

MIL PELOS DE SATANÁS

Imagen de mujer en la literatura
española del Siglo de Oro

Mayra Ortiz Rodríguez - Marta Ferreyra
(Directoras y compiladoras)



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA



MIL PELOS DE SATANÁS
Imagen de mujer en la literatura
española del Siglo de Oro

Mayra Ortiz Rodríguez - Marta Ferreyra

Directoras / Compiladoras



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
.....

Mil pelos de Satanás : imagen de mujer en la literatura española del Siglo de Oro / Mayra Ortiz Rodríguez ... [et al.]; Compilación de Mayra Ortiz Rodríguez; Marta Ferreyra; Director Mayra Ortiz Rodríguez; Marta Ferreyra - 1a ed - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-811-195-7

1. Mujeres. 2. Sociología de la Mujer. 3. Literatura Española. I. Ortiz Rodríguez, Mayra II. Ortiz Rodríguez, Mayra, comp. III. Ferreyra, Marta, comp. IV. Ortiz Rodríguez, Mayra, dir. V. Ferreyra, Marta, dir.

CDD 305.42

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.
Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-811-195-7

Primera edición: noviembre 2024

© 2024 Mayra Ortiz Rodríguez; Marta Ferreyra

© 2024, Universidad Nacional de Mar del Plata

Diseño de tapa: sobre imagen ornamental de *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco, Madrid, 1610.



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
.....

ÍNDICE

Introducción - Mayra Ortiz Rodríguez y Marta Ferreyra	7
Mujeres al poder en la literatura del Siglo de Oro: reflexiones sobre <i>La prudencia en la mujer</i> , de Tirso de Molina y <i>La hija del aire</i> , de Calderón de la Barca - Stephanie Bustamante Salvatierra.....	15
Del desengaño barroco a la justicia poética: la construcción del universo femenino en <i>El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra</i> , de Tirso de Molina - Lucía Mariel Canales	36
Juana, la mujer que cuestiona convenciones: aproximación a la construcción de la figura femenina en <i>Las Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos</i> de Lope de Vega - Marta Ferreyra	57
"Yo toda me entregué y di": el cuerpo como centro de la experiencia mística en tres poemas de Teresa de Ávila - Maité Molina	83
De Lope de Vega a Leonor de la Cueva: la invocación literaria a mujeres ejemplares - Mayra Ortiz Rodríguez	101
Valor, poder y mujer: la representación de lo femenino y la subversión de los roles de género en las comedias de Ana Caro de Mallén - María Belén Salgado	121
Lo público y su injerencia en la identidad femenina: performatividad y género en tres obras de Calderón de la Barca - Guadalupe Sobrón Tauber.....	141

Introducción

Mayra Ortiz Rodríguez / Marta Ferreyra

La situación de las mujeres en el Siglo de Oro español se vio restringida a ciertos modelos de comportamiento social basados en la autoridad masculina. Estos modelos estuvieron justificados por la doctrina religiosa y avalados por las instituciones, permitiendo a la mujer espacios acotados dentro de la vida pública del reino. Así, las damas de familias acaudaladas podían recibir educación dentro de la esfera del hogar con el objetivo de concretar un ventajoso matrimonio; en contados casos aspiraban a ciertos espacios dentro de la Corte o el ingreso al convento en una situación más o menos acomodada. Sobre la figura femenina recayó el peso del pecado, en esta sociedad fuertemente custodiada por la Iglesia Católica. Los textos doctrinales de la época ejercieron una función modeladora del rol de la mujer, que se vio limitado al matrimonio y a su desempeño dentro de la esfera privada; la otra posible opción era la vocación religiosa con un férreo control de un cura confesor (Tenorio Gómez, 2002). En definitiva, las mujeres fueron depositarias de diversos mecanismos de opresión y silenciamiento; no obstante, en las recreaciones literarias es posible observar, al menos como destellos reveladores, que el potencial de las figuras femeninas distaba mucho del lugar que socialmente se les habilitaba.

En las composiciones líricas españolas han convivido siempre dos tradiciones de representación de la mujer: la

idealizante y la misógina. No se trata de opciones retóricas alternativas sino simultáneas; no es extraño encontrar en un mismo poeta la utilización de ambos paradigmas. Por lo general, la dama será culpable -por ingrata- de las desventuras del hombre que deposita en ella su deseo. Los principales hitos de la tradición idealizante son los trovadores y sus herederos: los estilnovistas y el petrarquismo. Petrarca sentó las bases del canto a la naturaleza paradójica del amor humano y a describir con deleite la belleza de una *donna* que movía al hombre a sucumbir ante ella y a olvidar la contemplación del cielo y los nobles objetos; el neoplatonismo dignificó la experiencia del deleite visual del cuerpo femenino al convertirlo en reflejo de la bondad divina (Garrote Pérez, 2002: 156). Esa tendencia poética continuó en el Barroco y caracterizó la representación de la amada con una belleza idílica, pero siempre inalcanzable. La lírica burlesca del siglo XVII creó una imagen de mujer bajo la lente deformante quevediana en la que la prostituta, la bruja y el *tempus fugit* deterioran cualquier idealización. Lope de Vega, en su última etapa, con *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, creó una mujer diferente: ni degradada, ni idealizada, una mujer que gana su sustento trabajando, y así rompe el estereotipo vigente.

El teatro, por su parte, también se ocupó de recrear a las figuras femeninas con particular disidencia respecto de la opresión, que se configuraron como verdaderos arquetipos en tensión: al margen de las estereotipadas damas tramoyeras, tapadas o desdenosas (por solo mencionar algunas de las aristas más desarrolladas para los personajes femeninos) también se dio lugar a ciertos casos en los que, ficcionalmente, se configuraron como combativas e, incluso, cuestionadoras e irreverentes. A

este hecho, precisamente, apunta el título de esta publicación. En la obra dramática titulada *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén, aparecen una serie de críticas al rol social de las mujeres, que enmascaran un procedimiento reiterado en la escritura de esta dramaturga: en principio se refiere a un lugar común de negatividad sobre el género femenino, para luego dar espacio a sus rasgos positivos y a la elaboración de una verdadera defensa de sus figuras. La voz del criado, desde su lugar de marginalidad, es la que expone el caudal de sus posibilidades latentes: *¿Qué intenta Leonor, qué es esto? / Mas es mujer. ¿Qué no hará? / Que la más compuesta tiene / Mil pelos de Satanás* (vv. 1138-1141). La demonización femenina, tan habitual en la sociedad áurea, a través del constructo literario sufre un giro para destacar todo el potencial de quienes se encontraban acalladas.

Esta publicación es la resultante de la labor investigativa desarrollada por el Grupo Literatura Siglo de Oro (G.Li.S.O.) de la Universidad Nacional de Mar del Plata, y es el colofón del proyecto llevado a cabo durante los ciclos académicos 2022 y 2023, titulado “*Canon y margen en la literatura española del Siglo de Oro*”. Asimismo, es el disparador para la gestación y desarrollo de un nuevo proyecto de investigación, titulado “*La fémmina inquieta. Escritura por y sobre mujeres en el Siglo de Oro español*” (2024-2025). La radicación de ambos (al igual que el Grupo de Investigación) es en el Centro de Letras Hispanoamericanas (Ce.Le.His.), asociado de la CIC. El proyecto mencionado en primer lugar nos condujo a pensar cómo se constituía la imagen de los seres más marginales en la sociedad de los siglos XVI y XVII (así como en tantos otros...), más allá del estamento al que pertenecieran: las mujeres.

Es importante considerar que en el Siglo de Oro aparecen, bajo diversos subgéneros literarios, obras compuestas por autores varones y por autoras mujeres en las que se da la construcción de personajes femeninos en donde se reconoce tácita o explícitamente su valía, haciendo frente a un contexto sociocultural propenso a su silenciamiento y segregación al ámbito privado y dependiente de la autoridad del varón. El tratamiento de estas cuestiones dentro del sistema cultural del Siglo de Oro español permite complejizar ciertas miradas que han perdurado en la crítica producto de la vigencia de los discursos hegemónicos (Vijarra 2018). Estas miradas, que conciben de forma unívoca la visión que la época tiene respecto del lugar de la mujer como ser inferiorizado y sometido, no contemplan la existencia de resistencias o problematizaciones a la ideología dominante que, a partir de la trascendencia de algunas escritoras, es evidente que efectivamente existían.

Para el recorrido propuesto en este volumen, es necesario enmarcar las construcciones de lo femenino en el contexto de las concepciones de mujer del Siglo de Oro español, a la luz de los aportes de la historia social y cultural. Al respecto, Anne Cruz (2009), desde su propuesta de un enfoque feminista, resalta la importancia de estudiar los roles sociales de la mujer a la hora de analizar sus representaciones literarias. En consonancia, una de las fuentes de estas representaciones son los tratados filosóficos y morales que consolidan los ya mencionados discursos hegemónicos. En estos textos, la mujer es definida como un ser extraño, impredecible y peligroso, que debe ser controlado (Sánchez Llama 1990: 941-942); un sujeto sometido a los mandatos de honra, castidad y silencio, a la vez que tenido como un ser de inferioridad intelectual (Vijarra

2018; Olivares y Boyce 1993; Cervantes Cortés 2012). Este universo de representaciones es justificado con argumentos biológicos y teológicos; estos imaginarios son los que aquí se ofrecen en diálogo con las obras.

Bibliografía

- Auerbach, E. (2014) *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.
- Barbeito Carneiro, M. (2007) *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y conventuales*, Madrid: SAFEKAT.
- Butler, J. (2020 [1990]). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvo Valdivieso, L. (2008) “Mujeres renacentistas en la “res publica litterarum” en C. González Marín (Ed.) *Género y espacio público*, Madrid: Dykinson, p. 64-79.
- Canterla, C. (2008) “La filosofía y la ciencia en el siglo XVIII, a propósito de la biopolítica y la categorización de lo público y lo privado” en C. González Marín (Ed.) *Género y espacio público*, Madrid: Dykinson, p. 28-44.
- Caro de Mallén, A. (2020) *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, Ana M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”.
- Castiñeyra Fernández, P. (2002) “El imaginario femenino y su representación en la pintura religiosa del siglo XVI español: una aproximación al estudio de la posible influencia del pensamiento erasmista” en *Mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa.
- Cervantes Cortés, J. L. (2012). “Dóciles, obedientes y amorosas: la sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives.” *IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1-17.

- Cruz, A. (2009) “Del cuerpo al corpus: la biografía como expresión literaria feminista en la Edad de Oro”, *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, Año 3, Nº 19.
- Domingo, S. (dir.) (2005) *Mujeres y educación: saberes, prácticas y discursos en la historia*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Garrote Pérez, F. (2002) “La fórmula poética petrarquista: resumen ideológico y función lírica” en *Humanismo y tradición clásica en España y América*, Universidad de León.
- Langle de Paz, T. (2005): «Feminismos prevaecientes. Hacia una nueva historia del siglo XVII», en *Edad de Oro*, XXVI. Madrid: UAM, 147-158.
- López Bueno, B. (ed.) (2008) *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO.
- Márquez de la Plata, V. (2018) “Del Renacimiento al Barroco” en *Mujeres creadoras, entre el Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Ediciones Caciopea, p. 8-11
- Martos Pérez, M. D. (2017). «De musas a poetas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega» en *Arte Nuevo*, vol. 4, p. 787-847.
- Olivares, J. y Boyce, E. S. (1993). “Introducción”. En Olivares, J. y Boyce, E. S. (eds.) *Tras el espejo la musa escribe*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 1-96.
- Porro Herrera, M. J. (1995). *Mujer "sujeto"/ mujer "objeto" en La literatura española del Siglo de Oro*, Universidad de Málaga, Colección Atenea, Estudios sobre la Mujer.
- Profeti, M. G. (1995). “Mujeres y escritura en la España del Siglo de Oro”, en I. Zavala (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona, Anthropos: 235-284.
- Rodríguez, G. (comp.) (2010), *Aportes y reflexiones en torno a la historia de las mujeres (siglos IV-XVI)*, Bahía Blanca, CEICAM – UNS.

- Sánchez Llama, Í. (1990). “La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”. En *Actas del II Congreso de la AISO*, tomo II. Salamanca: U. de Salamanca. 941-947.
- Serven Díez, Carmen (2008) “Canon literario, educación y escritura femenina”, en *Ocnos, Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 4, p. 7-19. Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, España.
- Tenorio Gómez, P. (1991) *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Tenorio Gómez, P. (2002). *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*. Madrid: Universidad Complutense.
- Trambaioli, M. (2011), «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el siglo de Oro» en M. Tietz y M. Trambaioli (eds.) *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 461-481.
- Vijarra, R. (2018): «Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española», *Esféras literarias 1* (monográfico *El sujeto literario femenino: en busca de definición*, p. 75-86).
- Zavala, I. M. (1993), «El canon, la literatura y las teorías feministas», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española*, vol. 2, Barcelona: Anthropos, p. 9-20.

Mujeres al poder en la literatura del Siglo de Oro: reflexiones sobre *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina y *La hija del aire* de Calderón de la Barca

Stephanie Bustamante Salvatierra

Introducción

En este capítulo nos dedicaremos a realizar un análisis contrastivo de la construcción de las protagonistas de *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina y *La hija del aire*, de Calderón de la Barca, a los fines de observar diferencias y similitudes en las configuraciones femeninas. Para ello, en un primer momento volveremos sobre el contexto sociohistórico en el cual se producen dichos textos. En este sentido, no podemos dejar de referirnos a la Inquisición Española y, particularmente, cómo se concibe a las mujeres en el Siglo de Oro. Luego, presentaremos a los personajes protagónicos de las piezas teatrales seleccionadas: María de Molina y Semíramis. Finalmente, nos dedicaremos a su abordaje a partir de dos ejes: ambición y poder, y maternidad.

Las mujeres en el Siglo de Oro

En primer lugar, es importante resaltar la presencia y la influencia de la Inquisición Española durante el contexto de producción de Tirso y Calderón. Se trata de un tribunal de justicia, cuyo funcionamiento se da entre los años 1478 y 1834,

una institución jurídica al servicio de los intereses de la Monarquía. Según lo apuntado por Torquemada Sánchez (2011) prima el cometido de salvaguardar un orden social a la luz de un credo y una ortodoxia religiosa. Es decir, que es una institución que administra justicia, en parte, basándose en criterios religiosos.

Además, cabe mencionar que la Inquisición no está ajena a la manera en que las mujeres visten. En efecto, su preocupación abarca no solo las vestimentas de las mujeres de carne y hueso, sino también de las representaciones de las mujeres en las imágenes de las iglesias. En este punto, Torquemada Sánchez (2011) indica que es menor la intervención en cuanto a la forma en que visten las mujeres porque se trata de un asunto que podría ser manejado por las autoridades seculares. La autora señala que la Inquisición interviene principalmente sobre las imágenes de las iglesias. De acuerdo con Castiñeyra Fernández “la imagen de la Virgen María, así como de las santas, fueron utilizadas para establecer el ideal femenino de comportamiento y virtud, y por ello se representaron de manera prolífica” (2017: 125). En otras palabras, el Tribunal se interesa por los ropajes y adornos empleados en tales figuras puesto que le preocupa que, si son trivializadas, dejarían de cumplir su función de incitar a la piedad y el arrepentimiento.

Respecto del modelo de mujer de la época, durante el funcionamiento de la Inquisición sigue vigente la consideración jurídica de las mujeres como la *fragilitas* o *imbecilitas sexus*. Se trata de una noción que se remonta a la época de la Roma clásica. También, advertimos que para la Inquisición es un “sujeto activo y pasivo de pecado y herejía” (Torquemada Sánchez, 2011: 109). El Tribunal persigue el

hecho de tener relaciones extramatrimoniales si la acusada fuese considerada hereje, es decir, si se hubiese realizado un pacto de adoración al demonio.

En la línea, se advierte que las mujeres estaban sujetas a restricciones y estereotipos que las relegaban a un papel secundario en la sociedad. Sin embargo, en la literatura de la época es posible encontrar personajes femeninos complejos que desafían estas ideas. En algunos casos, la mujer de la literatura era fuerte, astuta y capaz de tomar decisiones propias, mientras que la mujer real era considerada inferior y debía someterse a los deseos de los hombres. La imagen de mujer que aparece en la literatura puede ser muy diferente a la que se tenía en la realidad social de la época.

Por su parte, Cruz (1990) entiende que la literatura, como parte de la producción simbólica de la sociedad, proporciona un conocimiento directo del pensamiento y las actitudes del sector dominante. Esto nos lleva a subrayar que la figura de la mujer “ha sido en muchos sentidos “imaginada” por los hombres y su propio concepto de la realidad, siendo así resultado del imaginario masculino dominante en dicho momento, transmitiendo de esta manera su ideal masculino sobre la mujer” (Castiñeyra Fernández, 2017: 115).

A pesar de las limitaciones impuestas a las mujeres en la sociedad de la época, la literatura permitía a los escritores y escritoras explorar los matices de la feminidad y construir personajes femeninos complejos y fascinantes. De acuerdo con Benito-Vessels (2007) la literatura del Siglo de Oro español exhibe la tensión entre los estereotipos sociales que limitaban a la mujer y la construcción de personajes femeninos que desafiaban dichos estereotipos.

Entre protagonistas: María de Molina y Semíramis

Por un lado, encontramos a María de Molina en *La prudencia en la mujer* (1634), de Tirso de Molina. Antes de continuar cabe recordar que en las obras de este autor hay una preferencia por las protagonistas femeninas. En esta línea, encontramos una técnica tirsiana que apunta a construirlas desde la profundidad psicológica. En los textos de Tirso, la protagonista es la voz principal y “el resto del reparto se define a partir de las relaciones que establecen con respecto a esta figura principal” (Eiroa, 2002: 716).

Esta obra teatral es una comedia de asunto histórico en la que se recupera la figura de María de Molina, “reina consorte de Castilla entre 1284 y 1295 por su matrimonio con Sancho IV de Castilla, y luego al morir éste, encargada en las Cortes de Valladolid de la custodia de su hijo, el infante Fernando” (Meunier, 2011: 989). En el drama de Tirso, se “pone en escena la historia de la regencia de la reina María de Molina durante la niñez del rey Fernando IV, nieto de Alfonso el Sabio cuyo poder real viene amenazado por la ambición sin freno del infante don Juan de Castilla” (Bouchiba-Fochesato, 2008: 1).

Por el otro, aparece “la mítica-legendaria Semíramis, reina de Asiria y fundadora de Babilonia en el año 800 a. de C.” (Lauer, 2003: 54). Se trata de la protagonista de *La hija del aire*, de Calderón de la Barca. Esta composición está conformada por dos piezas con tres jornadas cada una (Primera y Segunda parte). Ambas se estrenan en 1653, ante los soberanos Felipe IV y Mariana de Austria (Froldi, 2003), y se publican en 1664. En su conjunto, se la podría denominar comedia de asunto histórico puesto que tiene un sustrato histórico. Sin embargo,

también encontramos un sustrato mitológico porque Calderón retoma la figura legendaria de la protagonista.

Ambición y poder

De acuerdo con Zúñiga Lacruz (2013), a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII se ha reflexionado y discutido acerca del poder y del gobierno justo no solo en tratados políticos, sino también sobre los escenarios teatrales. Maravall (1990) destaca que ha servido como un medio de propaganda para afianzar valores monárquicos absolutistas. Gutiérrez Gil (2018) agrega que el teatro ha funcionado como un manual de gobernanza *sui generis*, en el que los altos funcionarios podrían acceder a enseñanzas políticas y sociales a partir de figuras ejemplares y contraejemplares.

Lo más frecuente es que el protagonista, o sobre quien gire la trama y el debate, sea el monarca. “Sin embargo, los dramaturgos del XVII aprovecharon la libertad que les daban los nuevos parámetros de la comedia nueva para estudiar cómo se entendían las cuestiones de la autoridad y el poder en manos de una mujer” (Gutiérrez Gil, 2023: 358). Si bien existía una consideración negativa de las mujeres en el poder, en la literatura se pueden encontrar, al menos, dos tipos de reinas: aquellas que realizan un ejercicio del poder de acuerdo con las virtudes del buen gobernante (prudencia, justicia o misericordia); y las que ejercen de manera abusiva el poder, aprovechando su posición privilegiada y desvirtuando el decoro real (Zúñiga Lacruz, 2015). A continuación, nos detendremos en los casos de María de Molina y Semíramis.

En *La prudencia en la mujer*, desde el inicio en la escena I del acto I, debido a la posición de poder que ocupa la

protagonista, los infantes de Castilla codician la mano de María para llegar al trono:

DON ENRIQUE

Será la viuda Reina esposa mía,
y dárame Castilla su corona
o España volverá a llorar el día
que al conde Don Julián traidor pregona.
¿Con quién puede casar Doña María,
si de valor y hazañas se aficiona,
como conmigo, sin hacerme agravio?

DON JUAN

La Reina y la corona pertenece
a Don Juan (...)
Mientras el niño rey Fernando crece,
yo he de regir el cetro castellano.

(vv. 1-12).

Así, advertimos que desde la visión de los personajes masculinos, la reina María supone un *objeto* de poder. Esta idea se sustenta a partir del reiterado uso del posesivo “mía”; Don Alonso asegura que “Doña Teresa es mía” (Molina, 2011, escena VI, Acto I). Resulta interesante comparar el empleo de los tiempos verbales entre los parlamentos de Don Enrique y Don Alonso. El primero utiliza el tiempo futuro, mientras que el segundo usa el presente. Esto nos lleva a pensar que mientras avanza la obra va *in crescendo* la disputa por el trono; y, en consecuencia, las estrategias de los infantes para lograr casarse con la protagonista.

Sin embargo, desde su primera intervención en la escena II del acto I, la reina vestida de viuda instala su postura de rechazo

a un nuevo matrimonio, sobre todo por la reciente muerte del rey:

¡Ser mis esposos queréis,
y como mujer ganada
en buena guerra, el derecho
me reducís de las armas!
¡Casarme intentáis por fuerza
y ilustrándoos sangre hidalga, (...)
Ayer murió el Rey mi esposo,
aún no está su sangre helada
de suerte que no conserve
reliquias vivas del alma.
Pues cuando en viudez llorosa
la mujer más ordinaria
al más ingrato marido
respeto un año le guarda.
(vv. 105-110; 121-128).

Ante esta actitud, se genera un malestar en los infantes que, como en el caso de Don Enrique la califica como “loca”, en la escena X del acto I, por no aceptar casarse con ninguno de ellos. Esto lleva a conspiraciones contra el trono; pero a pesar de ello, la protagonista da cuenta de su gran capacidad para el arte práctico y teórico de gobernar:

Para asegurar traidores,
fingí romper esa letra,
y la guardé para vos,
otra rasgando por ella.
(vv. 976-979).

En la escena XI del acto III, la reina demuestra su astucia e inteligencia para contrarrestar el plan de Don Juan, que quiere

engañar al rey Fernando. En suma, cabe agregar que se evidencia el desacuerdo de los infantes con que gobierne María por su condición de mujer. En la escena XII del acto II, Don Álvaro se pregunta “¿Qué no hará, si es arrogante/ y ambiciosa una mujer, / por ser reina?” (vv. 809-810). Ante el planteo del infante, resulta necesario destacar que los personajes masculinos han sido igual o más ambiciosos que la reina dado que solamente les interesa casarse con María por el ascenso al poder. Sin embargo, ellos cuestionan su propio accionar debido a su calidad de hombres.

En esta línea de la temática de la ambición y el poder, en la escena IX del acto I Benavides se refiere a la reina como “la Semíramis de España”. Es decir, la compara con la protagonista calderoniana, la cual constituye un “modelo de reina fuerte y gran gobernante” (Arellano, 2016: 123). Esta idea persiste puesto que, en la escena II del acto III, Don Álvaro afirma que María la imita, aunque sin disfrazarse. Incluso, debido a su capacidad de gobernar, en la escena XII del acto I Don Enrique sostiene que “no es mujer”. Ello evidencia que, para la concepción de la época, los hombres eran los únicos capaces de detentar autoridad.

En *La hija del aire*, cabe señalar que el nacimiento de Semíramis está marcado por la violencia, que puede considerar una unidad constitutiva del personaje. Su origen proviene de un acto violento, de una agresión sexual; el cual será respondido con violencia puesto que su madre asesina al padre violador. Ruiz Ramón agrega que “esa violencia prenatal, que preside su concepción y a la que debe ser, es repetida y actualizada en el acto del nacimiento de la heroína por la muerte de la madre en el parto. Engendrada por la violencia, por la violencia entra en

el mundo” (2002: 17). Esto supone un signo funesto que funciona como anunciador de un adverso destino. Así, para evitar que se cumpla el destino encierran a Semíramis:

Venus mandó que estuviera
oculto, porque Diana
le amenazó con tragedias.
Nació de una Ninfa suya,
y, entregándola a las fieras,
la defendieron las aves,
de quien el nombre conserva,
pues Semíramis se llama,
que quiere en la siria lengua
decir la Hija del Aire.
Éste es su nombre y sus señas.

(vv 526-536, Parte I, Jornada II).

A partir de esto, entra en juego la relación dialéctica entre libertad y destino:

TIRESIAS
¿Ya olvidó
tu memoria cuán infausto
fue tu nacimiento?

SEMÍRAMIS
No; (...)

TIRESIAS
¿Te acordarás que te dije?...

SEMÍRAMIS
Sí, que Venus te anunció,
atenta al provecho mío,
que había de ser horror

del mundo, y que por mí habría,
en cuanto ilumina el Sol,
tragedias, muertes, insultos,
ira, llanto y confusión.

TIRESIAS

¿No te dije más?

SEMÍRAMIS

Que a un Rey
glorioso te haría mi amor
tirano, y que al fin vendría
a darle la muerte yo.

TIRESIAS

Pues si eso sabes de ti,
y el fin que el hado antevió
a tu vida, ¿por qué quieres
buscarle?

SEMÍRAMIS

Porque es error
temerle; dudarle basta.
¿Qué importa que mi ambición
digan que ha de despeñarme
del lugar más superior,
si para vencerla a ella
tengo entendimiento yo?
Y si ya me mata el verme
de esta suerte, ¿no es mejor
que me mate la verdad,
que no la imaginación?

(vv. 120-122; 131-156, Parte I, Jornada I).

Ya en esta postura de la protagonista, en la que pone en tensión el libre albedrío y el destino, se advierte que Semíramis se construye a partir de una marcada contradicción. Ruiz Ramón (2002) señala que se la configura desde una ambigüedad estructural. En este sentido, el desarrollo del personaje puede contrastarse entre las dos partes. El autor indica que el núcleo de acción de la primera parte se asocia con la subida al poder. Al inicio, Semíramis tiene una actitud más pasiva y se la asocia a un estado semisalvaje porque vive en los montes de Siria, prisionera, alejada de la civilización y está vestida de pieles, pero presenta rasgos racionales (Cazés Gryk, 2018). En relación con este estado primitivo se la considera un monstruo (Santiesteban Oliva, 2003):

MENÓN (...)

Horrible monstruo
que aquí encerrado has vivido,
sal a ver el Sol.

(Sale SEMÍRAMIS.) (...)

MENÓN

Mejor dijera divino
monstruo, pues truecas las señas
de lo rústico en lo lindo,
de lo bárbaro en lo hermoso,
de lo inculto en lo pulido,
lo silvestre en lo labrado,
lo miserable en lo rico. (...)

CHATO

Si todos los monstruos son
como aqueste monstruocico

yo pienso llevarme uno,
dos o tres, o cuatro o cinco.

(vv. 775-784; 791-794, Parte I, Jornada I).

De este modo, debido a estar alejada de la civilización se la considera un monstruo. Sin embargo, con su apariencia física capta la atención de los personajes masculinos, como el rey Nino que en reiteradas ocasiones la llama “bello monstruo”. Rodríguez Cuadros indica que “su belleza es equivalente al poder” (2012: 208). En la tercera jornada de la parte primera, empieza a vislumbrarse la ambición de poder de Semíramis: “Que me corro / de que haya de ser mi dueño / quien es vasallo de otro” (vv. 182-184). La protagonista prefiere rechazar a Menón por su condición de vasallo; y, en cambio, se casa con el rey Nino. Hacia el final de la parte primera, la heroína deja en claro su intención “Yo haré, si llego a reinar, / que el mundo mi nombre tiemble” (vv. 905-906). Es decir, ya deja instaladas sus ansias de poder.

Para Ruiz Ramón (2002) el núcleo de acción de la primera parte se vincula con la caída del poder. En esta pieza, Semíramis toma un rol más activo, “ya es reina y se mueve por los espacios del palacio y del campo de batalla” (Cazés Gryk, 2018: 80). Permanece la cuestión de la monstruosidad. En este caso, es porque su comportamiento no se corresponde con lo esperado en la mujer. Tiene “rasgos que se asocian a personajes masculinos (...) como liderazgo, ardor guerrero y valentía, y que son justamente los que la capacitan para gobernar” (Cazés Gryk, 2018: 62). Sin embargo, estas capacidades no son suficientes para el pueblo:

No una mujer nos gobierne,
porque aunque el Cielo la hizo

varonil, no es de la sangre
de nuestros Reyes antiguos.
¡Viva Ninias, nuestro Rey!
¡Viva el sucesor de Nino! (...)

SEMÍRAMIS

¿Pues cuando acabo de darte
la victoria que has tenido,
de que soy mujer te acuerdas,
y te olvidas de mi brío?

TODOS (...)

Sí, que Rey varón queremos.

(vv. 781-786; 795-799, Parte II, Jornada I).

Al igual que lo que le sucede a María, se cuestiona su gobernanza debido a su condición de mujer. No obstante, se deja llevar por su ambición y se convierte en una figura de reina cruel.

Maternidad

Brugière (1989) indica que la maternidad y la infancia comienzan a aparecer, como procesos individuales y sociales, en Europa a finales del siglo XVI. Cabe subrayar que en la Edad Media las mujeres asumen una función de receptáculo, puesto que luego de parir entregaban sus hijos a una nodriza, quien los alimentaba y cuidaba hasta que se pudieran valer por sí mismos. Si superaban esta etapa, pasaban a manos del padre o algún mayor con el fin de que iniciara su vida adulta (Cruz Medina, 2015). La monarquía no era ajena a esta situación: “El oficio de reina consistía en tener muchos hijos: era preciso que una reina (...) trajera al mundo a numerosos príncipes y a una gran

cantidad de infantas para asegurar la sucesión y para ofrecer abundantes posibilidades a la estrategia matrimonial” (Bennassar, 2017: 22).

