



ESCUELA DE DOCTORADO  
INTERNACIONAL DE LA USC

Antía  
Tacón García

Tesis doctoral

Dramaturgas del siglo XVII:  
estudio de los personajes de la  
comedia nueva

Santiago de Compostela, 2023

Programa de doctorado en Estudios de la Literatura y de la Cultura





TESIS DE DOCTORADO

# **DRAMATURGAS DEL SIGLO XVII: ESTUDIO DE LOS PERSONAJES DE LA COMEDIA NUEVA**

Antía Tacón García

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA



SANTIAGO DE COMPOSTELA

2023



## **AUTORIZACIÓN DE LA DIRECTORA / TUTORA DE LA TESIS**

**Dramaturgas del siglo XVII: estudio de los personajes de la comedia nueva**

D<sup>a</sup>. María José Alonso Veloso

INFORMA:

Que la presente tesis se corresponde con el trabajo realizado por D<sup>a</sup>. Antía Tacón García, bajo mi dirección / tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como directora de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

De acuerdo con lo indicado en el Reglamento de Estudios de Doctorado, declara también que la presente tesis doctoral es idónea para ser defendida en base a la modalidad MONOGRÁFICA CON REPRODUCCIÓN DE PUBLICACIONES, en las que la participación de la doctoranda fue decisiva para su elaboración y las publicaciones se ajustan al Plan de Investigación.

En Santiago de Compostela, 29 de abril de 2023



*Bienheureux es-tu, lecteur, si tu n'es point de ce sexe à qui l'on interdit tous les biens  
[...] Bienheureux derechef, [toi] qui peux être sage sans crime.*

Marie de Gournay (1565-1645)

*Alas! a woman that attempts the pen,  
such an intruder on the rights of men.*

Anne Finch (1661-1720)



# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>AGRADECIMIENTOS .....</b>   | <b>5</b>  |
| <b>RESUMEN .....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>ABSTRACT .....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN .....</b>  | <b>11</b> |
| <b>ANTECEDENTES.....</b>   | <b>12</b> |
| <b>OBJETIVOS .....</b>   | <b>14</b> |
| <b>METODOLOGÍA .....</b>   | <b>15</b> |
| <b>I LAS DRAMATURGAS DEL BARROCO EN SU CONTEXTO.....</b>                         | <b>21</b> |
| <b>1 MUJER Y ESCRITURA DRAMÁTICA EN EL SIGLO DE ORO .....</b>                    | <b>23</b> |
| <b>1.1 EL CONCEPTO DE MUJER: POSTULADOS Y DEBATES TEÓRICOS.....</b>              | <b>24</b> |
| <b>1.2 EDUCACIÓN, REALIDAD SOCIAL Y EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA .....</b> | <b>29</b> |
| <b>1.3 LOS ESPACIOS DEL TEATRO: LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES .....</b>        | <b>39</b> |
| <b>1.3.1 El espacio seglar .....</b>   | <b>42</b> |
| 1.3.1.1 El teatro popular .....  | 42        |
| 1.3.1.2 El teatro cortesano .....  | 47        |
| 1.3.1.3 Las academias .....  | 51        |
| <b>1.3.2 El espacio conventual .....</b>   | <b>53</b> |
| <b>1.4 ESTRATEGIAS DE AUTORIZACIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA .....</b>            | <b>60</b> |
| <b>2 LAS AUTORAS DEL CORPUS .....</b>  | <b>69</b> |
| <b>2.1 MARÍA DE ZAYAS .....</b>  | <b>69</b> |
| <b>2.1.1 Datos biográficos .....</b>   | <b>69</b> |
| <b>2.1.2 Obra literaria .....</b>  | <b>77</b> |
| <b>2.2 ANA CARO DE MALLÉN.....</b>   | <b>80</b> |
| <b>2.2.1 Datos biográficos .....</b>   | <b>80</b> |
| <b>2.2.2 Obra literaria .....</b>  | <b>86</b> |
| <b>2.3 LEONOR DE LA CUEVA .....</b>  | <b>91</b> |
| <b>2.3.1 Datos biográficos .....</b>   | <b>91</b> |
| <b>2.3.2 Obra literaria .....</b>  | <b>95</b> |
| <b>2.4 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ .....</b>                                       | <b>97</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>2.4.1 Datos biográficos</b> .....   | <b>97</b>  |
| <b>2.4.2 Obra literaria</b> .....  | <b>103</b> |
| <b>2.5 ÂNGELA DE AZEVEDO</b> .....   | <b>107</b> |
| <b>2.5.1 Datos biográficos</b> .....   | <b>107</b> |
| <b>2.5.2 Obra literaria</b> .....  | <b>110</b> |
| <b>2.6 JOANA TEODORA DE SOUSA</b> .....  | <b>113</b> |
| <b>2.6.1 Datos biográficos</b> .....   | <b>113</b> |
| <b>2.6.2 Obra literaria</b> .....  | <b>118</b> |
| <b>II LOS PERSONAJES DE LA COMEDIA NUEVA</b> .....   | <b>123</b> |
| <b>1 DAMAS Y GALANES</b> .....   | <b>125</b> |
| <b>1.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES</b> .....   | <b>126</b> |
| <b>1.1.1 Funciones sintácticas</b> .....   | <b>126</b> |
| 1.1.1.1 <i>Los empeños de una casa</i> (Sor Juana Inés de la Cruz).....                        | 129        |
| 1.1.1.2 <i>Amor es más laberinto</i> (Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara).....        | 138        |
| 1.1.1.3 <i>Valor, agravio y mujer</i> (Ana Caro de Mallén).....                                | 142        |
| 1.1.1.4 <i>El conde Partinuplés</i> (Ana Caro de Mallén).....                                  | 146        |
| 1.1.1.5 <i>La firmeza en el ausencia</i> (Leonor de la Cueva) .....                            | 148        |
| 1.1.1.6 <i>La traición en la amistad</i> (María de Zayas).....                                 | 150        |
| 1.1.1.7 <i>El muerto disimulado</i> (Ângela de Azevedo).....                                   | 153        |
| 1.1.1.8 <i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i> (Ângela de Azevedo).....     | 158        |
| 1.1.1.9 <i>La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén</i> (Ângela de Azevedo) .....       | 161        |
| 1.1.1.10 <i>El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo</i> (Joana Teodora de Sousa) ... | 164        |
| <b>1.1.2 Funciones pragmáticas</b> .....   | <b>166</b> |
| 1.1.2.1 <i>El personaje-dramaturgo</i> .....   | 166        |
| 1.1.2.2 <i>El personaje-público</i> .....  | 177        |
| <b>1.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN</b> .....   | <b>180</b> |
| <b>1.2.1 Antroponimia</b> .....  | <b>180</b> |
| <b>1.2.2 Rasgos físicos</b> .....  | <b>188</b> |
| 1.2.2.1 <i>La belleza imprecisa de las damas</i> .....   | 188        |
| 1.2.2.2 <i>El «varonil» atractivo de los galanes</i> .....                                     | 202        |
| <b>1.2.3 Rasgos sociales: el linaje</b> .....  | <b>206</b> |

|   |            |
|---|------------|
| 1.2.4 Rasgos morales: en torno al honor.....                                | 216        |
| 1.2.4.1 La moral femenina: el honor como reputación sexual .....            | 218        |
| 1.2.4.2 La moral masculina: cómo ser caballero .....                        | 243        |
| 1.2.5 Rasgos psicológicos: amor e idealismo .....                           | 271        |
| 1.2.6 Modelos específicos: más allá de la comedia urbana.....               | 297        |
| 1.2.6.1 Los poderosos .....   | 297        |
| 1.2.6.2 Los santos.....   | 317        |
| <b>2 CRIADOS Y DONCELLAS .....</b>  | <b>335</b> |
| <b>2.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES.....</b>                                 | <b>336</b> |
| <b>2.1.1 Funciones sintácticas .....</b>                                    | <b>336</b> |
| 2.1.1.1 Criados y doncellas en el eje <i>ayudante-oponente</i> .....        | 338        |
| 2.1.1.2 Criados y doncellas como <i>sujeto</i> de la acción secundaria..... | 343        |
| <b>2.1.2 Funciones pragmáticas.....</b>                                     | <b>349</b> |
| 2.1.2.1 El <i>personaje-dramaturgo</i> .....                                | 349        |
| 2.1.2.2 El <i>personaje-público</i> .....                                   | 369        |
| <b>2.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN .....</b>                                  | <b>380</b> |
| <b>2.2.1 Antroponimia .....</b>   | <b>380</b> |
| 2.2.1.1 Los criados .....   | 380        |
| 2.2.1.2 Las doncellas.....  | 385        |
| <b>2.2.2 Rasgos físicos: una caracterización por ausencia .....</b>         | <b>386</b> |
| <b>2.2.3 Rasgos sociales: al servicio de otros .....</b>                    | <b>387</b> |
| 2.2.3.1 Los criados .....   | 389        |
| 2.2.3.2 Las doncellas.....  | 400        |
| <b>2.2.4 Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática .....</b>       | <b>407</b> |
| 2.2.4.1 Los criados .....   | 408        |
| 2.2.4.2 Las doncellas.....  | 427        |
| <b>2.2.5 Rasgos psicológicos: del materialismo al humor .....</b>           | <b>433</b> |
| 2.2.5.1 Pragmatismo e interés por lo material .....                         | 434        |
| 2.2.5.2 Locuacidad, lenguaje popular y comicidad .....                      | 450        |
| <b>3 LOS PADRES .....</b>   | <b>499</b> |
| <b>3.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES.....</b>                                 | <b>499</b> |

|   |            |
|---|------------|
| <b>3.1.1 Funciones sintácticas.....</b>                         | <b>499</b> |
| 3.1.1.1 La ausencia del padre: libertad o desamparo.....        | 499        |
| 3.1.1.2 El padre de la dama, <i>oponente</i> de sus amores..... | 503        |
| 3.1.1.3 El padre del galán: sin poder sobre la acción.....      | 505        |
| <b>3.1.2 Funciones pragmáticas .....</b>                        | <b>506</b> |
| <b>3.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN .....</b>                      | <b>510</b> |
| <b>3.2.1 Antroponimia .....</b>                                 | <b>510</b> |
| <b>3.2.2 Rasgos físicos: la senectud.....</b>                   | <b>510</b> |
| <b>3.2.3 Rasgos sociales: el <i>pater familias</i>.....</b>     | <b>512</b> |
| <b>3.2.4 Rasgos psico-morales .....</b>                         | <b>521</b> |
| 3.2.4.1 Los guardianes del honor.....                           | 521        |
| 3.2.4.2 El pedagogo ignorado.....                               | 537        |
| 3.2.4.3 El padre-rey.....                                       | 541        |
| <b>4 EL DEMONIO, LA VIRGEN Y LOS ÁNGELES.....</b>               | <b>553</b> |
| <b>4.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES .....</b>                    | <b>553</b> |
| <b>4.1.1 Funciones sintácticas.....</b>                         | <b>553</b> |
| <b>4.1.2 Funciones pragmáticas .....</b>                        | <b>555</b> |
| <b>4.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN .....</b>                      | <b>562</b> |
| <b>4.2.1 El Demonio.....</b>                                    | <b>562</b> |
| <b>4.2.2 La Virgen .....</b>                                    | <b>586</b> |
| <b>4.2.3 Los ángeles.....</b>                                   | <b>596</b> |
| <b>CONCLUSIÓN.....</b>  | <b>609</b> |
| <b>CONCLUSION.....</b>  | <b>621</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>  | <b>631</b> |
| <b>ANEXO: RELACIÓN DE PUBLICACIONES .....</b>                   | <b>677</b> |

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el respaldo de numerosas personas. En primer lugar, deseo expresar mi profundo agradecimiento a su directora, la profesora María José Alonso Veloso, que tanto me ha enseñado. Su guía, su confianza en mí, su perseverancia y sus consejos han sido inestimables: sin ellos, esta investigación nunca habría llegado a término. Siento asimismo una enorme gratitud hacia el grupo de investigación «Francisco de Quevedo», comenzando por su director, el profesor Alfonso Rey, cuya generosidad para conmigo ha sido tan amplia como su saber. Gracias también a cada una de mis compañeras en este grupo: Marta González —que, con mano paciente, encauzó mis primeros pasos—, Alessandra Ceribelli, Lucio R. Cebreiro, Samuel Parada Juncal, Belén Quinteiro, Laura Castro y Lidia Recarey. Gracias, sobre todo, a Lúa García Sánchez, a quien nunca podré expresar con palabras suficientes cuánto ha significado su amistad —su inteligencia, su altruismo, su abrazo constante— en estos años: ante la inmensa fortuna de caminar junto a ella, ningún viaje es demasiado duro. Por todos ellos, me sentiré siempre en casa entre quevedistas.

Asimismo, quiero expresar mi reconocimiento a la Universidade de Santiago de Compostela y, en particular, al Departamento de Lingua e Literatura Españolas, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral de la Facultade de Filoloxía. He de referirme también, en términos más amplios, a la Educación Pública, a la que debo desde las primeras letras hasta mi formación predoctoral. Además, esta investigación ha sido posible gracias a la financiación, en un primer momento, de las «Axudas de apoio á etapa predoutoral nas universidades do Sistema universitario de Galicia, nos organismos públicos de investigación de Galicia e noutras entidades do Sistema galego de I+D+i» (ED481A-2019/013) de la Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional de la Xunta de Galicia; y posteriormente, de las «Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario» (FPU18/02515) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

De igual manera, me siento en extremo agradecida a la profesora Vanda Anastácio, de la Universidade de Lisboa, quien me recibió durante una estancia de investigación que resultó para mí sumamente enriquecedora: su maestría y su generosidad han estado patentes desde el primer contacto. Agradezco también al Centro de Estudos Clássicos de la Facultade de Letras su excelente acogida en estos meses. Asimismo, la estancia fue financiada por las «Ayudas complementarias de movilidad destinadas a beneficiarios del programa de Formación del Profesorado Universitario» (EST21/00363) del Ministerio de Universidades.

Son muchas otras las personas e instituciones con quienes me encuentro en deuda. Me gustaría mencionar, en primer lugar, al personal de la Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela; sobre todo, a Fernando López Casal, a quien no podré pagar ni con todo el café con que Estrella —que tiene siempre las mejores palabras de ánimo— nos sostiene. De igual modo, quiero referirme a la Biblioteca Nacional de España, las Bibliotecas da Universidade de Lisboa, la Biblioteca Nacional de Portugal, el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, la Biblioteca da Ajuda, la Biblioteca Pública de Braga y el Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Por otra parte, agradezco enormemente a la profesora Serena Provenzano, de la Università del Salento, que me permitiese consultar su tesis doctoral —defendida en la Universidad de Sevilla y esencial para mi investigación sobre Ângela de Azevedo— cuando esta se encontraba aún inaccesible al público.

Por último, quiero dar las gracias a todas aquellas personas que, durante estos años —algunas de ellas, desde mucho antes—, me han acompañado con su cariño y su confianza en mí. A Vania, que, aunque a menudo lejos, siempre está; a Bea, Candela, Claudia, Irene, Manuel, María, Paula, Sheila y Thelma, que transformaron Santiago en mi hogar; a Antía, Belén, Lúa y Miki, por quienes puedo continuar llamándolo así; a Andrea, Cris, Noelia y tantas otras que también me hicieron sentir en casa en Lisboa; y a Juan, que sigue consiguiéndolo en todas las ciudades que recorreremos. Para terminar, muchísimas gracias a mi familia: a mi hermano Carlos y, por encima de todo, a mis padres, Ana y Enrique, que me enseñaron a amar la cultura y a reivindicar lo que es justo; ellos son, siempre, un refugio.

## RESUMEN

Esta tesis doctoral realiza un estudio exhaustivo de los modos de construcción del personaje dramático en las comedias auriseculares de autoría femenina, en torno a seis escritoras y diez obras: María de Zayas (*La traición en la amistad*), Ana Caro de Mallén (*El conde Partinuplés, Valor, agravio y mujer*), Leonor de la Cueva (*La firmeza en el ausencia*), sor Juana Inés de la Cruz (*Los empeños de una casa, Amor es más laberinto*), Ângela de Azevedo (*El muerto disimulado, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen, La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*) y Joana Teodora de Sousa (*El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*). De esta manera, se analizan todos aquellos textos actualmente conservados que responden al modelo de la comedia nueva y que fueron escritos, en castellano, por dramaturgas españolas, portuguesas e hispanoamericanas durante el siglo XVII, con una excepción: el caso de Joana Teodora de Sousa, que ha de situarse en la primera mitad del XVIII, como ha demostrado la presente investigación. El corpus se ha establecido, por lo tanto, de acuerdo con criterios lingüísticos y no geográficos o políticos.