En adición, la presencia y la influencia de la Inquisición Española también juega un rol importante, dado que la imagen de la Virgen María marca el ideal de mujer maternal. Cruz Medina (2015) señala que el discurso eclesiástico –a partir del sermón, la literatura moral y las imágenes– ha trabajado y difundido el tema de la relación maternal. Paulatinamente, el rol de madre sería la tarea que se asocia con la naturaleza de la mujer. Es decir, con la función que debía desempeñar según los criterios de la sociedad del Siglo de Oro.

En esta línea, resulta llamativa la autodefinición que realiza María de Molina, en la escena II del acto I de *La prudencia en la mujer*, de su papel maternal:

Infanta soy de León;
salgan traidores a caza
del hijo de una leona,
que el reino ha puesto en su guarda.
(vv. 167-170).

En torno a la cuestión de la referencia a “la leona”, podemos considerar que se emplea el recurso de la animalización puesto que en ese momento la naturaleza de la mujer era considerada inferior a los animales.

Ahora bien, para Bouchiba-Fochesato (2008) el título, primer operador de sentido, opone las nociones de prudencia y de mujer como antitéticas. Meunier entiende que “la prudencia implica una habilidad (...) que se puede definir como una inteligencia activa” (2011: 991). Como ya hemos mencionado, para la percepción de la época esto no se correspondía con las

cualidades de la mujer. Con lo cual, según Bouchiba-Fochesato (2008) el título indica que la protagonista es una mujer fuera de la norma porque en ella hay prudencia. Esta autora además sostiene que la obra de Tirso debe ser leída teniendo en cuenta la intertextualidad bíblica. Se encuentra una asociación con la figura de la Virgen María ya desde el mismo nombre de la protagonista, pero también en relación a su caracterización de viuda y casta. Incluso, al inicio de la escena X del acto III, Don Melendo se refiere a la reina como una “santa”. En suma, la crítica señala dos episodios que han contribuido a la sacralización del personaje: la aparición del rey niño en el tronco de un árbol y la caída del retrato de la reina (Arellano, 2016). Asimismo, a lo largo de la obra varios personajes la califican de piadosa y clemente, como Don Enrique en la escena XIII del acto I. Estos serían rasgos que la acercarían a la Virgen.

Sin embargo, Arellano (2016) cuestiona y problematiza que se trate de una reina prudente. En este sentido, el crítico pone en tensión la vinculación con la Virgen María porque esta se trata de una figura piadosa que perdona. En cierto punto, la reina ha perdonado delitos de algunos traidores. No obstante, resulta llamativo que la protagonista en la escena III del acto II desarrolle acciones de castigo sobre el judío Ismael, el agente ejecutor, y no sobre Don Juan, la mente que ha maquinado todo:

Bebedla; que haré, doctor,
atenacearos vivo.

El infante Don Juan es
noble, leal y cristiano,
sin resabios de tirano,
sin sospechas de interés;

de la nación más ruin
vos que el sol mira y calienta,
del mundo oprobio y afrenta,
infame judío, en fin.
¿Cuál mentirá de los dos?
¿O cómo creeré que hay ley
para no matar su rey
en quien dio muerte a su Dios?
Bebed. ¿Qué esperáis?
(vv. 239-253).

En este punto, Arellano señala que a partir de la explotación del mecanismo antisemita se produce un quiebre en esta asociación, dado que la imagen de la Virgen no se corresponde con esta forma de conducirse. Esto provoca desajustes en el drama, en torno a la figura protagónica que se ha manifestado cruel e imprudente.

Un caso totalmente distinto es el de Semíramis. Para este personaje prima más el deseo de detentar el poder que el de cumplir con el cuidado maternal. Arellano (2006) señala que su pasión por el mando se satisface usurpando a su propio hijo. Como manifiesta Escalonilla López (2006), la reina recurre a la estrategia del disfraz, y debido al parecido físico con Ninias toma su identidad, porque como hombre es más respetado:

Decir que a Ninias, mi hijo,
de mí retirado tengo,
y que siendo mi retrato,
parece que le aborrezco,
es verdad lo uno y lo otro;
que, como has dicho tú mismo,
no me parece en el alma
y me parece en el cuerpo. (...)

Es Ninias, según me dicen,
temeroso por extremo,
cobarde y afeminado.

(vv. 405-412; 419-421, Parte II, Jornada I).

Así, encontramos un contrapunto con el personaje masculino que es caracterizado como cobarde, piadoso, suave y afeminado desde el estereotipo social femenino de la época; y que debe fingir valentía para conseguir gobernar con mano firme y dura. De este modo, Semíramis adopta la identidad de su hijo y en sus dichos deja entrever el juego del ser-parecer: “Y, así, si piensas que soy / quien piensas, Lisías, te engañas, / porque ya no soy quien piensas” (Versos 2578-2580, parte segunda jornada III). La protagonista sigue con el traje masculino hasta su muerte en campo de batalla; y posteriormente, se restablece el orden cuando recobra el poder el heredero del rey.

Conclusiones

Para finalizar, puede arribarse a la conclusión de que en la literatura del Siglo de Oro español se advierte una tensión entre los estereotipos de la figura de mujer que se dan en el marco de la sociedad y la construcción de personajes femeninos fuertes que desafían las normas establecidas. Tal es el caso de María Molina en *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina y Semíramis en *La hija del aire*, de Calderón de la Barca. Cabe señalar que encontramos ciertas semejanzas y diferencias entre ellas. Ambas son protagonistas de comedias de asunto histórico. Sin embargo, para el desarrollo de la figura de Semíramis se tiene en cuenta el sustrato mitológico. Además, Calderón de la Barca emplea dos piezas teatrales para dar cuenta

del ciclo de su vida. Es decir, se trata el asunto del nacimiento y la muerte de la heroína. En cambio, dicho ciclo no aparece en la obra de Tirso.

También, las dos mujeres son reinas con lo cual se ubican en un ámbito de poder. Semíramis reconoce su ambición, pero en el caso de María son los personajes masculinos los que resaltan que ella está presente en la protagonista. En este punto se advierte una diferencia, mientras que Semíramis contrae matrimonio con el rey para ascender; María rechaza las propuestas de los infantes para conservar su posición. Cabe agregar que a los dos personajes se les cuestiona su capacidad de gobernar por su condición de mujer; más allá de que poseen las características “varoniles” que debían tener los gobernantes.

Asimismo, ambas son madres, pero asumen de una manera diferente su rol. María intenta proteger al rey Fernando; y Semíramis lo desprecia porque Ninias no tiene las cualidades masculinas que en la época se consideraban necesarias para reinar. En suma, se podría llegar a pensar que los dos personajes son reinas crueles. María porque castiga a Ismael por ser judío y perdona a los traidores cristianos; y Semíramis por correr de la escena a su hijo. Debe recurrir a la estrategia del disfraz para tomar la identidad de Ninias. La reina María no llega a tal extremo.

Referencias

Arellano, Ignacio (2006). “Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia”. En *El escenario Cósmico. Estudios sobre la comedia en Calderón*. Madrid: Iberoamericana, 17- 32.

- Arellano, Ignacio (2016). "La incoherente sacralización de una reina: *La prudencia en la mujer*, de Tirso, y los riesgos del prejuicio. En Oteiza, B. (ed.) *La santa Juana y el mundo de lo sagrado*. Nueva York-Madrid: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA/IGAS), 121-141.
- Bennassar, Bartolomé (2017). "Proscenio: los personajes del espectáculo". En *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta. 17-30.
- Benito-Vessels, Carmen (2007). "Imágenes de la mujer en la literatura del Siglo de Oro español". *Vida Hispánica*, 35(2), 23-30.
- Bouchiba-Fochesato, Isabelle. (2008). "La Biblia en *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina". En *Congreso Internacional ¿La Biblia en el teatro español? CILENGUA*. San Millán de la Cogolla, 1-9.
- Brugière, André (1989). *Historia de la Familia*. Madrid: Alianza.
- Calderón de la Barca, Pedro (1881). *La hija del aire*. Madrid: Tip. Correspondencia Ilustrada a cargo de Eduardo Lluich.
- Castiñeyra Fernández, Patricia (2017). "El imaginario femenino y su representación en la pintura religiosa del siglo XVI español una aproximación al estudio de la posible influencia del pensamiento erasmista". En M. Cabrera Espinosa (ed. lit.), J. A. López Cordero (ed. lit.), *Actas del IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 115-135.
- Cazés Gryk, J. Dann (2018). "Reinas y salvajes calderonianas en los dichos y en los hechos. Configuración y caracterización". En *Voces acalladas: El discurso femenino en la dramaturgia de Calderón de la Barca*. Ciudad de México: Ediciones Monosílabo, 59-81.
- Cruz, Anne (1990). "Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro". En *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. AISO. 255-260.

- Cruz Medina, Juan Pablo (2015). "De reina a madre: La maternidad como construcción discursiva en la pintura neogranadina del siglo XVII". En *Historia y Sociedad*, 28. 111-142.
- Eiroa, Sofía (2002). *Estudios de teatro del Siglo de Oro. Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*. Universidad de Murcia.
- Escalonilla López, Rosa Ana (2006) [2000]. "Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca". Edición digital a partir de *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 9, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 477- 509.
- Froldi, Rinaldo (2003). "La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón". En *Criticón*, 87-88-89. 315-324.
- Gutiérrez Gil, Alberto (2023). "Las reinas de Rojas Zorrilla: nuevas maneras de entender el ejercicio del poder". *Castilla. Estudios de Literatura*, 14. 356-378.
- Gutiérrez Gil, Alberto (2018). "Críticas y alabanzas veladas a la casa de Austria y su sistema de poder en la dramaturgia de Rojas Zorrilla". En *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, 5, 265-280.
- Lauer, A. Robert (2003). "*La hija del Aire* de Mónica Raya. El teatro sin límites". En *Los universitarios*, 35. 54-58.
- Maravall, José Antonio (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica.
- Meunier, Philippe (2011). "¿Qué autoridad femenina representada en el teatro? El caso de *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina. En *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 989-997.
- Molina, Tirso de (2011). *La prudencia en la mujer*. Barcelona: Linkgua.
- Ruiz Ramón, Francisco (2002) "Introducción". En Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire*. Madrid: Cátedra, 9-63.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina (2012). “La mujer en la escena del poder en el Siglo de Oro: naturaleza y teñé”. En *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*. Florencia: Alinea, 191-210.
- Santiesteban Oliva, Héctor (2003). “Paralelismos monstruosos calderonianos. Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de La vida es sueño, La hija del aire, El monstruo de los jardines”. En Aurelio González y otros (coords.). *Estudios de teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México: UAM, 307-315.
- Torquemada Sánchez, María Jesús (2011). “Apuntes sobre la Inquisición y Feminidad en la cultura hispánica”, en *Nueva época*. Núm 14. 101-118.
- Zúñiga Lacruz, Elena (2015). *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro. La figura de la reina*. Kassel: Reichenberger.
- Zúñiga Lacruz, Ana (2013). “Mujer y poder en el teatro del Siglo de Oro. Una aproximación a la figura de la reina”. En *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, 1185-1191.

Del desengaño barroco a la justicia poética: la construcción del universo femenino en *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* de Tirso de Molina

Lucía Mariel Canales

En una primera lectura de *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (1630), de Tirso de Molina, los personajes femeninos parecen no tener una autonomía dramática destacable. En efecto, podríamos pensar que el conjunto de féminas que subyace en la obra, ocupan un papel secundario y cumplen el rol de sub-protagonistas cuya relevancia sólo está dada en tanto objeto de burla y deseo por parte del personaje protagónico. Como veremos, este pensamiento tiene lugar debido a motivos de distinta índole. Por un lado, un elevado porcentaje de las investigaciones sobre *El burlador* han considerado a los personajes femeninos como víctimas funcionales de la acción y la estructura de la pieza. Su presencia en el drama se justifica en tanto marcan el camino del burlador hacia su perdición. A su vez, la crítica tirsiana, mayoritariamente, no se centra en la construcción de la figura de la mujer, sino que las miradas se desplazan a Don Juan. Por esos motivos, en las siguientes líneas, nos proponemos centrarnos en ellas, en las cuatro mujeres que caen en las redes donjuanescas: Isabela, la duquesa napolitana; Tisbea, la pescadora tarraconense; Doña Ana de Ulloa, la sevillana hija del comendador; y Aminta, la aldeana de Dos hermanas. Particularmente, atenderemos a cómo se construye lo femenino

y la figura de la amada dentro del texto. En efecto, observaremos que, a diferencia de otros textos teatrales¹ que reescriben el mito, Tirso les otorga a cada una de ellas un papel relevante dentro de la trama. Las cuatro poseen gran profundidad psicológica y, si bien su papel no es del todo activo, poseen diferencias sustanciales entre sí, rasgos distintivos que construyen una identidad diferencial en el texto.

Tal como hemos desarrollado en otros trabajos, la comedia de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630), construye toda una tradición literaria que toma al personaje teatral como base para la creación de nuevas historias: “Don Juan vive su propia vida, pasa de obra en obra, de autor en autor y de siglo en siglo como si perteneciera a todos y a nadie [...] un rasgo específico del mito, que se mezcla con su aptitud de nacer y de renacer siempre, en continua transformación” (Ion 2003: 1). Sin lugar a dudas, la presencia del mito donjuanesco, en el imaginario popular, continúa vigente hasta la actualidad, haciendo de él un emblema que ya no es de alguien en particular, sino que es de todos y que, por ese motivo, no responde a un modelo único. Se trata de un personaje arquetípico con larga descendencia literaria que, desde el siglo XVII, influye en toda la cultura europea hasta el punto de extenderse continuamente por el resto del mundo. En lo que respecta al arte teatral, este personaje “luciferino” -como

¹ Este trabajo se desprende de un estudio mucho más amplio, cuyo resultado final desembocó en una Tesis de Licenciatura. Allí, se analiza de manera más pormenorizada la construcción del *Don Juan* en tres obras dramáticas españolas: *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y *La sombra del Tenorio* de Alonso de Santos.

lo define Aurora Egido (1998)- se ha presentado y representado de maneras diferentes y hasta, por momentos, similares. En el caso particular de *El burlador de Sevilla*, al principio, nos vamos a encontrar con un burlador en el apogeo de su juventud, tal como el nombre del texto lo indica. El Tenorio joven considera a las mujeres como simples objetos de deseo: la pronta culminación del encuentro amoroso apaga la pasión y prepara al protagonista para encaminar una nueva aventura. A medida que aumentan las dificultades de sus conquistas, aumenta respectivamente su carácter luciferino y lujurioso, al punto de llegar a convertirse en asesino de sus oponentes. En este sentido, contrasta en él la tradición noble con toda la fuerza demoníaca que lo va a llevar a querer seducir y burlar a numerosas mujeres, prescindiendo así de los postulados divinos. Sin embargo, pese a sus intentos y su omnipotencia, finalmente es condenado y arrastrado por la estatua viviente del comendador -padre de una de sus víctimas- y asesinado por él también.

Antes de aproximarnos a las particularidades de *El burlador*, resulta necesario reconstruir el contexto histórico, las convenciones y los rasgos genéricos de la Comedia en el Siglo de Oro. En este punto, coincidimos con Sabor de Cortázar quien afirma que la obra literaria, a pesar de no ser un documento histórico, “es un producto de un momento histórico y cultural determinado”, por lo tanto, “tiene que responder a la coyuntura histórico-social en la cual se produce” (1979: 41). Frente a esto, la intención del siguiente apartado es exponer las cuestiones más relevantes y generales del período, para luego poder centrarnos en el texto y en el eje que nos ocupa.

Cartografías teatrales: el teatro del Siglo de Oro

El concepto de Siglo de Oro resulta complejo de definir, debido a que es una noción que aglutina factores de muy diversa índole. En un principio, no se trata de un solo siglo, sino que ocupa los siglos XVI y XVII que, en España, se van a corresponder, a grandes rasgos, con el Renacimiento y el Barroco. La Monarquía de los Austrias situó a España en el primer plano de la política mundial, convirtiéndola en la primera potencia del momento. En estos años, el país se consolida como un verdadero imperio y comienza su expansión, recuperando espacios geográficos que había perdido anteriormente y conquistando otros nuevos. En el campo cultural, estos dos siglos se caracterizaron por ser el período de mayor esplendor de las letras y de las artes españolas. En gran parte, esto se vio condicionado por la llegada de la imprenta, por su difusión y uso; y además por la presencia del mecenazgo. Si bien esto sucedía en el resto de Europa, en España hubo políticas de apoyo a la actividad artística y de su empleo particular, en función de los valores monárquicos. Los Austrias, en general, apoyaron particularmente la labor de diversos artistas, lo que dio lugar a muchos exponentes en España, como nunca antes hubo. En este marco, el teatro fue uno de los géneros literarios privilegiados, en donde se incorporó la sociedad de aquel entonces.²

Como primer rasgo constitutivo del teatro del Siglo de Oro español, se debe considerar que, en este período, la palabra “comedia” era un término genérico que funcionaba como sinónimo de pieza dramática y que no implicaba,

² Esta idea será desarrollada más adelante.

necesariamente, un final feliz, ni condicionantes de comicidad. De hecho, si bien *El burlador de Sevilla* se constituye como una obra híbrida que combina tanto elementos de carácter trágico como de tenor cómico, es subtitulada desde su primera edición como “Comedia famosa del Maestro Tirso de Molina”. En este sentido, no podemos homogeneizar la categoría genérica que nos ocupa, puesto que existieron variedad de fórmulas dramáticas y subgéneros diversos que permitieron distinguir la Comedia de la época áurea y que, por momentos, hicieron que fuera muy difícil circunscribir una pieza teatral en un único subgénero.

Asimismo, es importante tener presente que el teatro español se sirvió de diversos espacios para la representación de las obras, ámbitos que a su vez condicionaron la composición dramática. Un rasgo distintivo del Siglo de Oro español es que generó lugares específicos para la puesta en escena, que fueron imponiéndose y cobrando un lugar cada vez más preponderante. Por un lado, aparecían los recintos palaciegos, propios de las representaciones exclusivas para un único sector social; por otro lado, se destacó el corral de comedias (ámbito para el cual fueron desarrolladas gran parte de las obras tirsianas), espacio caracterizado por sus grandes capacidades escénicas y por la posibilidad de recibir a un público muy heterogéneo -de todas las facciones sociales de la España del siglo XVII-. Por ese motivo, tal como dejan relucir Egido (1988), Arellano (1988) y Eiroa (2002), la comedia en el Siglo de Oro, más allá de ser un hecho literario, también fue un gran hecho social, manifestación de un teatro novedoso, comercial y masivo. Es así que la comedia áurea no sólo destacó por su interés artístico, sino también por su valor sociológico. En rigor,

constantemente se realizaba un proceso interpretativo que buscaba inferir las necesidades del público. En este sentido, para Ignacio Arellano (1988), el teatro del Siglo de Oro se caracterizó por su capacidad de proyectar en sus piezas los deseos, secretos, impulsos de dominio y apetencias sexuales propias de una sociedad reprimida. Esos deseos y esas conductas canalizadas en la figura concreta de Don Juan, explican en cierta medida la fascinación que produce en el espectador. En suma, ningún género literario está tan ligado al público como el teatro, y ningún hombre se encuentra tan lejos de los preceptos católicos como el burlador de Sevilla. Don Juan representa la encarnación del mal en el mundo o, en otras palabras, el demonio de Satán, y el teatro barroco era particularmente adepto a la memoria de un demonio bello vestido de galán seductor. Por ese motivo, como estrategia dramática, Tirso explota a su personaje canónico en varias de sus piezas (por ejemplo, *La prudencia en la mujer*), contribuyendo así a su trascendentalización:

El demonio ejercía obvia atracción en el público del Barroco. Antagonista de Dios, solía ser, a veces, un personaje brillante que seducía por su hermosura y elocuencia, como don Juan. Tirso, al revestir las acciones e imágenes de su protagonista con ropajes diabólicos, contribuyó a popularizarlo (Egido: 50).

No obstante, antes de detenernos en las particularidades de este personaje trascendental y en su significación cultural, es necesario abocarnos a su autor y a las técnicas dramáticas que caracterizan su escritura. Junto con Lope de Vega y a Calderón de la Barca, Tirso forma parte de la tríada cumbre dramática de la época áurea. Sin embargo, aún siendo discípulo de Lope de Vega, se va a apartar de algunos de sus preceptos y

va tomar ciertos recursos del conceptismo artificioso y técnicas barrocas, acercándose así a las concepciones calderonianas. Ciertamente, a partir de Lope de Vega, el modelo de la Comedia Nueva se va perfeccionando de la mano de dramaturgos como Tirso: su familiaridad con un lenguaje dramático claramente conceptista da cuenta de este alejamiento y perfección. De hecho, “buena parte de los logros de sus comedias se basan en la cuidadosa utilización de los recursos lingüísticos por parte del dramaturgo” (Eiroa 2002: 718). En efecto, el uso del lenguaje en Tirso, es uno de los elementos distintivos de su teatro; entre estos rasgos diferenciadores de su poética teatral, podemos destacar múltiples técnicas dramáticas de las cuales hace uso *El burlador de Sevilla*. Es así que, entre sus numerosas técnicas (señaladas por estudiosos como Eiroa 2002), se destacan la delimitación del tiempo y espacio en donde suceden las acciones dramáticas; un cuidadoso empleo del tiempo dramático que aboga por contribuir con la verosimilitud de la pieza; el manejo del tiempo en dos planos, escénico e histórico; la evocación de hechos documentados por la historia social y cultural; la figura protagónica que define la participación del resto de los personajes; una notable preferencia por personajes protagónicos femeninos; la observación del decoro; el uso de más de un registro en los personajes y la variedad de formas métricas. No obstante, no podemos homogeneizar las características y asumir que el autor mantuvo una misma línea en sus obras, pues tal como indica Eiroa (2002):

Sería absurdo pensar, por otro lado, que Tirso presenta la misma madurez expresiva en todas sus piezas. En ellas se observa, en muchos casos, que a pesar del dominio visual escénico del dramaturgo hay en él un proceso evolutivo. Como pocos autores,

Tirso reaprovecha, además, aquellos mecanismos que mejor le parecen o que más éxito le han deparado en numerosas ocasiones (Eiroa: 711).

De este modo, además de estas particularidades, es necesario destacar en la obra de Tirso la construcción icónica de sus personajes, tan populares que, como mencionamos, no se circunscribieron a una sola pieza, sino que participan en varias (de su autoría y de otros autores) debido a su éxito. Este es el caso del Don Juan, tal como menciona Ignacio Arellano: “El mito de don Juan es un ejemplo notable de capacidad generadora de múltiples avatares: cerca de quinientas obras con don Juan (o donjuanes) como protagonista(s) han catalogado los estudiosos.” (2003: 27). Más allá de las reescrituras que continuaron con la tradición donjuanesca, no podemos dejar de lado que asistimos a un acto fundacional en el teatro del Siglo de Oro, que es *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. En rigor, el teatro español en este período no está caracterizado por la presencia de grandes individualidades: no hay una figura, ni un personaje dramático individualizado, en la España del Siglo XVII, a excepción del personaje de Don Juan. A diferencia de otras culturas, no encontramos un Hamlet, ni un Macbeth, ni una Fedra. Si bien la comedia de enredo, en el Siglo de Oro, está caracterizada por la aparición de un elenco de personajes tipificados de la nobleza media, ninguna individualidad sobresale. Allí observamos roles específicos que van teniendo diferentes nombres, pero con características similares y sutiles diferencias. La única figura individualizada de la literatura española del Siglo de Oro es el Don Juan de Tirso de Molina. No obstante, no podemos dejar de lado que del otro lado del mito nos encontramos con cuatro

féminas inquietas que lo acompañan al burlador en el camino imparable a su condena eterna. Por tal motivo, a continuación nos centraremos exclusivamente en ellas. Veremos que Tirso logra definir en cada una rasgos específicos construyendo, en consecuencia, subjetividades femeninas distintivas.

Isabela, Tisbea, Ana y Aminta: cuatro féminas inquietas del otro lado del mito. La construcción del personaje femenino en *El burlador de Sevilla*

Como mencionamos, uno de los grandes actos fundacionales del Siglo de Oro es la aparición de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Antes del Don Juan de esta pieza, no había ninguna figura, ni un personaje dramático individualizado, en el teatro de la época áurea. En rigor, el personaje que construye Tirso logra trascender no solo las fronteras literarias de España, sino las de todo el mundo, al punto de llegar a ser apropiado por otras tradiciones literarias. Asimismo, no sólo trasciende literariamente, sino que es apropiado por otras artes escénicas como la ópera y el ballet. Tal como sostiene Kristýna Sedláková (2011), desde su primera aparición en *El burlador de Sevilla*, Don Juan ha servido de inspiración a varios artistas, escritores, directores de cine, cantantes, grupos musicales y compositores. La ópera *Don Giovanni* (1787) de Mozart y el poema musical *Don Juan y Till Eulenspiegel lustige Streiche* (1888) de Richard Strauss, son tan sólo algunos de los ejemplos de composiciones musicales con temática donjuanesca. Estas apreciaciones nos llevan a preguntarnos, entonces, ¿qué sucede con las mujeres que él burla de forma desmedida?, ¿qué lugar ocupan aquellas figuras que parecen no trascender?

Al principio de la pieza, advertimos cómo Don Juan Tenorio, descendiente de una noble familia sevillana, seduce a la duquesa Isabella haciéndose pasar por su prometido, con el objetivo de concretar el encuentro amoroso. Una vez que descubren este primer engaño, el seductor es salvado por su tío Don Pedro Tenorio, quien culpa al duque Octavio, el prometido de Isabella. Entretanto, Don Juan naufraga en las playas de Tarragona y despierta en los brazos de Tisbea, una pescadora a la cual le pide matrimonio antes de huir nuevamente. En Sevilla, el burlador no se queda tranquilo, sino que conquista a otra mujer, Doña Ana, bajo la misma estrategia que le permitió seducir a Isabella, es decir, haciéndose pasar por su prometido. Finalmente, llega a Dos Hermanas e intercepta una boda: aleja al novio con engaños y seduce a la novia con la promesa de matrimonio. Este torbellino de conquistas deviene en su condena; Don Juan se refugia en una iglesia, pide confesión, pero no le es otorgada y se hunde para siempre en el sepulcro. De esta manera, para comenzar con el análisis que nos ocupa, podemos decir que en *El burlador de Sevilla* reconocemos cuatro engaños distintos y una dificultad gradual en cada uno de ellos: la situación dramática va *in crescendo* hasta culminar en la perdición del personaje principal. Asimismo, es notoria la velocidad del drama que acompaña al burlador en sus conquistas, siendo considerado éste un agente de pura acción, carente de reflexión (Arellano 2006). Es así que uno de los aspectos más transgresores y llamativos del personaje es su actividad erótica que va tan rápido como la pieza en sí. En este sentido, si hablamos de velocidad, resulta interesante tener en cuenta la alternancia de tonos en las burlas de Don Juan, que el personaje utiliza para conseguir sus fines. En efecto, esta

técnica hace que el texto cobre un dinamismo constante y, además, da cuenta del gran ingenio del personaje a la hora de burlar. Mientras que cuando él se dirige a Isabella, su primera víctima, el tono resulta absolutamente dramático, por el contrario, cuando habla con Tisbea, la pastora “de amor exenta”, es un tono lírico, que remite a la poesía pastoril: “Vivo en vos, si en el mar muero. / Ya perdí todo el recelo, / que me pudiera anegar, pues del infierno del mar/ salgo a vuestro cielo” (50). En el caso de la hija del comendador, el tono se configura como trágico, por lo que habrá una vinculación con el desenlace de la obra: ni bien ella descubra el engaño, pedirá por la muerte inmediata del traidor. Por último, aparece un tono cómico con Aminta, es decir, la campesina que pretende ascender socialmente. Por ejemplo, en la tercera jornada, antes de que ella aceptase sus pretensiones, el burlador le jurará que, en el caso de que sus palabras sean mentiras: “a traición y alevosía / me dé muerte un hombre” (99, v. 280-281). Sin embargo, en el verso siguiente, él aclara en un aparte: “(muerto: que, vivo ¡Dios no lo permita!)”, acción que condensa y reafirma su entidad de burlador.³ La dificultad gradual que don Juan sobrepasa, hace que él pase de ser un simple burlador a ser el⁴ burlador de Sevilla, un asesino conocido por todos que no le teme a nada con tal de conseguir sus propósitos: engañar, gozar y abandonar. Así, lo que hace Tirso, entonces, es crear la figura

³ Por otro lado, este verso también da cuenta de que la hipocresía religiosa domina la obra y la sociedad de la época. Justificamos esto al decir que el personaje se encomienda a Dios para no ser castigado, aun cuando las acciones que realiza lo ameritan según los postulados divinos.

⁴ El subrayado es nuestro.

del Don Juan otorgándole una entidad acabada: burlador-asesino-rebelde.