La primera parte de esta tesis comienza con una exposición del fenómeno de la escritura dramática femenina en el Siglo de Oro. La intervención de estas mujeres en el teatro de su tiempo no es ajena a su condición de miembros de un grupo oprimido, conceptualizado como inferior, sin acceso a una educación equiparable a la que recibían los hombres y con un discurso *a priori* carente de autoridad. Todo ello tuvo lógicas consecuencias sobre su actividad literaria. A continuación, se ofrece una síntesis biográfica y bibliográfica en torno a cada una de las autoras estudiadas, incluyendo nuevos datos acerca de algunas de ellas y sus textos, fruto de hallazgos documentales en bibliotecas y archivos. La segunda parte, que constituye el núcleo de esta investigación, efectúa un recorrido sistemático por los denominados «personajes-tipo» de un corpus conformado por comedias urbanas, palatinas y hagiográficas. Se examinan, en este orden, damas y galanes, que en ciertos aspectos no son tan distintos de los santos que protagonizan el teatro hagiográfico; criados y doncellas; padres, que, al igual que los jóvenes nobles, pueden ser a un tiempo monarcas; y el Demonio, la Virgen y los ángeles. De cada uno de ellos se estudian sus funciones sintácticas; funciones pragmáticas; onomástica; y rasgos de caracterización físicos, sociales, morales y psicológicos, siempre comprendidos en su contexto sociohistórico y literario. Por consiguiente, se adopta una metodología necesariamente plural, que conjuga aportaciones de carácter funcionalista y sociológico, sin olvidar la dimensión espectacular del texto representado.



## ABSTRACT

This dissertation offers an exhaustive study of dramatic character building in Golden Age *comedias* of female authorship, focusing on six writers and ten plays: María de Zayas (*La traición en la amistad*), Ana Caro de Mallén (*El conde Partinuplés, Valor, agravio y mujer*), Leonor de la Cueva (*La firmeza en el ausencia*), sor Juana Inés de la Cruz (*Los empeños de una casa, Amor es más laberinto*), Ângela de Azevedo (*El muerto disimulado, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen, La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*) and Joana Teodora de Sousa (*El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*). The analysis thus includes all currently preserved texts following the model of the *comedia nueva* and written—in Spanish language— by Spanish, Portuguese and Latin American women during the seventeenth century. The only exception is Joana Teodora de Sousa, whom this research has proven to belong to the first half of the eighteenth century. The corpus has therefore been established according to linguistic rather than geographical or political criteria.

The first part of this thesis begins with a discussion of the phenomenon of female playwriting in Spanish Golden Age. These women's participation in the theatre of their time cannot be separated from their status as members of an oppressed group, that has been conceptualised as inferior and denied access to an education comparable to that received by men; moreover, female discourse was *a priori* deprived of authority. All these circumstances had an inevitable impact on their literary activity. Then, it follows a biographical and bibliographical summary on each of these playwrights, in which new data on some of them and their texts is provided, resulting from documentary findings in libraries and archives. The second and most important part of this dissertation offers a systematic review of the “type-characters” of a corpus of urban, palatine and hagiographic *comedias*. It examines, in this order, *damas* (‘ladies’) and *galanes* (‘gallants’), who in some respects are not so different from the saints at the front of hagiographic theatre; *criados* (‘servants’) and *doncellas* (‘maids’); *padres* (‘fathers’), who, as well as the young nobles, can simultaneously be monarchs; and the Devil, the Virgin and the angels. Syntactic and pragmatic functions, onomastics, and physical, social, moral and psychological features—always contemplated in their socio-historical and literary context—are studied in each of them. Therefore, a methodological pluralism is necessary, in this case balancing functionalist and sociological perspectives, while also considering the spectacular components of these texts in performance.



## INTRODUCCIÓN

La efervescencia cultural y literaria del Siglo de Oro, que tuvo en el teatro y, en concreto, en la denominada «comedia nueva» una de sus más brillantes manifestaciones, coincidió en el tiempo con un fenómeno no tan comúnmente reconocido: una auténtica eclosión de la escritura pública femenina.<sup>1</sup> A partir de la década de 1630, de las prensas españolas salió una cantidad sin precedentes de textos firmados por mujeres, conformando todo un despertar editorial que vendría a extinguirse con el Bajo Barroco; en el caso portugués, un tanto más tardío, un proceso análogo se extendió hasta la primera mitad del siglo XVIII. Las escritoras de este período se impusieron a multitud de obstáculos que, aun superados, determinaron su posición autorial: desde la falta de acceso a una educación formal equiparable a la que recibían los hombres hasta la negación histórica de la capacidad intelectual femenina y de su derecho a la palabra. Tales dificultades afectaron de una manera especial a las dramaturgas, quienes se arriesgaron a cultivar un género moralmente controvertido e inseparable de su representación ante un público. Por todo ello, la nómina de comediógrafas áureas es muy inferior en número a la de los varones; sin embargo, su estudio resulta imprescindible no solo para la reconstrucción de la historia de las mujeres —esto es, de la mitad de la humanidad—, sino también a fin de alcanzar una comprensión integral de la cultura y el teatro barrocos. La presente tesis pretende contribuir a este objetivo mediante un análisis exhaustivo de los personajes dramáticos en un conjunto de diez comedias, obra de seis autoras:

1. María de Zayas y Sotomayor: *La traición en la amistad*.
2. Ana Caro de Mallén: *El conde Partinuplés y Valor, agravio y mujer*.
3. Leonor de la Cueva y Silva: *La firmeza en el ausencia*.
4. Sor Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa y Amor es más laberinto*; esta última, escrita en coautoría con Juan de Guevara.
5. Ângela de Azevedo: *El muerto disimulado, Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen y La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*.
6. Joana Teodora de Sousa: *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*.

La definición de este corpus supone incluir todos aquellos textos conservados que se adscriben al modelo de la comedia nueva y que fueron escritos en lengua castellana por dramaturgas españolas, portuguesas o hispanoamericanas durante el siglo XVII e inicios del XVIII. Se ha optado, pues, por un enfoque fundado en un criterio lingüístico, en oposición a otro

---

<sup>1</sup> A lo largo de este estudio, «escritura femenina» se entenderá en todo momento como sinónimo de «escritura de mujeres», esto es, «realizada por mujeres». No me refiero, por tanto, al significado específico que dan a esta expresión ciertas corrientes de la crítica literaria feminista, en particular la representada por Cixous [1975a, 1975b, 1976]; ni tampoco me hago eco de la distinción entre «escritura femenina» y «escritura de mujeres» postulada por Showalter [1977:13], quien considera: «First, there is a prolonged phase of *imitation* of the prevailing modes of the dominant tradition, and *internalization* of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of *protest* against these standards and values, and *advocacy* of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of *self-discovery*, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, *Feminine*, *Feminist*, and *Female*». Sobre todo, no creo en la existencia de una manera de escribir auténticamente femenina, en un sentido esencialista, sino únicamente que las mujeres, como los hombres, son sujetos históricos determinados por su diferente experiencia en una sociedad concreta, que posee un impacto sobre su producción artística e intelectual.

estrictamente político o geográfico: concretamente a propósito de los *textos luso-castellanos*,<sup>2</sup> Pérez-Abadín y Blanco [2018] han señalado que «una perspectiva peninsular hispano-portuguesa en la reconstrucción de la historia de sus literaturas desvelaría afinidades y conexiones hasta ahora no contempladas, determinantes de que textos, autores e impresores se vean inmersos en una “itinerancia literaria”», permitiendo «una dinámica permuta que se sobrepone a las fronteras geopolíticas y a la identidad nacional». De esta manera, se enriquece la investigación no solo debido a un aumento cuantitativo de las comedias estudiadas, sino también gracias a la posibilidad de examinar cómo cada una de estas autoras incorpora el sistema de personajes del teatro áureo —en gran medida prefijado— a su propio contexto y acervo cultural.

De esta selección se excluyen todas aquellas obras dramáticas de autoría femenina que no responden a los rasgos de la comedia nueva: es el caso de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán; de la traducción de *El pastor fido*, de Battista Guarini, elaborada por Isabel Correa; de las piezas breves (loas, autos, bailes, entremeses...); o de las numerosas formas de teatro conventual. Se descartan también los textos con problemas de atribución significativos, como *La segunda Celestina*, que dejó inconclusa Agustín de Salazar y pudo haber ultimado sor Juana Inés de la Cruz.<sup>3</sup> Lo mismo sucede con aquellas piezas que imitan los códigos de la comedia barroca ya bien avanzado el siglo XVIII. No obstante, toda esta producción se mantendrá siempre presente, sea a fin de contextualizar la escritura dramática de las mujeres del Siglo de Oro, sea como expresión de su proyección en la historia cultural y literaria. De manera excepcional, este último aspecto se encuentra representado por la comedia hagiográfica *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa, que en un primer momento se integró en este corpus por fecharse a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII, de acuerdo con la opinión crítica predominante. La presente investigación ha arrojado nuevos datos que sugieren una redacción más tardía; no obstante, dada la singularidad de estas circunstancias y el interés de un texto que, además, se encuentra muy poco estudiado, se ha estimado productivo conservarlo en esta tesis doctoral.

## ANTECEDENTES

La incorporación de las escritoras del Siglo de Oro a la historia y la crítica literarias es un proceso todavía en marcha, pero en el que se han producido grandes avances: desde los pioneros *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833* de Manuel Serrano y Sanz, publicados entre 1903 y 1905, hasta la base de datos del Proyecto BIESES (*Bibliografía de escritoras españolas*), en actualización constante desde el año 2004.<sup>4</sup> Una muestra significativa son, entre otros, las antologías y estudios firmados o reunidos por Arenal y Schlau [1989]; Baranda [2005a, 2005b, 2007a, 2013, 2018, 2021]; Baranda y Cruz [2018a, 2018b]; Baranda y Marín [2014]; Bosse, Potthast y Stoll [1999]; Cruz [2019a]; Fox [2008]; Lewandowska [2019]; Martos [2015, 2016, 2021]; Navarro Pascual [1989]; Olivares [2009]; Olivares y Boyce [1993]; Rodríguez Cuadros y Haro Cortés [1999]; Sánchez Dueñas [2008]; o

---

<sup>2</sup> Se trata de aquellos textos «castelhanos, compostos por Portugueses; castelhanos, tresladados por Portugueses; portugueses traduzidos ou transcritos por Castelhanos», de acuerdo con la definición de Michaëlis de Vasconcelos [1910:511, nota 2]. Las obras de Ângela de Azevedo y Joana Teodora de Sousa pertenecerían a la primera categoría.

<sup>3</sup> Aun en el caso de admitir una probable intervención de Sor Juana en esta comedia, no se trata de un texto que la novohispana proyectase desde un primer momento ni en solitario, como *Los empeños de una casa*; ni de manera colaborativa, como *Amor es más laberinto*. Esto reduce de manera muy notable la responsabilidad que puede atribuírsele sobre el diseño de sus personajes. A propósito de dicha cuestión, véase el epígrafe I, 2.4.2 de esta tesis doctoral, dedicado a la «Obra literaria» de sor Juana Inés de la Cruz.

<sup>4</sup> Sobre dicha base de datos, véase Marín y Baranda [2006].

Zavala [1997]. Aunque su foco se sitúa sobre la literatura lusófona, cabe mencionar asimismo a Almeida, Anastácio y Martos [2018]; Anastácio [2013]; Couto [2002]; y Morujão [1995, 2013].

Por lo que se refiere a las dramaturgas, debe señalarse como punto de partida el catálogo *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, dirigido por Juan Antonio Hormigón, en cuyo primer tomo Doménech [1996] recopila las obras teatrales de autoría femenina de las que se tiene noticia entre los siglos XVI y XVIII. Sobre ellas se han difundido múltiples estudios, más o menos específicos, como refleja la bibliografía final de esta tesis doctoral; se pretende exponer una visión de conjunto, por ejemplo, en Baranda [2004]; Cecilla [1998]; Doménech [2003b]; Ferrer [1995, 1998]; Escabias [2013a, 2022]; Hegstrom y Williamsen [1999]; Soufas [1997b]; Williamsen [2018] y Rouane Soupault [2021]. La bibliografía en torno a sor Juana Inés de la Cruz resulta mucho más abundante que la referida a otras comediógrafas, aunque su obra teatral haya despertado menos interés que la poética; para una enumeración sistemática de los trabajos dedicados a dicha faceta de la escritora novohispana, puede consultarse Pérez-Amador [2003], a cuyo recuento deben incorporarse, entre otras, las contribuciones más recientes de García Valdés [2011] y Hernández Araico [2005, 2007, 2011, 2012, 2017].

Como antecedentes parciales de este estudio, han de mencionarse asimismo las tesis doctorales de Recinos [2002],<sup>5</sup> dedicada a la vida y obra de Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Ana Caro de Mallén y Leonor de la Cueva; Rodríguez Campillo [2010], que trata ocho de las diez comedias de autoría femenina aquí examinadas —excluyendo *El gran prodigio de España* de Joana Teodora de Sousa y *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Guevara— a partir de la pragmática lingüística; y Urban [2014], quien atiende a la biografía de las autoras, la historia textual, el tiempo, el espacio y los personajes en siete de estos mismos textos. Mi investigación ha tenido muy en cuenta, sobre todo, este último trabajo, con respecto al que no solo se ofrece una notable ampliación del corpus —sumando las comedias de otras dos escritoras: sor Juana Inés de la Cruz y Joana Teodora de Sousa—, sino que se profundiza de manera muy significativa en el estudio del personaje dramático; este se entiende ahora como objeto central de un análisis que, incorporando nuevas perspectivas, ha conducido a conclusiones originales sobre la actividad teatral de las mujeres del Barroco.

De manera paralela, es imprescindible referir la publicación de distintas ediciones críticas de las comedias áureas de autoría femenina, que se acompañan, en ciertos casos, de una anotación filológica o un estudio preliminar muy útiles. Considerando su actualidad, su enfoque y su calidad, en este trabajo he tomado como referencia la edición de Olivares [2022] para *La traición en la amistad* de María de Zayas; las de Luna [1993a, 1993b] para *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén; la de González Santamera y Doménech [1994] para *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva; la de García Valdés [2017] para *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* de sor Juana Inés de la Cruz; las de Hegstrom y Larson [2018], Provenzano [2018] y Doménech [1999] para, respectivamente, *El muerto disimulado*, *Dicha y desdicha del juego* y *La margarita del Tajo* de Ângela de Azevedo; y la de Torres Martín [2021] para *El gran prodigio de España* de Joana Teodora de Sousa. De manera complementaria, se han consultado otras que, por distintos motivos relacionados con

---

<sup>5</sup> A pesar de haberlo intentado por todos los medios a mi alcance, me ha sido imposible acceder a esta tesis doctoral o contactar con su autora. El documento, custodiado en la Universidad de La Laguna, no se encuentra a disposición de los servicios de reproducción ni de préstamo interbibliotecario. Por otra parte, las referencias que he podido hallar a su contenido no indican que su lectura pudiese afectar de manera significativa a las conclusiones del presente trabajo. Según el resumen disponible en Dialnet, «el mérito de la tesis reside en aportar materiales hasta ahora inencontrados —como el acta de defunción de Leonor de la Cueva— además de dar noticia de la actividad creativa y culturas de estas escritoras». Dicha acta de defunción ha sido posteriormente localizada por Voros [2009], quien no cita a Recinos [2002].

los objetivos de esta tesis, no han resultado seleccionadas;<sup>6</sup> cuando se ha considerado necesario, se ha acudido asimismo a distintos testimonios de época.

Por último, aunque el teatro barroco ha sido objeto de una investigación tan copiosa como fecunda, el examen de sus personajes supone una cuestión compleja que aún no ha recibido toda la atención que merece; se trata, según Vitse [2003:743], del «“pariente pobre” de los estudios dedicados a la poética dramática aurisecular». Díez Borque [1989], en sus «Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del Siglo de Oro», señala la coexistencia de aproximaciones de carácter sociológico con aquellas que apuestan por una categorización funcional del personaje; como se detallará enseguida, es preciso reconciliar ambos enfoques mediante una metodología plural, que, asimismo, sopesa la realidad del espectáculo teatral del siglo XVII, atendiendo, por ejemplo, a las observaciones de Ruano de la Haza [1994] y Rodríguez Cuadros [1998]. Con estas prevenciones, toda investigación sobre el personaje dramático aurisecular ha de considerar el estudio clásico de José Prades [1963], quien encuentra en la obra de aquellos autores menos canónicos —Jerónimo de Villaizán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente y Gaspar de Ávila— una fuente especialmente reveladora para identificar prácticas comunes al conjunto de la comedia nueva. Asimismo, García Lorenzo [2005, 2006, 2007, 2008, 2012] ha coordinado diferentes volúmenes en torno a tipos específicos: el gracioso, el rey, el figurón, la criada o la madre. Mi tesis doctoral también se ha nutrido del análisis funcionalista de damas y galanes propuesto por Couderc [2006], así como de la tipología de personajes en las comedias de Guillén de Castro elaborada por Domingo [2006]. Además, se han considerado numerosos trabajos a propósito de cuestiones o tipos concretos en otros dramaturgos: solo a modo de ejemplo, cabe citar a Morley y Tyler [1961] o Huerta y Urzáiz [2002], respectivamente, sobre la onomástica de los personajes en las comedias de Lope de Vega o Calderón de Barca. La realización de estudios de carácter integral, que examinen el sistema de personajes del teatro barroco desde todas sus facetas, es todavía una tarea necesaria; para su consecución efectiva, conviene tener asimismo presentes a aquellos escritores y escritoras que casi siempre han permanecido en los márgenes de la crítica.

## OBJETIVOS

La presente tesis doctoral pretende describir la construcción de los personajes de la comedia nueva en lengua castellana por parte de las dramaturgas del Barroco. Con dicho fin, se establecen los siguientes objetivos parciales, estrechamente relacionados entre sí:

---

<sup>6</sup> Sobre todo, ha de advertirse que ambas comedias de Ana Caro han sido editadas, después de Luna [1993a, 1993b], por Soufas [1997a], Delgado [1998] y Escabias [2012, 2023]; y en el caso de *Valor, agravio y mujer*, también por Lopez-Mayhew [2009]. No obstante, la edición de Soufas [1997a] se dirige a un público anglosajón y aún en un mismo volumen textos de Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas, Ana Caro de Mallén, Leonor de la Cueva y Ángela de Azevedo; en consecuencia, su estudio y sus notas, aunque interesantes, se ven muy reducidos. La edición de Delgado [1998] presenta algunos errores que me parecen significativos; simultáneamente, resulta condicionada por una interpretación que no comparto: por ejemplo, sobre *El conde Partinuplés* considera que se trata de «un patente mensaje a Felipe III y al príncipe heredero Felipe IV», de tal manera que «esta obra puede leerse como una alegoría» donde sus protagonistas femeninas se identificarían con el monarca y su valido: «Rosaura corresponderá a Felipe III y Aldora al duque de Lerma» [Delgado, 1998:153-54]. A su vez, la edición de Lopez-Mayhew [2009] se destina de manera explícita a estudiantes en un contexto anglosajón; mientras que las de Escabias [2012, 2023] son, respectivamente, una tesis doctoral en su momento inédita y su consiguiente publicación en marzo de 2023, concluida ya la redacción de esta tesis. Ninguno de estos trabajos coteja testimonios nuevos con respecto a Luna [1993a, 1993b], con cuya reconocida investigación se encuentra muy en deuda mi tesis doctoral; por estos motivos, se ha preferido mantener como ediciones de referencia las elaboradas por esta estudiosa. De manera similar, sucede que la edición más reciente de *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva es la realizada por Soufas [1997a]; sin embargo, se ha optado por emplear la de González Santamera y Doménech [1994], dado que esta, a diferencia de aquella, se dirige a un público de habla hispana. En cualquier caso, no existen diferencias significativas con respecto al texto crítico, toda vez que ambas parten de un mismo testimonio; esto es, un manuscrito autógrafo.

1. Contextualización histórica y sociocultural de las autoras y obras del corpus en el siglo XVII y, en su caso, la primera mitad del XVIII. Se concede una atención especial a la compleja relación existente entre mujeres y escritura durante este período, sus implicaciones y consecuencias; entre otras cuestiones, debe repararse en que las dramaturgas plantearon un doble desafío a las preceptivas morales de su tiempo, toda vez que practicaron una escritura —la teatral— inherentemente pública.
2. Estudio comparativo de la construcción de los personajes dramáticos, atendiendo a su tipología, funciones y rasgos de caracterización en sus múltiples dimensiones: física, social, moral y psicológica. Se valorará también, en la medida en que los datos conservados así lo permitan, el impacto sobre los personajes de circunstancias relacionadas con la representación y recepción de la comedia.
3. Identificación de elementos de afinidad y divergencia con respecto al modelo genérico de la comedia nueva, especialmente interesantes por tratarse de autoras de generaciones y procedencias geográficas diversas, así como de comedias de distintos subgéneros. Los resultados obtenidos conducirán a una profundización en el conocimiento de los personajes del teatro barroco, su diseño y sus posibles variantes, en torno a algunas de las plumas menos canónicas del Siglo de Oro.
4. Delimitación de los potenciales valores simbólicos e ideológicos de estos personajes, a partir de su examen como constructos culturales en un determinado contexto social, artístico y literario. Se procurará determinar, entre otros aspectos, si se manifiesta o no en las dramaturgas del Barroco una inclinación específica hacia la reflexión sobre la experiencia femenina en la sociedad de su tiempo, en coherencia con lo afirmado por ciertos sectores de la crítica; por ejemplo, Ferrer [1998:30] asegura que estas escritoras, «adoptando un código teatral y unos recursos literariamente establecidos, trataron de intervenir [...] en el discurso masculino sobre la mujer, y se pronunciaron directa o indirectamente sobre bastantes cuestiones de las que les afectaban como mujeres».

## METODOLOGÍA

La naturaleza poliédrica del objeto de este estudio —el personaje dramático en las comedias auriseculares de autoría femenina— exige la integración de disciplinas diversas, como la historia de la literatura y la cultura, la historia de las mujeres, la crítica textual, la sociología o la semiótica teatral. Se ha optado, en consecuencia, por una metodología necesariamente ecléctica; esta permite inspeccionar, junto a la dimensión funcional del personaje —que, a pesar de su importancia en el teatro barroco, resultaría por sí misma insuficiente—, otras cuestiones fundamentales relativas a su faceta referencial, considerando en todo momento las circunstancias de escritura, representación y recepción de cada texto.

La contextualización de la dramaturgia femenina en el Siglo de Oro requiere una perspectiva histórica y sociológica que indague en la idea de «autoridad», que Lerner [1993], Luna [1996] y Baranda [2005a] han aplicado a la historia de las mujeres y, en concreto, de las escritoras de la Edad Moderna. La aproximación a estas como grupo, aunque de ningún modo uniforme, se justifica por compartir una serie de dificultades —como las restricciones a la educación de las mujeres o la creencia generalizada en su inferioridad moral e intelectual— que determinaron su «conciencia de pertenecer a un género postergado al que se le niega acceso a la voz pública, propiedad exclusiva de los varones, y la necesidad subsiguiente de negociar su posición desde el propio discurso» [Baranda, 2005a:127]. Siguiendo a esta última crítica, se asume un método generacional, que permite observar de manera diacrónica aspectos como el número de autoras conocidas; su consideración social; o su actitud con respecto a su propia actividad creadora. Como se comprobará, todo ello se encuentra condicionado, entre otros

factores, por la existencia o no de «precursoras, de modelos positivos con los que legitimarse» [Baranda, 2005a:134]. Se presta atención también al contexto geográfico de cada escritora y al ámbito de recepción de sus obras, que afecta de manera decisiva a sus características: no es lo mismo, por ejemplo, el teatro popular de los corrales que una función intramuros para una comunidad de religiosas, ni una representación en la corte que otra en el seno de una academia literaria.

Dicho esto, es necesario precisar el concepto de personaje, que se define, de acuerdo con Pavis [1984:357 y 360], como «un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos en oposición a los de otros personajes»; no obstante su carácter artificial, «sólo se comprende si lo comparamos con personas y con un estatuto social más o menos individualizado, historizado, particular de un grupo, un tipo o una condición». Por este motivo, resulta inevitable que «el receptor proyecte la imagen que recibe del personaje sobre sus experiencias vivenciales, sobre sus conceptos de padre, rey, mujer..., por más que el personaje se construya con los procedimientos específicos de una determinada parcela del arte» [Díez Borque, 1989:99]. De igual manera, el diseño de estas figuras también se encuentra condicionado por el contexto social y antropológico donde son creadas. Todo ello conduce, como se ha anticipado, a aunar un análisis funcional —que suponga la integración de cada personaje como una pieza más de la obra dramática o literaria en cuanto que sistema— y una mirada referencial que, sin caer en cierta equiparación reductora entre «personaje» y «persona», considere el «efecto de realidad»<sup>7</sup> generado en el público, de modo que se observen su significado y recepción en un entorno sociocultural concreto. Aun reconociendo su marcada funcionalidad —el teatro del Siglo de Oro, según la muy repetida opinión de Parker [1964:3], es «essentially a drama of action and not of characterization»<sup>8</sup>—, Díez Borque [1989:111] se manifiesta a favor de esta doble perspectiva para estudiar a los personajes de la comedia nueva y afirma:

Hay un esquema funcional bien conocido: galán-dama/criado-criada, que organiza la pieza teatral con una cristalización de vida y una fijeza emblemática que lleva a la fórmula, y en cuanto tal repetible, pareciendo conceder autonomía a los planteamientos metodológicos «formalistas». Pero insistiré en que el «mecanismo» no puede desgajarse del entorno; en el personaje no faltan unas características de definición sociológica, política, moral, y aún podría

---

<sup>7</sup> El efecto de realidad —o *efecto persona*, si se refiere específicamente al personaje— «interviene cuando el espectador tiene el sentimiento de estar asistiendo al acontecimiento presentado, de ser transportado a la realidad simbolizada, de no estar ante una *ficción* artística, sino ante una representación tan “auténtica” como el “original” [...] Los significantes (escénicos y narrativos, es decir, la fábula) son entonces confundidos con el referente de estos signos. Dejamos de percibir la obra como *discurso* y escritura acerca de la realidad, para percibirla como reflejo directo de esta realidad» [Pavis, 1984:164]. En este sentido, cabe llamar la atención sobre cierta actitud del público de los corrales del Siglo de Oro que dio lugar a «curiosos testimonios de confusión vida-teatro [...] que desembocan en peligrosas identificaciones al relacionar la vida de un actor con el significado del papel que representa en las tablas. Es ese rasgarse las vestiduras al ver a la actriz que hace a la Virgen María interpretar a la Magdalena y llevar una vida licenciosa, y lo mismo para los actores [...] No es una anécdota, sino un testimonio válido de cómo el espectador ve y recrea al personaje escénico, subrayando el *efecto persona* y juzgando desde sus referentes de vida, es decir, desde el valor y significado de las analogías» [Díez Borque, 1989:113].

<sup>8</sup> Según puntualiza el propio Parker [1964:4], «Spanish drama [...] does not set out to portray rounded and complete characters, though certain plays may do so incidentally [...] This does not mean that the characters are unimportant. What it does mean is that since the dramatists are out to present, within a strict limitation of time, an action that is full of incident, they generally have no time to elaborate their characters, and must confine their characterization to brief touches. They left it to the audience and the actors to fill in, from these hints and touches, the psychology of the characters. And it is important that the modern reader of Spanish plays should do the same».

proclamarse la variedad y riqueza polimórfica del conjunto de las *dramatis personae*, si en lugar de comparar con lo posterior lo hacemos con lo anterior: verbigracia, el primer teatro renacentista del personaje-pastor. A las restricciones apuntadas sumemos el que no es posible considerar personajes planos, meramente definidos por su función, a Federico, Casandra, Duque de Ferrara, Don Juan, Basilio, Segismundo, Semíramis [...] Lo que, en definitiva, nos impone todo esto es la obligación de abordar el estudio del personaje dramático aurisecular desde la variedad de criterios de una pluralidad metodológica, en el camino para encontrar la necesaria confluencia.

Por otra parte, debe advertirse que el personaje dramático, a diferencia del narrativo, supone «la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel» [García Barrientos, 2003:155]. De esta manera, su construcción se apoya en «la *fisicidad* (sea en acto irreplicable, sea potencialmente en el pre-texto dramático) [...] y no puede renunciarse a su consideración sin alterar, esencialmente, el objeto de estudio» [Díez Borque, 1989:103]. Por esta razón, pese a las limitaciones intrínsecas a un corpus accesible solo a través de su transmisión manuscrita o impresa —más allá de puestas en escena actuales, enriquecedoras pero ajenas al contexto de producción aurisecular—, es necesario reparar en la dimensión espectacular de toda comedia, considerando el impacto de la representación y sus circunstancias sobre el conjunto de *dramatis personae*. Asimismo, no ha de olvidarse la brecha que, de forma inevitable, se produce entre lo que Pavis [1984:359] denomina el «personaje leído» y el «personaje visto»:

El personaje del libro es sólo visualizable si agregamos algo a sus características físicas o morales explícitamente enunciadas: reconstituimos su retrato a partir de elementos dispersos (proceso de inferencia y generalización). En cambio, para el personaje en escena, hay demasiados detalles visuales como para que seamos capaces de enumerarlos y evaluarlos: debemos abstraer los rasgos pertinentes y armonizarlos con el texto, de manera que podamos escoger la interpretación que nos parezca correcta y simplificar la imagen escénica demasiado rica que percibimos (proceso de abstracción y de estilización).

Y apunta, una vez más, Díez Borque [1989:114]:

Obligación del estudioso del teatro es la *lectura crítica* para construir modelos referenciales, con la conciencia de que podrá haber una gran variedad de *actualizaciones escénicas* y de *actualizaciones lúdicas* (recepción). De aquí se desprende la inexcusable obligación de incluir en nuestro estudio del personaje aspectos más desatendidos como vestido, utilería, codificación de gestos y movimientos [...] técnica de decir del verso, composición de la compañía y un largo etcétera. Todo esto forma parte del personaje.

Con estas consideraciones iniciales, el estudio de los personajes se servirá en primer lugar de la distinción entre *funciones sintácticas* y *funciones pragmáticas* —entendiendo por *función* el «para qué está» cada personaje en la obra— que señala García Barrientos [2003]. Según este teórico, son *funciones sintácticas* aquellas que «desempeñan unos personajes respecto a otros en el transcurso de la acción dramática», de manera que existen tres subtipos: *funciones universales*, esto es, «comunes a todas las formas de representar ficciones, en cualquier época y cultura, por tanto transgenéricas y transmodales», entre las que se encuentra el llamado «modelo actancial» de Greimas [1966], que Ubersfeld [1989] adaptó al examen del teatro;

*funciones particulares*, o sea, específicas de una obra concreta; y *funciones genéricas*, «propias de un género, estilo o forma determinada de drama» [García Barrientos, 2003:180]. Son estas últimas las que dan lugar a los denominados «personajes-tipo» de la comedia nueva —en parte enumerados ya por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, como señala Rozas [1976:115-16]—; en términos generales, estos suelen identificarse con las seis categorías fijadas por José Prades [1983]: *dama*, *galán*, *gracioso*, *criada*, *padre* (o *viejo*) y *rey* (o *poderoso*). Se tendrá en cuenta también el sistema pentagonal diseñado por Couderc [2006] a partir de Serralta [1987], que resulta de utilidad para un acercamiento funcionalista a damas y galanes, sobre todo, en las comedias de enredo.

A su vez, las *funciones pragmáticas* informan acerca de la relación entre los personajes —en tanto que signos— y sus usuarios; así pues, se examinarán estas figuras en su orientación hacia ambos polos de la situación comunicativa: dramaturga («personaje-dramaturgo») y público («personaje-público») [García Barrientos, 2003:177-79]. Se valorará, entre otras cuestiones, el empleo de ciertos personajes como portavoces de su autora; como presentadores de un universo ficticio, con frecuencia rico en recursos metateatrales; o como instrumentos para conseguir la complicidad de la audiencia. Asimismo, se comprobará cómo esta dimensión pragmática no solo es de interés en aquellos tipos que suelen encontrarse más estrechamente vinculados a ella —sobre todo, el gracioso—, sino que su estudio permite, de una manera u otra, profundizar en el conjunto de *dramatis personae* e incidir en su contexto de representación.

Seguidamente, este análisis funcional de cada tipo dramático se completará con un estudio de su carácter, entendido como «el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje» [García Barrientos, 2003:164]. Se tratarán, pues, todos aquellos rasgos físicos, sociales, psicológicos y morales que lo definen; también se atenderá a su antroponimia, en ocasiones muy ilustrativa. Cada uno de estos aspectos debe examinarse siempre en diálogo con la tradición de la comedia nueva, esto es, considerando sus fórmulas y lugares comunes, así como —cuando resulte productivo— textos concretos de autores masculinos. Asimismo, se tendrán muy en cuenta las condiciones de producción y recepción de las obras seleccionadas. La comprensión de sus personajes como constructos culturales fruto de un determinado contexto sociohistórico y literario posibilitará un conocimiento integral de los mismos y una correcta interpretación de sus potenciales implicaciones simbólicas e ideológicas.