En cuanto a los personajes femeninos que él conquista, están caracterizados de maneras muy diferentes, aunque, de todas formas, el conocimiento y el ingenio del personaje no hacen de esto un problema. Además, desde el punto de vista temático, las cuatro mujeres afectadas representan toda la escala social: nos encontramos con dos mujeres nobles y dos plebeyas. En este sentido, Tirso sigue los preceptos de su mentor, Lope de Vega (2003) [1609], quien postula que para mantener activo el interés del público es necesario que haya variedad y abundancia de aventuras, sucesos, peripecias y ritmos. Tanto Doña Ana como la Duquesa Isabella creían estar con sus maridos a la hora del encuentro amoroso, el tópico del desengaño se hace presente cuando descubren la verdad. Ambas son representadas como damas más bien ilusas, lo que permite con mayor facilidad la consumación del hecho carnal y lo que, por otro lado, refiere negativamente al espacio de la Corte.⁵ Tisbea y Aminta, al mostrarse más perspicaces, le dan

⁵ Son numerosos los distintos tópicos que podemos reconocer en *El burlador de Sevilla*. En este caso, el tópico de *alabanza de aldea y menosprecio de corte*, el cual implica que mientras que el segundo lugar es el espacio de la corrupción, en la aldea predomina la pureza. Como hemos visto, la impecabilidad del noble se diluye en la obra, mientras que la aldea es representada como aquel lugar donde se encuentran los verdaderos valores. Otro de los hechos que nos permite pensar esto es que, en la primera jornada, los cortesanos cubren el delito de Don Juan y, finalmente, el Rey no dictamina su ejecución sino su destierro. Incluso, el mismo personaje va a decir que: “el honor se fue al aldea/ huyendo de las ciudades” (94). Al respecto, Aurora Egido (1988) afirma que, si bien el mal se encuentra en todas partes, el ámbito vicioso de la Corte se desplaza a la aldea para destruirla. Justamente, Don Juan paga la hospitalidad de Tisbea con

mayor dificultad a Don Juan en sus engaños, y por eso con ellas es más seductor y tiene que recurrir a otro *modus operandi*. Tal como menciona Ana Morilla Palacios (2009), la duquesa Isabela y Ana de Pantoja, ambas de clase alta, son amantes de don Juan por suplantación de personalidad. Es decir, cuando Tenorio intenta seducirlas, ocupa el lugar de otro hombre, finge ser el caballero que aman, Octavio (Isabela) y Mejía (Ana). En cambio, las plebeyas, Aminta y Tisbea, la aldeana y la pescadora de *El burlador*, son amantes de un don Juan que no suplanta a otro hombre, sino que usa su propia figura y la promesa de matrimonio para poder concretar el hecho amoroso. Estas últimas, como mencionamos, no caen tan fácilmente en sus enredos, sino que se muestran más astutas y lo invitan a modificar su estrategia de conquista. Por ejemplo, cuando él intenta seducir a la pastora en la primera jornada, ella le responde de manera muy histriónica haciendo una alusión al mito de Troya: “Pareéis caballo griego/ que el mar a mis pies desagua/ pues venís formado de agua/ y estás preñado de fuego” (51), lo que da cuenta de su enciclopedia cultural. Del mismo modo, la campesina alude, en su conversación con el burlador, a Emilia Tercia, esposa de Escipión el africano, famosa por su fidelidad conyugal, y a Lucrecia, matrona romana que se suicidó luego de ser violada por Sexto Tarquino (97). En otras ocasiones, mientras que Aminta lo llama

deshonra, la paradoja reside en que posteriormente, él será huésped del mismo infierno (Egido: 44). En la misma línea, Arellano sostiene que los responsables del orden quedan muy mal parados en la comedia tirsiana, puesto que el orden humano no es incapaz de castigar a don Juan, sino que no quieren hacerlo: “La inhibición de los reyes es una inhibición culpable que denuncia una pasividad perniciosa. Cuando se decide al fin castigar al malvado, la justicia ya ha sido hecha” (1988: 28).

“lisonjero” o refiere a que con retóricas mentiras se encubren sus verdades, la pastora lo trata de palabrero: “Mucho habláis”, hecho que nos permite pensar, en un primer momento, que ambas son mujeres atentas que no caerían fácilmente en engaños, a diferencia de Isabella y Ana. Sin embargo, el burlador es un personaje que sabe con quién trata y que se vale de su astucia y capacidad retórica para conseguir sus propósitos. Su esencia finalmente triunfa: “Por más helado que estáis, / tanto fuego en vos tenéis, / que en este mío os ardéis, / ¡Plega a Dios que no mintáis!” (51)⁶ y Don Juan y Tisbea terminan unidos a través del clásico matrimonio de palabra, el cual responde a un tópico de la literatura: “Yo a ti me allano/ bajo la palabra y mano/ de esposo” (60).⁷

De este modo, cada burla se desarrolla de una manera diferente, pero mantiene un *modus operandi* que se distingue según la víctima de burla. Como mencionamos, la duquesa Isabela y Ana caen ante las redes de Don Juan por suplantación de personalidad. Es decir, para que el encuentro amoroso pueda llevarse a cabo, el Tenorio ocupa el lugar de otro hombre y finge

⁶ Además, en estos versos también podemos reconocer la simbología (Cirlot 1958) del fuego como la llama del amor y de la pasión, y la figura de Dios como garante de castigo en el caso de que sus promesas sean mentiras.

⁷ En muchas culturas el solo hecho de entregarse al otro a través del valor de la palabra ya era índice de matrimonio, además, la mano aparece como sinécdoque del cuerpo y de la entrega. Esto también puede verse en otros momentos, la mano como acceso para el contacto con el otro, tanto la que quita como la que da. Cuando finalmente descubre la identidad del burlador, Isabella socorre, pero antes, él le pide su mano: “Detente: / dame, duquesa, la mano” (22). Lo mismo ocurre en la última con Aminta: “Ahora bien: dame esa mano/ y esa voluntad/ confirma con ella” (99). La mano que quita es aquella que al finalizar *El burlador de Sevilla*, arrastra y condena al protagonista a la muerte, es decir, la de la estatua viviente de Gonzalo.

ser la persona a la que ellas aman. De esta manera, pareciera que el texto deja entrever que la culpa del malentendido es de los personajes femeninos. La visión que se construye de ambos personajes –y por consiguiente de la corte en sí misma– es negativa. Tanto Isabela como Ana se muestran como mujeres ilusas, tontas e ingenuas. Su honor se ve ultrajado fácilmente y sólo puede ser restaurado a través de un matrimonio que, nuevamente, un personaje masculino debe concertar. El rol que ocupan es pasivo, pero funcional a la imagen que el autor quiere dar de un sector de la sociedad en específico. No obstante, cabe destacar que Ana de Ulloa es la única que no sucumbe a los engaños de Don Juan, pues lo descubre antes de que la burla sea cometida, pero aún así su honor queda ultrajado y debe recurrir a su familia para limpiar su nombre. Aminta y Tisbea, por otro lado, son amantes de un burlador que no suplanta a otro hombre, sino que se acerca a ellas con la promesa de matrimonio. Asimismo, ambas utilizan su voz para pedir reclamo sobre su deshonor. No actúan como las aristócratas que se comunican en la intimidad para pedir reparación de su honor, sino que públicamente exigen justicia real.

De esta manera, las mujeres burladas por don Juan coinciden en fallos morales con los que mediante su credulidad facilitan el trabajo al burlador (Vivó de Undabarrena 2007). No obstante, no podemos dejar de lado que son mujeres que sucumben - aunque engañadas- a sus deseos e impulsos. La primera mujer del repertorio, Isabela, se encuentra con su amante clandestinamente, antes de la boda, sin respeto al palacio del Rey, impulsada por su deseo y apetito sexual. Una vez cometida la falta, observamos que no teme sostener el engaño y culpar a un inocente, pues afirma que su prometido

fue quien la deshonró. Antes de afirmar que no sabe a quién se ha entregado, elige sostener una mentira y acusar a Octavio. En el caso de Tisbea, ella reconoce que antes actuaba de la misma manera que Don Juan: “yo soy la que hacía siempre/ de los hombres burla tanta; que siempre las que hacen burla/ vienen a quedar burladas” (62), motivo por el cual justifica los engaños del burlador, respondiendo, así, al tópico del burlador burlado. Arminta, al igual que el resto, cede finalmente no sólo a los deseos del seductor, sino a los propios. El Tenorio irrumpe inesperadamente en su boda, mientras se encuentra camino al exilio. Allí, nuestro protagonista se dispone rápidamente a aprovecharse de la situación e inicia el procedimiento habitual de seducción, por medio de promesas y elogios, logrando, así, deshonrar a la dama. Finalmente, Doña Ana, con el objetivo de impedir un matrimonio impuesto y no deseado, busca la manera de entregarse a su enamorado marqués de la Mota, prescindiendo así de la imposición del Rey y de su padre, en pos de sus sentimientos. Asimismo, es ella quien toma la iniciativa y cita a su amor: sin importar las consecuencias elige ese camino antes de casarse con un hombre al que desconoce. Burladas, engañadas y deshonradas, las cuatro féminas que recorren el universo de *El burlador de Sevilla* no dejan de ser personajes que atienden a sus deseos y actúan impulsivamente. Frente a una sociedad ortodoxa que les impone una manera de actuar y de ser, ellas hallan en el espacio de encuentro con el burlador, un lugar para entregarse a sus pulsiones e iniciativas.

Conclusiones

En gran parte de la genealogía donjuanesca, pesa la ausencia de lo femenino y, en su mayoría, su presencia en las reescrituras se

encuentra marcada por un silencio cultural. Esta escasa presencia textual de las mujeres, les ha otorgado un papel canónicamente secundario que ha sido “consecuencia de un orden social patriarcal que ha eliminado culturalmente a la mujer y ha generado un claro vacío cultural” (Redondo 2001: 212). Esto se trasluce en el hecho de que, en la mayoría de las obras que toman la figura del burlador y construyen fenómenos dramáticos nuevos, podemos observar cómo lo femenino cumple un papel principal en la medida que es excusa y objeto para el encuentro amoroso o para la redención de los personajes. Es así que los papeles femeninos se encuentran subyugados a los masculinos y, en reiteradas ocasiones, suelen tener un rol pasivo al estar al margen de Don Juan o de algún galán que pretende conquistarlas. En efecto, si bien esto ocurre en *El burlador de Sevilla*, no podemos desconocer que es uno de los textos en donde más relevancia se les da, hecho que se correlaciona significativamente con el valor estético y sociológico que posee la comedia áurea; y que es una característica intrínseca de la dramaturgia tirsiana. Aún en aquellas comedias en donde los personajes femeninos no son protagonistas, la psicología de sus personajes se encuentra muy desarrollada y las características de cada fémica, a nivel compositivo, son muy distintas y particulares. Si bien los personajes femeninos no poseen una relevancia dramática independiente de la figura protagónica, el rol que ocupan es imprescindible para que las acciones del personaje puedan llevarse a cabo. Sin ellas, Don Juan no recorrería cada uno de los espacios del texto. Sin ellas, su camino hacia la perdición no tendría sentido. Las diferencias compositivas con las que Tirso construye su figura, resultan destacables y necesarias para que el

personaje principal pueda exponer cada una de sus artimañas, las cuales, como vimos, sobrepasan cualquier obstáculo. Más allá de que el centro del texto sea el burlador, no podemos desconocer las diferencias sustanciales que cada fémica presenta; ni el hecho de que Tirso les asigna una preponderancia compositiva que pocos autores supieron darles después.

La contrarreforma o prohibicionismo digital, como ya apuntamos, no ofrece o plantea la búsqueda de respuestas educativas dirigidas a superar los efectos perniciosos de las tecnologías sobre los estudiantes (falta de atención, aislamiento, ansiedad, comunicaciones tóxicas, desinformación, acceso a contenidos violentos o pornográficos, etc.), sino que su solución educativa consiste en defender el veto o restricción de estos artefactos creyendo que así desaparecerán sus consecuencias nocivas. Como señalan Suárez y Cano “en esa narrativa, prohibir se ha convertido en la respuesta más fácil, la más reduccionista, pero también la menos atinada” (2023: s/p).

Referencias

- Arellano, I. (1988): "Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 27 - 49.
- Arellano, I. (2003): "El burlador de Sevilla". En: *Tirso en el Siglo XXI*. Universidad de Navarra.
- Bataille, G. (1974): "L'absence de mythe". En: *Oeuvres complètes*.
- Córdoba, E. C. (2010): "Arminta y la tradición pastoril en el *Burlador de Sevilla*" en *Voz y Letra, Revista de Literatura*: Universidad Autónoma de Madrid.
- De Armando, R. (2008): "Introducción". En De Molina, T. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Buenos Aires: Colihue.

- De Molina, T. (2008): *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Buenos Aires: Colihue.
- De Santos, A. (1996): *La sombra del Tenorio*. Madrid, Sociedad General de Autores y Escritores.
- Dubatti, J. (2017): “Apropiaciones de la dramaturgia universal en el teatro argentino. Las reescrituras de Shakespeare como corpus de la dramaturgia nacional. Perspectivas de Teatro Comparado y Poética Comparada”. En *La literatura argentina en el Bicentenario. Balances del sistema y diálogos con el mundo*. Bs. As: La imprenta YA.
- Dubatti, J. (2018a). “La Celestina en escenarios argentinos (1950-2018), un problema de Teatro Comparado”. En *Letras*. N° 78. ISSN: 0326-3363
- Dubatti, J. (2018b) “Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la teatrología argentina” en *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires: IAE.
- Dubatti, J. (2019) “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: su inclusión en el corpus de estudios de los teatros argentinos”. En *Literaturas de Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias*. Bs. As.: Teseo Press.
- Eco, U. (1987). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Egido, A. (1988). *El mito de Don Juan*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Eiroa, Sofía (2002). *Estudios de teatro del Siglo de Oro. Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*. Universidad de Murcia.
- Eliade, M. (1992): “La estructura de los mitos”. En *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Evans, R (1968). “El inconsciente: arquetipos”. En *Conversaciones con Jung*. Madrid: Guadassama.
- Ion, M. (2003). “El viaje de don Juan a través de los siglos” en *Philologica*, Tomo 3, 16

- Molho, M. (1988). "Don Juan en Europa". En: García Lorenzo, Luciano (Ed.) *Cuadernos de Teatro Clásico N°2, El mito de Don Juan*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Palacios, Morilla, A. (2009). "El universo femenino en El burlador de Sevilla y Don Juan Tenorio". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Editorial del Cardo.
- Parr, J. A. (2004). *Don Quixote, Don Juan, and Related Subjects. Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*. University Press: Susquehanna.
- Pedraza Jiménez, F. (2015): "La consideración estética de El burlador de Sevilla: entre el mito y el drama". En: Oteiza, B. (comp.) *Prosas y Versos de Tirso de Molina*. Madrid/Pamplona/New York: Instituto de Estudios Tirsonianos
- Pociña, A. (2001). "La reescritura de los clásicos". En: *Las puertas del drama. Revista de la asociación de autores de teatro*, N°6.
- Quintana, I. Cazorla, S. (1971). "Marianización e hispanización". En: *La virgen del Pino en la Historia de Gran Canaria*. Las palmas: Literatura Saavedra.
- Rank, O. (1981). *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós.
- Rauhut, F. (1990). *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1960 bis 1934*. Konstanz: Wisslit-Verlag.
- Redondo, A. (2001): "Ginocrítica polifónica". En: *Contexto* 5-7.
- Ruiz Ortiz, M. (2012). "La monarquía española de los Austrias en los siglos XVI y XVII" en *Revista Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*. Artículo N° 336, 15 de diciembre de 2012.
- Ruiz Pérez, P. (ed.) (2008). *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*. Vigo: Academia del hispanismo.
- Sabor de Cortázar, C. (1979). "La sociedad española del 1600 y la literatura" en *Revista universitaria de Letras*, UNMDP. 41-59

- Secreto, C. (2013). “Reescrituras o el juego de las visitas”. En: *Viajes de ida y vuelta, de escrituras y reescrituras en la literatura europea*. Buenos Aires: Eudem.
- Sedláková, K. (2011): *El personaje de Don Juan como inspiración de compositores musicales*. Masarykova Univerzita Filozofická fakulta. Ústav románských jazyků a literatur.
- Tinianov, I. (1968). “Per una teoría della parodia”. En *Avanguardia e Tradizione*. Bari: Dedalo.
- Vivó de Undabarrena, E. (2007): “Matrimonio y derecho en *El brulador de Sevilla*”. En: *Revista de derecho UNED*, núm. 2.
- Vega, Lope de (2003)[1609]. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Zorrilla, J. (1994). *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Edicomunicación.

**Juana, la mujer que cuestiona
convenciones: aproximación a la
construcción de la figura femenina en
*Las Rimas humanas y divinas de
Tomé de Burquillos de Lope de Vega***

Marta Ferreyra

En la literatura europea han convivido siempre dos tradiciones de representación de la mujer: la idealizante y la misógina. No se trata de opciones retóricas alternativas sino simultáneas; es habitual encontrar en un mismo poeta la convivencia de ambos paradigmas. La tradición misógina tiene una de sus bases en el tópico galénico de que la mujer es una criatura imperfecta (fría y húmeda, al revés que el varón), reforzada, posteriormente, por la ideología católica que ve en toda mujer un reflejo de Eva. La dama será culpable –por ingrata– de las desventuras del amador. Los principales hitos de la tradición idealizante son los trovadores y sus herederos: los estilnovistas y el petrarquismo. En la lírica provenzal se desarrolló la idea de la cortesía y del amor puro y al mismo tiempo purificador; lo que se relaciona con la cosmovisión feudal, pues la poesía trovadoresca presenta una serie de características que la integran en esta situación política, jerárquica y social porque el trovador mismo está ligado íntimamente a las cortes en las que vive y de las que vive (Martín de Riquer, 1975:78). En el contexto de las cortes feudales la

mujer es la *domina-donna* y está situada en la cumbre de dicha jerarquía. El poeta tiene como mandato celebrar su hermosura, el juicio, la bondad y la nobleza de la dama. De forma tal que en la lírica trovadoresca se exaltan los valores y características de ciertas damas feudales y se inscriben bajo términos amorosos. (Lobato Osorio, 2013:88) Siempre pensando a estas damas en el ámbito idealizado del amor cortés, pues muy otra será la suerte de las mujeres en los contextos representados por el *Conde Lucanor*.

En las *Rimas de Tomé de Burguillos* coexisten matrices de la retórica amorosa tradicional y el gesto burlesco como la puesta en crisis de ese modelo. La figura femenina es objeto de amor, se convierte en la promotora de la travesía lírica del personaje/poeta y, simultáneamente, es el ingreso al mundo de la cotidianidad. La idealización petrarquista y la tradición renacentista en la pluma de Garcilaso parecen derrumbarse frente a esta Juana, lavandera, que asienta su materialidad en la cercanía con el mundo más tangible. Sin embargo, el juego de lírico de Lope radica en la imbricación de polos aparentemente opuestos, una suerte de oxímoron poético. La amada también se construye desde el amor no correspondido y el sujeto lírico apela a la tradición del amor cortés y se transforma en el vasallo de su dama (“dulce tirana”¹). Aunque en los juegos de las apariencias todo puede ser una simulación, la actitud burlesca acecha como una sombra y lo que aparenta crear un significado puede quebrarse en una multifacética sala de espejos y producir una diáspora de sentidos.

¹ “A las fugas de Juana en viendo al poeta con la fábula de Dafne” (173). Para este artículo se ha utilizado la edición de Antonio Carreño (2002).

En este juego de dualidades entre la tradición y su puesta en crisis existen varias posturas críticas. Una, la más generalizada, entre los que se encuentran autores como Pedraza Jiménez (1981), Sánchez Robayna (1993), San José Lera (2007), Quintanar Tobar (2020), caracteriza el poemario como poesía satírico-burlesca, en la que la parodia cumple un rol fundamental en la construcción de la figura de la amada. La otra postura, la de Arellano (2020), observa que

contra las ideas habituales expuestas en la bibliografía al uso, el cancionero a Juana de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, no pretende atacar al código de la lírica petrarquista, y que Juana, la inspiradora de la mayoría de las rimas amorosas de Burguillos, no es fea ni rústica, ni pertenece, como se ha dicho, a la serie de serranas brutales del Arcipreste de Hita o al modelo villanesco de Teresa Panza, sino que es una hermosa lavandera definida precisamente por el modelo petrarquista, sometido a una parodia amable sin ninguna intención destructiva por parte de Lope. (298)

La lectura de Arellano enciende la polémica con las lecturas usuales del poemario; parte de la idea de que la parodia de Lope no es antipetrarquista:

La idea de que la parodia responde a una ordenación cronológica sucesiva, según la cual un sistema literario agotado es rechazado para dar espacio a uno nuevo es falsa. El código petrarquista y sus parodias en diversos niveles de agresividad no son sucesivos, sino coexistentes. En el momento en que un sistema se hace muy reiterativo es lógico que surja la parodia, pero esta no tiene por qué constituir un ataque sistemático al modelo: la distribución es más bien genérica. La poesía seria sigue respetando el petrarquismo; la poesía jocosa puede burlarse de él. Pero esas

burlas no expresan una actitud enemiga “real” de los poetas, sino que responden a las convenciones literarias de un género o especie poética. (310)

Los críticos, en general, coinciden en señalar la singularidad de las *Rimas de Tomé*, y esta singularidad radica, justamente, en la complejidad para rotularlo. La obra escapa a una generalización que unifique la lectura crítica; las problemáticas que ofrece la vuelven original y esquiva a análisis que la simplifiquen. Indudablemente, la polémica que abre Arellano revitaliza la obra y propone leer más allá de etiquetas preestablecidas. En el conjunto de poemas, a modo de miscelánea, la figura de Juana se crea desde una diversidad de ángulos que exhiben la riqueza de recursos de Lope como poeta; solo una parte de los textos están dedicados a su figura, lo que dificulta -también- hablar de *cancionero* en un sentido tradicional. Sin embargo, la figura de la amada es sustancial en la creación de la obra, pues articula el poemario y da razón de existencia al sujeto: es esencial para la construcción de la identidad del yo lírico. En la creación de Juana, como dama y amada de Tomé, existe una mixtura que entrelaza petrarquismo con parodia, *imitatio* con *inventio*, el tono serio con el burlesco. Por lo tanto, no es posible generalizar, es necesario hablar puntualmente de cada poema y sus peculiaridades. Indudablemente, la marca petrarquista está presente y vertebra las *Rimas* ya sea en clave de *imitatio* y reescritura de la tradición o como cuestionamiento burlesco de los estereotipos (también, a modo paradójico, la convivencia de ambos).

La tradición petrarquista desarrolla en la literatura española del siglo XV un campo de imágenes construidas con elementos

léxicos semejantes, de frecuente aparición en la poesía de cancioneros, de filiación trovadoresca, y en las alegorías de la cárcel de Amor. En perspectiva diacrónica, este campo de imágenes antecede al desarrollado por los petrarquistas españoles del XVI e incide en su conformación. La reelaboración de esos patrones líricos incorpora diversas fuentes que mixtura la tradición clásica con la poesía medieval. Al respecto, Lía Schwartz (1992) sostiene que

la ideología del servicio amoroso, asimilada al lenguaje poético petrarquista, se actualiza en los contextos filológicos y críticos del XVII. Así parece indicarlo la difusión de la obra de Tibulo, de Propertio y de Ovidio, que los humanistas relejeron en conjunción con los *erotika* de la Antología griega, al mismo tiempo que la imitan en sus propias composiciones neolatinas. La influencia directa del corpus elegíaco en los autores cultos de aquellos siglos fue estimable. (...) Los poetas romanos describieron a Eros como fuerza que inmovilizaba el cuerpo y los sentidos con estas imaginarias *catenae, uincula y iugi*. La amada trataba al amante con crueldad, y este se sometía, como el esclavo al señor. El amor era una forma de esclavitud vergonzosa, pero, al mismo tiempo, ineludible, ya que Amor-Eros cautivaba a sus víctimas en guerra cruel para imponer su dominio. El enamorado alternaba entre una *libertas*, característica del estado de desamor y una esclavitud de servicio a la amada. (26)

En las *Rimas de Tomé* sujeto y amada conforman un binomio indisoluble que sustenta la existencia de un discurso amoroso; pero en una suerte de paradoja, ese discurso se cuestiona a modo de permanente ejercicio de examen e indagación de su propio artificio. La construcción de la amada manifiesta una doble perspectiva que integra la mujer de los

estratos bajos a un modelo petrarquista de amor idealizado. La indiferencia femenina fortalece el tono tradicional, pero su representación la aleja de cualquier similitud con la Laura petrarquista o las amadas de Garcilaso. Las alusiones culinarias, la referencia al oficio de lavandera y, en ciertas ocasiones, el léxico escatológico forma parte de los trazos que crean el retrato de Juana. Ya su nombre expresa una distancia con la idealización y genera un lazo profundo con la vida cotidiana. Tomé de Burguillos, como sujeto y heterónimo, destaca los contrastes que ubican la figura de su amada en las antípodas de la tradición lírica de Occidente:

Celebró de Amarilis la hermosura
Virgilio en su bucólica divina,
Propercio de su Cintia, y de Corina
Ovidio en oro, en rosa, en nieve pura;
Catulo de su Lesbia la escultura
en la inmortalidad pórvido inclina;
Petarca por el mundo peregrina,
constituyó de Laura la figura;
yo, pues Amor me manda que presuma
de la humilde prisión de tus cabellos,
poeta montañés, con ruda pluma,
Juana, celebraré tus ojos bellos,
que vale más de tu jabón la espuma
que todas ellas, y que todos ellos. (135-136)

El soneto genera diversas relaciones que abren abanicos de significaciones encubiertas detrás de la apariencia de sencillez léxica. El símil opera como estrategia que coloca tanto al propio Tomé como a Juana a la altura de los consagrados y sus amadas. Por una parte, la enumeración de los nombres célebres expresa

una genealogía donde se ubica el sujeto y su destinatario femenino; por otra parte, mediante el símil se produce un doble juego de similitud y discrepancia. Los cuartetos exponen el conocimiento de Tomé acerca de la tradición lírica y despliegan la temática del amor como eje central del soneto. El terceto final enfatiza el “valor” de Juana. La comparación genera el contraste y sobre esa tensión se construye la imagen de la amada. La mujer parece exaltarse en la sencillez de su trabajo frente a la artificiosidad de la representación poética de las otras amadas. Juana surge de entre la espuma como una Venus² y su figura se convierte en un icono del Amor que confronta con las damas de la tradición lírica de Occidente. Esta mujer se crea desde el modelo de una fémina común, cercana a lo popular; su oficio la define. Se coloca en una posición muy diferente a la de las otras amadas, quienes también son objeto de culto, pero cuyas identidades se crean desde la idealización. Juana se diseña a partir de su peculiar simpleza y desde esa particularidad se

² Conocida es la figura de Afrodita (Venus entre los latinos), diosa griega del amor y la belleza, una de las doce grandes deidades del panteón olímpico. Ella encarna la fuerza y la omnipotencia creadora del deseo amoroso, al cual se hallan sometidos todos los seres vivos sin distinción: humanos, animales e, incluso, los mismos dioses. Seductora, en ocasiones temible, es una de las fuerzas fundamentales del mundo, como apunta la tradición más conocida relacionada con su nacimiento: según Hesíodo, Afrodita nació de Urano, cuando su hijo Cronos, después de mutilarlo, arrojó al mar sus genitales. La simiente del dios castrado fecundó la espuma de las olas y en ellas engendró a esta diosa de radiante belleza, a cuyo paso nacían las flores. Dicha historia explica el significado de su nombre pues aphros significa ‘la espuma’. Mantuvo relaciones amorosas con muchos dioses y también con mortales, aunque su esposo, elegido por Zeus, era Hefestos, el dios del fuego. De sus amores con Ares (el Marte de los romanos), dios de la guerra, nació Eros, el dios del amor. (Miranda, 2019: 31)

distingue y se diferencia de las otras mujeres de la lírica masculina.

El soneto amoroso enhebra diversas intenciones; el propósito de exaltación de la dama se entrelaza con las actitudes críticas a la tradición lírica. El gesto burlesco se proyecta hacia los diversos códigos del amor cortés. La creación de la amada y el vínculo que establece el sujeto con su destinatario se asocian a la intención desmitificadora del léxico de la tradición lírica. El lenguaje produce nexos con la convención literaria para desarrollar un doble juego de homenaje e irreverencia. En “Dedicatoria de la lira, con que piensa celebrar su belleza” Lope remeda fórmulas estereotipadas de la poesía amatoria. Si bien la imagen de la dama dista mucho de las damas famosas de la lírica, su creación emerge de las mismas estrategias en una suerte de homenaje; el sujeto-autor exalta la utilización del estereotipo para ensalzar a su amada y elevarla al nivel de las mujeres célebres. Sin embargo, la misma exaltación destaca la discordancia y dispara la actitud burlesca:

A ti la lira, a ti de Delfo y Delo,
Juana, la voz, los versos y la fama,
que mientras más tu yelo me desama,
más arde Amor en su inmortal desvelo.