Por otra parte, aunque «la función subraya la cara artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa su natural confusión con la persona», sucede que ambas nociones se hallan estrechamente relacionadas, porque «los atributos de su carácter posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones y, a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje» [García Barrientos, 2003:176]. De esta manera, se comprobará cómo, en el caso de la comedia nueva, ciertos rasgos resultan inseparables de una determinada función: por ejemplo, una dama siempre ha de ser hermosa y de sangre noble. Otros atributos, en cambio, dan lugar a relaciones de oposición entre miembros de una misma categoría funcional, que no solo son necesarias a efectos de su caracterización, sino también de la trama: esta se alimenta de la distancia que separa, por ejemplo, a un galán pobre de otro rico; a un enamorado fiel de un burlador; o a una muchacha obediente y virginal de aquella más osada que, en traje de hombre, se esfuerza por recuperar su honor. A su vez, algunos personajes manifiestan rasgos de carácter singulares, que pueden, incluso, entrar en conflicto con aquellos que *a priori* corresponderían a su función: como se verá, es el caso, entre otros, de Ribete, un criado valiente, en *Valor, agravio y mujer*; de Fenisa, una dama «burladora» que desatiende su reputación, en *La traición en la amistad*; o de Carlos, un galán que somete a la razón sus celos

y su honor, en *Los empeños de una casa*. Con frecuencia, estos personajes un tanto atípicos son portadores de algunos de los valores semánticos más interesantes de una obra.

Todo lo expuesto se refleja en la estructura de esta tesis doctoral, que consta de dos partes: I, «Las dramaturgas del Barroco en su contexto» y II, «Los personajes de la comedia nueva». El primer capítulo de la parte I indaga en la relación existente entre mujeres y escritura dramática en el contexto histórico y sociocultural del Siglo de Oro; en el segundo se concreta esta información en torno a cada una de las autoras de las comedias que integran el corpus, ofreciendo una revisión exhaustiva de sus datos biográficos y una mirada de conjunto sobre su producción literaria. Solo una vez sentadas estas bases se da comienzo al estudio de los personajes dramáticos, que constituye la parte II —la más extensa— de este trabajo. Como se ha dicho, se examinarán en cada caso sus funciones sintácticas, sus funciones pragmáticas y sus rasgos de caracterización. Con respecto a la organización de este segundo bloque, debe advertirse que, cuando se tratan los «personajes-tipo» de la comedia nueva, es común partir de las seis categorías definidas por José Prades [1963] y distribuirlas en tres parejas: *dama/galán*; *gracioso/criada*; y *rey/padre*. Así lo sugiere, por ejemplo, Vitse [1988:284], para quien este sistema se encuentra vertebrado por relaciones de parentesco y de servidumbre o vasallaje:

Les *dramatis personae* fundamentales de la «Comédie» [...] sont en effet réductibles [...] aux six figures suivantes: roi, père, galant, dame, valet, servante [...] Si [...] l'on regroupe deux par deux chacune des unités du schéma sextuple de Juana de José Prades, les binômes obtenus (roi/père, galant/dame et valet/servante) font apparaître de façon beaucoup plus claire que la sujet privilégié de la *Comedia* [...] est le choc des générations [...] au sein d'une société dramatique ordonnée duellement, c'est-à-dire traversée par des lignes de partage qui séparent *señores* et *vasallos*, d'un part, et maîtres et subalternes, de l'autre.

Por su parte, Ruiz Ramón [1985] sostiene que dama y galán encarnan el principio de «libertad» en la comedia nueva, en oposición a la «autoridad», que remite al rey, al poderoso y al caballero —denominación esta última que se refiere al padre-viejo, al marido o al hermano de la dama; es decir, a quien actúa como guardián de su honor —; entretanto, el gracioso sirve de mediador entre ambos espacios. Este mismo crítico advierte cómo el rey es siempre «rey-viejo» o «rey-galán»; considerando esto, Couderc [2006:28] propone:

Aparte de la división sexual, primer principio de estructuración del sistema, se impone [...] una organización descendente que reparte a los actores del drama en tres clases, es decir tres categorías sociodramáticas: padres —aquí la división sexual no funciona, ya que casi no hay madres en la Comedia—, amos y señoras, criados y criadas. En cuanto al rey, se asocia a la primera o la segunda de estas clases, en función de su edad, lo que implica una participación distinta en la acción.

A la luz de estas reflexiones, en el presente trabajo opto por mantener el análisis conjunto de damas y galanes, a quienes se dedica el primer capítulo de la parte II; así como de criados y doncellas, que ocupan el segundo. No obstante, el tercer capítulo de este bloque concierne únicamente a los padres, toda vez que un estudio riguroso demuestra que el rey Filiberto (*La firmeza en el ausencia*), el príncipe Teseo (*Amor es más laberinto*) y la emperatriz Rosaura (*El conde Partinuplés*) suponen, tanto por sus funciones como por su carácter, una concreción del tipo del *galán* o de la *dama*; esto mismo se comprueba sobre el rey Minos (*Amor es más*

*laberinto*) con respecto al *padre* o *viejo*. No puede decirse, en cambio, que santa Irene (*La margarita del Tajo*) o san Pedro González (*El gran prodigio de España*) sean en rigor una dama y un galán; pero comparten con ellos características suficientes como para justificar su inclusión en el capítulo reservado a estos, que reúne, en consecuencia, a todos los protagonistas del corpus. Un cuarto capítulo se dedica a otro grupo de figuras estrechamente relacionadas entre sí: el Demonio, la Virgen y los ángeles. Se da cuenta así no solo de los personajes propios de las comedias urbanas o palatinas, sino también de aquellos que se encuentran en obras de tema religioso o hagiográfico.

Por último, esta tesis doctoral se cierra con una exposición sintética de sus conclusiones más relevantes. Se señalan entonces las tendencias comunes más notables en torno a las dramaturgas del Barroco y su construcción de los personajes de la comedia nueva; y se recogen también ciertas diferencias significativas surgidas de cuestiones como el entorno geográfico y sociocultural de cada una de estas autoras, el período cronológico concreto en el que escribieron o el contexto de recepción de sus obras, sin desdeñar las características propias de cada subgénero dramático con representación en el corpus.



I

Las dramaturgas  
del Barroco  
en su contexto





## 1 MUJER Y ESCRITURA DRAMÁTICA EN EL SIGLO DE ORO

Las mujeres de la Edad Moderna mantuvieron una relación problemática con la escritura, siempre determinada por su pertenencia a un grupo socialmente subordinado. Estas pioneras en tomar la pluma tuvieron que enfrentarse a numerosos obstáculos, puesto que la convicción de la inferioridad moral e intelectual femenina estaba profundamente arraigada en el pensamiento de la época y encontraba apoyo en multitud de fuentes de autoridad: entre ellas, la tradición grecolatina y la Biblia, pilares fundamentales de la cultura occidental. El discurso público de las mujeres era duramente censurado por teóricos y moralistas, y se vinculaba con frecuencia a la promiscuidad sexual. Asimismo, las mujeres estaban excluidas de las universidades u otros espacios de formación socialmente reconocidos y se hallaban en permanente situación de tutela, marginadas por tanto de las esferas del poder. No obstante, a pesar de las dificultades, en el siglo XVII existió una presencia femenina significativa en el ámbito teatral y literario.

Desde el punto de vista cronológico, la publicación de obras de autoría femenina experimentó un notorio impulso a partir de la década de 1630. Como señala Baranda [2005a], para comprender este fenómeno han de considerarse, entre otros factores, los efectos del prestigio y amplia difusión de las obras de Teresa de Jesús, dadas a la imprenta en el año 1588. La religiosa de Ávila actuó como primer eslabón de una cadena de autoras que practicaron la escritura pública y se convirtieron en modelos posibles a imitar, allanando el camino a las mujeres más jóvenes. De esta manera, la perspectiva generacional resulta imprescindible a la hora de abordar la producción literaria femenina durante el Siglo de Oro.

Con frecuencia, las autoras que escribieron para el teatro —género que implica por propia definición la representación ante un público y que recibió numerosas acusaciones de inmoralidad— se enfrentaron a un mayor grado de transgresión que las que cultivaron otras posibles modalidades literarias. Por lo que respecta al teatro secular, se diferencian en él dos grandes ámbitos, aunque permeables entre sí: el teatro popular o comercial, donde desarrolló su actividad, por ejemplo, Ana Caro de Mallén; y el teatro cortesano, al que se vinculó sor Juana Inés de la Cruz. Además, algunas de las autoras aquí tratadas debieron de escribir para una esfera semipública —o semiprivada—, esto es, para las reuniones de los círculos cultos donde se movían, como fueron las academias; se ha sugerido que *La traición en la amistad* de María de Zayas pudo estrenarse en uno de estos encuentros. Por último, aunque no es el objeto de este estudio, no ha de olvidarse la existencia de un nada desdeñable teatro conventual, con figuras como Marcela de San Félix a la cabeza.

En su conjunto, este panorama sociocultural obligó, en primer lugar, a que las autoras del Siglo de Oro hiciesen un esfuerzo por reconciliar la actividad de la escritura con la idea de «mujer» culturalmente transmitida, lo que implicó redefinir en parte esta última para dar cabida en ella a la propia imagen. En segundo lugar, tuvieron que desplegar diversos mecanismos que les permitiesen, a pesar de su posición subalterna en la sociedad, legitimarse como emisoras y dotar de autoridad a sus textos. Las escritoras del siglo XVII en general, y las dramaturgas en particular, se enfrentaron a esta necesidad a través de una serie de estrategias recurrentes, entre las que se incluyó, en más de una ocasión, la intervención directa en el debate con el fin de reivindicar la capacidad intelectual de las mujeres y su derecho a la producción literaria.

El presente capítulo abundará en cada una de estas cuestiones, a saber: 1) los postulados y debates teóricos en torno al concepto de mujer en el Siglo de Oro, en lo que afecta a su actividad intelectual y creadora; 2) la educación, realidad social y evolución de la escritura femenina; 3)

la participación de las mujeres en los distintos ámbitos del mundo teatral; y 4) las estrategias de autorización empleadas por las dramaturgas a la hora de hacer públicas sus obras.

### 1.1 EL CONCEPTO DE MUJER: POSTULADOS Y DEBATES TEÓRICOS

El sistema ideológico de la civilización occidental se ha construido en gran medida sobre los cimientos de la Biblia y la Antigüedad grecolatina. Estas fueron también las bases sobre las que se erigió el concepto teórico de «mujer» en la Edad Moderna, fundamentado en la autoridad bíblica, en los textos de los padres y doctores de la Iglesia y en los tratados medievales de teología, notablemente permeados por la tradición clásica de Grecia y Roma y, en particular, por el pensamiento aristotélico.<sup>9</sup>

Según Aristóteles, la mujer es el contrario del hombre, y un contrario conceptualizado desde la carencia: lo femenino es la privación de lo masculino y la mujer se define como un varón mutilado. La mujer se asocia a la materia, el hombre a la forma; ella es pasiva, él activo; ella posee una naturaleza fría, él caliente. En la reproducción, es el padre quien aporta el principio del alma, mientras que la madre ofrece el cuerpo. Aunque todos los seres humanos están dotados de razón, en la mujer la capacidad deliberativa carece de autoridad sobre la parte irracional del alma, lo que le impide participar del conocimiento y de la vida intelectual como lo hacen los hombres y la sitúa en una posición de inferioridad que justifica el dominio masculino: para ella, la obediencia al varón, quien es por naturaleza superior, se convierte en virtud.<sup>10</sup>

La escolástica medieval, a partir de la reinterpretación del paradigma aristotélico promovida por Tomás de Aquino (c. 1225-1274), perpetuó esta concepción de la mujer como una versión incompleta del hombre, intelectualmente inferior y necesariamente sometida al varón. Asimismo, el cristianismo trajo consigo nuevos debates y argumentos acerca de la naturaleza femenina; por ejemplo, la cuestión de si la mujer había sido creada, al igual que el hombre, a imagen de Dios, o la que atañía a las particularidades de su resurrección en el día del Juicio Final, ambas apuntadas ya por Agustín de Hipona (354-430).<sup>11</sup> Entre estas discusiones, una de las más significativas fue la entablada en torno a la responsabilidad del hombre y la mujer en el pecado, o, más específicamente, de Adán y Eva en la expulsión del Paraíso. Si, por un lado, la menor capacidad racional atribuida a Eva la eximiría de parte de la culpa, el hecho de haber sido ella quien convenció a Adán para tomar la fruta del árbol prohibido —el árbol, no se olvide, de la sabiduría— hizo de la mujer una tentadora y del discurso femenino, un peligro. Al mismo tiempo, se insistió en su creación a partir de una costilla de Adán y en la maldición con la que Dios la castiga en *Génesis* 3, 16: «Multiplicaré los trabajos de tus preñeces. / Parirás con dolor los hijos / Y buscarás con ardor a tu marido, / Que te dominará».<sup>12</sup> En este sentido, Tertuliano (c. 160-c. 220) expresó en *El adorno de las mujeres (De cultu feminarum)* un pensamiento del que se harían eco los teólogos medievales (traducción de V. Alfaro Bech y V. E. Rodríguez Martín, p. 27):

Mujer, parirás en medio de dolores y angustias, te volverás hacia tu marido y él te dominará: ¿y no sabes que tú eres Eva? [...] Vive la sentencia de Dios sobre este sexo aún en este mundo: que viva también la culpa. Tú eres la puerta del

<sup>9</sup> Véase Lewandowska [2019:97-107].

<sup>10</sup> Sobre el concepto de mujer en Aristóteles, puede consultarse Allen [1997].

<sup>11</sup> La consecuencia lógica de la consideración del hombre como un ser inherentemente superior a la mujer podría implicar que esta última, al resucitar libre de toda imperfección, lo haría en un cuerpo masculino, idea que fue rechazada por san Agustín [Allen, 1997:219]. Véase también Maclean [1980:14].

<sup>12</sup> Cito todos los pasajes bíblicos por la edición de E. Nácar y A. Colunga.

diablo; tú eres la que abriste el sello de aquel árbol; tú eres la primera transgresora de la ley divina; tú eres la que persuadiste a aquél a quien el diablo no pudo atacar; tú destruiste tan fácilmente al hombre, imagen de Dios; por tu merecimiento, esto es, por la muerte, incluso tuvo que morir el Hijo de Dios.

Esta imagen de Eva como responsable última del pecado original se convirtió en un argumento muy utilizado a la hora de afirmar la flaqueza moral femenina y, en consecuencia, justificar la sujeción de las mujeres a la autoridad del varón y la estrecha vigilancia en torno a su conducta. Se empleó también para apartarlas de la palabra pública y, por supuesto, de la predicación, el sacerdocio y la enseñanza [Lewandowska, 2019:103]. Por ejemplo, a propósito de la prohibición del púlpito a las abadesas, el papa Honorio III proclamó: «Las mujeres no deben hablar porque sus labios llevan el estigma de Eva, cuyas palabras han sellado el destino del hombre».<sup>13</sup> Una muestra de este tipo de argumentos en los tratados didácticos posteriores puede hallarse en la «avisación» que fray Hernando de Talavera dedicó a doña María Pacheco, condesa de Benavente, a finales del siglo XV (*De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido*, p. 97):

Y si esto os parece grave, quejadvos de la primera madre que para toda su posteridad mereció esta subjeción por su grande liviandad; ca creyó muy de ligero las mentiras de Satanás y no esperó el consejo de su buen marido Adán, antes ella le fue a aconsejar que comiese del fruto vedado, etc. Y aunque no hubiera pecado, era cosa natural y mucho razonable que la mujer, que comúnmente, como tiene flaco el cuerpo y mucho menor el esfuerzo, así no tiene tan complida discreción, siga y obedesca el deseo y querer del varón, que en todo es más perfecto; ca es ley general que todas las cosas inferiores e menores sean movidas e regidas por los superiores e mayores.

Con el mismo propósito, se explotaron máximas paulinas tan difundidas como las de *I Corintios* 14, 34-35 («Las mujeres cállense en las asambleas, porque no les toca a ellas hablar, sino vivir sujetas, como dice la Ley. Si quieren aprender algo, que en casa pregunten a sus maridos, porque no es decoroso para la mujer hablar en la iglesia»); *Efesios* 5, 22-23 («Las casadas estén sujetas a sus maridos como al Señor; porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la Iglesia»); o *I Timoteo* 2, 11-12 («La mujer aprenda en silencio, con plena sumisión. No consiento que la mujer enseñe ni domine al marido, sino que se mantenga en silencio»).<sup>14</sup>

En oposición a la Eva pecadora, el modelo normativo por excelencia del cristianismo es María de Nazaret, la Virgen redentora que aplasta a la serpiente con el pie; así la representa con frecuencia el arte religioso de la Contrarreforma [Mâle, 2001:49-51]. María ofrecía una imagen femenina en positivo, si bien no dejaba de ser «un ideal insostenible, un ser humano sin pecado original y una mujer que era a la vez la madre (y así cumplía con su rol biológico y social) y la virgen (de este modo protegía su sentido simbólico de castidad entendida en términos de plenitud)» [Lewandowska, 2019:106]. Según Buenaventura de Bagnoregio, conocido como el «Doctor Seráfico», la madre de Dios no habría hablado en más de siete ocasiones; por tanto, difícilmente podría constituirse como alternativa a la imposición del silencio femenino.<sup>15</sup> Así

<sup>13</sup> Tomo la cita de Lemarchand [2001:51].

<sup>14</sup> Sobre los mandatos de san Pablo en relación con la educación de las mujeres, véase Howe [2011].

<sup>15</sup> Así se expresa san Buenaventura en su *Vida perfecta para religiosas (De perfectione vitae ad sorores)*: «¡Oh amables esposas de Jesucristo!, mirad a vuestra Señora y mía, mirad a la Virgen María, espejo de virtudes, y aprended de ella la disciplina del silencio. Sobrado claro está cuán callada fue la bienaventurada Virgen. Pues si recorremos el Evangelio, hallaremos que habló

pues, este último se consideraba una virtud asimilable a la modestia, la humildad y la sumisión esperadas de las mujeres.

A grandes rasgos, estos eran todavía los pilares que sustentaban la idea de mujer en el Siglo de Oro: aunque durante el Renacimiento ciertos aspectos de la filosofía erasmista y el neoplatonismo sugirieron algunas reconsideraciones en positivo sobre la naturaleza femenina, jamás se pretendió alterar el rol social que le había sido asignado, e incluso la concepción tomista de la mujer como versión deficitaria del hombre permaneció virtualmente incontestada hasta finales del siglo XVII [Lewandowska, 2019:101]. Con todo, sin sobrepasar aquellos límites que se aceptaban como incuestionables, desde la Edad Media la consideración de la mujer fue objeto de un debate de alcance europeo también en el terreno de la literatura secular: la llamada *Querelle des Femmes*. Aunque sus orígenes pueden remontarse a antes del siglo XIII,<sup>16</sup> el inicio simbólico de la querrela suele situarse en Francia a finales del XIV y comienzos del XV, con la respuesta de Christine de Pizan a las afirmaciones misóginas de la segunda parte del *Roman de la Rose*, de Jean de Meun [Zimmermann, 1999]. La controversia entre partidarios y detractores de las mujeres se extendió hasta el siglo XVIII y, si bien se desarrolló fundamentalmente en un plano retórico e intelectual, sin propuestas ni pretensiones de verdadero cambio social —en ocasiones, un mismo autor llegó incluso a escribir desde ambas posturas—, sí ofreció, en cierta medida, «a counter-weight to the overwhelmingly misogynist tradition of the Church» [Lerner, 1993:146].

Las obras de Christine de Pizan, en especial *La ciudad de las damas* (1405), tuvieron amplia difusión en la Península Ibérica y se convirtieron en textos fundamentales para la defensa de la dignidad de la mujer, su derecho a la educación y sus posibilidades como autora literaria. Esta escritora, nacida en Italia y criada en la corte de Francia, no solo hizo desfilar por sus páginas a toda una galería de mujeres guerreras, heroínas bíblicas, ejemplos de castidad, profetisas y sabias —con frecuencia, ejemplos tomados de *De claribus mulieribus* de Boccaccio—, sino que defendió la capacidad intelectual femenina, atribuyendo sus posibles carencias a una formación deficitaria con respecto a la de los varones, e incluso ofreció sus propios comentarios en torno a ciertos pasajes de la Biblia. De acuerdo con su interpretación del *Génesis*, quizás basada en Hugo de San Víctor, después de crear al hombre Dios «formó el cuerpo de la mujer con una de sus costillas para significar que ella debía permanecer a su lado como compañera, no estar a sus pies como una esclava, y que él habría de quererla como a su propia carne» (*La ciudad de las damas*, traducción de M. J. Lemarchand, p. 81).<sup>17</sup> Asimismo, llevó un poco más allá el argumento patrístico de María como redentora del pecado de Eva, al afirmar (p. 82):

Es por mediación de la mujer por lo que el hombre accedió al reino de Dios. Si alguien quisiera alegar que, por culpa de Eva, la mujer hizo caer al hombre, le respondería que si Eva le hizo perder un puesto, gracias a María ganó uno más alto. De no ser por esta falta, jamás se hubiera logrado esta unión del hombre con la divinidad. Hombres y mujeres deben agradecer a Eva tan gran honor, porque, al haber caído tan bajo la naturaleza humana, más alta ha sido elevada por el Creador.

---

muy poco y con pocos. Leeremos que solamente tuvo conversación con cuatro personas y que no habló más que siete veces; dos con el Ángel, dos con su Hijo, dos con Isabel y una sola vez con los servidores en las bodas de Caná. Con esto se confunde nuestra locuacidad, por la que somos propensos a multiplicar palabras, siendo, sin embargo, tan grande la utilidad del silencio» (edición bilingüe de B. Aperribay, M. Oromí y M. Oltra, p. 439). Véase también Baranda [2005a:91].

<sup>16</sup> Véase Lewandowska [2019:120, nota 30].

<sup>17</sup> Véanse también Lerner [1993:144] y Mochón [2012:112].

Así pues, si lo que podría denominarse el «bando misógino» de la *Querelle* contaba con argumentos extraídos de la literatura y la exégesis bíblicas, junto con la tradición aristotélica y otras fuentes como las *Sátiras* de Juvenal, el *Ars amandi* de Ovidio, la paremiología o la sabiduría popular, el «bando profemenino» logró, aunque con menor facilidad, emplear para su causa algunas de estas mismas autoridades, al tiempo que hacía de la enumeración de mujeres ilustres uno de sus recursos más repetidos.

En la Península Ibérica, una primera fase de la querella se desarrolló entre 1430 y 1460, suscitada por dos textos en detrimento de las mujeres ampliamente difundidos: el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo (1438), así titulado en honor al *Corbaccio* boccacciano (c. 1355); y el *Maldezir de las mugeres* de Pere Torrellas (c. 1445). Frente a ellos, surgieron volúmenes como el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón (c. 1438), la *Defensa de las virtuosas mugeres* de Diego de Valera (1445) o el *Libro de las virtuosas e claras mugeres* atribuido a Álvaro de Luna. El hecho de que el propio Torrellas compusiese también una *Defensa de las donas*, mucho menos popular que el *Maldezir*, refleja que, con todo, el debate tenía mucho de juego literario. Por otra parte, la *Admiración operum Dei* de Teresa de Cartagena (c. 1477), en la que defiende su propia autoría de una obra anterior, la *Arboleda de los enfermos* (c. 1450), y «la igualdad de las mujeres en recibir la gracia de Dios, que podía conferirles aptitudes intelectuales y autoridad» [Francomano, 2018:103], se ha incluido también entre los textos vinculados a la querella ibérica.

A partir de finales del siglo XV, la controversia habría entrado en una segunda fase, dando el salto a la ficción: en especial, al género sentimental. Aquí pueden mencionarse obras como *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492) y *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores (1495), donde Francomano [2018:109] percibe que se ha dado un paso más allá: como había hecho ya Christine de Pizan, «la ficción, a diferencia de los tratados, situó la querella en marcos dialógicos que someten a examen el debate, a la par que imaginan a las mujeres en papeles activos y de autoridad como oradoras y escritoras». Aunque basados en la ortodoxia de género, estos textos proporcionaron un primer argumentario de gran recorrido cultural que sería recuperado con frecuencia a lo largo de la Edad Moderna, cuando escritoras «como María de Zayas y sor Juana Inés de la Cruz [...] heredaron y ampliaron la tradición de la querella sumando a la defensa más voces femeninas» [Francomano, 2018:109].<sup>18</sup>

En cualquier caso, a pesar de intervenciones como las citadas, en los siglos XVI y XVII imperaba todavía la convicción de la inferioridad moral e intelectual femenina, que no era sino el fundamento ideológico empleado para sustentar la desigualdad social existente entre hombres y mujeres. El discurso público de estas últimas —tanto oral como escrito, pero sobre todo el segundo, por su voluntad de permanencia— continuó siendo objeto de reiteradas críticas a lo largo del Renacimiento y el Barroco, interpretándose como sinónimo de vanidad o, incluso, de una conducta sexual inadecuada. Resultan ilustrativas las palabras del humanista italiano Francesco Barbaro en *De re uxoria* (1548): «Es apropiado que el discurso de la mujer nunca se haga público, puesto que el discurso de una mujer noble no es menos peligroso que la desnudez de los miembros de su cuerpo».<sup>19</sup> La continuidad de los argumentos bíblicos antes expuestos a la hora de imponer este silencio social y simbólico puede ejemplificarse mediante un fragmento del influyente tratado *Formación de la mujer cristiana (De institutione feminae christianae)* de Juan Luis Vives, publicado en 1523 (traducción de L. Riber, p. 1001):

<sup>18</sup> Sobre el público femenino en relación con los tratados en defensa de las mujeres y con la ficción sentimental, puede consultarse también Vigier [1994].

<sup>19</sup> Tomo la cita de Olivares y Boyce [1993:6].

Pues no parece bien que la mujer regente escuelas, ni alterne con varones, ni hable en público, y mientras enseña a los otros vaya, total o parcialmente, ajando la verdura de su pudor, acabando por sacudírsela del todo. Si es ella buena, le está mejor quedarse sentada en casa y de los otros desconocida. En las reuniones esté con los ojos bajos, vergonzosa y callada, de forma que la vean, sí, algunos, pero no la oiga nadie. El apóstol San Pablo, vaso de elección, formando con preceptos santos la Iglesia de los corintios: *Callen —dice— en la iglesia vuestras mujeres, pues no les está consentido hablar, sino estar sujetas, conforme al mandamiento de la ley divina. Si alguna cosa quisieren aprender, pregúntenlo en su casa a sus propios maridos. Y escribe así a su discípulo Timoteo: Aprenda callando la mujer con toda sujeción; enseñar ella yo no lo permito, ni que tenga autoridad sobre el varón, sino que esté en silencio.* Adán fue formado primero; después, Eva; y no fue Adán el seducido: fue la mujer la seducida y traspasó el mandamiento de Dios. Así que, puesto que la mujer es un ser flaco y no es seguro su juicio, y muy expuesto al engaño (según mostró Eva, madre de los hombres, que por muy poco se dejó embobecer del demonio), no conviene que ella enseñe, no sea que una vez que se hubiere a sí misma persuadido de una opinión falsa, con su autoridad de maestra influya en sus oyentes y arrastre fácilmente a los otros a su propio error.

También fue ampliamente difundido el *Examen de ingenios para las ciencias* de Huarte de San Juan (1575). Este pretendió sistematizar «las habilidades naturales y el ingenio con una doctrina supuestamente científica», esto es, sirviéndose de un «método “combinatorio” de cualidades, elementos, humores, latitudes geográficas» que hunde sus raíces en la medicina hipocrática, así como en Platón, Aristóteles y Galeno [Serés, 1989:23]. A propósito de las mujeres, Huarte de San Juan afirma, aludiendo una vez más a la expulsión del Paraíso (edición de G. Serés, pp. 614-15):

La frialdad y humedad son las calidades que echan a perder la parte racional, y sus contrarios, calor y sequedad, la perfeccionan y aumentan [...] Pensar que la mujer puede ser caliente y seca, ni tener el ingenio que sigue a estas dos calidades, es muy grande error; porque si la simiente de que se formó fuera caliente y seca a predominio, saliera varón y no hembra; y por ser fría y húmida, nació hembra y no varón. La verdad desta doctrina parece claramente considerando el ingenio de la primera mujer que hubo en el mundo: que con haberla hecho Dios con sus propias manos, y tan acertada y perfecta en su sexo, es conclusión averiguada que sabía mucho menos que Adán. Lo cual entendido por el demonio, la fue a tentar; y no osó ponerse a razones con el varón, temiendo su mucho ingenio y sabiduría [...] La razón de tener la primera mujer no tanto ingenio le nació de haberla hecho Dios fría y húmida, que es el temperamento necesario para ser fecunda y paridera, y el que contradice al saber; y si la sacara templada como Adán, fuera sapientísima, pero no pudiera parir ni venirle la regla si no fuera por vía sobrenatural.

Por su parte, fray Luis de León sostiene en *La perfecta casada*, tratado publicado en el año 1583 (edición de F. García, pp. 333-34):

Una mujer necia y parlera, como lo son de continuo las necias, por más bienes otros que tenga, es intolerable negocio [...] Y el mejor consejo que le podemos dar a las tales, es rogarles que callen, y que, ya que son poco sabias, se esfuercen a ser mucho calladas [...] Mas como quiera que sea, es justo que se precien de

callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es no sólo condición agradable, sino virtud debida el silencio y el hablar poco [...] Porque así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca.

Y ya en pleno siglo XVII, el célebre jesuita portugués António Vieira proclama en el «Sermão XXII do Rosário», que se imprimiría en la segunda parte de su *Maria Rosa Mystica*, de 1688 (edición dirigida por V. Anastácio, p. 86):

Cristo, além de outros princípios mais altos, sabia o que falava por ciência infusa; mas estas infusões de letras não as costuma Deus comunicar a mulheres: a homens sim. Sara ao princípio chamava-se Sarai, e Abraão chamava-se Abrão. E que fez Deus em ambos? A Sara tirou-lhe uma letra do nome, e a Abraão acrescentou-lhe outra, porque aos homens acrescenta Deus as letras, às mulheres não lhas acrescenta, antes lhas tira. A razão desta diferença é a mesma por que o Espírito Santo infundiu a ciência das línguas aos discípulos de Cristo, e não às discípulas. E por quê? Porque àqueles homens fê-los mestres do mundo, e às mulheres proibiu-lhes que o fossem: *Docere autem mulieri non permitto* (1 Tim. 2, 12).

Como puede deducirse de estos textos y otros similares, que determinaron la noción de mujer y su relación con la cultura a lo largo de los Siglos de Oro, la palabra pública femenina no solo se consideraba censurable, sino que estaba profundamente desprestigiada: al fin y al cabo, se trataba de la producción de un grupo social oprimido, conceptualizado como inferior y marginado por la ley. Las escritoras hallaron una dificultad adicional en su educación diferenciada con respecto a los varones, que no solo limitó sus posibilidades formativas, sino que supuso su exclusión de los espacios del saber institucionalizado y socialmente reconocido. De esta cuestión, entre otras, se trata en el apartado que sigue.

## 1.2 EDUCACIÓN, REALIDAD SOCIAL Y EVOLUCIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA

A pesar de la creciente importancia del escrito en las sociedades de la Edad Moderna —en especial, en el ámbito urbano—, la población alfabetizada constituía un sector relativamente pequeño; entre las mujeres, la tasa de analfabetismo era todavía más elevada. La formación recibida dependía en gran medida del papel social reservado a cada individuo, de modo que no resulta sorprendente que divergiese considerablemente entre hombres y mujeres: si los varones de cierta posición podían acudir a la escuela de gramática y, posteriormente, a la universidad, estas puertas se hallaban cerradas para las mujeres de cualquier clase social [Baranda, 2005a:65-66].

Normalmente, la educación femenina concedía prioridad a la enseñanza religiosa y las tareas del hogar; esto es, las niñas se preparaban para ser futuras madres y esposas o, en todo caso, para ingresar en un convento. Esto no significa que, especialmente entre las clases urbanas acomodadas, no existiese cierta preocupación por la formación cultural e intelectual de las hijas, y los proyectos de reforma vinculados al humanismo y a la filosofía erasmista se ocuparon de abordarla. Erasmo de Róterdam, Juan Luis Vives, Antonio de Guevara o Pedro de Luján se manifestaron a favor de enseñar a las mujeres, al menos, a leer y escribir [Baranda, 2005a:18]. Aunque sus programas educativos estuviesen siempre orientados a reforzar el rol social de la mujer, haciendo de ella una mejor esposa y madre, simultáneamente «contribuyeron a crear nuevas oportunidades dentro de los espacios aceptados y accesibles a las mujeres»

[Lewandowska, 2019:104].<sup>20</sup> Por ejemplo, Vives se mostró sin duda partidario de alfabetizar a las jóvenes, a pesar de su mencionada cautela hacia la palabra pública femenina (*Formación de la mujer cristiana*, pp. 996-97):

Son muchos los que recelan de las mujeres letradas, como si su malicia natural fuese incrementada con el aditamento de una erudición astuta; como si también por ese hecho mismo no debieran ser sospechosos los varones si una erudición artera se conjuga con un temperamento depravado [...] No es fácil que halles mujer mala si no es la necia, la que ignora o no considera qué bien tan grande sea la honestidad y cuán grande maldad comete si la pierde y por cuán torpe y liviana y momentánea ficción de placer trueca esta riqueza inapreciable [...] La doncella que por su natural virtud, o por efecto de su buena índole o, simplemente por sus letras, hubiere aprendido a poner ojo en estas y otras consideraciones semejantes, imbuido y fortalecido su pecho con estos santos avisos, nunca doblegará su alma a la admisión de torpeza ninguna.