Las referencias a la tradición clásica establecen los lazos con las formas cultas de la herencia grecolatina y las fórmulas poéticas del amor cortés. La “lira”, instrumento musical de Apolo, participa de la creación de un espacio consagrado a la poesía en donde se instala la figura de la amada. Espacio definido por Delfo, ciudad situada al pie del monte Parnaso donde se había construido un templo dedicado a Apolo, y por

Delo, isla también ofrendada a Apolo. El primer verso del soneto genera un ámbito específicamente ligado a la tradición y mitología clásicas; este ámbito funda significaciones que parecen sostener los cimientos estéticos del poema.³ El segundo verso presenta a la amada, destinatario de los iconos líricos; el nombre propio surge luego de las referencias clásicas y produce una suerte de divergencia no solo semántica sino también acústica. Aunque existe una rima interna en el segundo verso, la palabra “Juana” produce una discordancia sonora frente a términos como “lira”, “Delfo” y “Delo”. El espacio definido en el primer verso se despliega a lo largo del soneto con términos que se asocian al legado del amor cortés (“yelo”, “desvelo”, “mariposa”, “desdén”, “nieve” y toda su extensión simbólica). La actitud distante de la dama, “mientras más tu yelo me desama”, exacerba la condición amante del sujeto. Este sufrimiento gozoso, de sumisión de Tomé lo equipara al enamorado que se ofrece como vasallo de su amada. Aunque es mucha la distancia que separa a nuestro sujeto-autor y a su dama de los ambientes de la corte. La aclaración que le sigue a la representación de la dama como sirena, “menos la escama”, genera una ruptura humorística, pues hace foco en la cubierta que protege la piel de los peces y reptiles. La alusión al “yelo”

³ El Siglo de Oro español redescubre la mitología y sus usos literarios; los cuadros y los libros se pueblan de referencias, vulgarizándose además la cultura mitológica gracias a la publicación de manuales mitográficos que eran libros que figuraron, en los siglos XVI y XVII, en la biblioteca de todo hombre cultivado. Imitando a los de Giraldi (1548), Conti (1551) y Cartari (1556), en España se editan dos importantes manuales, la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (1583) y el *Theatro de los dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620-23). (Gómez Sánchez-Romate, María José, 1990, pág. 456)

(expuesto ya desde el primer cuarteto) vuelve a mencionarse en el final de esta estrofa. La frialdad de la dama ha sido extensamente referida por la convención lírica del amor cortés y opera como requisito esencial en la creación de la amada.⁴

El “yelo”, la “sirena”, el “hielo” y la “nieve” caracterizan el desdén de Juana. El tercer verso de la segunda estrofa plantea un juego semántico entre “mariposa”⁵ y “fuego” y un neologismo (“mariposar”) que surge como derivación de “mariposa”. Existe la creencia que las mariposas son atraídas por el fuego, pero aquí se propone una nueva significación. La amada es mariposa, pero no llama: “para ser mariposa no eres llama”; la negación puede suponer que la capacidad de ser

⁴ Pilar Manero Sorolla (1992) señala que “si a la imagen del fuego corresponde, indefectiblemente, como término real, la pasión amorosa, la del hielo y la nieve designará también, sin apenas variantes, su temor; pero también el rigor y el desdén de la propia amada, y, por lo tanto, la causa y el origen del miedo del poeta, o, paradójicamente, el acicate capaz de avivar todavía más su propio fuego, su propia pasión. La fórmula, conocida, por supuesto, anteriormente a su consagración tópica dentro del movimiento petrarquista, halla en la poesía del cantor de Laura acabada expresión y reiteración notable que luego proseguirán los poetas italianos y españoles.” (p.52)

⁵ La referencia a las mariposas y la seducción del fuego aparece en el acto I (versos 737-744) de la comedia de Lope *El acero de Madrid*, Teodora ofrece a su amiga Belisa la siguiente advertencia acerca de los peligros del amor:

Mientras más te voy diciendo
que a los hombres no te allegues,
que mires y no te ciegues,
porque ciega el amor viendo,
más te acercas y te allegas.
Y si en allegarte das,
mariposilla serás:
quemarás te si te ciegas.

mariposa incluye la posibilidad de ser llama, pero en este caso Juana carece de esta cualidad. O bien que para ser mariposa es imposible ser llama también, una excluye a la otra. Es posible interpretar esta construcción poética en la relación con el campo semántico de la frialdad y la indiferencia de la amada y su resistencia al “fuego” del amor. La creación de planos antitéticos representa la relación con la amada y la instala dentro de la tradición que asocia al hombre con la pasión abrasadora y a la dama con el hielo. En el primer terceto, el sujeto define su amor como fuego, segundo elemento dentro de la cosmología de la época, que funciona en una suerte de contrapunto con el “desdén” de la amada: “Mi amor es fuego, elemental segundo”. La imagen ya cristalizada del fuego como pasión trabaja en la ambivalencia de la aplicación del modelo y, simultáneamente, en la intención de exponer su anacronismo. Lo mismo sucede con el término “mariposa”, con “desdén” y con las imágenes asociadas a la frialdad de la amada. El verso siguiente, “de Scitia tu desdén los hielos bebe”, alude a la región que en la antigüedad se extendía del río Volga a la Mongolia occidental y se la creía cubierta de hielo. Y en este caso, “desdén” es una metonimia de la dama. La metonimia es también una representación hiperbólica de la indiferencia de Juana. A continuación, el campo semántico del fuego reaparece en el verbo “fundo” (que puede interpretarse en una función bisémica: fundir o fundar): “tal imposible a mi esperanza fundo”. Los juegos léxicos constituyen el eje sobre el que gira el mundo lingüístico del poemario. En el último terceto se vuelve a aludir, de forma velada, a la lira que es personificada desde su atrevimiento: “Pues a decir que fuéramos se atreve/ (cuando no los hubiera en todo el mundo)

/ yo Amor, Juana desdén, su pecho nieve.” Juana cambia su rol en el poema, de destinatario pasa a materia del enunciado. Se explicita la dicotomía que identifica al sujeto con el amor y a la dama con la nieve y desdén; de este modo, se exhibe el uso de los patrones de la tradición lírica donde el hombre enamorado es prisionero y devoto de su amada y la mujer preserva su castidad (y/o identidad) mediante la representación de su frialdad y apatía.

En el soneto “Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena”, el gesto burlesco se hace evidente en la representación de la amada: de lavandera troca en sirena:

Yo cantaré con lira destemplada,
¡oh sirena bellísima de Europa!,
tu enfado ilustre, tu jabón, tu ropa,
del patrio río en su cristal bañada. (139)

El “enfado ilustre” establece una relación con el modelo de la madonna desdeñosa y distante del amor cortés. La imagen de la donna insensible a los requerimientos de su amado también alimenta su aura de pureza y, por ende, de idealización. La enumeración coloca los diferentes elementos en un mismo nivel; así el “enfado ilustre” se equipara a “su jabón” y a “su ropa” y la solemnidad supuesta del “enfado” parece disolverse en las aguas “del patrio río” que sirve para las tareas de Juana. El “patrio río” que Lope procuró de elogiar en numerosas ocasiones (“juncoso Manzanares, pues excedes/ del Tajo la corriente caudalosa”⁶) intentando establecer una relación de

⁶ Fragmento del soneto VIII, publicado en *Rimas humanas y divinas*, en Lope de Vega, *Poesías líricas*, en Fernández Montesinos, José (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 120.

superioridad ideal entre Toledo y Madrid en su rivalidad por el asiento de la corte, se convierte en el agua para lavar la ropa y el escenario de donde emerge la sirena/lavandera. El adjetivo “patrio” parece introducir un gesto irónico y producir una suerte de quiebre con su intención encomiástica anterior. La imagen que sugiere a Juana emergiendo del agua jabonosa produce un efecto humorístico que se asocia también a la desmitificación del río Manzanares. La ironía, en este caso, funciona como la estrategia para examinar ciertos valores que evidencian su puesta en crisis.⁷

El espacio vuelve a adquirir relevancia como lugar de encuentro amoroso en el soneto siguiente, “Túrbese el poeta de verse favorecido”. El río Manzanares (mencionado en reiteradas oportunidades) es el escenario; un río que fue foco de diversas composiciones burlescas dado su escaso y turbio

⁷ En el caso de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, la ironía es la estrategia para exhibir el anacronismo de las convenciones poéticas tradicionales. Antonio López Cruces (1993) define a la ironía como “un juego comunicativo por el que se da a entender que no se dice lo que se dice. Se expresa algo más, que puede ser diferente o contrastante. La ironía logra el distanciamiento del lector frente al texto, le hace sentir su doblez, le obliga a mirar críticamente lo que allí se dice y ha de ser sustituido por otro sentido distinto. Su uso sólo es posible tras un previo pacto de complicidad, un guiño de inteligencia, entre autor y lector. A veces sólo al finalizar la lectura nos damos cuenta de que el escritor ironizaba, lo que nos obliga a una relectura, ya con plena complicidad en el juego de trastocar e infringir normas y códigos lingüístico literarios y sociales institucionalizados, frente a los que el ironista lleva a cabo su ataque-defensa. La ironía es una excelente gimnasia sobre el lenguaje y su eficiencia, sobre los usos a que someten al lenguaje sus usuarios. Suele ser una risa de tipo reformista, que enfrenta críticamente las ideas del autor a las personas, las cosas y las costumbres, para mostrar cómo lo real dista ridículamente de lo ideal.” (p.25)

caudal; Góngora aludió jocosamente al Manzanares en varias ocasiones. Lo mismo hará Lope en otros sonetos de las *Rimas de Tomé*. Las márgenes del río no solo es el lugar de encuentro, sino el ámbito laboral de su amada.

Dormido, Manzanares discurría
en blanda cama de menuda arena,
coronado de juncia y de verbena,
que entre verdes alamedas cría;
cuando la bella pastorcilla mía,
tan Sirena de Amor como serena,
sentada y sola en la ribera amena,
tanto como lavaba, nieve hacía. (p.151)

La quietud del río se representa mediante el adjetivo “dormido” que inicia el soneto y es la pauta que caracteriza el sosiego del lugar. La quietud y el marco vegetal y florido diseñan un sitio al modo del locus amoenus tradicional donde se instala a la dama, “la bella pastorcilla”. Así, el espacio emula las circunstancias bucólicas. La pastorcilla muta en Sirena en el segundo verso del último cuarteto y el entorno enfatiza su carácter acuático. La construcción de la amada está en relación con el ambiente; por una parte, en la idealización que se exhibe como artificio de la lírica pastoril y, por otra, en conexión con el ámbito lacustre, como Sirena y como lavandera. La alusión a este mítico personaje se asocia a la creación de una amada que, con su canto, posiblemente mientras lava, cautiva al amado. La paronomasia propuesta por Sirena y serena destaca la asociación con el canto de estos seres míticos que producían efectos devastadores en quienes los escuchaban; recordemos el famoso pasaje de la Odisea. El encanto de Juana se homologa a la seducción de las sirenas. La actitud fascinante de la amada

adquiere un giro fundamental al describirla en su labor. El espacio cambia en tanto el río se puebla de jabón: la Sirena se convierte en lavandera.

En el soneto 9, “No se atreve a pintar su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para poeta”, se exhibe el artificio de la representación de la belleza de la amada. El epígrafe alude a la disputa entre la lírica y la pintura como expresión artística. Para los preceptistas de la época el arte pictórico era la máxima realización estética por su carácter visual. En el soneto, desde un inicio, se hace explícita la intención de exponer el artificio poético de la construcción de la amada. El sujeto procura demostrar su maestría para crear o recrear la belleza de mujeres emblemáticas de la literatura clásica; es el caso de Elena, la heroína de Troya, considerada por Homero como la mujer más hermosa. El nombre también abre una conexión con Elena Osorio⁸, presente en la lírica de Lope como Filis. “Elena” abre un juego de alusiones intertextuales, primero con La Ilíada y luego (o paralelamente) con la propia poesía del autor: “Bien puedo yo pintar una hermosura,/ y de otras cinco retratar a

⁸ Enrique García Santo-Tomás examina la relación de Elena con Lope en sus textos y en su vida: “El triángulo Elena Osorio-Lope de Vega Francisco Perrenot de Granvela, de efímera duración en la sensacional y poco común cadena de eventos amorosos del Fénix, se decanta en su desventaja. Semejante evento hubiera tenido su justa trascendencia si no fuera por el desencadenante que provoca la ruptura de estas tortuosas relaciones. En el plano vital/real, Lope sufre destierro a Valencia por los escandalosos libelos difamatorios contra Jerónimo Velázquez y su mujer Inés Osorio; en el plano literario, la pérdida de esta Filis ocasiona, por una serie de circunstancias (...), la creación/recreación de varios episodios basados con menor o mayor verismo en el evento (...)” (p.55)

Elena,/pues Filis⁹ también, siendo morena,/ángel, Lope llamó, de nieve pura.” La construcción de esta figura femenina ostenta rasgos antitéticos: “siendo morena/ángel, Lope llamó, de nieve pura”. El aspecto posiblemente “real” de la mujer es confrontado con el artificio poético de claro origen petrarquista. Así, Tomé de Burguillos parece asignarse un modo de representar la belleza de la dama más cercano a lo verosímil. De esta manera, dos perspectivas se muestran en la escena poética: la Filis morena y la Filis “de nieve pura”; la disparidad en la descripción de la piel y/o cabello de la dama propone una exposición del artificio lírico que se hará más explícito a lo largo del soneto. En el segundo cuarteto, el término “fingir” declara el ámbito de la ficción, hace expresa la simulación, el acto de creación que supone la construcción de la amada: “Bien puedo yo fingir una escultura, / que disculpe mi amor y en dulce vena/ convertir a Filene en Filomena/ brillando claros en la sombra oscura.” El juego paronomástico introduce la idea de transformación y produce una conexión con Filis del primer cuarteto: Filis, Filene, Filomena; una derivación del significante que exhibe la mutación. Este juego fónico con los nombres femeninos da como resultado el desvanecimiento de una identidad única. Para Carreño (2002), Filene, “el nombre de una musa tan ficticia como la Filomena”, posee la posibilidad de convertirse la una en la otra. (146).

Parecen confrontarse dos imágenes de mujer: una sujeta al estereotipo de la convención lírica y la otra atravesada por el sentimiento amoroso que supera cualquier modelo de belleza. Tomé de Burguillos construye la figura de Juana desde una

⁹ Zamora Vicente sostiene que Elena es siempre designada bajo el nombre de Filis en la lírica de Lope de Vega. (p.23)

dimensión cercana a lo que podríamos denominar “real” frente la ficción de belleza que exhiben los modelos líricos:

Mas puede ser que algún lector extrañe
estas musas de Amor hiperboleas,
y viéndola después se desengañe.
Pues si ha de hallar algunas partes feas,
Juana, no quiera Dios que a nadie engañe,
basta que para mí tan linda seas. (p145-146)

El “lector” participa de la creación del estereotipo a través de su enciclopedia lírica; de este modo, se apela a una tradición poética que exalta la belleza por encima de cualquier otra cualidad. Tomé demuestra su esfuerzo por ser fiel a la imagen que proyecta su amada, tan distinta a las musas Filene o Filomena; una representación que ofrece una perspectiva verosímil de la lavandera. La construcción de la imagen de Juana se asienta sobre un gesto de sinceridad. María José Tobar Quintanar señala que la “sensación de autenticidad que destilan los poemas a Juana debe mucho a la credibilidad que Lope se afanó en otorgar a la voz de su heterónimo. En diversas ocasiones Burguillos explicita la sinceridad de sus palabras al lector, a quien asegura no querer engañar. Así, aunque podría describir hiperbólicamente la belleza de Juana, admite —pues “no quiera Dios que a nadie engañe” (núm. 7, v. 13)— que su retrato responde a una perspectiva subjetiva (“basta que para mí tan linda seas”, v. 14).” (p. 520) Frente a la hipérbole de la belleza, Tomé celebra la sencillez de su amada. Existe, pues una disputa poética dentro del propio soneto que se evidencia en la idea del fingimiento como explicitación del artificio y el contraste con “algunas partes feas” de Juana. La intención del

sujeto es proclamar a su dama tal cual, sin engaños. Sobre esa base de sinceridad se asienta este cancionero a Juana que no pierde ocasión de referir a sus vínculos duales con el *cancionero* a Laura.¹⁰

El soneto 18, “Quéjase el poco respeto que Juana tiene a sus letras, en que se ve la necedad de los que aman”, alude en el primer terceto a Anaxarte y, al modo garcilasiano, replica la intencionalidad persuasiva con que se utiliza en la “Oda a la flor de Gnido”.¹¹ Esta mujer “mármol” se construye en su doble

¹⁰ La construcción de la amada se convierte en un estereotipo que caracteriza la lírica amorosa tradicional; Ginés Torres Salinas (2019) señala que “El primer jalón de la imagen de la dama petrarquista en la literatura española del Renacimiento lo encontramos en el conocidísimo soneto XXII de Garcilaso. En él, junto a las reminiscencias clásicas del «collige, virgo, rosas y el carpe diem», ya detectadas por Fernando de Herrera en su comentario del soneto en las Anotaciones, aparece la prototípica imagen de la dama petrarquista, la cual, si bien encuentra espejo inmediato y concreto en un soneto de Tasso (Morros 2007: 116), remite al modelo que para el Renacimiento fija la Laura de Petrarca –de ahí que se hable de imagen de la dama petrarquista o de canon de belleza petrarquista (...)-, manifestación a su vez de una amplísima tradición literaria que podría remontarse hasta Homero.” (p.318)

¹¹ La historia de Ifis y Anaxárete la narra en *Metamorfosis* de Ovidio Vertumno a Pomona como un procedimiento de seducción para vencer su resistencia al amor, pero bajo el disfraz de vieja, de manera que habla del enamorado Vertumno en tercera persona, en la misma persona que Gracilaso se refiere a su amigo Mario Galeota. El propósito es el mismo en uno y otro caso, persuadir a una mujer desdenosa y dura para que cambie su actitud presentándole un caso que ejemplifica las consecuencias negativas de tal conducta: la piedra, que junto la mar y al hierro, sirven de comparación para describir la dureza del corazón de Anaxárete (711-13) termina tomando su cuerpo por entero en la metamorfosis (paulatimque occupat artus, / quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum, vv.757-58). La fábula ovidiana encarna todas las convenciones del amor elegíaco en el

condición de indiferencia y como objeto de castigo por la ingratitud frente a la demanda amorosa. “La dureza de Juana” frente a las “letras” del licenciado subraya la condición indiferente de la amada; los versos representan misivas de amor que la dama no valora. La referencia a la propia escritura y a Juana como personaje esencial dentro de ese tejido textual produce la coexistencia de dos niveles dentro del mismo poema: uno alude directamente a la dureza de la amada y la compara a Anaxarte y el otro asume una distancia metapoética que examina la inutilidad del propósito de “sus letras”:

Aquí de Amor, que mata la dureza
de Juana, sin respeto de su grado,
el más impertinente licenciado
que en sus leyes formó naturaleza.
Lo de menos valor es la corteza
en cuantas cosas vemos que ha criado,
y a ti, al contrario, el corazón te ha dado
de dura piedra en exterior belleza. (161)

En el primer cuarteto se propone un alejamiento entre sujeto y amada a través de la tercera persona y entre el sujeto y su propia identidad, una suerte de desdoblamiento que desaparece en la segunda estrofa. La oposición entre el interior

que ha caído Galeota: Ifis es incapaz de gobernar racionalmente su pasión, que lo atormenta y lo lleva a humillarse ante la dura puella; y, cuando ve el fracaso de todos sus intentos de conseguir su amor, se suicida porque, tras enamorarse, ese era el único objetivo de su vida (vv. 724-25). La presencia del relato mitológico también ofrece diferencias, porque mientras Horacio terminaba su oda con el ejemplo de las Danaides, el de Anaxárete no culmina la Ode, sino que es un excursus dentro de ella. (Cortés Tovar, 2008:18)

de la dama (“dura piedra”) y su aspecto “exterior” manifiestan un contraste que continúa con los lugares comunes de la retórica amorosa convencional.¹² El espacio semántico que se crea en torno a la dureza comienza en el primer verso y va incrementándose en las asociaciones con elementos tales como “piedra”, “mármol” y “losa”:

Pues no pueden mis quejas ablandarte,
bien merecieras, Juana rigurosa,
suceder en el mármol de Anaxarte.
Pero ¿en qué piedra, para ser mi losa,
pudiera el dulce Ovidio transformarte,
si ya eres jaspe de azucena y rosa?

La intensificación de la dureza de la dama se convierte en “mi losa”; es decir, la tapa del sepulcro del yo poético. Pero inmediatamente después la imagen parece distenderse en el

¹² Se evidencia en las *Rimas de Tomé de Burguillos* la actitud barroca que pone en convivencia la tradición y la búsqueda de su superación. Como señala M. Eugenia Elizalde (2008) “los estudios sobre el Barroco dejan entrever la compleja trama de tensiones condensadas en las producciones culturales, y en particular, en la literatura. En un momento en el que se hacía de la búsqueda y la experimentación una nueva estética, los conceptos tradicionales sobre los que se erigía la retórica literaria también sufrieron redefiniciones. En el ámbito de la poesía, estas modificaciones fueron significativas y produjeron desplazamientos y reformulaciones del repertorio genérico. La poesía barroca en España refleja las huellas de la oposición tradicionalismo /petrarquismo, y esta contraposición genera moldes o formatos a través de los cuales expresar las nuevas concepciones. Tanto en el plano de la métrica como en el de los géneros se evidencia una búsqueda, un afán de experimentación, que concluye con la creación de modelos genéricos, la consolidación de algunas formas y el rediseño de otras. (79)

último verso frente a la significación propuesta por el jaspé¹³ como piedra semipreciosa y la similitud con el verso garcilasiano del soneto XXIII (“En tanto que de rosa y azucena”) que establece una relación entre juventud y belleza. Este juego de tensiones redefine el uso de los materiales tradicionales; los coloca en otro contexto y, de esa manera, los resignifica en el ámbito del soneto y desde una perspectiva diferente. Así, los elementos de la retórica amorosa convencional se utilizan, pero adquieren otra intencionalidad. Lope reescribe desde Burguillos la tradición petrarquista que había hecho propia a lo largo de su escritura poética y la pone en crisis. Una crisis que reactualiza la construcción femenina con los elementos de la convención; su resultado es la mirada irónica, el gesto burlesco, pero en convivencia a veces tensa, a veces armónica con los patrones de la lírica amorosa. La refundición de los paradigmas clásicos y medievales con la actitud barroca que enhebra desencanto con humor no pierde de vista la destreza poética y a la poesía misma como medio de expresión. Burguillos es, ante todo, poeta y poeta enamorado.

Petrarca sentó las bases del canto a la naturaleza paradójica del amor humano y a describir con deleite la belleza de una donna que movía al hombre a sucumbir ante ella y olvidar la contemplación del cielo y los nobles objetos. Sin embargo, el neoplatonismo dignificó la experiencia del deleite visual del cuerpo femenino al convertirlo en reflejo de la bondad divina. De este modo, la mujer pasó a ser el ídolo bello de una lírica

¹³ De esta piedra se habla en los escritos de Alejandro Magno, Plinio el Viejo y los alquimistas medievales; Dante Alighieri la menciona en la Divina Comedia y se encuentran numerosas referencias, junto a otras piedras, tanto en el Antiguo Testamento como en el Nuevo Testamento.

erótica que perseguía extremar su canto a propósito de la excelsa beldad femenina, y, conforme pasaba el tiempo, con una minuciosidad cada vez mayor, hasta llegar a ser prodigiosa en el siglo del claroscuro, es decir, en el Barroco. Lope se inscribe, a lo largo de su vida, en la tradición lírica que se enriquece con su labor de dramaturgo.¹⁴ La intención de claridad en el lenguaje y su efectividad en la transmisión de conceptos y emociones participan en la creación de una poética particular que parte de la reelaboración de matrices de la tradición. Pedraza Jiménez (1998) examina cómo Lope recrea los tópicos petrarquistas a lo largo de su vida en una suerte de fascinación ante esos modelos y frente a su propia escritura:

Lope estaba tan hechizado por los tópicos formales y temáticos del petrarquismo que fue cambiando las perspectivas y enfoques para poder estar toda su vida rescribiendo los conceptos esparcidos de sus versos de amor (...) Aplicó esa cultura tópica a los amores profanos en las *Rimas* (1602-1604), los rehizo a lo divino en las *Rimas sacras* (1614), los insertó en el relato mitológico o les dio un acento neoplatónico en *La Circe* (1624) y —cuando parecían ya agotadas las posibilidades de rescritura— se sacó de la manga al licenciado Tomé de Burguillos para, en sus

¹⁴ Uno de los más famosos críticos de la obra de Lope, José F. Montesinos, sostiene que “se ha alabado con justicia el genio popular de Lope, resplandeciente de esta manera en su lírica. Pero si respetó con mayor fidelidad que nadie el espíritu y las formas legadas por la tradición, como todos los grandes poetas dio a su pueblo más que lo que de él había recibido. Por haber sido un creador, no un rapsoda, nos dejó una obra excelsa.” (Montesinos, 1967:165). Es importante observar cómo la crítica de esta época ha valorado la presencia de la tradición en la obra de Lope, así como también al “genio popular”, en este caso, probablemente, se relacione con una lectura que procura realzar el matiz nacional de Lope.

Rimas humanas y divinas (1634), volver a recrear los tópicos expresivos, so capa de burla y donaire. Las *Rimas de Burguillos* pertenecen en lo exterior a una corriente antipetrarquista (...) pero en su entraña el distanciamiento, la ironía es un truco para poder seguir utilizando el material poético que le llegaba desde el Renacimiento y que él mismo había conformado a lo largo de su dilatada carrera poética. (111)

Esta recreación casi permanente de los patrones de la lírica amorosa tradicional, según la opinión de Pedraza Jiménez, expone la pervivencia de la figura de la amada que, si bien cambia de identidad, respeta el modelo del amor cortés. Así, es posible pensar a Juana dentro de la línea de las famosas amadas de la tradición lopesca. Su creación responde en gran medida a esos patrones del neoplatonismo, aunque se presentan nuevas e innovadoras manera de representarla, fundamentalmente, en lo que concierne a la ruptura de la idealización, punto éste esencial para caracterizar a la lavandera.

La amada se construye desde su rol de destinatario y también como objeto de deseo que toma distancia mediante el uso de la tercera persona. Lope/Burguillos integra aspectos esenciales de la convención del amor cortés que utiliza para la construcción de la relación con su dama. En la lírica cortesana el cuerpo femenino se contempla, se admira, se toca, pero no se posee; es tanto producto de la contemplación como de la imaginación. Está ubicado en un lugar intermedio como objeto de goce, pero también de sufrimiento, como posibilidad e imposibilidad a la vez. El sujeto/autor se inscribe en esa tradición, la exhibe y, paralelamente, parece hiperbolizarla hasta convertirla en un rasgo burlesco.

La crisis del modelo de representación de la dama presenta varias líneas en las que es posible observar la actitud renovadora de Lope en fricción y/o convivencia con los estereotipos. Juana se convierte en el emblema de amor del sujeto/poeta, pero de un modo poco convencional. En las discrepancias con el paradigma petrarquista de idealización surge el humor como manifestación de un patrón estético desgastado; sin embargo, se presenta un doble gesto que exhibe la coexistencia de una dama al modo del amor cortes, objeto de deseo, inalcanzable y bella a su manera, y una mujer material, cercana a la “realidad” del momento, que trabaja y, al parecer, se sostiene a sí misma. En ese juego de aparentes opuestos se exponen las paradojas que muestran el espíritu barroco de este poemario. Así, entre la dama idealizada y la mujer lavandera existe una tensión que hace del poemario un material fértil para examinar la crisis de representación de la amada. El ingreso de la sensualidad y el erotismo suman aspectos relevantes en el diseño del “personaje” de Juana y le brindan una dimensión material que está en relación con la construcción de la corporalidad de su pretendiente.

Referencias

- Arellano, I. (2020) “Defensa de una hermosa lavandera o los riesgos de la lectura prejuiciada (en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega)” *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 26, 298-314.
- Carreño, A. (2002) Estudio preliminar a *Lope de Vega, Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Edición de Antonio Carreño. Biblioteca Hispánica, Salamanca: Ediciones Almar. 2002.

- Cortés Tovar, R. (2008) "Los intertextos latinos en la "Ode ad Florem Gnidi": su dimensión metapoética" en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro* 2, 10-23.
- Elizalde, M. (2008) "Furor poético": creación y preceptiva en los sonetos de Lope de Vega" en *Anclajes*, vol.11, 79-94.
- García Santo Tomás, E. (1995) "Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio" en *Criticón* 65, 55-63.
- Gómez Sánchez-Romate, M. (1990) "El mito de Troya en las Rimas de Lope" en *AIISO, Actas II*, 453-459.
- Lobato Osorio, L. (2013) "La mujer amada del caballero: hacia una precisión del personaje femenino en el género caballeresco medieval", en *Revista Melibea*, vol. 7, 87-102.
- López Cruces, A. (1993) "Introducción" a *La risa en la literatura española*. Alicante, Aguacilara.
- Manero Sorolla, M.(1992) "La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista" en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 5-71.
- Miranda, L. R. (2019). "Arqueología del amor: la representación de Afrodita y de Eros en el pensamiento antiguo" en *Nuevo Itinerario*, (14), 30-57
- Montesinos, J. (1967) *Estudios sobre Lope De Vega*, Madrid, Anaya.
- Pedraza Jiménez, F. (1981) "La parodia del petrarquismo en las "Rimas de Tome de Burguillos" de Lope de Vega" en *Homenaje a Gonzálo Torrente Ballester*, 1981, 615-638
- Pedraza Jiménez, F. (1998). "Algunos mecanismos y razones de la escritura de. Lope de Vega". *Criticón*, 74, 109-204.
- Riquer, M. de (1975) *Los trovadores: historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- Sánchez Robayna, A. (1999) "Petrarquismo y parodia: Góngora y Lope", en *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 27-41

- San José Lera, J. (2007) “Tomé de Burguillos o el triunfo del Quijote: una lectura de las “*Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*” de Lope de Vega en *Criticón*, 167-199.
- Schwartz, L. (1992) “Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas”, *Criticón* 56, 21-39.
- Tobar Quintanar, M. J. (2020) “El cancionero a Juana de Lope de Vega (en las *Rimas de Tomé de Burguillos*): un arte nuevo de hacer poesía burlesca en el Siglo de Oro” en *Listar Rev - Janus* Nº 09, 509-533.
- Torres Salinas, G. (2019) “El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI” en *Analecta malacitana*, Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras, Vol. 42, 323-327
- Zamora Vicente, A. (1961) *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos.

"Yo toda me entregué y di": el cuerpo como centro de la experiencia mística en tres poemas de Teresa de Ávila

Maité Molina

Consideraciones iniciales

La perfecta casada (1583) de Fray Luis de León fue una de las representaciones del rol femenino más exitosas del siglo XVI, de acuerdo con la cantidad de ediciones publicadas. El libro, cuya función se acercaba al manual de conducta, especifica las diversas labores domésticas que las jóvenes deben desarrollar para contraer matrimonio (Torremocha, 2016: 223). Para ello, se sirve sentencias breves que remiten a una escritura aforística, por ejemplo: “dice bien un poeta que los fundamentos de la casa son la mujer y el buey: el buey para que are, y la mujer para que guarde” (1980: 28). Las fronteras de lo femenino quedan delimitadas de manera precisa en la esfera privada, donde se destaca que la mayor virtud de la mujer es el silencio.

En el canon áureo, se demuestra un correlato entre los roles de género y la construcción del sujeto femenino de manera evidente. En primer lugar, las obras de los poetas masculinos, que fueron seleccionadas para la constitución de una literatura nacional y fueron debatidas largamente por los estudiosos, configuran, en términos generales, un sujeto lírico masculino que enuncia su deseo hacia un objeto femenino. El modelo de mujer literario propuesto por Garcilaso de la Vega, en el que lo

femenino se representa como una excusa para poder desplegar la destreza del escritor mediante diversos artificios poéticos, sentó sus bases en un ideal femenino de pureza y sumisión. Esta construcción de mujeres que no requieren siquiera de un nombre distintivo y poseen las características de la belleza renacentista, es decir, metonímica se cristalizó en la escritura de los autores canónicos masculinos. Uno de los objetivos de nuestro trabajo será formular los rasgos particulares de la escritura de una mujer que construye un sujeto de deseo femenino.