Todo ello, en la revolución cultural que siguió al nacimiento y popularización de la imprenta, ayudó a hacer de la lectura una habilidad deseable en la mujer de cierta clase social, que podría aprovecharla «en la administración del hogar, en la educación de los hijos y en su propia vida espiritual» [Baranda, 2005a:67]. Siguiendo esta tendencia, la mayor parte de los tratadistas de los siglos XVI y XVII concordaban en que las jóvenes debían aprender a leer. Dicha situación favoreció un importantísimo incremento de la alfabetización femenina a lo largo del siglo XVI, al que siguió un cierto descenso en el XVII.<sup>21</sup> De acuerdo con Baranda [2021:119], «entre 1590 y 1650 [...] la alfabetización en España, en general, y entre las mujeres de las clases acomodadas urbanas, en particular, alcanza su mayor nivel, lo que significa que en mayor número tienen la preparación letrada suficiente para poder intervenir en el medio literario».

Ha de insistirse en que estas transformaciones afectaron fundamentalmente a las mujeres de determinada geografía y estatus socioeconómico: «La mujer-tipo alfabetizada vivía en un ámbito urbano, era noble y nacida en el último tercio del siglo XVI, mientras que un bajo nivel económico o la pertenencia al mundo rural eran casi sinónimos de mujer analfabeta, especialmente en la primera mitad del XVI» [Baranda, 2005a:21]. Puede deducirse con facilidad que las hijas de realeza y de la alta aristocracia serían las que recibiesen una educación más esmerada. Pese a ello y a diferencia de lo que ocurrió, por ejemplo, en Italia, no fueron estas las que más se interesaron por la creación literaria [Cruz, 2019]. Las escritoras ibéricas surgieron principalmente de la baja nobleza y de la clase media acomodada; con todo, no cabe duda de que sus vidas «estuvieron marcadas por los privilegios de la élite social tanto (si no más) como por las restricciones de género» [Coolidge, 2018:45]. De igual modo, en América, y en concreto en el virreinato de Nueva España, aquellas que tomaron la pluma provenían fundamentalmente de la aristocracia y de la clase media alta, vivían en la ciudad—sobre todo, México o Puebla—y eran en su mayoría criollas [Muriel, 2000:494-98].

Naturalmente, uno de los más importantes espacios de formación era el hogar: las madres jugaron un papel significativo en la educación de las jóvenes, en especial en sus primeros años. Además, las familias de mayor nivel socioeconómico podían contratar tutores privados para sus hijas; y para las niñas de clase media o baja que vivían en núcleos urbanos existían las llamadas



<sup>20</sup> Véase también Rodríguez Cuadros [1995:111].

<sup>21</sup> Pueden consultarse Cátedra y Rojo [2004:43]; y Baranda [2005a:66].

«escuelas de amiga»,<sup>22</sup> donde se impartían lecciones de doctrina cristiana y labores domésticas, aunque no es seguro que en todas ellas se enseñase a leer. También en las ciudades (Madrid, Salamanca, Toledo...) destacaban las escuelas conventuales, que fueron «los principales centros de alfabetización e instrucción femenina en la Edad Moderna» [Cruz, 2018:67]. En ellas, muchachas de distinta extracción social recibían una formación centrada, una vez más, en la devoción y el matrimonio [Cruz, 2018:67-68]:

Las escuelas conventuales imponían a las niñas una rutina diaria similar a la de las monjas, ya que el objetivo didáctico era su formación religiosa. Las lecciones cotidianas de bordado, costura y otras habilidades manuales se equiparaban a la instrucción que recibían en lectura, escritura y catequesis, que las preparaba para el matrimonio, bien lejos de la educación para chicos, cuyas clases de latín en los colegios jesuitas o de otras órdenes religiosas los preparaban para la universidad.

En consecuencia, las lecturas que se consideraban adecuadas para esta minoría de mujeres alfabetizadas eran, fundamentalmente, de carácter religioso o moralizante. A modo de muestra, es posible acudir de nuevo a la *Formación de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives (pp. 1000-1001):

Pero ¿cuáles son esas letras, me preguntará alguno, en que habrá de formarse la mujer y en cuyo influjo se habrá de empapar? [...] Sus estudios deberán ser en aquellas letras que forman las costumbres a la virtud; los estudios de la sabiduría que enseñen la mejor y más santa manera de vivir [...] Cuando se le enseñare a leer, tome en sus manos aquellos libros que ponen compostura en las costumbres, y cuando se le mostrare escribir, no le den versos ociosos, propuestos a la meditación, ni cancioncillas ligeras o vanas, sino algún dicho grave o alguna pequeña sentencia sabia y santa, tomada de las Sagradas Letras o de los escritos de los filósofos, la cual, escrita muchas veces, se ahínque con más apego en la memoria. El tiempo que ha de estudiar yo no lo determino ni en el varón ni en la hembra, con la salvedad de que es más razonable que el varón se pertreche con mayores y más variados conocimientos, que luego habrán de ser de harto provecho a sí y a la República, utilizándolos en su propio bien y difundiendo y propagando esta su erudición en muchos otros. Yo quiero que la mujer se limite exclusivamente a aquella parte de la filosofía que se concretó a la formación y al mejoramiento de las costumbres. Y esto apréndalo para sí sola o, a lo más, para los hijos pequeños todavía o para sus hermanas en el Señor.

A continuación, Vives dedica un capítulo a «Qué autores deben leerse y qué autores no», donde expone (pp. 1001-1005):

Prevaleció la costumbre, peor que cualquiera otra gentílica, de que no lean más que libros en romance que en romance son compuestos, así los varones ociosos como las mujeres desocupadas; libros que no tratan de otro sujeto que de armas y de amores [...] No me acabo de maravillar de los predicadores y pregoneros de la palabra de Dios cuando [...] no increpan a los padres cuerdos que permiten

---

<sup>22</sup> Esta realidad, así como la educación diferenciada de niños y niñas, se refleja en el conocido romancillo de Luis de Góngora que comienza: «Hermana Marica, / mañana, que es fiesta, / no irás tú a la amiga / ni yo iré a la escuela» (*Antología poética*, «Hermana Marica», edición de A. Carreira, vv. 1-4).

tal cosa a sus hijas, a los maridos que las dejan hacer, y cómo todos se callan mientras que las mujeres con tales lecturas se van avezando a la maldad [...] Todo esto estaría bien que cuidasen las leyes y los alguaciles. También debieran preocuparse de los libros pestíferos, como son, en España, *Amadís*, *Esplandián*, *Florisandro*, *Tirante*, *Tristán*, cuyas insulseces no tienen fin y diariamente salen de nuevas; *Celestina*, alcahueta, madre de maldades, y *Cárcel de amor* [...] Acaso pregunte alguno cuáles libros deben ser leídos. Por lo que hace a unos cuantos, son conocidos de todos, a saber: los *Evangelios*, los *Hechos de los Apóstoles*, así como sus *Epístolas*; los libros históricos y morales del Testamento Viejo, San Cipriano, San Jerónimo, San Agustín, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Hilario, San Gregorio, Boecio, San Fulgencio, Tertuliano, Platón, Cicerón, Séneca y otros semejantes [...] A mano tendrá a Prudencio, Arator, Próspero, Juvencio, Paulino, que no ceden en mucho a los antiguos.

A propósito de esta cuestión, cabe insistir en que, tanto para hombres como para mujeres, la educación se hallaba constreñida por una finalidad utilitaria. Es decir, desde el punto de vista de teóricos y moralistas, también en los varones era censurable la lectura por placer y el acceso a determinadas obras; no obstante, la oportunidad de proyección profesional y participación en la vida pública les abría a estos últimos un abanico de lecturas aceptables mucho más amplio. Las mujeres, destinadas al claustro o al hogar, objeto de un escrutinio moral infinitamente más severo y, por lo general, ignorantes del latín —lo que les vedaba todos aquellos textos escritos en dicho idioma—, no tuvieron acceso a las mismas posibilidades. Entre las lecturas que sí se les recomendaban, resultan de especial interés las vidas de santos, probablemente el más ficcional de los géneros devotos: tal vez no sea casual que, de las diez comedias que conforman el presente corpus, dos sean piezas hagiográficas.

En cualquier caso, la oposición de los tratadistas a la literatura de ficción tuvo, en la práctica, efectos limitados. De hecho, el público femenino jugó un papel fundamental en la recepción y éxito editorial de géneros tan relevantes como la novela sentimental y los libros de caballerías, especialmente en el XVI; la narrativa pastoril, a finales de dicho siglo; y la novela corta, ya en el XVII.<sup>23</sup> Fray Pedro Malón de Echaide se lamentaba en *La conversión de la Madalena* (1588): «¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faldriquera?» (edición de I. Arellano, J. Aladro y C. Mata, p. 107). En ocasiones, las mujeres procedentes de los estratos sociales más elevados se interesaron también por materias más altas, como la historia o los clásicos grecolatinos, que leyeron casi siempre en lengua romance [Baranda, 2005a:33].<sup>24</sup>

Por otra parte, el relativo consenso teórico en favor del aprendizaje de la lectura no se extendía, sin embargo, a la escritura. Como recuerda Baranda [2005a:66], «no se enseñaba a

<sup>23</sup> Véanse Rhodes [1987], Vigier [1994], Baranda [2005a:31] y Lewandowska [2019:116].

<sup>24</sup> Sobre las bibliotecas y lecturas de las mujeres castellanas durante el siglo XVI, puede consultarse el extenso estudio de Cátedra y Rojo [2004]. Véase también Cruz [2011]. Ya avanzado el XVII, un ejemplo de interés se encuentra en la colección de Johanna Teresia Lamberg (1639-1716), condesa de Harrach y «embajadora» —esposa del embajador— en Madrid entre 1673 y 1676. Educada en la corte madrileña e íntima amiga de la reina Mariana de Austria, la condesa reunió un buen número de libros en castellano, entre los cuales algo más de la mitad son libros «de devoción, religiosos, histórico-religiosos, morales y de educación/teoría política» y «un mínimo de 31 libros —un 37,3% de los 83— pertenecería a las lecturas literarias de entretenimiento», que comprenden la prosa de ficción (pastoril, picaresca, de caballerías y novela corta) y el teatro; este último supone, a su vez, «un 28.9% del total de la biblioteca» [Casariego, 2019:353]. La condesa tuvo un ejemplar de los *Poemas de la única poetisa americana, musa décima, soror Juana Inés de la Cruz... tercera edición corregida y añadida por su autora* (Barcelona, Joseph Llopis, 1691) y otro del *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores* (Madrid, a costa de Diego de Balbuena, 1653). Como se expondrá en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», este segundo volumen incluye *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén.

leer y a escribir a la vez, sino sucesivamente y era más caro aprender lo segundo que lo primero». Por razones prácticas, las familias poseían un menor incentivo para asumir este coste en la educación de sus hijas, de manera que se priorizaba —y así sucedió hasta tiempos relativamente recientes— la de los varones. Desde el punto de vista ideológico, el enseñar a las niñas a leer se justificaba por favorecer su formación religiosa, mientras que «saber escribir no parecía tener ninguna finalidad espiritual y por el contrario abría un campo a la expresión profana, sobre todo con los billetes amorosos» [Baranda, 2005a:68]. Por ejemplo, fray Juan de la Cerda expresó sus temores al respecto en su *Vida política de todos los estados de mujeres*, de 1599 (edición de E. Suárez Figaredo, p. 30):

En lo que toca en si es bien ocupar a la doncella en el ejercicio de leer y escrebir ha habido diversos pareceres. Y, examinados los fundamentos de estas opiniones, parece que [...] es bien que aprenda a leer, para que rece y lea buenos y devotos libros, mas el escrebir ni es necesario ni lo querría ver en las mujeres; no porque ello de suyo sea malo, sino porque tienen la ocasión en las manos de escrebir billetes y responder a los que los hombres livianos les envían. Muchas hay que saben este ejercicio y usan bien dél; mas otras usan dél tan mal que no sería de parecer que lo aprendiesen todas [...] Hemos visto en nuestros tiempos, de saber leer las doncellas y otras damas escrebir, haberse seguido grandes inconvenientes, que de tener la pluma en la mano se recrecen. Mas, porque es ejercicio indiferente, yo no le quiero condenar, sino remitirle a la prudente madre.

En esta misma línea, Bouza [2006:180-81] advierte que «la aceptación de que las mujeres practicasen la lectura fue, con mucho, superior a su correlato escrito»; entre otras causas, porque, mientras que el acto de leer puede controlarse en cierta medida mediante la censura previa, la escritura «consiste en una actividad creadora que produce nuevos textos por sí misma», de tal manera que solo es posible censurarla *a posteriori*. A estas cuestiones debe añadirse el hecho evidente de que la mujer que escribe se convierte de receptora en emisora: esto es, pasa de un papel pasivo a uno activo y potencialmente peligroso. Como se ha expuesto, las virtudes del silencio femenino eran preconizadas por multitud de fuentes de autoridad, mientras que la transgresión de dicho precepto suponía de inmediato un motivo de sospecha.

En esta situación, resulta evidente que el contexto familiar se erige como el gran condicionante de la formación y posibilidades de desarrollo intelectual de las mujeres de la Edad Moderna, en función, por supuesto, de su nivel socioeconómico, pero también de su inclinación por la cultura y de su actitud más o menos progresista con respecto a la educación femenina. Así, muchas de las mujeres que destacaron en letras fueron, precisamente, las hijas de la élite intelectual, especialmente hasta mediados o finales del siglo XVI, una época en la que «enseñar a leer y escribir a las mujeres de fuera de la nobleza es todavía una novedad y, por lo tanto, son las familias que viven próximas al mundo de la cultura o la universidad las que lo entienden como una necesidad futura o como un “adorno social” útil» [Baranda, 2005a:81]. Una formación y capacidad excepcionales se atribuyeron a Francisca de Nebrija, supuesta hija del célebre gramático Antonio de Nebrija, a quien habría sustituido tras su muerte en la cátedra de Retórica de la Universidad de Alcalá, de acuerdo con la *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio (1684); dicha afirmación se considera hoy con escasa base documental [Bergmann, 2018:349]. Otro ejemplo significativo es el de la humanista y políglota Luisa Sigea (1522-1560) y, en menor medida, su hermana Ángela, cuyo padre, Diego Sigeo, a su vez un erudito humanista y maestro, «hizo de sus hijas el mejor escaparate de sus propias habilidades docentes» [Baranda, 2005a:80]. Todas ellas participaron de la tradición de las llamadas *puellae*

*doctae*, ciertas jóvenes de formación privilegiada que, desde finales del siglo XV y durante el XVI, asombraron a los círculos culturales y cortesanos con sus conocimientos y su dominio del latín: Beatriz Galindo, Luisa de Medrano, Joana Vaz... Se trata de un prototipo de mujer instruida que, más allá de sus particularidades, no fue exclusivo de la realidad peninsular, donde se vinculó especialmente al entorno de Isabel I de Castilla (1451-1504) y al de la infanta María de Portugal, duquesa de Viseu (1521-1577);<sup>25</sup> piénsese, a modo de ejemplo, en las hijas de Tomás Moro y, sobre todo, en la mayor de ellas, Margaret Roper (1505-1544), quien tradujo a Erasmo del latín y fue considerada una de las mujeres más eruditas de su tiempo en Inglaterra.