La difusión masiva, en términos de la época, de una serie de consejos que busca regular el comportamiento de las jóvenes puede indicar que varias de ellas se habían atrevido a desafiar, en alguna medida, ya sea al mandato de obediencia y educación únicamente para la gestión del hogar o al modelo femenino de mujer marianizada impartido por la Iglesia. Un caso destacable en el campo de la literatura áurea por su grado de influencia en las siguientes generaciones de escritoras es el de Teresa de Ávila, quien desde temprana edad fue atraída por el oficio de la palabra.

Su interés por la literatura la llevó a desatender las tareas domésticas para dedicarse a la lectura de libros de caballerías, un género prohibido con vehemencia por el apego a las normas eclesiásticas que regía en su núcleo familiar (Díez, 2015: 199). Sin embargo, logró planificar la escritura de un relato, que se titularía *El caballero de Ávila*. Durante esos años de juventud, los textos hagiográficos constituyeron otro polo de influencia literaria, al punto de emprender con su hermano un viaje hacia la tierra de los moros con el objetivo de comprender en carne propia el martirio que habían sufrido sus héroes santos (Díez,

2015: 210). Pese a que la aventura fue frustrada por su tío, quien los interceptó en las afueras de Ávila, esta experiencia da cuenta de un carácter que, en primer lugar, se resiste a los límites del espacio doméstico y de sus ocupaciones y que, por otro lado, se ve interpelado por la cuestión literaria e intelectual. A su vez, ya la dimensión sensorial es percibida por Teresa de Ávila como una clave para la interpretación de textos literarios, en tanto cree que, al atravesar una experiencia vital similar a la del narrador, tiene acceso al conocimiento específico que este deseaba transmitir.

Esta concepción de la espiritualidad como ejercicio y vivencia anclada en el cuerpo impregnó su mirada sobre el arte poético y su propia escritura. Así, la lectura de buenos libros era recomendada a las monjas porque pensaba a la escritura de calidad como alimento para el alma (Naranjo y Ramírez, 2016: 307). Con el objetivo de analizar el proyecto poético particular de Teresa de Ávila, seguimos a Márquez Villanueva, quien destaca la importancia que la literatura ha tenido en la vida de la autora. Sostenemos que su escritura explora y expande los límites del código erótico utilizado para la poesía mística hasta ese momento¹. Así, configura una nueva sensibilidad, susceptible a las sensaciones sensuales, en la que el cuerpo ocupa un lugar central. Vale decir, también, que la escritura religiosa no cumple solo una función estética ni supone una

¹ De acuerdo con López Castro, la formación intelectual de la autora está compuesta por la liturgia cristiana y la tradición del amor cortés, caracterizada por el servicio del amante a su virtuosa señora. En la escritura mística, los roles discursivos se invierten de modo que lo femenino se ubica en la posición de sujeto poético, al predicar su entrega y devoción hacia su amado (2020: 199).

forma de conexión con la divinidad, sino que permite divulgar ideas dentro del convento. Los poemas eran cantados para el resto de las monjas que, en su mayoría, desconocían la lengua de las Sagradas Escrituras, es decir, el latín (López Castro, 2020: 191 - 202).²

Por otra parte, los textos de temática religiosa compuestos por autoras femeninas se fundan en lo que el poeta y ensayista español José Ángel Valente denominó *aventura de lo corpóreo*. La escritura por mujeres que trabaja con la dimensión humana de Cristo, es decir, anclada en la figura del cuerpo, para representar la alabanza del sujeto poético o el momento de unión mística es válida gracias a la premisa del Evangelio de que Dios es el Verbo hecho carne. El gesto de la humanización de la divinidad supone un doble movimiento porque la divinidad, al habitar un cuerpo, vuelve a la carne humana capaz de recibir y contener a lo divino (Valente, 1982: 1). Entonces, la literatura mística se encarga de representar los lazos entre el plano humano y el divino para que el ser humano pueda visualizar aquella experiencia que se creía fuera de sus facultades sensitivas (Escudero Baztán, 398).

² Su preocupación por la palabra escrita como una tecnología que posibilita la transmisión del saber es relevante no solo por su posición como Madre Superiora y fundadora de conventos sino porque Teresa de Ávila se educó de manera autodidacta. Por lo tanto, tampoco estaba familiarizada con la lengua latina y fue afectada por la publicación del *Índice de libros prohibidos* en 1559. La autora se opuso a la censurada llevada adelante por el inquisidor general Valdés, ya que incluía en el listado varios títulos de devoción en romance (2015: 210). En este contexto, teólogos como Melchor Cano fomentaban la veda de la lectura de las Sagradas Escrituras para las mujeres (Pollarolo, 2015: 8).

A los efectos de dar cuenta del tratamiento diferenciado de elementos como el cuerpo y el alma dentro de la tradición mística que construye la autora, recurrimos a los estudios críticos de Boyce y Olivares. En *Tras el espejo, la musa escribe. Antología femenina de los Siglos de Oro*, el catedrático y la profesora emérita de la Universidad de Houston realizan aportes esclarecedores sobre la situación de la mujer como sujeto extralingüístico, en otras palabras, sobre el espacio que ocupa lo femenino en la sociedad del Antiguo Régimen, ya sea dentro o fuera del convento. Establecen, además, un contrapunto entre el discurso del amor cortés que reproducen los autores masculinos y las estrategias textuales que utilizan las mujeres a la hora de abordar la temática amorosa, tanto en el espacio secular como en el religioso. En nuestro caso particular, para comprender la relevancia de la dimensión sensorial en la lírica de Teresa de Ávila, nos enfocaremos en las metáforas asociadas a la figura del alma que presentan los poemas "Yo toda me entregué y di" y "Alma, buscarte has en Mí".

La aventura del cuerpo

Decidimos comenzar nuestra investigación por la única autora cuya obra ingresó al sistema de escritores consagrados. El motivo de su legitimación es su condición de santa, a partir del año 1622, esto es, apenas cuarenta años después de su fallecimiento. Nuestra lectura se aleja de la exégesis católica con el fin de recuperar tanto la figura humana de la autora como el proyecto poético que elaboró a la par de la reforma de los conventos carmelitas. En la selección de los textos fue prioritario el espacio que ocupa el cuerpo durante la

experiencia mística, ya sea de manera material o al desplegar un campo semántico de lo sensorial.

Vale decir sobre las condiciones de desarrollo de la escritura y de la creación artística en general dentro del convento, que las autoras les debían obediencia a sus curas confesores, quienes les ordenaban escribir textos específicos y eran los encargados de revisar, posteriormente, sus producciones para evaluar si debían ser censuradas (Boyce y Olivares, 1993: 13). Además, en el caso particular de la mística, por estar fundada en la experiencia individual y vinculada a la reforma de la orden carmelita que encabezó Teresa de Ávila, la cúpula de la Iglesia guardaba cierto recelo con el género literario (Boyce y Olivares, 1993: 65 - 66). Dado que el Evangelio caracteriza a Cristo como el Verbo hecho carne (lo que constituye, para Valente, a la aventura espiritual en una aventura de lo corpóreo), la representación de Cristo desde lo humano, además de ser válida, vincula a las mujeres con lo divino (Boyce y Olivares, 1993: 64).

Teresa de Ávila utiliza de manera muy frecuente el tópico de Cristo como hombre, al retratar la unión del alma humana con el cuerpo divino (Aranda, 2016: 119-121). En el caso del poema “Yo toda me entregué y di”, la figura de Jesús se asimila a la de un “dulce Cazador”. Vale detenerse sobre este elemento retórico asimilable al oxímoron, en tanto el adjetivo, recurrente en su obra poética para dar cuenta del carácter de la estrecha relación entre amante y amado, mitiga la violencia del acto de la caza. Sobre este tópico, de fuerte contenido erótico desde la antigüedad clásica, se erige el poema, por lo que la configuración material del cuerpo (que recién en el verso 14 se devela como divino con la aparición del significante “Criador”)

es central. En este sentido, cabe destacar la gravedad semántica del término "herida", a propósito de la imagen del flechazo que, además, remite a Cupido, otra figura clásica del eros.

El desplazamiento de lo divino como fuerza hacia la construcción violenta del cazador es posible por la pertenencia de la autora a la última generación de escritores místicos. López Castro afirma que esta posición le otorga mayores libertades para sublimar símbolos e imágenes de diferentes tradiciones, al depurar los elementos accesorios y conservar los esenciales para su proyecto poético (2020: 198). El poeta e investigador expone que el corrimiento durante la Contrarreforma del motivo de la caza hacia el discurso divino se explica gracias al trasfondo mitológico que comparten la interpretación profana y la sagrada, es decir, son representaciones del deseo insatisfecho (2020: 197).

El poema, como hemos mencionado anteriormente, está elaborado a partir del tópico de la herida de amor, que funciona como metáfora de la transformación ejercida por Dios sobre el alma de la amante. Sin embargo, el disparo de la flecha envenenada está directamente vinculado con la carne, aunque no se precise el lugar de la penetración. La imagen de la flecha está tradicionalmente ligada al corazón, metáfora cristalizada para figurar la pasión amorosa, o a "la profundidad de las entrañas", de acuerdo con López Castro (2020: 198). El éxtasis místico, entonces, es producto del contacto con el Amado y es esta realidad trascendente que desea representar la autora, aunque sea una tarea imposible. Por afán de enunciar lo indecible, expande los recursos del decir en la poesía mística; en el caso de "Yo toda me entregué y di", a partir de la

reelaboración del tema clásico y de la reescritura del pasaje bíblico de Cantares 2: 16-17³ (López Castro, 2020: 199).

En la versión teresiana, la caracterización del *locus amoenus*, que podría haber resultado provechosa en tanto exaltación del poder de Dios, se reduce a la mínima expresión, mientras que se ubica en primer plano la noción de la entrega. Este enfoque se corresponde con la recuperación de la retórica del amor cortés elaborada por la poesía mística. La influencia de la tradición medieval provenzal y el *Cantar de los Cantares* permitió la representación de Cristo como el “amante ideal que ennoblece a la amada” (Boyce y Olivares, 1993: 71). La lírica religiosa se sirve diversas figuras retóricas del amor cortés, pero invierte al género profano: si en el *fin amors*, la amada idealizada vuelve virtuoso al amante incluso en su lejanía, en la escritura sacra Dios ocupa el lugar del Amante que enaltece a su amada cuando ella se ofrece a Él por siempre (Boyce y Olivares, 1993: 71). Sin embargo, resulta poco usual, de acuerdo con Boyce y Olivares, la distribución de los roles para cada género, en tanto es poco común que un sujeto femenino exprese su deseo amoroso en la tradición provenzal (Boyce y Olivares, 1993: 71).

Por otro lado, si bien la experiencia mística está tipificada de acuerdo con el lenguaje del *fin amors*, dado que este código ya era identificado como un recurso ficcional, como un fingido juego de seducción, López Castro establece la noción de disfraz como una clave de lectura. De este modo, la autora adoptaría formas cortesanas convencionales para representar a la amada

³ Mi amado es mío, y yo suya; / Él apacienta entre lirios. / Hasta que apunte el día, y huyan las sombras, / Vuélvete, amado mío; sé semejante al corzo, /o como el cervatillo/ Sobre los montes de Beter.

como una criatura, en primera instancia, libre, capaz de elegir a su Amado: "yo toda me entregué y di,/ y de tal suerte he trocado,/ que es mi Amado para mí". Este modelo de mujer independiente se contrasta con las condiciones de vida de los sujetos femeninos extralingüísticos, quienes sufrieron mayores restricciones en la esfera pública a partir del Concilio de Trento, lo que subraya el carácter artificial del yo lírico (2020: 202 - 203).

Por otro lado, la metáfora del alma como morada en "Alma, buscarte has en Mí" se corresponde con la búsqueda de Dios de los poetas místicos, dado que el habitar o estar en el alma del Amante por parte del amado es una de las imágenes que intentan ilustrar el momento de unión del alma humana con Dios (García Losada, 2019: 5). No obstante, Teresa de Ávila lleva este concepto de "estar presente" al límite al afirmar en el décimo verso que el alma fue "en mis entrañas pintada".

Además, el vínculo con el alma, en tanto parte del individuo, se configura en términos de suma cotidianidad a partir del campo semántico que construyen sintagmas como "mi aposento", "mi casa" y "mi morada". Todos cuentan con una connotación positiva frente a la visión eclesiástica del cuerpo como cárcel del espíritu, sin embargo, la distribución de una serie de consejos a lo largo del texto como "no andes de aquí para allá / sino, si hallarme quisieres, / a Mí buscarte has en ti" evidencian que esa parte esencial del cuerpo posee algún tipo de voluntad propia. De todos modos, este conflicto interior logra resolverse armoniosamente hacia el final del poema: "basta sólo llamarme, / que a ti iré sin tardarme/ y a Mí buscarte has en ti".

La sensación de cercanía con la espiritualidad se extiende hasta la figura de Dios, lo que configura un nuevo carácter de la divinidad, con la que se puede establecer contacto a diario (Domingo, 2023: 159). La estrechez del lazo entre lo humano y lo divino está dado a partir de la belleza: el alma humana está asociada a un campo semántico de lo bello, a través de los significantes “primor”, “hermosa” y “bella”, por lo tanto esta alma es un lugar que Dios desea habitar. De esta manera, el motivo central del poema es el sentimiento amoroso porque el foco de la escritura es el espíritu criado por un amor tan grande, bello y bueno que convierte a la voz poética en un hogar donde pueden alojarse tanto el alma y el cuerpo humanos como el cuerpo divino.

El último poema que discurre sobre la pasión amorosa es “Coloquio amoroso”, cuya temática, propia de los escritos místicos, se evidencia desde el título. A lo largo de la composición, se despliega un campo semántico del eros a partir de verbos como “desear”, “amar”, “tener” y “temer”, que muestran cierta noción de posesión en el sentimiento amoroso. El tratamiento del sujeto de deseo como un objeto se expresa, sobre todo, en el juego fónico entre los dos últimos significantes, es decir, el amor es una emoción que, en el momento que se tiene, reduce al amante al miedo por la pérdida del amado: “lo que más temo es perderte”. Al mismo tiempo, Cássio afirma que los verbos “tener” y “detener” junto con el vocativo “Dios mío” denotan un matiz posesivo en el vínculo entre el alma y la divinidad (2019: 35). La pasión descrita en el coloquio resulta un “sentimiento totalizante, necesario y suficiente” (Cássio, 2019: 36).

La configuración de la dinámica amorosa entre los sujetos constituye el centro de gravedad del poema. Tal es así que el término "amar" se disemina mediante construcciones anafóricas y formas derivadas, como el sustantivo "amor", que aportan un ritmo que, de acuerdo con Morris, se asocia con la lírica cancioneril (Escobar, 2012: 4). Además, por efecto de la acumulación, la repetición invita a interpretar ese "amar y más amar" en relación a la magnitud del sentimiento amoroso.

Otro de los ejes centrales para analizar el poema, también presentado desde el nombre de la composición, es la cuestión genérica: el alma humana y Dios entablan un diálogo sobre la pasión, en un sentido amoroso, que incluye la noción de sufrimiento propia de la pasión de Jesucristo. Escobar reconoce una concepción clásica del amor en el poema, pues "ocupar" y "detener" pueden adquirir, de acuerdo con Covarrubias, el sentido de impedir o dar trabajo (2017: 5). Si seguimos este planteo, se representa el sacrificio como un acto inherente al sentimiento amoroso. Por otro lado, Bataille afirma que el sufrimiento forma parte de la pasión porque el amante desea establecer en la imagen del amado la continuidad de su propio ser. Esta voluntad es, por supuesto, una búsqueda de lo imposible (Escobar, 2017: 8). La imposibilidad es exacerbada, en este caso, por la naturaleza aparentemente irreconciliable de los amantes, que dicta que el alma humana es susceptible al pecado, mientras que a Dios le corresponde el dominio de la perfección.

Cabe recordar que el modelo dialógico personifica necesariamente a los sujetos que forman parte de la conversación. Escobar destaca que es la primera vez en la lírica de Teresa de Ávila que la voz de Dios se presenta de manera

directa y dotada de cierta materialidad, en tanto adopta una imagen determinada, que se evidencia en el intercambio: “Alma, ¿qué quieres de mí? / Dios mío, no más que verte”, (2017: 6). La relevancia de la representación radica en que la divinidad reconoce a la voz poética como alma y confirma que su razón de ser es amarlo (Escobar, 2017: 5). De este modo, el alma ascética, es decir, aquella que está capacitada para recibir a Dios es el alma del deseo: “un alma en Dios escondida/ ¿qué tiene que desear, / sino amar y más amar?”

La dinámica de la conversación se construye a partir del sujeto poético, que es convalidado por su amado, Dios, como un alma capaz de manifestar su amor, en primer lugar, por medio de la palabra. Según Aguilar, este modo de relacionarse provoca “una poesía de profundo y sensual erotismo, sublime y enigmática” (Escobar, 2017: 2). La conversación, vehiculizada a través de una serie de preguntas retóricas que profundizan el carácter enigmático del vínculo entre lo humano y lo divino, logra dar con, al menos, una respuesta concreta en los últimos versos del coloquio. El amor es entregar al amado la existencia para que disponga como “más la convenga”. Esta ofrenda incluye la dimensión erótica, dado que está codificada mediante el “dulce nido”, donde los amantes, de acuerdo con la tradición, concretan la unión matrimonial.

El poema se asienta, entonces, en la tensión entre la comunicación de la experiencia mística, que es, por definición, un estado incomunicable que atraviesa el alma humana y “la representación antropomórfica de la deidad” (Escobar, 2017: 6). La corporalidad de Dios es connotada en la inversión de los roles del ser humano y la divinidad durante el encuentro

místico, en otras palabras, la disposición del ser divino al servicio del alma a través de la pregunta "¿qué quieres de mí?" Esta actitud servicial podría ser un eco de la voluntad de Jesucristo de servir y no ser servido, de acuerdo con el Evangelio de Mateo (Cássio, 2019: 36).

En este sentido, el deseo de esconderse en Dios puede leerse en relación a la cristalizada metáfora de la morada. Sin embargo, parece que este habitar en el otro es reformulado, al igual que en el poema "Alma, buscarte has en Mí", para incorporar una nueva sensibilidad a esta experiencia espiritual, que se basa en el amor y en la promesa de consumación del matrimonio con Dios, en el que el cuerpo se pone en juego tanto en la construcción de ese nido de amor, como en el posterior abrazo de los amantes (Escobar, 2017: 7).

Coda

Por todo lo anteriormente dicho, concluimos en que por el afán imposible de hacer visible para los seres humanos aquello que se creía por fuera de sus capacidades sensitivas, el lenguaje poético de Teresa de Ávila intenta despojarse de los ornamentos típicos de la tradición mística. Parte solamente de lo esencial dentro de los elementos del género del amor cortés y de las figuras clásicas para transformar su palabra en una afirmación personal sobre la literatura, el cuerpo y el deseo insatisfecho enfrentada a los modelos establecidos por el poder religioso (López Castro, 2020: 203).

Este proyecto poético de reapropiación de determinados elementos pertenecientes a otros códigos ajenos a la escritura religiosa constituyó a la autora como un modelo literario y una figura de autoridad para las mujeres que se dedicaron a escribir

en generaciones posteriores, tanto dentro como fuera del convento⁴. Por lo tanto, resulta indispensable volver a las escrituras de las mujeres del Siglo de Oro para establecer redes entre sus sucesoras y reconstruir las redes de contacto entre aquellas que se dedicaron a la literatura, aun cuando debían desplegar diversas estrategias discursivas para enfrentarse a la censura.

⁴ Por un lado, sus formas dentro de la poesía mística se convirtieron en la norma para la literatura mística femenina, dado que sus sucesoras reconocieron en su escritura tanto un antecedente como una obra legitimada (Boyce y Olivares, 1993: 65 - 66). En este sentido, resultaría productivo establecer en futuras investigaciones una serie textual de las escritoras místicas modernas. Por otra parte, en el caso de sus obras autobiográficas, Pollarolo demuestra que su aparente “escritura desconcertada” es, en realidad, lo que Ludmer denominó “tretas del débil” al analizar la Respuesta a Sor Filotea de Sor Juana Inés de la Cruz. En otras palabras, utiliza una retórica que niega sus aciertos y promete obediencia a sus confesores mientras construye un subtexto donde aparece la rebeldía, el cuestionamiento a las normas de la vida conventual, el proyecto de fundación de conventos y la valentía para interpretar las Sagradas Escrituras (2015: 10). Así, podría vincularse la obra de Teresa de Ávila con la escritura de la monja mexicana, quien en su carta de reivindicación a los derechos de las mujeres, además, cita la escritora y reformista española.

Anexo

Yo toda me entregué y di

Ya toda me entregué y di,	1
y de tal suerte he trocado,	
que es mi Amado para mí,	
y yo soy para mi Amado.	
Quando el dulce Cazador	5
me tiró y dejó rendida,	
en los brazos del amor	
mi alma quedó caída,	
y cobrando nueva vida	
de tal manera he trocado,	10
que es mi Amado para mí,	
y yo soy para mi Amado.	
Hirióme con una flecha	
enherbolada de amor,	
y mi alma quedó hecha	15
una con su Criador;	
ya yo no quiero otro amor,	
pues a mi Dios me he entregado,	
y mi Amado es para mí,	
y yo soy para mi amado.	20

Alma, buscarte has en Mí

Alma, buscarte has en Mí,	1
y a Mí buscarme has en ti.	
De tal suerte pudo amor,	
alma, en mí te retratar,	
que ningún sabio pintor	5
supiera con tal primor	
tal imagen estampar.	
Fuiste por amor criada	
hermosa, bella, y así	

en mis entrañas pintada, 10
si te perdieras, mi amada,
Alma, buscarte has en Mí.
Que yo sé que te hallarás
en mi pecho retratada,
y tan al vivo sacada, 15
que si te ves te holgarás,
viéndote tan bien pintada.
Y si acaso no supieres
dónde me hallarás a Mí,
No andes de aquí para allí, 20
sino, si hallarme quisieres,
a Mí buscarme has en ti.
Porque tú eres mi **aposeno**,
eres mi **casa** y **morada**,
y así llamo en cualquier tiempo, 25
si hallo en tu pensamiento
estar la puerta cerrada.
Fuera de ti no hay buscarme,
porque para hallarme a Mí,
basta sólo llamarme, 30
que a ti iré sin tardarme
y a Mí buscarme has en ti.

“Coloquio de amor”

Si el amor que me tenéis, 1
Dios mío, es como el que os tengo,
Decidme: ¿en qué me detengo?
O Vos, ¿en qué os detenéis?
-**Alma**, ¿qué quieres de mí? 5
-Dios mío, no más que **verte**.
-Y ¿qué temas más de ti?
-Lo que más temo es perderte.
Un alma en Dios escondida
¿qué tiene que desear, 10
sino amar y más amar?
y en amor toda escondida

tornarte de nuevo a amar?
Un amor que ocupe os pido,
Dios mío, mi alma os tenga,
para hacer un **dulce nido**
adonde más **la convenga**.

15

Referencias

- Aranda Torres, C. (2016). La filosofía del amor en Teresa de Ávila. *Revista de espiritualidad, Vol. 75*, 113-138.
- Atienza, Á. (2015). "En permanente construcción. La recreación de la figura de Santa Teresa en las semblanzas biográficas de sus hijas". *Hispania Sacra, Vol. 67*, 557 – 612. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2015.017>
- Boyce, E. y Olivares, J. (1993). *Tras el espejo la Musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Editorial Siglo XXI.
- Cássio, A. (2019). *Manifestaciones místico – amorosas en poesías de Santa Teresa D'Ávila*. Universidade Federal de Campina Grande.
- De León, L. (1980). *La perfecta casada*. Montaner y Simón editores.
- Díez, F. (2015). Teresa de Jesús: la formación de escritora. *Carthaginensia, Vol. 31*, 197 – 214.
- Domingo Centeno, M. (2023). Paralelismo humano entre Teresa de la Cruz y Hannah Arendt. *Sinite, 51 (153)*, 145–160. Recuperado a partir de <https://publicaciones.lasallecampus.es/index.php/SINITE/article/view/1123>
- Escobar, A. (2017). *Los diálogos con Dios: ¿profesión de la fe o expresión del resentimiento? Sobre el erotismo del objeto en la poesía de Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada*. Universidad Internacional de Valencia.
- Fernández de Mendiola, D.A. (2008). El Carmelo Teresiano en vida de la madre fundadora, Teresa de Jesús, 1515-1582 en *El Carmelo*

- teresiano en la Historia. Una nueva forma de vida contemplativa y apostólica.* Roma: Ed. (Vol. 10, IHT, Teresianum).
- García Losada, M. I. (2019). *La Filosofía en su Integración a la mística.* Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- López Castro, A. (2020). Teresa de Ávila y la poesía cancioneril. *Lectura y signo*, 15, 189-204.
- Márquez Villanueva, F. (1983). La vocación literaria de Santa Teresa. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 32 (núm. 2), 355 – 379.
- Naranjo Quintero, V. y Ramírez Tamayo, N. (2016). Santa Teresa de Jesús, escritora creativa, escritora femenina. *Franciscanum* 168, Vol. 59, 295-319.
- Pollarolo, G. (2015). ‘La “escritura desconcertada” de Santa Teresa de Jesús’. *Espinela*, (3), 6 - 12. Recuperado a partir de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25883>
- Torremocha, M. (2016). “La Perfecta Casada: del modelo a las representaciones. La biografía de Francisca Zorrilla, escrita por su marido” en *Studia Historica: Historia Moderna*, 2016, 38, n. 1, 223-253.
- Valente, J. Á. (1982). “Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu” en *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, (Nº 15), 32-35.

De Lope de Vega a Leonor de la Cueva: la invocación literaria a mujeres ejemplares

Mayra Ortiz Rodríguez

Punto de partida: las nóminas de mujeres

Lope de Vega, *El Gran Lope*, ese “Monstruo de naturaleza” tal como lo catalogó Cervantes (1615: 12), indudablemente fue tanto el punto de partida como el faro de referencia en lo que atañe a una multiplicidad de estrategias y nuevas convenciones en el quehacer compositivo teatral del Siglo de oro español. Una larga fila de escritores lo secundó en sus premisas -aun cuando habían pasado varias décadas de la fijación de su modelo teatral en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de 1609- y algunos otros decidieron no replegarse a su práctica, pero siempre con los ojos puestos en ella.

Dentro de este extenso repertorio de nuevos usos en la urdimbre dramática, en los parlamentos de ciertos personajes -sobre todo femeninos- aparece la apropiación y reformulación de un recurso clásico: la mención de una larga nómina de personalidades paradigmáticas de la antigüedad referidas de modo ejemplar y, en este caso, funcionales al argumento teatral. Un rasgo distintivo de la apropiación lopesca es que estos nombres enlistados serán típicamente -y siguiendo la caracterización de quienes los enuncian- de entidades femeninas. ¿Qué sucede cuando quienes lo secundaron en este

empleo dramático fueron, precisamente, mujeres abocadas a la labor escrituraria? En las próximas páginas desandaremos este camino en la búsqueda de respuestas sobre las prácticas de algunas de las escritoras del Siglo de Oro español, en particular sobre la poeta y dramaturga Leonor de la Cueva y Silva.

Los usos de Lope

El *Laurel de Apolo* (1630) se configura como una obra insigne en lo que atañe a la mención de celebridades enumeradas con un fin específico. Como es ampliamente difundido, se trata de una obra poética que se conjuga como un memorial de las supuestas Cortes convocadas por la Fama en el Parnaso. Este disparador sirve a Lope de Vega como pretexto para aludir al gran número de ingenios que concurren -más de trescientos escritores, casi todos poetas de la época-, cuya descripción se caracteriza por la valoración personal y la observación crítica. Entre estas filas se destacan largas tiradas de versos en las que se pondera la labor escrituraria de mujeres, ofreciendo un mapeo diverso de su desempeño durante el Siglo de Oro.

Cabe destacar que esta traza del panorama intelectual -particularmente español- de su tiempo no fue azarosa ni aislada, sino que esta estrategia, con diverso caudal, fue utilizada y reutilizada por el poeta en una pluralidad de obras, tanto dramáticas como de otros géneros. En este sentido, más de dos décadas antes había diseñado un catálogo de mujeres ilustres dentro de su volumen misceláneo titulado *El peregrino en su patria* (1604), más particularmente en el Prólogo previo al auto del *Hijo pródigo* que aparece en el libro IV. Allí, luego de realizar una nómina de hombres sabios y escritores reconocidos desde la antigüedad hasta su propia época, procede

a enumerar mujeres ilustres de todos los tiempos, en un solapamiento cronológico que llega a conformar una amalgama significativa:

Se mencionan a las griegas Nicostrata y Safo, a la latina Pola Argentaria, mujer de Lucano(...); figuran la italiana Isabella Sforza, autora del *Trattato della vera tranquillità dell'anima* (Venezia, 1554), Oliva de Nantes, a la cual se atribuía la obra de su padre, el médico Miguel Sabuco, *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (Madrid, 1587); doña Valentina de Pinelo, monja del monasterio de San Leandro de Sevilla, autora del *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Ana* (Sevilla, 1601) para el cual Lope había redactado dos sonetos; María Enríquez, mujer del III duque de Alba... (Profeti 2013: 2)

Las alusiones a mujeres sabias, a partir de allí, oscilarán de modo pendular entre las correspondientes a la antigüedad clásica y sus coetáneas. Un claro ejemplo lo constituye dedicatoria a Marta de Nevarés de la *Viuda Valenciana* (publicada en 1620 en la Parte XIV de las comedias), donde señala: “Si vuesa merced hace versos se rinden Laura Terracina; Ana Bins, alemana; Sapho, griega; Valeria, latina, y Argentaria, española” (Vega 2001: 96). Todas estas referencias se consolidaban como un acervo con doble incidencia: por un lado, a través de estas menciones Lope efectúa una ostentación de conocimiento en pro de autopoicionarse en el centro del campo cultural de su época; al respecto, María Grazia Profeti señala que

Con *El peregrino en su patria* y textos análogos Lope quiere proponerse como escritor “docto” y “serio”, más allá de su fama de

comediógrafo; estas nóminas, por lo tanto, son funcionales a la nueva dignidad que el autor quiere granjearse. (Profeti 2013: 2)

Por otra parte, este caudal informativo formaba parte del imaginario colectivo de su momento, de modo que el poeta lo adopta de modo funcional a sus constructos compositivos. De hecho, en algunas obras hasta da indicios explícitos de estos usos funcionales. Un caso evidente es el de *La Dorotea* (publicada en 1632), donde se da el siguiente diálogo:

Dorotea- Porque Dios me libre de mí misma, y la muerte ponga fin a tantas desventuras como cercan mi afligido corazón y flaco espíritu; que la mujer más fuerte al fin es obra imperfecta de la naturaleza, sujeto del temor y depósito de las lágrimas.

Fernando- Cuando naturaleza, atendiendo a lo más perfecto, por falta de la materia no hizo lo que pretendía, que es el hombre, sacó muchas excepciones de la común flaqueza.

Julio- Dice muy bien don Fernando, y así vemos Artemisas para la memoria, Carmentas para las letras, Penélopes para la constancia, Leenas para los secretos, Porcias para las brasas, Déboras para el gobierno, Neeras para la lealtad, Laudomias para el amor, Clelias para el valor, y Semíramis para las armas que con el peine en los cabellos salió a ganar victorias mejor que Alejandro con la fuerte celada. (Vega 1988: 104-105)

La pendulación epocal se suscitará algunos parlamentos más adelante, cuando el personaje de Fernando exprese que “en esos papeles se puede ver y conocer el entendimiento de Dorotea, como en sus Rimas el de Laura Terracina o la Marquesa de Pescara” (Vega 1988: 115).

Esos usos funcionales al entramado textual se presentan reiteradamente en su producción dramática. Dos casos muy claros son la *Doncella Teodor* (1617) y *Las bizarrías de Belisa*

(1635). En la primera de ellas, la protagonista -signada por la sabiduría como su rasgo distintivo- en un extenso parlamento de defensa de su perspectiva, expone:

De las letras, ¿quién no sabe
que Corinea Thebana
venció a Píndaro, poeta
que tanto la Grecia alaba,
cinco veces, y escribió
siete libros de epigramas?
Tespia igualó con Ovidio;
Erina a Homero se iguala,
que con años diez y nueve
tuvo mayor elegancia;
Sapho fue del verso autora
que ahora saphico se llama;
los versos de su marido
Lucano, enmendó Argentaria;
enseñó Filosofía
al gran Pericles, Aspasia;
Damófila escribió versos
dulces a honor de Diana... (vv. 2606-2623)

Esta extensa nómina continúa con otras tantas mujeres doctas más, hasta llegar a Santa Catalina. El colofón reza:

Todas las sibilas sacras
fueron mujeres; las artes,
pintadas en forma humana,
merecen las de mujeres;
por ciencia e industrias raras... (vv. 2655-2659)

Otra será la situación de *Las bizarrías de Belisa*. Allí, si la dama protagonista se rige por su osadía y carácter combativo, el

listado de mujeres ejemplares que proclama resulta operativo tanto para ilustrar como para avalar y sostener su proceder. Indica:

mujeres celebra el mundo,
que han gobernado escuadrones:
Semíramis y Cleopatra,
poetas e historiadores
celebran, y fue Tomiris
famosa por todo el orbe. (vv. 131-136)

Lope de Vega, en definitiva, consolida un empleo funcional a las tramas compositivas de estas nóminas de féminas que remiten a la ejemplaridad, práctica que emularán otros tantos escritores de la época, incluyendo a las poetas y dramaturgas.

Las nóminas de mujeres en la escritura de mujeres

Más allá de cultivar también otros géneros, María de Zayas fue reconocida y pasó a la posteridad por su obra narrativa, ampliamente difundida, consolidándose en este sentido como una figura excepcional en el contexto cultural del Siglo de Oro. Sus *Novelas amorosas y ejemplares*, publicadas en 1637, además de ostentar las cualidades propias de los textos literarios que aglutina, se destaca por la sólida propuesta -a modo de un verdadero manifiesto- de defensa del rol de la mujer escritora de su prólogo titulado *Al que leyere*. En su desarrollo, como sustento de esta premisa, se refiere y describe un total de siete mujeres eruditas de la antigüedad, destacando sus habilidades y sus vínculos con el universo masculino imperante:

De Argentaria, esposa del poeta Lucano, refiere él mismo que le ayudó en la corrección de los tres libros de *La Farsalia*, y le hizo muchos versos que pasaron por suyos. Temistoclea, hermana de Pitágoras, escribió un libro doctísimo de varias sentencias. Diotima fue venerada de Sócrates por eminente. Aspano hizo muchas lecciones de opinión en las academias. Eudoxa dejó escrito un libro de consejos políticos; Cenobia, un epitome de la *Historia oriental*. Y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares con suma elegancia, y otras infinitas de la antigüedad y de nuestros tiempos que paso en silencio, porque ya tendrás noticia de todo, aunque seas lego y no hayas estudiado (2010: 160).

Esta serie de mujeres antiguas signadas por su carácter docto operan como un amparo para la labor escrituraria de María de Zayas, y de allí la relevancia de su mención. El talento de sus precedentes abre la puerta a su posibilidad de escribir y de publicar, de manera que aquellas consolidan una tradición dentro de la cual ella misma se inscribe. Según Ana Gorgas Berges,

la escritora reconoce en las otras mujeres sujetos de autoridad y transmisoras de saber. [...] Con esta genealogía interpreto que la autora barroca defiende que la entrada de las mujeres al ámbito del conocimiento no significa, necesariamente, que ellas sean tan solo receptoras del saber establecido, sino que también ellas pueden ser creadoras y maestras, y pueden, por supuesto, serlo de los hombres. De la simplificación de ellas por su cualidad inspiradora de musa del creador masculino se pasa a figuras de autoridad. (2018: 34)

Dentro de esta misma línea de empleo de las nóminas de mujeres cultas de la antigüedad que se vincularon con la

escritura, se posiciona su coetánea y amiga Ana Caro de Mallén. En una de las dos obras teatrales que se conservan de esta poeta sevillana -que tuvo reconocimiento y fama en su contemporaneidad por su elaboración de relaciones y se destacó por insertarse exitosamente en la mecánica de encargos compositivos, a la vez que también ganó diversos premios por sus trabajos literarios-, se replica el uso de autovalidación a través de estos catálogos que hiciera Zayas. A través de la voz de los criados, a poco de iniciado el segundo acto de su comedia de enredo titulada *Valor, agravio y mujer*¹, se expone:

TOMILLO. ¿De dónde sois?

RIBETE. De Madrid.

TOMILLO. ¿Cuándo vinisteis de allá?

RIBETE. ¡Bravo chasco! Habrá seis meses.

TOMILLO. ¿Qué hay en el lugar de nuevo?

RIBETE. Ya es todo muy viejo allá;

solo en esto de poetas

hay notable novedad

por innumerables, tanto

que aun quieren poetizar

las mujeres, y se atreven

a hacer comedias ya.

TOMILLO. ¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera

mejor coser e hilar?

¡Mujeres poetas!

¹ No se conserva la primera edición de esta obra y no hay registro de su fecha de composición, aunque se supone que fue hacia 1640, es decir, pocos años después del volumen recién referido de María de Zayas. Esta pieza teatral fue publicada en volúmenes colectivos con obras de otros autores: esto demuestra que pese al reconocimiento de la labor de la escritora nunca consiguió una impresión individualizada y propia de sus textos.

RIBETE. Sí.

Mas no es nuevo, pues están
Argentaria, Safoareta,
Blesilla, y más de un millar
de modernas, que hoy a Italia
lustre soberano dan,
disculpando la osadía
de su nueva vanidad. (vv. 1159-1180)

Sin ánimo de efectuar biografismos, es notoria la correspondencia de este panorama ilustrado con el que la propia poeta encuentra cuando Zayas la invita a conocer los círculos culturales madrileños, en los que logra desenvolverse con soltura y también tiene el reconocimiento que había conseguido en su Andalucía natal. En el fragmento teatral referido, Ana Caro articula la alusión a escritoras antiguas con su defensa del derecho de las mujeres para llevar a cabo una actividad que su sociedad había estipulado como impropia del universo femenino.

Con algunas variantes, también se plegó a este uso de las nóminas de eruditas otra escritora andaluza: Feliciano Enríquez de Guzmán. Su obra (en particular su tragicomedia *Los jardines y campos sabeos* compuesta en 1619 y publicada en Coimbra -1624- y en Lisboa -1627-) evidencia que recibió una educación muy pormenorizada que supo capitalizar en sus composiciones literarias, que demuestran una rica variedad genérica, en la que destacan la intrincada elaboración estructural y la exuberancia de sus entremeses. La referida tragicomedia, en particular, se trata de una obra compleja con multiplicidad de paratextos; en uno de ellos, recrea una “Carta Ejecutoria” en la que un ficticio Consejo real de Poesía dictamina la validez y ejemplaridad de su

obra, y las musas son el referente (en consonancia con la ostentación de conocimiento y de capacidad compositiva que lleva a cabo al interior de la pieza). Uno de sus pasajes reza:

porque si ella era mujer, también lo eran nuestras carísimas hermanas las nueve Musas, sin embargo de lo cual las hemos hecho del nuestro Consejo Real de Poesía, porque en ellas asienta nuestro furor cirreo como el esmalte sobre el oro, y asimismo era mujer nuestra serenísima hermana Palas Minerva, diosa de las ciencias, y en España su progenitora Maya, hija de Atlante, ínclito rey de ella, a todas nueve no había dado ventaja. Y también fueron insignes en buenas letras la dignísima marquesa de Cenete, la celebrada Isabela Joya de Barcelona, la eruditísima Sigea toledana, a quien por sus letras latinas, griegas y hebreas la serenísima reina de Portugal con increíble admiración recibió en su casa e hizo maestra de la clase que en ella tenía de mujeres ilustres; doña Ángela Zapata, doña Ana Osorio, burgalesa, y Catalina de Paz, gloria y honor de Guadalajara, y otras españolas sin número que siempre han honrado las Españas señalándose en ellas en todos tiempos. (Enríquez de Guzmán, 1627: 6)

Feliciana Enríquez de Guzmán, en esta “Carta Ejecutoria”, recurre a la mención de una genealogía de mujeres eruditas, - abocadas algunas a la labor escrituraria, que van desde la ficción mítica, pasando por la antigüedad clásica hasta llegar a sus predecesoras inmediatas y a sus contemporáneas- pero con un mayor nivel de profusión y detalle que el que emplearan María de Zayas y Ana Caro, en consonancia con el tono imperante en la totalidad de componentes de su obra. Esta variación en el empleo de este recurso, además, se inscribe en la ficcionalización propia de la elaboración del paratexto, en el que priman la comicidad, la parodia y la ironía, pero no por ello

deja de ser una clara puesta en valor de la propia labor, al recrearse a sí misma como parte de ese catálogo, y también una estrategia de autodefensa frente a las posibles críticas por consolidar un teatro *disidente* respecto de las modas de su tiempo y escrito por una pluma femenina.

Las tres escritoras que hemos recorrido, entonces, al margen de abocarse en este caso a géneros literarios diferentes y cada una con su estilo distintivo, recuperan algunos de los usos expuestos por el maestro Lope de Vega y se valen de estas genealogías en pro de su autovalidación y autoconsolidación profesional.

Leonor de la Cueva y la defensa del personaje

Leonor de la Cueva y Silva, también conocida como Leonor de la Rúa y Silva, a diferencia de sus pares antes referidas, integra al conjunto de escritoras cuya vida trayectoria vital constituye un verdadero misterio. No es que de aquellas hubiera datos completos ni acabados, pero de Leonor de la Cueva hay más vacíos y especulaciones que certezas. Se cree que nació en Medina del Campo hacia el fin de la primera década del siglo XVII, y que su etapa más intensa de producción pudo haber sido entre 1630 y 1650 (Olivares y Boyce, 2012). De su autoría, se conservan una serie de poemas y una comedia titulada, aunque es probable que escribiera mucho más de lo que ha llegado a nosotros.

En su poesía, supo apropiarse de los recursos y temas tradicionales, resignificándolos. Este gesto representó una postura *excéntrica* frente a la tradición literaria, desafiando tanto las normas patriarcales como las del campo literario; dio visibilidad al plano de las emociones femeninas, de modo que

convirtió su voz en un acto de resistencia frente a los mecanismos de silenciamiento y censura (siguiendo a Vijarra 2024). Como veremos, es posible afirmar que su obra teatral es consecuente con sus postulados poéticos.

La firmeza en la ausencia es la única obra conservada de Leonor de la Cueva. Ha perdurado hasta nuestro tiempo un único ejemplar alojado en la Biblioteca Nacional de Madrid y se trata de su manuscrito autógrafo, de modo que constituye una pieza filológicamente muy valiosa. No hay constancia de que esta obra se haya representado en vida de la autora ni posteriormente, ni tampoco de que se haya consolidado una publicación en su época: la primera edición recién tuvo lugar en el siglo XX, en 1903. Se trata de una comedia palatina cuya acción se ambienta en la corte del Rey Filiberto de Nápoles; su título remite al tema central que será el eje del argumento dramático: la firmeza de una dama, Armesinda, durante la ausencia de su amado Don Juan. El rey Filiberto será quien se interponga en la pareja enviando al caballero a la guerra y luego elaborando artilugios para que la dama se entregue a él. Frente a todas las adversidades, la protagonista se muestra inamovible en sus sentimientos y en sus valores, y establece -tanto a través de su accionar como de su discurso- una verdadera defensa de la constancia femenina en un contexto en el que las mujeres siempre eran señaladas como volubles mudables o inestables². Un fragmento de su potente monólogo de autodefensa, estipula:

Válgame Dios, lo que yerra

² Cf. los postulados de Fray Luis de León o Juan Vives, por solo mencionar algunos.

la que fía de quien tiene
tan varia naturaleza
como en el hombre se ve;
pues vuelve la espalda apenas
de su dama, y en dos días
no hay cosa que no apetezca.
Mal ha dicho quien ha dicho
que la mudanza se engendra
solamente en las mujeres,
por su femenil flaqueza;
pues cuando alguna se rinde
a amar y querer de veras,
no hay amor, no, que se oponga
con el suyo en competencia.
Díganlo Artemisa y Julia,
Annia romana, y Pantea,
Lecostene, Porzia y Aria,
Isicratea y Valeria;
y bien puedo yo contarme
por más constante que éstas,
pues amo, mas sin tener
las obligaciones que ellas.
(vv. 1162-1184)

Estos versos, que ilustran la defensa concreta de la constancia femenina, recorren diferentes mujeres propuestas como ejemplares, tanto de la mitología como de la historia³. Inicia con Artemisa, diosa griega de la naturaleza, la virginidad, los nacimientos, las doncellas, pero también modelo de fidelidad conyugal, además de remitir a la protección y la

³ Para las referencias del análisis que sigue, se tuvo como base el estudio de Juan Pérez de Moya de 1583.

lealtad, por lo cual resulta un puntapié muy sólido para avalar las características de la protagonista de esta pieza⁴. Luego sigue Julia, que posiblemente aluda a una dama romana del siglo I aC perteneciente a la familia de los Julios Césares que se destacó por su virtuosismo y por su abnegación, al dedicar su vida completa a su marido y a su único hijo. En la lista continúa Annia: siendo que en la antigua Roma hay muchas damas con este nombre, sus rasgos apuntan a que aquí se refiere a Annia Victorina, quien se caracterizó por la firmeza aún en la muerte de sus seres amados, dado que tras el fallecimiento de su marido y de su hijo, empleó su fortuna para costear grandes obras hídricas en su memoria; además se negó rotundamente a volver a contraer matrimonio. Tras ella aparece Pantea, esposa del Rey Abrádates (siglo VI aC) del Antiguo Oriente próximo, quien constituye un personaje legendario cuya historia cuenta que, al caer su marido en combate, ella acabó con su propia vida. A partir de aquí, Leonor de la Cueva propone un segmento dedicado a las esposas suicidas, de manera que la firmeza que se procura retratar aparece *in crescendo*. Lecostene se trata de una figura recuperada por San Jerónimo en la Edad Media; al ser persuadida para casarse con otro hombre tras el fallecimiento

⁴ No obstante, desde otra vertiente interpretativa, podría tratarse de Artemesia, “mujer de Mausolo, o Mansolio, rey de Caria. A quien amó tanto en vida, que después de muerto olvidarlo no pudo: como evidentemente se vio por las obras, porque luego que su marido falleció, le hizo honras nunca pensadas, porque no sufriendo que la ceniza del cuerpo de fu marido cogida con gran diligencia, se guardase en otro vaso sino en su cuerpo, se los bebió” (Pérez de Moya, 1583: 168, el castellano modernizado me corresponde). La historia de esta dama también sería consecuente con el planteo de la fidelidad y abnegación femeninas más allá de la muerte del amado que veremos a continuación.

de su marido, también opta por su propia muerte. Porcia, romana del siglo I aC, es la segunda esposa de Marco Bruto, que a su muerte se suicidó tragando unas brasas. Aparece también mencionada Aria, nombre ambiguo que puede remitir a una multiplicidad de personajes, pero lo destacable es que su significado es *mujer más pura*. Luego aparece Isicratea, esposa del rey del Ponto Mitríades, quien huye junto a él caracterizada como hombre ante la ofensiva romana, circunstancia en que ambos mueren. Cierra la lista Valeria, cuyo nombre también puede implicar cierta ambigüedad, pero posiblemente remita a Santa Valeria de Milán, mártir de la Iglesia Católica cuyo marido era oficial del ejército y fue asesinado, ante lo cual ella luchó para que obtuviera cristiana sepultura y los paganos la torturaron proponiéndole abjurar o morir, frente a lo que ella eligió este segundo camino.

Leonor de la Cueva, entonces, en esta nómina cruza factores míticos e históricos para referir al carácter ejemplar de estas mujeres. Al respecto, la gradación que efectúa en la mención de estos personajes femeninos es muy llamativa: inicia con el personaje mítico para luego referir a damas de la antigüedad signadas por la fidelidad y, en algunos casos, por la abnegación, pero también aparece la potencia ilustrativa de las mujeres que acabaron su propia vida en pro de sostener estos ideales. La dramaturga recupera el empleo de los catálogos de mujeres y, al igual que Lope, lo hace funcional a su propuesta teatral. No obstante, se destaca por llevar esta estrategia un paso más allá, dado el empleo gradualmente potente que acompaña el parlamento de la protagonista y opera como un pilar en su desarrollo argumentativo, signado por la solidez y el efecto dramático. Asimismo, este listado funciona como soporte para

la condensación y la contundencia de su propuesta ideológica: que el personaje femenino puede superar claramente los modelos de conducta estipulados por los moralistas y vigentes en la sociedad áurea.

A modo de cierre

El itinerario aquí propuesto tuvo como punto de partida una indagación en el empleo literario de las nóminas de mujeres ejemplares en las composiciones literarias de Lope de Vega, particularmente en su teatro. En esa indagación, observamos que el uso de estos catálogos resultaba funcional a la propuesta expositiva o a la trama dramática, y que podía ofrecer un panorama diverso de mujeres -ya se doctas o ya sea combativas de acuerdo con el perfil de personaje que se procuraba ilustrar- en una pendulación epocal diversa que recorría desde la antigüedad clásica hasta la contemporaneidad del propio poeta. Las nóminas de mujeres ejemplares, de esta manera, forman parte de la impronta propia de Lope en su destacable construcción de los personajes femeninos y de las alusiones al panorama intelectual de su tiempo, en el que recupera y valida la identidad de las escritoras.

La segunda parte de este itinerario fue conducente al análisis de composiciones genéricamente diversas de algunas de las escritoras del Siglo de Oro español cuyas obras se han conservado hasta nuestros días: María de Zayas, Ana Caro de Mallén y Feliciano Enríquez de Guzmán. En todos los casos, más allá de la diversidad de estilos y de la minuciosidad en el empleo de este tipo de catálogos, queda en evidencia que las mujeres escritoras optaron por recurrir a esta estrategia como un mecanismo para establecer la autovalidación de su labor

literaria. En el último segmento, se abordó el uso particular de estas nóminas llevado a cabo por Leonor de la Cueva en su única pieza teatral conservada. En ella, hay una vinculación estrecha con el uso de Lope, dado que se recupera el listado para la defensa del proceder de uno del personaje femenino protagonista, cuya caracterización es tan importante que da título a la obra; pero lo hace de una manera particular, con una gradación y con rasgos literarios que le son inequívocamente propios.

Como vemos, las escritoras se apropiaron de esta estrategia con diverso tenor, y también con una intensidad y un caudal notables, en los que se destaca su uso funcional a sus propuestas literarias, pero también como una sólida estrategia de autodefensa y autolegitimación, en un campo cultural que mayoritariamente les era restringido.

Referencias

- Baranda Leturio, N. (2008). *Las escritoras en el siglo XVII*. Madrid: BIESES.
- Bonilla Cerezo, R. (2023) “Engaños y desengaños del prólogo “Al que leyere” del Honesto y entretenido sarao de María de Zayas”. *Revista de filología española* (RFE), CIII, 2.o, julio-diciembre, 285-311.
- Caro de Mallén, A. (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, Ana M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”.
- Cervantes Saavedra, M. (1615). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Madrid: Editorial por la viuda de Alonso Martin a costa de Juan de Villarroel.

- Cueva y Silva, L. (1994). *La firmeza en la ausencia*, ed. de F. González Santamera y F. Doménech, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.
- Enríquez de Guzmán, Feliciano (1627). *Tragicomedia los jardines y campos sabeos. Primera y segunda parte, con diez coros y cuatro entreactos*. Lisboa: Gerardo de la Viña. Madrid, Biblioteca Nacional, R/16693.
- Escabias, Juana (2013). "Ana María Caro Mallén de Torres, una dramaturga del siglo de oro ausente en las historias de la literatura". *Revista internacional de culturas y literaturas*, Nº 13, p. 100-112.
- Gorgas Berges, A. (2018): "Autoría y autoridad femenina en el Siglo de Oro español: 'Al que leyere' de María de Zayas y Sotomayor", *Filanderas. Revista Interdisciplinaria de Estudios Feministas*, 3, 25-37.
- Lauer, A. R. y Voros, S. D. (2016). "La firmeza en el ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva: De profeminismo a speculum principum." *Bulletin of the Comediantes* 68, no. 1: 85-101.
- León, Fray L. de (1958), *La perfecta casada*, Buenos Aires, Edición Tor, [1583].
- Olivares, J. y Boyce El. (2012) "Prólogo" a *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid, Siglo veintiuno.
- Ortiz Rodríguez, M. (2021) "Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro" en *Revista Melibea*. Mendoza: UNCuyo, Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres. Año 2021, Vol. 14, p. 46-58.
- Pérez de Moya, J. (1583). *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo genero de virtudes*. Madrid: Francisco Sanchez.
- Profeti, M. G. (2013). "El claustro y la pluma: Lope de Vega y la mujer culta" en *inTRAlinea Special Issue: Palabras con aroma a mujer*. Scritti in onore di Alessandra Melloni.

- Rice, R. A. (2013). «Pues mintiendo su nombre / y transformada en hombre»: Feliciano Enríquez de Guzmán en *El alcalde mayor* de Lope, *La fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla. In Bègue, A. y Herrán Alonso, E. (Eds.), *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Presses universitaires du Midi.
- Treviño Salazar, E. (2024). *María de Zayas en el ambiente literario de su tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Urbán Baños, A. (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Universitat de Barcelona: Departament de Filologia Hispànica.
- Vega, L. de (1971). *La doncella Teodor*, Menéndez Pelayo, M. (ed.), “Obras de Lope de Vega, XXX: comedias novelescas”. Madrid, Atlas (BAE, CCXLVI), 201-273.
- Vega, L. de (1988). *La Dorotea*, Acto I, escena V, ed. E. S. Morby, Madrid, Clásicos Castalia.
- Vega, L. de (2001). *La viuda valenciana*, ed. T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia.
- Vega, L. de (2002). *El Laurel de Apolo*, Madrid, J. González, 1630; Edición moderna: Edizione, note, catalogo e indici di C. Giaffreda, Introduzione di M. G. Profeti, Firenze, Alinea.
- Vega, L. de (2004). *Las bizarrías de Belisa*, ed. E. García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Vega, L. de (2016). *El peregrino en su patria*. Edición de J. González-Barrena. Madrid: Cátedra.
- Vives, J. L. (1948) “Instrucción de una mujer cristiana” en *Obras completas*. Trad. de L. Riber. Madrid: Aguilar.
- Vijarra, R. (2024). “Leonor de la Cueva y Silva: una poeta del XVII. Tradición, desplazamiento y legitimidad autorial”. *Cuadernos de Literatura*, UNNE, N° 24, Septiembre 2024.
- Zayas y Sotomayor, María de (2010). *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra.

Valor, poder y mujer: la representación de lo femenino y la subversión de los roles de género en las comedias de Ana Caro de Mallén

María Belén Salgado

La literatura se empobrecería considerablemente, de igual modo que la ha empobrecido hasta un punto indescriptible el que tantas puertas les hayan sido cerradas a las mujeres. Casadas en contra de su voluntad, forzadas a permanecer en una sola habitación, a hacer una única tarea, ¿cómo hubiera podido un dramaturgo hacer de ellas una descripción completa, interesante y verdadera? El amor era el único intérprete posible.

Virginia Woolf

La costilla de Adán

La situación de la mujer en la sociedad occidental, desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, apenas experimentó cambios significativos. Esta tendencia parece extenderse a los siglos subsiguientes, ya que la base ideológica del patriarcado continúa operando y emergiendo oportunamente, recordándonos su presencia estructural.

Desde muy temprano, la mentalidad de Occidente ha sido moldeada por discursos filosóficos y teológicos hegemónicos, como los de los Padres de la Iglesia, que, basados en la lectura de las Sagradas Escrituras, sostuvieron la inferioridad intelectual y moral de la mujer, así como su obediencia al hombre por haber nacido de su costilla. Además, desde la Edad Media se difundieron dos modelos femeninos diametralmente

opuestos: Eva y María. La primera, y por lo tanto todas las mujeres, era la imagen del pecado, debido a que, por su influencia, los hombres habían sido expulsados del cielo y castigados por Dios. La segunda, en cambio, simbolizaba la virtud, la castidad y la entrega (Anne Cruz 1990; Beguiristain 1996).

Este pensamiento dicotómico, en la transición a la modernidad, tuvo cambios, no de esencia, pero sí de complejidad, por causa de la influencia humanista renacentista. La instrucción femenina pasó a formar parte del debate de las voces intelectuales de este período, como las de Juan Luis Vives, Juan de la Cerda o Erasmo. Sin embargo, si bien representaba un gran avance respecto a la situación precedente, se trataba de una vinculación con el saber muy limitada: “se empieza a extender la noción de que las mujeres deben saber leer y que ese rudimento mínimo es deseable para la futura esposa, ya que le permitirá desempeñar mejor sus tareas conyugales en la administración del hogar, en la educación de los hijos y en su propia vida espiritual” (Baranda 2000: 63). Es decir, solo se comprendía la adquisición de estas destrezas si tenían un propósito utilitario.

No es el objetivo de este artículo hacer una presentación histórica de la mujer occidental o un rastreo minucioso que responda al cómo y cuándo surgió la estructura de pensamiento misógina, sino analizar cómo la ficción literaria mide, como termómetro sociológico, las tensiones de género de una sociedad en un momento determinado de la historia, tan significativo como es el Siglo de Oro en España.

Frente a los discursos dominantes que moldearon la conducta de hombres y mujeres durante los inicios de la

modernidad española, surgieron, como expresa René Vijarra, “esos murmullos periféricos y heterónomos que se apartan de lo enunciable permitido [...] desde una posición excéntrica” (2018: 76). Explica que la finalidad de las expresiones de poder fue instaurar “una política normativa y performativa” basada “en presentar como naturales los atributos, las funciones y las condiciones morales de los sujetos” (76). En cambio, la práctica discursiva de algunas figuras femeninas como María de Zayas, Mariana de Carvajal o Ana Caro de Mallén pusieron resistencia a ese proceso de subjetivación fundado en un determinismo biológico. Pese a ser esto un fenómeno importante para la literatura española, porque evidencia experiencias creativas diferentes e intereses en pugna, los promotores que detentan el poder ganan la pulseada silenciándolas y excluyéndolas del canon oficial. De esta manera, conforme a lo expresado por Carmen Servén Díez, cada vez es más evidente que el proceso de selección de las obras que componen el corpus literario “se nos aparece hoy como actividad sujeta a las subjetividades de los distintos agentes culturales que intervienen en él, subjetividades que se hallan condicionadas por las normas, criterios y cosmovisión de un momento histórico concreto en que esos agentes viven” (2008: 8). Teniendo conciencia de esta premisa y de los cambios históricos y de paradigma que se han sucedido, tal vez sea una tarea del presente recuperar algunos de esos “murmullos periféricos” que resonaron en su época y que representan un testimonio social y cultural de gran alcance para los estudios sobre la mujer y las políticas de género.¹

¹ Queremos señalar que el concepto de “género” es característico del siglo XX y del presente, por lo que es necesario tener precauciones metodológicas al aplicarlo de manera anacrónica a la época del Renacimiento.

La décima musa sevillana

Desde hace unas décadas, en Estados Unidos y España se ha dado inicio a la recuperación de las voces femeninas de la época áurea, reconocidas por sus contemporáneos, pero, como advertimos, no incorporadas al canon literario oficial.² Actualmente, reciben atención mediante exhibiciones de manuscritos, estudios críticos, investigaciones sobre su vida, ediciones especiales de sus obras y representaciones teatrales de sus comedias. Un ejemplo de esto último es la propuesta de la Fundación Siglo de Oro del montaje reciente (2018-2019) de las dos únicas comedias que se conservan de Ana Caro de Mallén (1590-1646)³: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*. Hay documentación que acredita que el talento de esta escritora fue validado por sus pares (por ejemplo, recibió de Luis Vélez de Guevara el epíteto "La décima musa sevillana"), y que se convirtió en una de las primeras mujeres que hizo de su arte un oficio, al lograr recibir una compensación económica por sus producciones. Además del teatro, también incursionó en la poesía y en la escritura de relaciones de festividades civiles y religiosas, por las que era contratada en cada ocasión.

² En Estados Unidos, destacan los estudios de Deborah Dougherty, Frederick A. de Armas, Stephanie Bates, Robert Lauer, y Teresa Soufas, entre otros ejemplos.