No obstante, fue en el siglo XVII cuando la relación entre las mujeres y la escritura pública en el contexto peninsular dio un auténtico vuelco. Como evidencia la preexistencia de las mencionadas *puellae doctae*, «el problema hasta entonces no parece radicar en la falta de mujeres culturalmente capacitadas ni de algunas autoras entre ellas», sino que responde a «la consideración social, quizá personal, que tenía la mujer escritora que publicara o lo pretendiera, lo cual retraería a la mayoría de intentarlo personalmente y también a muchos de sus valedores» [Baranda, 2005a:94]. Precisamente, la percepción social de las escritoras experimentó con el Barroco una significativa evolución cuyo detonante parece haber sido la publicación póstuma, en 1588, de las obras de Teresa de Jesús, respaldadas y dispuestas para la imprenta por fray Luis de León. Su enorme éxito editorial, junto con el innegable prestigio de la autora —consolidado por su beatificación (1614) y subsiguiente canonización (1622), así como su polémica candidatura a copatrona de España— hicieron de Teresa de Ávila un modelo de escritora socialmente reconocida y en nada sospechosa de la depravación moral que se venía asociando a la palabra pública femenina. No fue, evidentemente, la primera en tomar la pluma, pero sí aquella cuya figura tuvo la fuerza suficiente, en aquel momento histórico, para iniciar una tradición literaria femenina en la cual las mujeres con inquietudes creadoras lograron reconocerse y a la que acudieron para dotar de autoridad a su discurso. La sucesión generacional de autoras que se produjo a partir de este punto de inflexión resulta especialmente relevante si se recuerda que, a juicio de Lerner [1993:12], la omisión y el desconocimiento de las contribuciones femeninas previas ha supuesto un poderoso impedimento para el desarrollo intelectual de las mujeres como grupo:

Women who did not know that others like them had made intellectual contributions to knowledge and to creative thought were overwhelmed by the sense of their own inferiority or, conversely, the sense of the dangers of their daring to be different. Without knowledge of women's past, no group of women could test their own ideas against those of their equals, those who had come out of similar conditions and similar life situations. Every thinking woman had to argue with the «great man» in her head, instead of being strengthened and encouraged by her foremothers. For thinking women, the absence of Women's History was perhaps the most serious obstacle of all to their intellectual growth.

Baranda [2005a:164-74, 2021:122-30] distingue cuatro generaciones de escritoras españolas —aunque su enumeración incluye también a portuguesas que escribieron en castellano— a lo largo del siglo XVII:

- a) Las nacidas antes de 1580, que publican entre 1600 y 1610, esto es, «en una etapa de madurez biológica declarada» [Baranda, 2005a:164]. Se trata de Valentina Pinelo e Isabel

<sup>25</sup> Véanse, por ejemplo, Martínez Alcorlo [2020] sobre las *puellae doctae* ligadas a la corte de los Reyes Católicos; y Michaëlis de Vasconcelos [1902] a propósito de la infanta María y su círculo de eruditas.

de Liaño, autoras de sendas hagiografías sobre santa Ana (1601) y Catalina de Siena (1604), respectivamente; Magdalena de San Jerónimo, muy bien relacionada en la corte, que escribió *Razón y forma de la galera y casa real, que el Rey Nuestro Señor manda hazer en estos Reynos, para el castigo de las mujeres vagantes, ladronas, alcahuetas y otras semejantes* (1608), tratado sobre la reforma del sistema penitenciario femenino; y la poeta Cristobalina Fernández de Alarcón. Por su fecha de nacimiento,<sup>26</sup> habría de añadirse a Feliciano Enríquez de Guzmán, a quien se debe la primera pieza teatral de autoría femenina conservada en lengua castellana: la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624 y 1627). No obstante, como señala también Baranda [2005a:167], la tardía impresión de su obra, cuyo proceso de redacción y corrección se prolongó notablemente en el tiempo, la aproxima a las escritoras de la segunda generación.

- b) Las nacidas entre 1590 y 1605, cuyos textos se publican a partir de los años 30: mujeres que, por tanto, «conocen desde su infancia la presencia pública de escritoras» [Baranda, 2005a:167]. La década de 1630 supuso un verdadero punto de inflexión en cuanto a la escritura femenina: junto al incremento cuantitativo de obras impresas, se aprecia por parte de las autoras un verdadero interés por publicar, integrarse en los círculos literarios de su tiempo y obtener fama y reconocimiento como creadoras. Se trata, asimismo, de una etapa en la que las escritoras cultivan gran variedad de géneros literarios. Baranda [2005a:168-69] apunta:

Si bien es cierto que no introducen modificaciones en las estructuras genéricas, sí lo hacen en los temas, en diversos modos que en su mayor parte están relacionados con su condición de mujeres [...] Donde más claramente se advierten los puntos de vista femeninos es en la ficción, en la novelística de María de Zayas y en las dramaturgas. Dado que en esos géneros los personajes femeninos ocupaban un lugar prominente, las autoras encontraron un terreno abonado y cómodo, donde llevar la libertad en la ficción por los cauces de sus intereses a fin de convertir sus obras en un vehículo de expresión de sus aspiraciones de género, patente en la mayoría de los casos en el argumento y planteadas ocasionalmente de forma directa.

En ciertos casos, se añade la exigencia de una remuneración económica, lo que implica una profesionalización de la escritura: es el caso de la obra dramática de Ana Caro de Mallén y de las novelas de María de Zayas, quien también compuso una comedia. Junto a ellas, Baranda [2005a:164, 2021:125] ubica en la segunda generación a otras dos dramaturgas: Leonor de la Cueva y Ángela de Azevedo, esta última con ciertas reservas, dada la escasez de datos biográficos. De hecho, una investigación reciente invita a desplazar el nombre de Azevedo a la cuarta generación; sobre ello nos detendremos en I, 2 «Las autoras del corpus». Con independencia de dicha cuestión, este segundo grupo de escritoras es el que cuenta con un mayor número de comediógrafas incluidas en el presente estudio.

Además, forma parte de esta generación Bernarda Ferreira de Lacerda, autora del conocido poema épico en octavas *Hespaña Libertada*, cuya primera parte se había publicado ya en 1618;<sup>27</sup> entre otros textos, se le atribuyen también dos comedias perdidas:

<sup>26</sup> Baranda [2005a:167, 2021:125] indica que Feliciano Enríquez de Guzmán habría nacido en torno a 1580 o antes; Bolaños [2012] y Menon [2021] dan la fecha de 1569.

<sup>27</sup> Aunque nació en 1595, Bernarda Ferreira de Lacerda se distingue de las demás escritoras de su grupo generacional por la temprana aparición de su obra, impresa cuando ella contaba veintitrés años. Las circunstancias de dicha publicación han sido estudiadas por Baranda [2005a:191-215]. La autora fue afamada en su tiempo, como atestiguan, por ejemplo, los elogios que

*Cazador del cielo y La buena y mala amistad* [Doménech, 1996:458-59].<sup>28</sup> De igual manera, sobresale Violante do Céu, célebre poeta portuguesa, a quien también se adjudica algún texto dramático, como luego se comprobará. Asimismo, ha de mencionarse a Ana de Castro Egas, Luisa María de Padilla, Ana Abarca de Bolea y, probablemente, Marcia Belisarda y María Nieto de Aragón.

- c) Las nacidas en torno a los años 20, que publican con posterioridad a 1650 y pueden ya apoyarse en una tradición literaria femenina mucho más sólida que la de sus predecesoras. A esta generación pertenecen Mariana de Carvajal, autora de la colección de novelas cortas *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) y de doce comedias no conservadas; la también novelista Leonor de Meneses, quien publicó *El desdeñado más firme* (1655) bajo el pseudónimo «Laura Mauricia»; María de Guevara, condesa de Escalante, autora de varios tratados y memoriales de índole política;<sup>29</sup> y la poeta conceptista Catalina Clara Ramírez de Guzmán, quien habría escrito además una novela perdida titulada *El extremeño*.<sup>30</sup> Asimismo, en este período publicaron sus pliegos sueltos Eugenia Bueso y Salvadora Colodro.
- d) Las nacidas a partir de 1650, cuyos textos se publican en la década de los 90. Baranda [2005a:165] presenta esta etapa como un momento de declive en cuanto a la escritura femenina, puesto que «no existe un relevo en la literatura profana reduciéndose solo a temas religiosos, de modo que el hueco logrado unos decenios antes parece haber desaparecido, como una moda pasajera». A pesar de ello, ubica en este grupo generacional a la que fue, sin duda, la más célebre de las escritoras barrocas en lengua castellana: sor Juana Inés de la Cruz.<sup>31</sup> A su lado, menciona a Joana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira, que publicó las trescientas octavas del *Despertador del alma al sueño de la vida en voz de un advertido desengaño* (1695), así como varias piezas dramáticas hoy perdidas;<sup>32</sup> Manuela de la

---

le dedica Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, entre otros lugares. Por este motivo, la propia Baranda [2005b:225] considera que «María de Zayas, Ana Castro y Egas o Ana Caro Mallén, aunque no mencionen a la portuguesa, no pudieron ignorar su existencia y sentirla como precursora».

<sup>28</sup> Braga [1870:312] menciona en su lugar los títulos *Casador del cielo y Comedia de S. Eustachio*, citando al «padre Antonio de Reis no *Enthusiasmus Poeticus*, n.º 275».

<sup>29</sup> Entre ellos se cuentan el *Memorial de la Casa de Escalante y servicios de ella, al Rey nuestro Señor* (1654); un *Tratado y advertencias hechas por una mujer celosa del bien de su rey y corrida de parte de España* (1663), mediante el que hace llegar al monarca sus opiniones sobre la guerra con Portugal; y el tratado de educación de príncipes *Desengaños de la corte y mujeres valerosas* (1664). La entrada sobre María de Guevara en el *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia, a cargo de Laura Oliván Santaliestra, califica este último texto de «elegante alegato feminista de la época, que extiende su crítica social y política al ámbito de la Corte» (<http://dbe.rah.es/biografias/109430/maria-de-guevara-manrique>).

<sup>30</sup> La obra poética de Ramírez de Guzmán incluye el tratamiento satírico de tipos masculinos; Schwartz [1994:387] afirma que la autora «manipula *topoi* establecidos en el canon culto y en los discursos populares, que fueron fuente de conceptos generalizados para definir imágenes femeninas, aplicándolos a la representación de figuras masculinas ridículas». La sátira fue, según Baranda [2005a:170, nota 67], «la última conquista hecha por la voz femenina en la progresiva apropiación del discurso poético».

<sup>31</sup> Baranda [2005a:172] incluye en esta cuarta generación a la autora novohispana, cuyo nacimiento se ha situado en 1648 o 1651, porque «los volúmenes de sus obras se publicaron Madrid en 1690, 1692 y 1700». Con todo, cabe señalar que la actividad literaria de Sor Juana antecede a estas fechas: sin ir más lejos, el estreno de las comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* se ha datado en la década de 1680. Véase el epígrafe I, 2.4 «Sor Juana Inés de la Cruz».

<sup>32</sup> Según Doménech [1996:583], en el incendio del palacio de Ericeira del año 1755 se quemaron las comedias *El divino imperio de amor* y *El duelo de las finezas*, junto con el auto sacramental *Contienda del amor divino y humano*. Damião de Froes Perim [1736:489-90] menciona otra comedia perdida con el título *Desdén de razón vencido*, así como múltiples bailes, loas y escritos no dramáticos, algunos de los cuales sí se conservan: «Imprimio sem o seo nome hum Poema em trezantas oitavas Castelhanas com o título de: *Despertador del Alma al sueño de la vida*; e huma traducção de Francez em Portuguez do livro das Reflexoens sobre a Misericordia de Deos composto pela Madre Luiza da Misericordia, antes chamada de la Voliere, Duqueza de Vaujour. Outra traducção da mesma lingoa, e um Panegyrico do Abbade de Saõ Real ao Duque de Saboya Vitor Amadeo. Estaõ para se imprimir em prosa a vida de Santo Agostinho com reflexoens em folio. Triunfo das mulheres em quarto. Discursos

Santísima Trinidad, autora de una crónica conventual; Mariana Sallent, que escribió una hagiografía sobre santa Clara; y Francisca de Santa Teresa, autora de poesía y teatro conventual. Asimismo, a esta generación pertenece Maria do Céu, prolífica escritora en portugués y castellano, aunque la mayor parte de su producción se imprimió entre 1715 y 1741;<sup>33</sup> cultivó también el teatro, como luego se detallará. Finalmente, aunque su obra no se publicó en la Península, cabe añadir el nombre de Isabel Correa, autora sefardí afincada en Ámsterdam que vertió del italiano *Il Pastor Fido* de Battista Guarini en 1694. Se convirtió así en la primera traductora dramática en lengua castellana.

En términos cuantitativos, e incluyendo ahora también a mujeres que «solo escribieron, por ejemplo, un breve poema o incluso un texto que nunca pretendió ser de lectura pública, lo que lleva a preguntarse si son realmente *autoras*», Baranda [2021:114-17] afirma:

La base de datos BIESES (*Bibliografía de escritoras españolas*) contiene 604 mujeres que escribieron algún texto en el siglo XVII. Estos nombres incluyen a todas las que sabemos fehacientemente que nacieron entre 1600 y 1700 y a las que publicaron algo en ese período cronológico, aunque carecemos de la fecha de nacimiento. Los criterios son formales, pero sirven para establecer un panorama revelador cuando se comparan con las 138 mujeres que escriben en el siglo XVI y las 130 en el XVIII, aplicando los mismos criterios [...] Asistimos, por tanto, a un proceso de acumulación cuantitativa que parece responder a una *normalización* social de las escritoras.

Por otra parte, aunque Baranda [2005a, 2021] da por finalizado este período de relativa efervescencia de la escritura pública de las mujeres cuando llega el siglo XVIII, no está de más matizar ligeramente esta postura en lo que atañe al contexto portugués. A este se adscriben dos de las dramaturgas estudiadas en el presente trabajo: Ângela de Azevedo y Joana Teodora de Sousa. Como se comprobará en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», esta última publica muy probablemente en torno a la década de 1740 o 1750; asimismo, cabe insistir en que los textos de la lisboeta Maria do Céu llegaron a las letras de molde ya en pleno siglo XVIII. De esta manera, el despunte editorial de la escritura femenina que marcó el siglo XVII español parece haberse extendido asimismo a la primera mitad del XVIII en Portugal, donde fue en gran medida protagonizado por las religiosas de Lisboa y sus proximidades. Así lo afirma Morujão [2013:31-32]:

Foi, de facto, no século XVII que [...] se assistiu à manifestação e descoberta pública de uma série de autoras, a maior parte delas religiosas, que começam pouco a pouco a aparecer disponíveis em preliminares de obras, em folhetos de cordel e até mesmo em publicações exclusivamente da sua autoria. A estreita articulação entre o convento e a corte [...] estará talvez na base desta progressiva visibilidade editorial das religiosas, quase todas pertencentes aos conventos mais prestigiados de Lisboa. Este relativo destaque editorial manter-se-á crescente até à segunda metade do século XVIII, altura em que, por motivos de diversa ordem, como os novos ideais científicos com consequências

---

Academicos, e Problemas em quarto. Escreveo em verso hum Poema heroico de Andromada, e Perseo quatro cantos em oitavas. Comedia: *Divino imperio del amor*. Comedia: *Desden de razon vencido*. *Contienda del amor Divino*, y *Humano*, primeira, e segunda parte em forma de actos Sacramentaes. Seis Loas, e seis Bailes, Sonetos, e Romances, tudo na lingua Castelhana. Varios versos em todos os metros na lingua Portugueza. Versos Francezes, e Italianos, e traducçoens de Poetas das mesmas linguas, e todas estas obras faraõ oito volumes».

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo, Marín Pina [2017:363].

laicizantes, se assiste a uma desvalorização e a uma queda deste tipo de literatura [...] Na última década do século XVIII [...] a imprensa ainda respiga uma ou outra obra de religiosas (embora em atitude de reedição), mas distanciando-se do que foi o sucessivo movimento editorial da literatura monástica até à década de setenta do século XVIII.

A su vez, Couto [2002:193] observa:

Nos finais do século XVII e inícios do século XVIII assiste-se, em Portugal, à multiplicação do número de escritoras que publicam e conseguem atingir reconhecimento literário na época. Com poucas exceções, estas escritoras provêm dos conventos: Sórora Violante do Céu, Sórora Maria do Céu, Sórora Madalena da Glória, são algumas destas monjas-escritoras cujas obras literárias, extensas e de grande qualidade, lograram ultrapassar os muros do claustro, impondo-se, com a sua corte de fiéis e admiradores, nos círculos literários e mundanos.

Con todo, la creciente valoración social de la mujer letrada que hizo posible la sucesión de estas generaciones de escritoras en la Península Ibérica no eliminó de un plumazo, ni mucho menos, las trabas y prejuicios que existían en torno a ellas. La eclosión de nuevas autoras en la primera mitad del XVII fue recibida con una oposición frontal por parte de ciertos sectores, que vieron en ella una violación de las normas de conducta femenina e, incluso, un síntoma más de la degradación del país; una reacción que, no obstante, no deja de demostrar que fue un fenómeno lo suficientemente relevante como para ser objeto de comentario en los círculos culturales de su tiempo.<sup>34</sup> Fue en esta época cuando se desarrolló el tipo literario de la «mujer culta» y la «bachillera», a quienes numerosas sátiras atribuyeron una actitud pedante y ridículamente deseosa de exhibir un conocimiento que resultaba, en realidad, apenas superficial. El ejemplo más repetido suele ser el de *La culta latiniparla* (1629), de Francisco de Quevedo, que refleja, además, la habitual vinculación de este tópico misógino a la sátira anticulterana: en boca de una mujer, el afectado estilo que se pretende censurar resulta todavía más ridículo [Oñate, 1938:151; Profeti, 1995:237-45].