En España, Lola Luna, Nieves Baranda, Juana Escabias, Alba Urban Baños, Teresa Ferrer Valls, Juan Pablo Gil-Oslé, entre otros.

³ Las fechas son estimativas debido a que no se conserva documentación pertinente. Juana Escabias (2012) ha contribuido en la recuperación de información importantísima para reconstruir la biografía de Ana Caro de Mallén.

Un aspecto de la poética de Ana Caro de Mallén que ha llamado la atención de numerosos especialistas del teatro español (Teresa Ferrer Valls, Juana Escabias, Urban Baños, entre otros) es la presentación de personajes femeninos activos, valientes, decididos, racionales y cuestionadores - con su discurso o sus acciones- de los mandatos sociales. Es decir, se exhiben como portadores de rasgos que los distancian de los arquetipos que el género logró popularizar, no solo por el espacio discursivo del cual se adueñan, sino también por la configuración psicológica que se va descubriendo para el personaje y para el espectador, acto a acto. A continuación, presentaremos brevemente cada uno de ellos.

La protagonista de *Valor, agravio y mujer*,⁴ comedia de enredo o de capa y espada, es una dama sevillana llamada Leonor, quien es engañada por su amante Juan de Córdoba con promesas de matrimonio y, luego, abandonada. Este infortunio la lleva a disfrazarse de hombre y, por ende, a adoptar una nueva identidad. Ahora, como Leonardo, viaja a Flandes y se une a la Corte donde reside su hermano Fernando, del cual no ha tenido noticias durante mucho tiempo, y donde cree que se esconde quien la ha traicionado. Antes del encuentro, don Juan intenta conquistar a la condesa de Bruselas, Estela, pero su propósito se frustra cuando aparece Leonor-Leonardo en escena, quien emplea las mismas estrategias que el traidor para seducir a la dama. Finalmente, los engaños y el travestismo de la protagonista llevan a buen

⁴ La primera edición no se ha conservado y no existen registros de su fecha de composición, aunque se estima que ocurrió alrededor de 1640. Se publicó en volúmenes colectivos junto con obras de otros autores (Ortíz Rodríguez 2021).

puerto, porque sin la necesidad de batirse a duelo para recuperar su honor, consigue que el joven seductor cambie de parecer y acepte casarse con ella.

Por otro lado, *El conde Partinuplés*⁵, comedia caballeresca o palatina, tiene como figura central a Rosaura, la emperatriz de Constantinopla. Sus padres, Aureliano y Rosimunda, han fallecido antes del inicio de la obra, y por ser la única heredera, pero mujer, se enfrenta a la presión de sus cortesanos para contraer matrimonio. A su vez, recae sobre ella una profecía que advierte del peligro de contraer matrimonio con un traidor capaz de poner en riesgo tanto su vida como la estabilidad de su imperio. A pesar de estas circunstancias, debe tomar la difícil decisión de elegir a su pretendiente después de evaluar sus aspiraciones y su conducta moral. Gracias a su inteligencia y a la magia de Aldora, su prima, logra conquistar y poner a prueba las cualidades del conde Partinuplés, con quien finalmente acepta casarse.

El propósito de este artículo es esbozar un panorama de la construcción del mundo femenino que se representa en las dos únicas obras conservadas de Ana Caro de Mallén; a su vez, indagar en cómo la ideología dominante de la época repercute en ese universo y, a partir de allí, qué política de género se hace latente mediante el análisis. Es importante destacar que nuestra postura se fundamenta en la hipótesis de que el tratamiento disruptivo que la autora aplica a sus protagonistas mujeres, alterando las convenciones y expectativas tradicionales, se

⁵ Es una comedia inspirada en el texto francés *Roman de Partonopleus de Blois* del siglo XII y autor anónimo. Además, Es importante indicar que esta pieza teatral fue impresa en 1653 y seguramente representada entre finales de la tercera década y comienzos de la cuarta del siglo XVII.

sostiene en el uso particular de ciertos recursos teatrales estandarizados, como el disfraz, por ejemplo. Asimismo, se apoya en la elección de procedimientos que cuestionan, en última instancia, la tradición literaria, tales como la parodia y la ironía, la inversión de roles de género (Ferrer Valls 2019, 2020) y la reescritura de los mitos clásicos (Gil-Oslé 2019). Esto último no será abordado en detalle, sino que se harán menciones generales en función del estudio de las subjetividades femeninas.

Lo femenino y lo masculino: deconstrucción de la esencialidad

a. Leonor/ Leonardo: performatividad e identidad

Juana Escabias, especialista en el teatro de Ana Caro de Mallén, recupera una de las características fundamentales de la Comedia Española: la presencia de “una galería de prototipos humanos que se encuentran como regla habitual y se repiten a lo largo de todo el Barroco” (2015: 480). La Dama, parte del repertorio, se define como hija o hermana de otra figura importante, el “Caballero” que “la custodia y defiende con férreos aires tutoriales, vigilando especialmente que su honor no sea mancillado, ya que la mancha se extendería a toda la familia” (480). Teniendo presente esta particularidad, observamos que, en las dos obras de la escritora andaluza, los protagonistas no responden a autoridades masculinas: Leonor viaja sola a Flandes, no menciona a su padre y el reencuentro con su hermano se debe al hecho casual de que el amante ingrato se refugia en la misma corte donde este sirve; por su parte, Rosaura, hija única, queda huérfana y sin familiares

hombres que respondan por ella. Por lo tanto, en los dos casos, se anula uno de los componentes de la ecuación que sostiene al código del honor, quedando las mujeres como las responsables de sus destinos. No obstante, no es solo una casualidad, también ellas toman la decisión de ubicarse en un rol activo poco habitual para su época. Por ese motivo, Leonor reparará su honor⁶ utilizando un recurso muy popular en el teatro áureo: la mujer vestida de hombre.

Como es usual suponer, el disfraz brinda la oportunidad de encarnar personajes que no coinciden con la identidad de quién lo representa, así como de hacer y decir lo que se quiere ocultar. Con respecto a este tema, Agustina Trupia discute el carácter transgresor de este procedimiento, argumentando que es un refuerzo del statu quo: “era una medida reguladora que evitaba malos entendidos en torno a la identidad de las personas y ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces” (2021: 137-138). En este caso, si reconocemos que la joven dama se resiste a quedar sujeta a la voluntad masculina y travestirse es la mejor opción, ¿la máscara pierde el carácter transgresor? Podríamos responder negativamente, porque en esta comedia, el travestirse no es solo una estrategia oportuna para deleitar visualmente al público⁷ o simplemente para enriquecer el

⁶ Lo interesante, en el caso de la obra de Ana Caro de Mallén, es que su protagonista no vivencia el agravio como un acto colectivo, sino que lo transita como un asunto personal y no lo percibe con la proyección moral que verdaderamente tiene. De esta manera, el intento por recuperar su honor es una iniciativa que solo involucra su integridad.

⁷ Lope de Vega, en su tan reconocido texto *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ya había señalado el gusto del público por el disfraz. Un gusto un tanto fetichista en cuanto el interés radicaba en la exhibición de partes corporales femeninas que no podían ser vistas públicamente.

enredo de la trama, sino que también es el catalizador de un proceso vinculado con la experiencia de la construcción de la identidad de Leonor/Leonardo. Por ejemplo, cuando adopta esta nueva apariencia, refiriéndose a su criado, manifiesta: ¡Yo soy quien soy! / Engañaste si imaginas, / Ribete, que soy mujer. / Mi agravio mudó mi ser.” (vv. 504-510). La sumatoria de la deshonra, el viaje iniciado y consumado, la decisión de tomar venganza y el adoptar una máscara que la autoriza socialmente a comportarse libremente, ha dado como resultado la imposibilidad de autopercepción dentro de los parámetros que se inscriben en la época: hombre o mujer, dos categorías herméticas. Antes de las palabras citadas, Leonor expresa que se identifica con otros paradigmas femeninos de la historia: “o a todos los cielos juro / que, nueva Amazona, intente, / o Camila más valiente” (vv. 500-502). Pero la utilización de las expresiones “nueva” o “más valiente” indican que también se trata de una superación de estas figuras emblemáticas, lo cual, de alguna manera, tampoco queda encerrada en esos modelos.

Para comprender este proceso, podemos valernos de la explicación de Joan W. Scott (2001 [1992]) sobre la subjetividad: “no son los individuos los que tienen la experiencia, sino los sujetos los que son constituidos por medio (de ella)” (49). Siguiendo este razonamiento, no habría un ser mujer o un ser hombre a priori, porque se pondría en discusión la esencialidad de los sexos que la política de género de la época ha intentado imponer. No sólo el discurso del personaje hace visible este cuestionamiento, sino también sus acciones revelan características que social y culturalmente se les atribuían a los hombres. Demuestra valentía cuando se atreve a batirse a duelo con don Juan; exhibe su ingenio cuando urde engaños y

confusiones para que la promesa de casamiento siga en pie; o revela elocuencia y racionalidad cuando defiende sus ideas acerca de la obligación de reparar el agravio. No debemos olvidar que quien se comporta con un carácter o deseo inestable es don Juan, al pretender primero a Leonor, después a Estela y nuevamente a la que deshonoró. Además, a diferencia de las damas a las que anhela, es un hombre que deja que las pasiones nublen su intelecto hasta quedar atrapado en una telaraña de mentiras. Es decir, la figura masculina, encarna cualidades adjudicadas por tradición a la mujer, lo que nos conduce a conectar con lo que Judith Butler sostiene sobre género y performatividad. En *El género en disputa* (2007), argumenta que los individuos no son simplemente receptores de significados culturales aplicados a un cuerpo pasivo, ni poseen una existencia significativa antes de que se les atribuya un género. Por lo tanto, este último es una actuación, una performance de actos estilizados y repetitivos como los que representa Leonor con o sin el disfraz, confundiendo y confundándose, tensando los límites que separan hombre y mujer y abriendo el camino a otras posibilidades.

En la exploración de esta nueva identidad, suceden otros hechos significativos. Por ejemplo, se convierte en la figura de un galán, con todos los atributos que esto conlleva, y trata de seducir a Estela para entorpecer los planes de conquista de don Juan. Para esta performance pone en juego el recurso de la estilización⁸, es decir, el adoptar el modo de hablar del

⁸ Según Mijaíl Bajtín, la estilización es un concepto que se refiere a la adopción de discursos ajenos sin cambiar su orientación original. En cambio, la parodia sí intenta cambiar la orientación para discutir implícitamente con la palabra ajena.

arquetipo literario, involucrando la tradición de la lírica amorosa y del amor cortés. Es así que se presenta como fiel servidor y como sufriente esclavo de su amor: “Cuando más rendida el alma / pide a esos ojos piedad, / más rigores examina, / desengaños siente más” (vv. 997-1000). Indudablemente, tras estos acontecimientos, se revela una teatralización engañosa que compromete especialmente al primer seductor, quien es el principal objetivo de la confusión. Por este motivo, podríamos suponer que Leonor esté adoptando otro papel, no solo el de galán, sino además el de don Juan, el de quien miente y tiene sentimientos volátiles, mientras que este último representa el de la doncella engañada. En este sentido, es posible comprender que Ana Caro saca provecho de esta situación para realizar un uso paródico del mito que Tirso de Molina inmortalizó en una de sus obras teatrales. Junto con la inversión de roles de género (mujer embaucadora/hombre engañado), se presenta un enfoque humorístico del amante burlador. Este pierde los rasgos de éxito, rebeldía y astucia que originalmente son inherentes a la figura legendaria. Sus intentos con Estela no progresan, su rechazo a las convenciones morales carece de sustento, ya que acepta finalmente casarse con Leonor y, a su vez, su estado de control absoluto de las conquistas se ve alterado por los artilugios de una mujer.

b. Rosaura y Aldora: abismo entre mujer y poder

Así como el código social del honor lleva a la protagonista de *Valor, agravio y mujer* a replantear su identidad y a hacer visible una estructura patriarcal que esgrime un corset para todas las mujeres, Rosaura, figura central de *El conde Partinuplés*, es víctima de una presión política. Frente al impedimento de

ejercer el poder, se revela también la arbitrariedad de la ley en cuestiones de género. Su condición como única heredera de la corona podría haberle otorgado el cargo supremo. No obstante, no es factible debido a una exigencia normativa que la excluye de un derecho que sí se concede a los hombres. A raíz de esto, reflexiona sobre la opción de contraer nupcias: “¿qué gusto puedo tener/cuando, --¡ay Dios!-- me considero/esclava, siendo Señora,/y vasalla, siendo dueño?” (vv. 302-304). En estas palabras se reconocen dos ejes importantes: por un lado, la lucha entre dos estados, ser mujer y ser político; por el otro, la concepción del matrimonio como un espacio de sumisión, donde peligra su libertad y deseo.

Paradójicamente, en la conciencia de sus vasallos y en otros hombres de la corte, Rosaura es una dama que reúne un conjunto de rasgos que son exigidos a un monarca. Por ejemplo, exclaman al comienzo de la obra apenas la ven: “¡Qué cuerda!” (v. 49); “¡Qué hermosa!” (v. 50); “¡Qué garbo!” (v. 51). Estas cualidades coinciden con “potencia, sapientia, voluptas”, las tres vías para alcanzar la felicidad. La unión armónica de la triplex vita, tal y como aconseja Ficino a Lorenzo de Medici” (Gil Oslé, 112) conforman el ideal del buen gobernante. En esta línea, ella demostrará su idoneidad para ocupar el lugar que tanto anhela, ya que su principal preocupación radica en su extenso territorio y su pueblo. Desde que ponen en peligro su mandato y la estabilidad de su imperio, hasta el momento en que también el conde Partinuplés debe salvar su patria del asedio de intrusos, la emperatriz prioriza lo político por sobre lo sentimental y le aconseja que interrumpen el idilio amoroso para asumir sus responsabilidades: “Ésta, Conde, es ocasión/ que dilación no consiente;/ ve a favorecer

tu patria, /haz que el enemigo tiemble” (vv. 1582-1585). Como se puede observar, así demuestra que puede ejercer sensatamente como autoridad responsable y racional. Por esta razón, también comprende los motivos detrás de la sorpresiva aparición y amenaza de Lisbella, prima y prometida del conde, quien exige la liberación de su compatriota al creer que está allí contra su voluntad. Esta aparente antagonista de Rosaura se presenta de una manera muy particular que merece ser destacado: por un lado, portando la investidura de un guerrero, sin el ocultamiento de su identidad y, por el otro, defendiendo una iniciativa que también responde a un deseo que nada tiene que ver con lo amoroso o con un compromiso conyugal y que la une a Rosaura irremediamente: “no es amor, que es conveniencia,/ pues es forzoso que vaya/ como legítimo rey,/ supuesto que murió en Francia/ mi tío” (vv. 2199- 2203). Su preocupación gira en torno a buscar el heredero del trono y, como también está atravesada por las mismas contradicciones que condicionan a la reina de Constantinopla, debe recurrir a una figura masculina para poder solucionarlo.

Otra vez, Ana Caro de Mallén configura dos personajes femeninos que desbordan los moldes tradicionales para demostrar lo contradictorio e injusto que es el esencialismo que rige su cosmovisión. Leonor y Lisbella utilizan a su favor la apariencia masculina para sortear los mandatos impuestos, mientras que Rosaura se sirve del instrumento de la magia y de los conocimientos de su prima Aldora para superar la pugna entre su condición de mujer y su rol como gobernante. Los encantamientos resultan útiles cuando se siente acorralada al tener que elegir un pretendiente y enfrentarse al temor de que

se cumpla la profecía. En este contexto, su compañera invoca a espíritus para que, mediante una ilusión, se presenten uno a uno los candidatos, de manera honesta y en medio de sus quehaceres cotidianos. Al igual que la elección de Paris de la diosa griega más hermosa (Atenea, Hera y Afrodita), Rosaura hará un examen muy minucioso.⁹ En este punto, podemos reconocer una de las relaciones intertextuales que se tejen en la obra con la mitología clásica. Sin embargo, si bien se mantiene el motivo estructural del escrutinio, se produce un mecanismo de inversión de roles y géneros. Ahora es la emperatriz la que se ubica en una posición de observadora, pero, más principalmente, en el lugar del que evalúa, descarta y elige. En esta situación, revela un carácter ambiguo, ya que, aunque no renuncia a la prudencia y la inteligencia, en su decisión se percibe un matiz de irracionalidad al sucumbir ante el capricho y los celos por un hombre que admira a otra mujer (Lisbella). En principio, se guía por criterios lógicos al rechazar las opciones disponibles, como la búsqueda del varón más constante y firme, consciente del peligro que anunciaba el presagio. Sin embargo, al momento de escoger al candidato adecuado, se deja llevar por razones emocionales. A pesar de ello, esta conducta manifiesta su habilidad para separar lo privado de lo público y su confianza en sí misma para ejercer el poder sin intermediarios.

⁹ En el mito clásico, Paris debe elegir la deidad más bella. Para convencerlo, cada una irá presentando su ofrecimiento: Hera trata de sobornarlo con poder y riquezas; Palas Atenea, según las versiones, con sabiduría o poder militar; y Afrodita, quien sale victoriosa, con la mujer más hermosa de a Tierra, Helena de Esparta.

Es crucial aclarar un aspecto que contribuye a la imagen de mujer que Rosaura proyecta. Paradójicamente, los candidatos mágicamente invocados personifican las virtudes que ella interioriza: virtud, sabiduría y belleza. En este sentido, la emperatriz es superior a ellos, pero solo mediante la hechicería puede situarse en un plano que le otorgue altura y jerarquía. Al respecto, Eva Lara Alberola expresa: “La magia no es banal en la producción literaria femenina: la mujer recurre a ella porque no puede oponerse de otro modo al poder masculino” (2010, 22). Es evidente que no puede eludir el mandato del matrimonio ni renunciar al control en manos de un hombre; no obstante, está a su alcance acatar la norma a su manera, intentando influir y manejar los hilos de la historia para que su deseo no quede relegado.

En paralelo al diálogo con el mito de Paris, se encuentra en la base del conflicto otra historia, donde nuevamente los géneros se muestran invertidos: el secuestro de Psique.¹⁰ El argumento central gira en torno al enamoramiento de Cupido, ahora Rosaura, y el consiguiente rapto de Psique/Partinuplés con el fin de que se convierta en su esposa/o. Ya en su morada, para probar su fidelidad, evita que descubra su rostro. A diferencia de la versión mítica, el desarrollo del conflicto presenta sus propias variaciones; sin embargo, en lo que nos interesa detenernos es en la posición activa en la que, por segunda vez, se sitúa la reina. En esta ocasión, desafiando el código épico donde el caballero es el intrépido viajero que enfrenta desafíos y supera obstáculos para rescatar o conquistar a su amada, Rosaura se convierte en la aventurera que atrae al

¹⁰ Según Antía Tacón García (2018), Ana Caro de Mallén dialoga con el mito tal como aparece en *El asno de oro* de Apuleyo.

conde mediante diversos artificios mágicos. Bajo esta influencia, Partinuplés queda prendado al punto de abandonar sus antiguos intereses y convertirse en el objeto de deseo de la reina.

Como se pudo observar hasta el momento, aquí la figura masculina, como el don Juan de la primera obra, queda enredada en los planes femeninos, es despojado de su carácter heroico, ya que ni siquiera es escuchado con atención cuando narra sus hazañas bélicas y, a su vez, su mínima expresión de rebeldía es fuertemente castigada.¹¹ En las dos piezas teatrales estudiadas, notamos que las damas protagonistas asumen el rol de dramaturgos, creando nuevas comedias que se representan dentro de la trama principal. Mediante el disfraz y la magia, escriben otro nivel de ficción que dominan inteligentemente en su propio beneficio. De esta manera, contrarrestan una realidad social que, lejos de los escenarios teatrales, está configurada por y para el hombre.

En conclusión: dinamitar estereotipos

Valor, agravio y mujer y *El conde Partinuplés* nos presentan un universo femenino que cuestiona dos importantes estereotipos vinculados con la ficción y con la realidad española: por un lado, la ruptura con el tipo literario y teatral

¹¹ Incitado por la curiosidad y la insistencia de Gaulín, su criado, el conde Partinuplés aprovecha que Rosaura está dormida y descubre su rostro para observarlo. Este acto irreverente, pone en peligro la confianza entre los amantes, por lo tanto, la emperatriz decide desterrarlo y pedirle a Aldora que se encargue de él. Finalmente, la joven hechicera, cree conveniente que el conde sea quien reconquiste a su prima Rosaura. Entonces organiza un torneo que decidirá quién será finalmente el candidato. Ocultado su identidad, Partinuplés se presenta, gana y es aceptado como futuro esposo.

de la dama, característico de la Comedia Española; y, por el otro, el social, el modelo de mujer que sostienen los discursos hegemónicos de la época. Estamos de acuerdo con lo expresado por Juana Escabias cuando afirma que el trabajo de la dramaturga andaluza en la construcción de sus protagonistas ha logrado desplazarlas de meras tipologías literarias para alcanzar el grado de “carácter”, que evoluciona y se transforma “por obra de la acción dramática y los acontecimientos que suceden a su alrededor” (488). En este sentido, Rosaura y Leonor coinciden en muchos aspectos: son damas que escapan de la tutela de los hombres para enfrentarse a circunstancias que consideran, sobre todo, personales, y que atañen a su subjetividad; no conciben al matrimonio como fin amoroso, sino como una instancia intermedia para alcanzar un objetivo social/moral o político más significativo: recuperar el honor o salvar a su patria. A su vez, acatan imposiciones y siguen códigos, pero siempre instalando negociaciones para conciliar su condición de mujer con el poder y la independencia. Asimismo, son quienes abandonan el lugar pasivo que socialmente se les adjudica para convertirse en sujetos que observan, examinan y ponen a prueba a sus amantes. Por último, son las que, con inteligencia, urden engaños, se solidarizan con otras mujeres (Estela y Lisbella), y demuestran que la identidad y la performatividad que traducen sus cuerpos son construcciones ideológicas.

Como se trata de mujeres que cuestionan el paradigma esencialista, deben recurrir a artificios para obtener autonomía y hacer valer su deseo: el disfraz, en el caso de Leonor; la magia, en Rosaura. Estas estrategias trascienden el motivo del entretenimiento o la finalidad dramática para alcanzar otra

posición: se convierten en instrumentos de poder, ya que con ellos pueden influir o controlar el comportamiento de individuos, que, de otra manera, sería imposible debido a su género. De esta manera, es indudable que Ana Caro de Mallén pertenece a ese conjunto de discursos periféricos que intentan denunciar, problematizar, exhibir las contradicciones de una sociedad que somete a la mujer al silencio y a la sumisión bajo prejuicios infundados. Sin apartarse radicalmente de la norma, es decir, sin transgredir los rasgos centrales de la comedia de Lope de Vega, ni desafiar la moral al proponer otro destino para las jóvenes que no sea el matrimonio, se observan gestos corrosivos más efectivos que siembran la duda sobre la solidez de las estructuras sociales, políticas y culturales que sustentan la España del Siglo de Oro tal como se recrea en sus obras teatrales.

Referencias

- Alberola, E. (2010). “Por qué y para qué: Función de la hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 1-24.
- Bajtín, M. (1979 [2005]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Baranda, N. (2004). “Las dramaturgas del siglo XVII”, en I. Arellano (ed.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro. Anthropos*, Barcelona, 21-28.
- Bates, S. y Lauer, R. (2010). “‘Performativity’ del género de Leonor/Leonardo y la creación de ‘Gender Trouble’, en Valor, agravio y mujer de Ana Caro», *Anagnórisis: Revista De Investigación Teatral*, 1, 33-58.
- Beguiristain, M. T. (1996). “La mujer en la cultura medieval renacentista”, en *Asparkía VI*, Dona donnes: art i cultura.

- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Caro de Mallén, A. (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, A. M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”.
- Caro de Mallén, A. (1998). *El conde Partinuplés*. Edición de Delgado, M. J. New York, Peter Lang.
- Cruz, Anne J. (1990). “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”. En *AISO*, Actas II. Cervantes Virtual. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/aiso_ii.htm
- Escabías, J. (2012). “Ana María Mallén: una esclava en los corrales de comedia del siglo XVII”, *EPOS*, XXVIII, 177-193.
- Escabías, J. (2015). “Los locos personajes de Ana Caro de Mallén: Rosaura y Aldora de El conde partinuplés”, en M. Martín Clavijo (ed. lit.) *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: Alciber, 479-493.
- Ferrer Valls, T. (1995). “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*. Valencia, Universitat de València, 91-108.
- Ferrer Valls, T. (1998). “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en M. Peña (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Sevilla, Junta de Andalucía, 11-32.
- Gil-Oslé, J. P. (2009). “El examen de maridos en El conde Partinuplés de Ana Caro: la agencia femenina en el Juicio de Paris”, *Bulletin of the Comediantes*, 61.2, 103-119.
- Luna, L. (1992). *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro: Vida y obra*, (Tesis doctoral), Universidad de Sevilla.
- Ortiz Rodríguez, M. (2021). “Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro”, *Revista Melibea*, Vol. 15, 46-58.

- Rodríguez-Rodríguez, A. M. (2020). “Ana Caro de Mallén: Mujer y escritura en el Siglo de Oro”, en *Caro de Mallén, Ana. Valor, agravio y mujer*. Madrid, Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”, 8-14.
- Scott, J. W. (2001 [1992]). “Experiencia”. *La ventana*, No. 13, 42-74. Disponible en: <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/LV/article/view/551/574>
- Serven Díez, C. (2008). “Canon literario, educación y escritura femenina”, *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 4, 7-19.
- Stroud, M. (2016 [1986]), “La literatura y la mujer en el Barroco: Valor, agravio y mujer, de Ana Caro” en Edición digital de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Inter nacional de Hispanista*, Madrid, Ediciones Istmo, 605-612. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Tacón García, A. (2019). “La inversión de mitos y convenciones literarias en El conde Partinuplés, de Ana Caro de Mallén”, en C. Mata Induráin y S. Santa Aguilar (eds.), “*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*”, Pamplona: Universidad de Navarra, 405-416.
- Tacón García, A. (2018). “Esclava siendo señora: Poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén”, *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6, 9-36.
- Trupia, A. (2021). “El travestismo escénico en el teatro del Renacimiento. Un caso inglés y otro español”, en M. N. Koss (comp.), *Historia del teatro* (Tomo 1), Universidad de Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Urbán Baños, A. (2014). *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*. Univ. de Barcelona: Departament de Filologia Hispànica.
- Vega, L. de (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Vijarra, R. (2018). “Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española”. *Esféras Literarias* 1, 75-86.

Lo público y su injerencia en la identidad femenina: performatividad y género en tres obras de Calderón de la Barca

Guadalupe Sobrón Tauber

Pensar en el teatro de los Siglos de Oro y en sus personajes femeninos hoy obliga a trascender miradas ingenuas. Así como no es posible negar que en la sociedad española de los siglos XVI y XVII existió un sistema patriarcal avalado por la moral contrarreformista (Rodríguez-Campillo *et al.* 2011: 71), tampoco es pertinente afirmar que dicha lógica se esparció de forma homogénea en las representaciones de lo femenino ni que los discursos normativos y hegemónicos (Vijarra 2018: 76) como los de Juan Luis Vives o Luis de León son un reflejo impoluto de la conducta de todas las mujeres del período. La literatura y el teatro exponen un campo más complejo y dan cuenta de que las disputas sobre las representaciones de género –especialmente las femeninas– son heterogéneas. Con esto no se quiere inferir que un posicionamiento desde el género implique buscar un feminismo *avant la lettre*, sino es una invitación a preguntarse, reconociendo los propios condicionamientos de la mirada, qué información y qué operaciones tienen lugar en estos textos respecto la mujer que aparecerá en el tablado y cuál es su alcance.

Por lo tanto, una revisión que tome la perspectiva de género supone un aporte teórico que tienda a la “paulatina configuración del feminismo como un *sentido común*”

alternativo” (Amorós y Miguel Álvarez 2007: 59)¹. A la luz de esto, realizaremos una relectura de tres obras dramáticas de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681): *La hija del aire* (1643²), *La fiera, el rayo y la piedra* (1664³) y *Las armas de la hermosa* (1678⁴). La caracterización de sus personajes femeninos principales problematiza en distintos aspectos la configuración de su identidad de género al contrastarla con las pautas establecidas para la mujer acorde a los supuestos sociales del momento. Por ello, además de atender a que se enmarcan en la representación de la fiesta teatral barroca (Arellano 2012; Fiadino 2003), analizarlos desde conceptos como el de *performatividad* de Judith Butler (2007; 2020b) permite vislumbrar las fracturas de los discursos normativos y su alcance.

¹ Como sostienen Amorós y Miguel Álvarez, ideología patriarcal se encuentra interiorizada (2007: 61) y en el ámbito teórico-crítico poder trascenderlo implica cambiar la lente ante la percepción de los objetos. En este sentido, aportes como el de Kirkpatrick (1998) dan cuenta de que, en lo concerniente a este campo de estudio que hoy está en crecimiento, han existido históricamente sesgos en las perspectivas críticas y analíticas que es necesario continuar subsanando.

² Hemos seguido la propuesta de Clara Monzó Ribes (2023) que, a la luz de nueva documentación, ha señalado la existencia de una representación de las piezas en Sevilla en 1643, que antecede a las puestas escénicas de 142 1653 referidas por otros críticos como Cruickshank o Edwards.

³ Remitimos a la fecha de publicación en la *Tercera Parte de comedias* aunque la pieza se considera escrita para su representación en la corte entre los años 1651-1652 (Egido 1989: 11-13).

⁴ Si bien se ha optado por la fecha de la primera publicación reconocida, Hernández González en su edición crítica recorre las hipótesis de composición sosteniendo que la obra pudo haber sido compuesta entre los años 1650 y 1678 (2016: 50).

En relación a esto, no puede ignorarse la materialidad del teatro y las implicancias de los cuerpos femeninos en la representación de dichos personajes. La idea de *performatividad*, como lo señala Butler (2007; 2020) en prefacios a la segunda edición de *El género en disputa* y en su libro *Cuerpos que importan*, concibe al género como performativo, es decir, como una identidad que se lleva a cabo mediante el hacer y opuesta a una visión esencialista (Grosz 1995: 31). Pero ese hacer, si bien puede favorecer a desplazamientos dentro de lo social y culturalmente normado (Butler 2007: 65-70), no implica que la performación sea ajena a las coyunturas y pautas sociales. Por eso Butler reformula la noción de la siguiente manera:

Como resultado de esta reformulación de la performatividad, (a) no es posible teorizar la performatividad del género independientemente de la práctica forzada y reiterativa de los regímenes sexuales reguladores; (b) en este enfoque, la capacidad de acción, condicionada por los regímenes mismos del discurso/poder, no puede combinarse con el voluntarismo o el individualismo y mucho menos con el consumismo, y en modo alguno supone la existencia de un sujeto que escoge; (c) el régimen de la heterosexualidad opera con el objeto de circunscribir y contornear la “materialidad” del sexo y esa materialidad se forma y se sostiene como (y a través de) la materialización de las normas reguladoras que son en parte las de la hegemonía heterosexual; (d) la materialización de las normas requiere que se den esos procesos identificatorios, a través de las cuales alguien asume tales normas o se apropia de ellas y estas identificaciones preceden y permiten la formación de un sujeto, pero éste no las realiza en el sentido estricto de la palabra; y (e) los límites del constructivismo quedan expuestos en aquellas fronteras de la vida corporal donde los

cuerpos abyectos o deslegitimados no llegan a ser considerados “cuerpos”. (2020: 38)

La extensión de la cita se justifica en la necesidad de precisar los diferentes aspectos que se mencionan y que, aunque necesitan un matiz, para analizar las obras son operativos. En primer lugar, no se debe perder la conciencia de que se está trabajando con personajes ficticios y escritos por una pluma masculina y canonizada como es la de Calderón. Es decir, que si bien al interior de la ficción es plausible analizar los procesos identitarios, coherentes al tópico barroco del *theatrum mundi*, nuestro objeto son representaciones de posibles actuaciones. Esto le da el doble carácter de ser simultáneamente parte de los discursos sociales que configuran el universo simbólico de las identificaciones referidas por Butler. En consonancia, es preciso considerar la naturaleza semióticamente híbrida y polifónica del teatro, que supone que estas piezas devengan en acontecer dramático y que los personajes que las conforman han sido pensados para ser habitados y performados –en el sentido técnico del término– dramáticamente por actores y actrices⁵. Esta visión ontológica del teatro como acontecimiento propuesta por Jorge Dubatti (2014: 66) permite comprender que si bien trabajamos con objetos literarios, se trata de textos que suponen una acción y dramatización en los cuerpos y los contextos específicos de su producción.

⁵ La práctica teatral de las mujeres en la España áurea no es un detalle menor, ya que contó con actrices e incluso lo que hoy diríamos directoras reconocidas, y trató de ser prohibida aunque sin éxito (Navarro Azorín 2022; Ferrer Vals 2009).

En consonancia, si volvemos a Butler, pensar la performatividad desde sus matices es útil para comprender algunos de los fenómenos que se encarnan en estas representaciones dislocadas. Semíramis, Anajarte, Veturia y Astrea dan cuenta de las tensiones que produce, en términos contemporáneos, la norma binaria de género, pero, aun así, la forma en que ellas la viven y por momentos la fracturan, no deja de reponer, paradójicamente, la pauta que circula en los discursos normalizadores. Para comprender dicha situación, es indispensable entender que estos textos forman parte de una red cultural, literaria y social mayor. Especialmente para observar la potencia de los imaginarios y el verdadero grado de transgresión que puede, o no, haber en representaciones que se perfilen por fuera de lo establecido, ya que como señala la propia Butler, muchas veces la transgresión también forma parte del funcionamiento de la norma (2020: 333).

Como punto de partida, las cuatro mujeres a analizar responden, en mayor o menor medida, al arquetipo de “mujer varonil” (Mckendrick 1974; Lagresa 2011), en tanto que en diferentes instancias asumen roles o características concebidas en el universo de lo masculino. Cabe aclarar que esta forma es ampliamente difundida en el teatro epocal, como se infiere del amplio corpus con el que trabaja Melveena McKendrick. Una prueba evidente de ello es el travestismo escénico femenino que es recomendado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

Las damas no desdigan de su nombre,
y, si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.

(1998: vv. 280-284)

La cita, además de exponer lo dicho, repone dos aspectos a destacar. Por un lado, la importancia que se le da al gusto del público –que podemos inferir masculino– por la corporalidad femenina que se muestra en el uso de calzas. Pero, por otro, es llamativa la aclaración con la que modera la norma el propio Lope: “sea de modo que pueda perdonarse”. Si bien puede leerse con ironía, permite inferir que hay modos en que esos travestismos pueden ser ‘imperdonables’. De la misma manera, unos versos antes, vuelve a remarcar que el discurso femenino no debe ser cuestionable. Es decir, que frente a la pauta teatral que parece llevarse a cabo, existe una norma social o –mejor dicho– moral que subyace a las recomendaciones del dramaturgo y a las cuales se adelanta para evitar censuras y polémicas.

Estos modos sugeridos, aunque indispensables para comprender el teatro barroco, es menester matizarlos frente a la producción calderoniana. Ya que, además de que distan más de cuarenta años con las obras que trabajaremos, las obras presentadas pertenecen al circuito palatino y se trata de piezas mítico-legendarias. Calderón, cuya pieza más popular comienza con “Hipogrifo” (2014: v.1) –palabra explícitamente desalentada en el *Arte nuevo*– a partir de los años 50 escribe esencialmente para un público cortesano y palatino. Por lo cual, aunque en su generación hay elementos del modelo lopesco, cuenta con reformulaciones y particularidades. Por lo tanto, a la hora de pensar el travestismo y la masculinización de ciertos personajes, cabe preguntarse si la reutilización simbólica de esa práctica se concibe dentro de la norma permitida y si la

forma en la que se lleva a cabo, mediada por otras temáticas y argumentos, la extrema o la justifica con mas eficacia.

La relación entre vestuario, accesorios escénicos (Kowzan 1997) y la masculinización tiene lugar en las tres obras. Astrea, Semíramis y Anajarte incluyen en sus vestimenta elementos de guerra y masculinos: Semíramis, en la segunda parte de su obra, comienza portando una espada y culmina disfrazada de hombre para el enfrentamiento armado; Astrea, aunque no travestida, se encuentra preparada para la guerra “con espada, plumas y bengala” (Calderón de la Barca 2016: 295), a caballo y armada; y lo mismo Anajarte que, aunque no para la guerra, sí para la caza cuenta con traje pertinente y venablo. En el mismo sentido, aunque a Veturia -y de hecho en torno a ello se desencadena el conflicto- no le será permitido, también muestra el deseo de habitar ese espacio de la batalla y señala los elementos: arnés trenzado, fresno, escudo, montando un corcel (2016: vv. 431-435).

Ante los elementos mencionados es perceptible que el principal desplazamiento identitario de estas mujeres se vincula con el mundo bélico, político y, por consiguiente, público. Las cuatro se relacionan con el poder político: Anajarte es una heredera destronada por ser mujer, Astrea una líder política y guerrera además de esposa de rey, Veturia la dama del guerrero romano y representante de la voz femenina en Roma, y Semíramis una reina que deberá ceder el trono a su hijo. A su vez, como se ha dicho, se trata de personajes pertenecientes a un marco mítico-legendario que les da cuerpo y antecedente en la tradición literaria. Es decir, que además de presentar marcos ficcionales que se distancian temporal y espacialmente, sus personajes cuentan con modelos previos y sus conflictos,

presentes en los imaginarios culturales, resuenan para problematizar de forma contextual los discursos sobre las mujeres. Además de las particularidades de sus antecedentes,⁶ los tres casos coinciden en ser mujeres vinculadas con el gobierno. Es decir, que por motivos de nacimiento o matrimonio establecen un vínculo con la figura de la reina, que Zúñiga Lacruz (2015; 2016) trabaja en profundidad respecto del teatro áureo.

Frente al evidente posicionamiento de estas mujeres en roles públicos, es útil el contraste con lo sostenido por Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583): “Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a luz, así dellas el encerrarse y encubrirse.” (2008: 131). La asociación de la mujer a lo privado, que se consolidará en el avance de la modernidad (Federici 2010), se instala en los discursos normativos como este o *De institutione feminae christianae* (1523) de Juan Luis Vives. Ante ello, las representaciones dramáticas si bien pueden presentarse como juego, establecen una ruptura con una dimensión homogénea de la norma y se presentan como excepciones. La configuración de la figura de mujer-reina, que en los cuatro casos se sustentan en fuentes preexistentes, supone un desorden de la regulación y separación de género. De hecho, en la sociedad española en la que han permeado con fuerza figuras como Isabel la Católica, la superposición de estos dos discursos completan la red de representaciones de una forma

⁶ Si bien no nos extenderemos en la particularización de las fuentes, referimos a los trabajos de Zúñiga Lacruz (2016), Hernández González (2016), Frolidi (2003; 2004), Sosa (2019) y Egido (1989) que realizan aportes sobre cada caso que abordan.

compleja y abren a debates como la educación femenina que figuras como María de Zayas o Feliciano Enríquez de Guzmán defienden (Vijarra 2018; Ortiz Rodríguez 2023). El tipo de la reina presenta por su vínculo con lo público una paradoja en sí misma. Para profundizar la reflexión es pertinente el aporte de Zúñiga Lacruz sobre este tipo de personaje:

En definitiva, la reina se ha de enfrentar a una doble legitimación gradual: por una parte y en primer lugar, como criatura humana, capaz de alcanzar la virtud y de situarse al mismo nivel que el hombre; por otra, como persona capaz de adecuarse a la imagen tradicional del gobernante perfilada por la tradición de los regimientos de príncipes. (2016: 72)

El doble estándar señalado se evidencia en las obras ya que es su rol social el que abre la puerta al entrecruzamiento con las performances de índole masculina. El caso más paradigmático y, que como hemos desarrollado en otros trabajos lo hace explícitamente (Sobrón Tauber 2018; 2022; 2023a; 2023b) es el de Semíramis. El desplazamiento hacia lo público y el poder potencia una la formación de una femineidad tan orientada hacia lo masculino que termina por identificarse con ello totalmente. Diferente es lo que ocurre en *Las armas de la hermosura*, que como indica su título es reafirmar lo “femenino” lo que resuelve el conflicto, aunque para llegar a ello se necesiten atravesar los desplazamientos.

Al respecto, la trasposición más evidente del contraste entre lo normado y su conflictividad es justamente el argumento de las *Las armas de la hermosura*. Este radica en el decreto del senado que impone a las mujeres que no gocen de libertad y no

puedan ni siquiera acicalarse⁷. Ante ello, la voz de Veturia surge como defensora de una postura humanizante de las damas que cuestionan tal grado de control y censura. Calderón implementa -quizás inconscientemente- el motivo del rapto de las Sabinas y sus derroteros no sólo para polemizar con las políticas del Conde duque de Olivares (Hernández González: 126), sino también retomar posturas que tienen latentes las concepciones de género.

La vigencia de esa polémica se evidencia en que continúa en textos posteriores. Buen ejemplo es la *Defensa de las mujeres* (1726) de Benito Jerónimo Feijoo, que aunque ya a principios del XVIII deja entrever una serie de discursos que atacan la posición femenina a los cuales se enfrenta en su ensayo. En su desarrollo mismo se menciona a la propia Semíramis como ejemplo de mujer capaz del gobierno⁸. Detrás de esta sumatoria de discursos que atraviesan más de un siglo, se esconde el debate sobre la definición del sujeto femenino como algo latente. Las tres obras de Calderón, como muchas otras que exceden este espacio, forman parte de una red a la que ofrecen posibilidades otras que explícitamente problematizan los límites del

⁷ En el XI tratado de su texto, Fray Luis también cuestiona la práctica de embellecerse en las mujeres casadas.

⁸ Sostiene Feijoo: “De prudencia política sobran ejemplos en mil princesas por extremo hábiles. Ninguna edad olvidará la primera mujer, en quien desemboza la Historia las obscuridades de la fábula: Semíramis, digo, Reina de los Asirios, que educada en su infancia por las palomas, se elevó después sobre las águilas; pues no sólo se supo hacer obedecer ciegamente de los súbditos, que le había dejado su esposo; mas hizo también súbditos todos los Pueblos vecinos, y vecinos de su Imperio los más distantes, extendiendo sus conquistas, por una parte hasta la Etiopía, por otra hasta la India” (2004: 92).

binarismo como busca ser establecido. Para una visión más acabada de ello, nos adentraremos en algunos parlamentos.

En el caso de *La hija del aire*, Semíramis afirma que naturaleza ha errado al hacerla a ella mujer y a su hijo varón por sus atributos⁹. Es decir que retoma visiones esencialistas del género, como las de Huarte de San Juan¹⁰, pero las invierte para determinar su propia naturaleza ‘trocada’. Su desplazamiento identitario se constata de forma total en relación al poder público, como se ve en el siguiente parlamento:

Mujer soy afligida.
Pues vivo sin reinar, no tengo vida.
Mi ser era mi Reino,
sin ser estoy, supuesto que no reino.
Mi honor mi imperio era,
sin él, honor no tengo
(Calderón de la Barca 1987: segunda parte, vv. 2163- 2167)

La identidad de Semíramis se consolida en el poder. Todas sus acciones, desde las iniciales cuando aún no ha conocido a Nino, la motivan en el crecimiento ascendente. Su *hybris*, que la llevará a la muerte, es justamente la búsqueda de ese ser que en realidad se afirma en el poder y que es pleno en el ejercicio del reinado. Por ello, su identidad femenina, que en los

⁹ Afirma Semíramis: “No hizo sólo un yerro/ Naturaleza en los dos,/ si es que lo es el parecernos,/ sino dos yerros: el uno/ trocarse en su concepto,/ y, el otro, habernos trocado/ tan totalmente el afecto/ que, yo mujer y el varón/ yo con valor y él con miedo,/yo animosa y el cobarde,/yo con brío, él sin esfuerzo,/vienen a estar en los dos/violentados ambos sexos.” (Calderón de la Barca 1987: segunda parte, vv. 423-434)

¹⁰ Referimos el valioso trabajo de Vijarra (2018) sobre este texto y sus implicancias sobre la concepción de lo femenino.

discursos hegemónicos supone una subordinación natural, es incompatible con sus objetivos. Calderón, diferenciándose de otras versiones del personaje que exacerban la sexualidad, sintetiza en él la obsesión por el poder como único desvío moral, lo que permite complejizar sus motivaciones. Para ella no es una elección, pues no está en su naturaleza la posibilidad de sumisión: el lugar como gobernante y el acceso al poder político es su ser. La tiranía de Semíramis, que cabe señalar está justificado en su discurso con una lógica estrictamente racional –otra performación masculina– si bien la configura como un personaje con aristas negativas, también se presenta como un hecho complejo y ambiguo. Todo en ella es lógico dramáticamente pero paradójico en términos de performación de identidad de género.

En este mismo sentido, si bien Anajarte no alcanza a ocupar un rol como gobernante, es su pulsión respecto al poder lo que la aleja de la inclinación femenina hacia la pasividad y el amor. Para ella es el supuesto lugar legítimo como gobernante, que se le ha sido quitado, lo que la motiva y es la búsqueda de alcanzar ese poder lo que la lleva a accionar. Del mismo modo, el hecho de que ese desplazamiento haya sido motivado por su identidad femenina –asunto explicitado por Calderón como conflicto– condiciona su vinculación con lo masculino y su aberración por los valores femeninos. Ella misma lo explica:

Ya de Trinacria sabéis/ que había nacido heredera/ si mi estrella
no estorbara/ lo que disponía mi estrella./ Pues tan contraria al
primero /natal se mostró, y violenta,/ que póstuma de mi padre/
nací de mi madre muerta.[...]/ En poder de Argante, hermano/
de mi padre, quedé en tierna/ edad, de su confianza/ entregada a
la tutela. /Él, con no sé qué pretextos/ de que teniendo; ¡qué

pena!;/ en Céfiro hijo varón,/ yo perdía, por ser hembra, /la acción del reino, tomó /posesión dél; indefensa/ yo, él poderoso, ¿quién/ le había de hacer resistencia? [...] /La crianza en estos montes,/ la vecindad de sus peñas,/ lo familiar de sus riscos,/ lo intratable de sus quiebras,/ sobre la imaginación/ que es causa de mis tristezas,/ melancólico y adusto/ humor en mi pecho engendran;/ [...] A cuyas dos causas, dos/ efectos hacer es fuerza, / tan poderosos que no /los puedo hacer resistencia,/ por más que lo solicite./ Es el uno que aborrezca/ (hecha ya desde mi tío/ a todos la consecuencia)/ de suerte a los hombres, que/ de humana sangre sedienta/ vivo hidrópica; y el otro,/ que ya que vengar no pueda/ mi cólera en sangre humana,/la vengue en brutos y fieras (Calderón de la Barca 1989: vv.581-668)

La extensa cita pone en evidencia la jerarquización del poder frente al amor, retomando un tópico que también está presente *La hija del aire*. Su construcción de mujer varonil está mediada por la imagen de Diana –su primera aparición es con su grupo de cazadoras– y justifica su comportamiento, aunque en el final de la obra sea castigada. Anajarte prioriza su lugar como heredera y considera como valores principales los del mundo de la guerra y la política. De esta manera su rechazo hacia Ifis, si bien desobedece a Anteros, se vuelve una elección que ella considera destino. Es decir, que aunque no cuadre en la moralidad y orden final, Calderón le otorga un lugar privilegiado para expresarse y dar su punto de vista. De hecho, paradójicamente, su identidad como reina no termina por ser suya y es castigada. En algún punto el que el castigo no recaiga sobre su figura, que habría sido injustamente retirada del poder, es lo que también permite la armonía final. Aun así, al interior de la obra es el personaje que sostiene el ángulo más dramático y, si se quiere trágico, ya que la resolución del resto

de la comedia armoniza con la restauración de un orden y bodas.

Por último, respecto de la relación entre masculinización y lugar femenino activo, cabe observar qué ocurre en *Las armas de la hermosura*. Además del personaje de Astrea, que es una gobernante consorte y guerrera, el parlamento más productivo a nuestra reflexión es la respuesta de Veturia al dictamen:

si no hacéis lo que os pedimos,/ el agasajo forzado,/ poco seguro
el cariño,/ el favor poco constante,/ el desabrimiento fijo,/ triste
y escabroso el lecho,/ el gusto forzado y tibio,/ con melindres la
fineza,/ el halago con retiros,/ siempre el enojo rebelde,/ nunca
seguro el alivio./ Y cuando aquesto no baste,/ monstruos somos
vengativos./ ¡Temed, pues, temed! Que el odio/ quizá se pase a
peligro.../ que en manos de las mujeres/ también con violentos
bríos/ saben herir los puñales,/ saben cortar los cuchillos/ y
cuando no, ser sus ojos,/ viendo el adagio cumplido/ de que las
mujeres somos.../ milagros y basiliscos. (Calderón de la Barca
2016: vv. 1272-1294)

Retoma el mismo concepto que Anajarte: la potencia de lo femenino movida por la venganza, que como señala Hernández González, es un “tópico misógino” (2016: 339). Pero, a la par de ello, paradójicamente, se reafirma la capacidad del sujeto femenino no solo de utilizar sus armas en el ámbito privado, sino de ocupar el espacio de lo público y la violencia mediante las armas. Subyace que existe en la naturaleza femenina la misma capacidad de tomar la violencia, y de hecho eso se refuerza con la figura retórica de la personificación utilizada para los cuchillos y puñales. En el lenguaje, sin una voluntad necesariamente normativa, se superpone a las visiones esencialistas de la época la posibilidad de una construcción

identitaria y de género que responde a las coyunturas. Al respecto, para pensar los alcances de estas configuraciones de mujeres en el poder, Zúñiga Lacruz sostiene lo siguiente:

Por tanto, a través del teatro áureo, concebido en no pocas ocasiones como espacio de debate político, se evidencia la importancia de la mujer en el gobierno, pieza clave de operaciones estratégicas, así como las consecuencias del ejercicio del poder real, que llega a afectar al seno del matrimonio regio y a las relaciones familiares, como se manifiesta a través de las recurrentes tensiones a las que se ve sometida la soberana por su dualidad corporal (mujer y reina). Los dramaturgos del Siglo de Oro reflejan en sus obras el indiscutible papel desempeñado por la soberana en el funcionamiento de la corte, recalcando así la trascendencia alcanzada por la mujer en la alta política. (2016: XI)

Sin poder ignorar que aunque la política y el reinado se piensa desde lo masculino, la dualidad corporal de mujer-reina que señala la autora es clave para pensar cómo opera en el imaginario y en una concepción binaria del mundo, cuando hay subjetividades que rompen la norma a instalar. La autora refiere solo a la reflexión sobre el poder. Pero, a nuestro entender, esto mismo pensado desde el género expone un panorama productivo. Mientras que en los discursos hegemónicos se sostiene que la naturaleza femenina mediante esencialismos es la que justifica un comportamiento sometido al orden patriarcal, lo que sugieren estos parlamentos es no solo que esa naturaleza puede nacer alterada sino que existen contextos, roles y coyunturas donde la norma que acompaña esa supuesta naturaleza femenina puede quebrarse. Y esto se debe a que en las obras el personaje femenino se configura como sujeto y no solo objeto de deseo. Tienen voz, opinión e

injerencia y además son personajes que el público supone existentes, aunque sea en un pasado distante. En la ficción teatral aparecen representaciones que permiten sino pensar en formas análogas de performación en lo real –aunque es interesante detenerse en que el público era mayoritariamente cortesano–, en que no hay una recepción simbólica homogénea de esa femineidad dócil que busca y termina por imponerse en muchos órdenes.

Estos personajes distanciados en tiempo, espacio y orden de verosimilitud, corporizan identidades que debaten formas de ejercicio de esa identidad. Abren el espectro de la concepción de dama y problematizan ese estatuto, aunque muchas veces sea matizado o limitado -no es casual que Semíramis y Anajarte mueran en el desenlace de las obras-. Estos monstruos, basiliscos, en palabras de la propia Veturia, agentes que toman el poder, toman también las riendas de su identidad y de su acción. En mayor o menor medida, con más o menos justificaciones lícitas, permiten articular preguntas, fisurar los discursos monocordes de las preceptivas y poner en el tablado representaciones y cuerpos otros. Algunos como Veturia fluctúan entre su sensibilidad y su voz de representación pública; otros, como Semíramis, se encarnan en lo masculino, por yerro o no de la naturaleza. Habilitan formas otras de representación que fisuran el discurso de las preceptivas contextuales. Instan a seguir preguntando y seguir reconstruyendo la red de significados en la que el género se vuelve una pieza más dentro del juego de los dispositivos de poder (Butler 2007; Scott 1996), pero, como un elemento que a su vez debemos visitar desde la polémica que se estaba

llevando a cabo. El teatro deviene en un dispositivo de cuerpos que debaten desde la ficción lo que puede ser abyecto o no.

Los personajes aquí someramente presentados exponen un *continuum* de estas rupturas dentro de la norma binaria que se adecúa a los argumentos de las obras pero que instituye de forma explícita la vinculación problemática de la mujer y la política. Lo interesante de Calderón es que no hay una clausura de estas posiciones, sino una presentación de casos y un espacio discursivo de los personajes para justificar y dirimir. En los parlamentos citados se exponen los límites que a veces parece justificado romper, ya sea por razones ajenas, como el espacio social en *Lar armas de la hermosura*, o por motivos inherentes a los personajes, como en Anajarte o Semíramis. Si bien esto no confirma cual fue el alcance de estas tensiones y debates sobre la mujer en el espacio público, si es una forma de ponerle palabras a las contradicciones que constituyen la configuración del sujeto femenino. Paradojas que se sostendrán a lo largo del tiempo incluso al interior de las discusiones del propio movimiento feminista (Scott 2012).

En consonancia, para cerrar, cabe reiterar el interrogante que ha movido a la escritura: los personajes trabajados ¿son subjetividades que exceden lo binario? ¿hasta qué punto? Quizá lo que hacen es obturar la idea preceptiva de la mujer y cristalizar en los tablados una polémica más amplia, menos homogénea, donde los discursos heterónomos (Vijarra 2018) dan cuenta de una multiplicidad de femineidades y espacios que se encuentran en disputa. Más aún si tomamos conciencia del lugar ocupado por Calderón en el canon. Por eso, como investigadoras aunque ya sabemos cómo luego se contó la

historia, es nuestro lugar como lectoras nuevas revisitar aquello que quedó escondido bajo las tablas de lo que fue el escenario.

Referencias

- Amorós, C. y Miguel Álvarez, A. (2007). "Introducción: Teoría feminista y movimientos feministas", en *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Madrid: Minerva ediciones, 57-89.
- Arellano Ayuso, I. (2012) [1995]. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Ediciones Cátedra.
- Barone, L. (2014). "Rebajamiento y vulgarización del mito: el papel de los graciosos en *La fiera, el rayo y la piedra*". *Anuario calderoniano*, 7: 81-98 DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954877997-004>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Trad. de María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2020). *Cuerpos que importan*. Trad. de Alcira Bixio. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Calderón de la Barca, P. (1987). *La hija del aire*. Ed. F. Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (1989). *La fiera, el rayo y la piedra*. Ed. Aurora Egido. Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, P. (2014) *La vida es sueño*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Calderón de la Barca, P. (2016). "Las armas de la hermosura". En Hernández González, L., *Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios, y Las armas de la hermosura, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*. Universidad de Valladolid: 743-904.
- Cruikshank, D. W. (2007). "Introducción". En Pedro Calderón de la Barca, *Comedias III*. Ed. de D. W. Cruikshank. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, ix-xlii.

- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Edwards, G (1970). "Introducción". En P. Calderón de la Barca *La hija del aire*, Londres: Tamesis Books Limited.
- Egido, A. (1989). "Introducción y notas". En Pedro Calderón de la Barca. *La fiera, el rayo y la piedra*. Egido, A. (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, 9-128.
- Federici, S. (2010) [2004]. *Calibán y la bruja*. Trad. V. Hendel y L. Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de sueños.
- Feijoo, B. J. (2004). *Obras escogidas*. Córdoba: El Cid Editor.
- Ferrer Valls, T. (2009). *La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora*. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González (eds.), *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*. Almagro: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, 83-100.
- Fiadino, E. G. (2003). "Calderón y El Palacio del Buen Retiro. Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral". *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 12, n. 15: 261-276.
- Froldi, R. (2003). "La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y en Calderón". *Criticón*, 87- 88-89: 315-324.
- Froldi, R. (2004). "La legendaria Semíramis, protagonista de dos tragedias finales del Quinientos, compuestas por el italiano Mutio Manfredi y por el español Cristóbal de Virués". *Trabajo y aventura: studi in onore di Carlos Romero Muñoz*, S.I, Bulzoni: 113-125.
- Grosz, E. (1995). *Space, time and perversion*. New York y London: Routledge.
- Hernández González, L. (2016). *Los privilegios de las mujeres, comedia de varios ingenios, y Las armas de la hermosura, de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*. Universidad de Valladolid. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16546>

- Kirkpatrick, S. (1998). "Consideraciones sobre el género sexual en la configuración del hispanismo: una perspectiva estadounidense", *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, vol. 4: 71-85. Disponible en: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5899>
- Kowzan, T. (1997). "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". En María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro*. Madrid: Arco Libros, 121-153.
- Lagresa, E. (2011). "Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega", *eHumanista*, vol. 17: 99-133.
- Leon, L. de (2008). *La perfecta casada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-perfecta-casada--0/>
- McKendric, M. (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A study of the Mujer Varonil*. New York: Cambridge University Press.
- Monzó Ribes, C. (2023). "Sobre la fecha de la primera representación conocida de *La hija del aire*: una revisión crítica". *Anuario Calderoniano*, 15: 429-447.
- Navarro Azorín, M. J. (2022). *Heroínas Dramáticas: Mujeres en el Teatro desde Grecia al Siglo XVIII Español. Dramaturga, Actriz y Personaje*. Universidad de Murcia.
- Ortiz Rodríguez, M. (2023). "De farsantas y poetisas: mujeres hacedoras teatrales en el Siglo de Oro español". *Cuarenta naipes*, año 5, núm. 9: 77-95. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/7699/7926>
- Rodríguez-Campillo, M., Jiménez-López, D. y Bel-Enguix, G. (2011). "El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro". *Triangle*, n. 4: 69-85. Disponible en: <https://revistes.urv.cat/index.php/triangle>

- Scott, J. W. (1996) [1986] “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”. En Lamas, M. (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 265-302.
- Scott, J. W. (2012) [1996]. *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sobron Tauber, G. (2018). “La belleza y la espada: un abordaje del personaje de Semíramis en *La hija del aire* de Calderón de la Barca”. En Forace, Virginia P. y Pasetti, María Pía (comps.). *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2096-2103.
- Sobron Tauber, G. (2022) “¿Dónde y cuándo ser mujer? Las variables tiempo y espacio en relación a los personajes femeninos en Calderón de la Barca”. En M. E. Iturralde y M. Pallero (eds.), *Actas de las XII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 783-791.
- Sobron Tauber, G. (2023a). “‘Mujer vengo’: la concepción de lo femenino subyacente en parlamentos de mujeres calderonianas”. En Funes, L. (coord.). *Hispanismos de la Argentina en el mundo virtual*. Buenos Aires: Publicaciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, 451- 460.
- Sobron Tauber, G. (2023b) “Cuando el lenguaje no alcanza. Usos discursivos de lo monstruoso en la construcción teatral de identidades femeninas disruptivas en piezas de Calderón de la Barca”. En J. M. Padrón, D. Giacomelli y M. A. García (comps.), *Actas XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 101-112.
- Sosa, M. B. (2019). “Las pasiones de la guerra en dos tragedias áureas: *La gran Semíramis* de Virués y *La hija del aire* de Calderón”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 8, núm. 15: 96-106.

- Vijarra, R. (2018). “Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española”. *Esféras Literarias*, 1. 75-86. DOI: <https://doi.org/10.21071/elrl.vi1.11451>
- Vega, L. de (1998) [1609]. “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”. En *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica. 545-569.
- Zúñiga Lacruz, A. (2015). *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, vol. I y II. Kassel: Reichenberger.
- Zúñiga Lacruz, A. (2016). *Reinas áureas. De la A a la Z*. Kassel: Edition Reichenberger.



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA
.....