No obstante, estas actitudes distaban de ser unívocas, y las duras consideraciones teóricas no siempre hallaron su correlato en la praxis. Los mismos autores que en otras circunstancias se habían manifestado contra las ínfulas intelectuales femeninas podían adoptar posturas mucho más generosas para con alguna contemporánea de su entorno, en especial si esta resultase ser más afín a sus inclinaciones estéticas o si compartiesen un mismo círculo literario o clientelar. Así, por ejemplo, el propio Quevedo prologó la *Eternidad del rey don Felipe Tercero* (1629), de Ana de Castro Egas, y llegó a decir que, aplicados ambos sexos a la alabanza del monarca, la autora «desempeña el suyo y excede el nuestro» (*Censuras y elogios de obras ajenas*, edición de A. Rey Álvarez, p. 424). Otros escritores se mostraron abiertamente receptivos ante la participación cultural de las mujeres, cuyo carácter novedoso no carecía de reclamo, a pesar de las críticas. Es el caso de Lope de Vega,<sup>35</sup> quien incluyó a numerosas autoras en su *Laurel de*

<sup>34</sup> Así lo hace notar, por ejemplo, Vigil [1986:52-60].

<sup>35</sup> A modo de anécdota, cabe recordar que Lope conoció a Marta de Nevaes, con quien compartiría dieciséis años de vida, en una fiesta poética. En la dedicatoria de *La viuda valenciana* a «Marcia Leonarda», nombre literario que dio a su amante, exalta su capacidad para la escritura: «Si vuesa merced hace versos, se rinden Laura Terracina; Ana Bins, alemana; Sapho, griega; Valeria, latina; y Argentaria, española [...] Si escribe un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad, y lo grave a la dulzura» (edición de T. Ferrer, pp. 96-97). En realidad, se desconoce hasta dónde se extendían las dotes literarias de Marta, que Lope sin duda exageró. Mucho más significativa fue la actividad cultural de la hija que el dramaturgo tuvo con la actriz Micaela de Luján, Marcela del Carpio,

*Apolo* y fue, según Peraita [2005:156], «adepto a captar plumas femeninas para reuniones de las academias y justas poéticas, además de para componer poemas laudatorios que adornasen la impresión de un texto». De hecho, Martos [2017, 2018] ha llamado la atención sobre el trato de Lope con las escritoras de su tiempo: a su juicio, el célebre dramaturgo fue el autor más consciente de la presencia femenina en el campo literario, de tal manera que, mediante el intercambio de preliminares, elogios y otros textos, puso en práctica una «enunciación canonizadora» que implicó para ellas una significativa proyección social y literaria.<sup>36</sup>

Todo ello revela un panorama sociocultural donde la escritura pública femenina resultaba, por fin, posible, pero sujeta a continuas tensiones. Estas últimas no fueron menores en el caso del teatro, un género unido siempre a la controversia. A continuación, nos detendremos en los diversos modos en que las mujeres del Barroco participaron de la intensa vida dramática de este siglo, antes de dar paso a las estrategias de autorización a través de las cuales las escritoras en general, y las dramaturgas en particular, procuraron dotar de legitimidad a sus textos en el contexto hostil de la primera Edad Moderna.

### 1.3 LOS ESPACIOS DEL TEATRO: LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES

Las dramaturgas del siglo XVII plantearon un doble desafío a las preceptivas morales de su tiempo: no solo el teatro supone un tipo de escritura inherentemente público,<sup>37</sup> sino que fue objeto de numerosas críticas por parte de teóricos y moralistas, que lo consideraron fuente de toda clase de depravaciones. Como ha puesto de manifiesto García-Reidy [2008], aunque estas diatribas contra el teatro se centraron sobre todo en los actores y actrices, también afectaron a los dramaturgos; este investigador recoge, por ejemplo, un pasaje del autor anónimo de los *Diálogos de las comedias*, escritos en torno a 1620: «Los que an compuesto esta mala pestilencia de comedias, si no an sido castigados como merecen y no se an remediado con la penitencia, cada vez que se leen o reppresentan estas sus farsas tienen en el infierno pena particular». Asimismo, de Lope de Vega se llegó a decir que había hecho «más daño con sus comedias en España que Martín Lutero con sus herejías en Alemania».<sup>38</sup> McKendrick [1994:216] observa:

La campaña moral contra los teatros públicos fue una operación larga y extensa, librada por una serie de enfurecidos comentaristas seculares y eclesiásticos [...] De vez en cuando les prestaba apoyo el comité oficial creado por el Consejo de Castilla para investigar las quejas e informar a la corona. Los argumentos de la campaña eran muy diversos [...] El memorándum anónimo de 1598, por ejemplo, alegaba [...] que las actrices seducían a muchos caballeros,

---

quien tomó los hábitos bajo el nombre de Marcela de San Félix y llegó a convertirse en una de las más relevantes escritoras de literatura conventual en la España moderna. A ella se hará referencia más adelante.

<sup>36</sup> Quizás por ello, más de una aspirante a escritora procuró pasar a formar parte de la red de contactos del Fénix. Así lo hizo, por ejemplo, la llamada «Amarilis peruana», poeta anónima —Lohmann [1993] la identificó con la huanuqueña María de Rojas y Garay— que le expresó a Lope su admiración a través de un texto propio, la *Epístola a Belardo*. El escritor lo publicó en *La Filomena* (1621), junto con su respuesta. Asimismo, fueron muchas las poetisas que participaron en la *Fama póstuma* de Lope de Vega, circunstancia sobre la que Baranda [2005a:214] observa: «Los herederos intelectuales de Lope [...] cuidaron hasta el último detalle de esta representación final de su fama en vida, en la cual las mujeres poetisas eran *le dernière cri* de entonces».

<sup>37</sup> «Puesto que escribir teatro supone escribir para el amplio público de la representación, en este caso, más que en el de otras escritoras, escribir es “hacer pública la palabra”, lo que constituye la transgresión simbólica de una prohibición genérica, sustentada por la “doxa” y la mayoría de las “autoridades” teológicas, jurídicas y científicas» [Luna, 1996:153]. De igual manera, Trambaioli [2011:468] insiste: «La problemática autorial de las dramaturgas es la de romper el silencio en un ámbito público por antonomasia: el teatro».

<sup>38</sup> Véase la recopilación de Cotarelo y Mori [1904]. En concreto, la cita sobre Lope de Vega, atribuida a fray Pedro de Tapia por su biógrafo, fray Antonio de Lorea, figura en la p. 564.

provocando escándalos públicos y arruinándolos económicamente; que el teatro daba al público una visión distorsionada e incompleta de la historia y de los grandes acontecimientos; que satirizaba a otras naciones y ganaba su animosidad contra España; y que las compañías llevaban una vida disoluta y eran un refugio para los delincuentes [...] La comisión de tres teólogos creada por Felipe II para que investigase los efectos de los teatros públicos recurrió a argumentos que [...] invocaban la autoridad de los padres de la Iglesia y de los comentaristas clásicos en apoyo del argumento tradicional y todavía habitual de que el teatro constituía un mal y una inmoralidad al recordar al presente la maldad del pasado, al fomentar los malos pensamientos con enredos amorosos (un objetivo primordial) y al corromper a los inocentes metiéndoles ideas en la cabeza, ofreciéndoles ejemplos de cómo engañar a los maridos, sobornar a los criados, etcétera.

Como muestra de esta inmoralidad atribuida al teatro, merece la pena reproducir —a pesar de su extensión— un fragmento de un texto anónimo de 1620, recogido por Cotarelo y Mori [1904:213-14]. Este hace hincapié precisamente en la influencia perniciosa que la comedia podría tener sobre el público femenino, así como en la depravación de la que se acusaba a las actrices:

Los santos llaman a los teatros escuelas de vicios, universidad de maldades, peste de la república, hornos de Babilonia, oficinas de pecados, ferias de los demonios, y otros nombres semejantes, todo por la infinidad de pecados que allí se cometen. Porque, ¿qué se puede seguir de ver un enredo de amores lascivos y deshonestos, otro de marañas y embustes y testimonios de un criado revolvedor y ordidor de males; otro de venganzas, pundonores vanos, inormes crueldades, y todo esto azucarado con la agudeza del dicho, la sutileza y artificio del verso, adornado con el aparato y riqueza de vestidos, honrado y autorizado con la multitud de oyentes, que algunas veces son personas calificadas; ver unas mugercillas de vida peligrosa, y muchas de mala vida conocidamente, salir de allí como unas reinas, aderezadas con lo mejor y más rico y precioso que se halla en el mundo, brindar el cáliz de ponzoña de los vicios, como la otra reina de Babilonia subida y sentada sobre la bestia de siete cabezas del mundo, y dar a beber a tanta gente, que por la mayor parte queda embriagada del tósigo y tan amodorrada que no se acuerda de otra cosa sino de aquel torpe deleite; oír la decir palabras en público que nunca en hecho de verdad se atrevió muger a ser tan sinvergüenza que no buscase la noche y lugar oculto para decillas, como son requiebros y motes amorosos, unas veces cantados y otras rezados?: ¿no es cosa llana que todas vistas y palabras son provocativas a mal, son lazo, son veneno? ¿Qué han de aprender allí las doncellas que en su vida tal vieron ni oyeron, qué las casadas que se criaron con vergüenza y recogimiento, qué los mancebos que les está hirviendo la sangre y continuamente la maldita tierra arrojando vicios, como la tierra ociosa espinas? Ver allí alabada la maldad, reprehendida la virtud, solemnizado el engaño y el verse honrado el que tomó venganza; tenida por dichosa la atrevida y por grande aventura la de aquella que por ser liviana vino a casarse con el Príncipe, y la otra que salió vestida de hombre de casa de su padre y tuvo tales y tales aventuras por donde conseguir casamientos de Príncipes, y fue celebrada de los grandes señores: todo aquello lo creen algunas bobillas locas y muchos mancebitos que abren ahora los ojos al mundo. Las religiosas encerradas que en su vida supieron si aquéllas son mentiras o verdades, ¿qué han de sacar de oír estas comedias que por cosa muy cudiciada apetecen verlas y se las llevan sus devotas o parientes? ¡Cuánto valiera más

llevarles sermones píos que las animaran a estimar su estado, que no estos predicadores que les levantan los pensamientos y les hacen fastidiosa la disciplina de la religión, que está fundada en lo contrario!

Por supuesto, estas opiniones se vieron en buena medida contrarrestadas por el enorme éxito del que gozó la comedia barroca en todas las capas de la sociedad, desde las clases populares hasta la familia real; de ello es testimonio la misma diatriba que se acaba de reproducir. Como recuerda Walthaus [2008:150], «public opinion is not necessarily congruent with the view of rigid moralists and clergy». Por otra parte, el teatro era una fuente de ingresos nada desdeñable para el mantenimiento de hospitales e instituciones benéficas, argumento que también contribuyó a su justificación social ante los detractores, así como a la conveniencia económica de su continuidad.<sup>39</sup>

Las mujeres no fueron en absoluto ajenas a este fenómeno, y seguramente su participación del mismo fue, en general, vista con mayor benevolencia de lo que podrían dar a entender los textos de los moralistas. Piénsese, por ejemplo, en la dedicatoria de la *Segunda parte* de las comedias de Guillén de Castro a su sobrina Ana Figuerola, sobre la que apunta Cayuela [2015:12]: «Lejos de un afán didáctico o moralizador, le dedica cariñosamente las comedias como obras de placer y entretenimiento, destinadas a la lectura, actividad equiparable según él a los trabajos de costura». A pesar de ello, no hay duda de que las escritoras tuvieron que verse afectadas, al menos parcialmente, por las consideraciones negativas en torno al género dramático. Sánchez Dueñas [2008:186-87] reflexiona al respecto:

La influencia de los avisos, ataques o actitudes beligerantes por parte de detractores y panegiristas hacia el género teatral, junto con otros aspectos relacionados con la puesta en escena, las vidas histriónicas de los comediantes [...] y los contornos que rodean los espectáculos teatrales se dejó sentir con fuerza en las producciones teatrales femeninas, como lo demuestra el hecho de la escasez de textos dramáticos escritos por mujer fuera del ámbito religioso.

En la misma línea, Soufas [1997b:35] advierte que la imposición del silencio femenino colisiona de manera particularmente violenta con la práctica teatral:

In comparison with other literary undertakings, the theater was a risky site of moral contention among forms of artistic creativity to which a woman might contribute her own works. A performed play is a most public medium of expression, providing roles and represented moments in which female actors speak and move in front of onlookers. Breaking the rules of silence and enclosure put into question the inviolable woman's views on chastity and propriety, and thus the theater was a more difficult arena for participation on the part of women authors than were other means of composition.

---

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, Sanz Ayán y García [1996], quienes recogen además la argumentación de Francisco Ortiz en su *Apología en defensa de las comedias que se representan en España*, escrita a comienzos del siglo XVII: «Porque dando un real a la comedia, se da medio al hospital y a los pobres, y somos de tan ruin naturaleza, que aunque veamos a nuestra puerta los pobres como llovidos y las camas de los hospitales llenas de ellos, no nos alargamos a darles dos maravedís de una vez, y por este camino se paga un tributo grande a los hospitales [...] sin duda, el provecho que sacan de las representaciones es grandísimo, y se había de mirar en esto con mucho cuidado; y así, considerándolo, todas las ciudades de España donde quiera que hacen teatro aplican su provecho al hospital». Asimismo, Bodden [2005:55] explica: «Since hospitals earned income generated by the theaters, the closing of the theaters caused a great loss of funds for the hospitals. They would then have to ask the Spanish Crown to lift the theatrical bans or provide them with more money to treat and protect the poor, since without financial help, the cities had to support the hospitals, which deflected funds from other areas of civic life. Such a situation in Madrid in 1666 led Queen Mariana to reopen the theaters she had ordered closed upon the 1665 death of her husband Felipe IV».

Igualmente, Baranda [2004:21] constata las dificultades que la escritura dramática entrañaba para las mujeres, atendiendo a la competitividad del teatro comercial y a la necesaria intervención de múltiples agentes —entre ellos, la propia compañía de actores y actrices— para lograr la puesta en escena:

Dentro de este panorama no debe extrañarnos que la vocación de las escritoras por el teatro no se manifieste hasta entrada la centuria, una vez que su posición autorial —siempre de grupo excluido— alcanza cierta consolidación. Pensemos que el teatro requiere la intervención de una instancia intermedia compleja para llegar al receptor-público, lo que representa una dificultad añadida para las escritoras, que compiten en un territorio del poder cuando precisamente están excluidas de él. Eso no quiere decir que no hubiera ninguna dramaturga, sino que explicaría su escaso número en comparación con las escritoras de poemas o de obras en prosa, a pesar de que el género dramático estuvo entre los más populares y el gusto de las mujeres en general por él era ya muy antiguo.

Con todo, la contribución femenina al esplendor teatral del Siglo de Oro fue un hecho: las mujeres intervinieron no solo como dramaturgas, sino también como actrices, empresarias teatrales, mecenas y, por supuesto, espectadoras. Por otra parte, más allá de este espacio seglar —popular o cortesano— el fenómeno dramático cruzó asimismo los muros del claustro, dando lugar a un significativo corpus de teatro conventual que, a pesar de sus particularidades y de desarrollarse en un entorno semiprivado, resulta un elemento imprescindible para contextualizar la escritura femenina en el Siglo de Oro.

### 1.3.1 El espacio seglar

#### 1.3.1.1 El teatro popular

A diferencia del mundo anglosajón, donde las mujeres no subieron al tablado hasta la década de 1660, más de cuarenta años después de la muerte de Shakespeare,<sup>40</sup> en España las actrices interpretaron desde muy temprano un papel fundamental en el desarrollo del teatro barroco. En un primer momento, a la gradual incorporación de las mujeres al escenario se respondió de manera negativa: en 1586, un decreto del Consejo de Castilla vedaba la presencia de las actrices en escena. No obstante, esta prohibición se alzó en noviembre de 1587, cuando, a raíz de una solicitud de la compañía italiana *I Confidenti*, se autorizó a las mujeres a representar siempre y cuando estuviesen casadas, trabajasen en la misma compañía que sus maridos y nunca actuasen en traje de varón; requisitos que, a la larga, serían con frecuencia sorteados o directamente ignorados, en especial el último.<sup>41</sup> En marzo del mismo año, catorce actrices habían presentado al Consejo un memorial pidiendo dicho levantamiento, para lo cual esgrimieron argumentos de carácter moralizante, como la supuesta incitación a la homosexualidad que implicaría la interpretación de los personajes femeninos por parte de muchachos, riesgo del que tomaron nota los legisladores [Ferrer, 2002:142-44].

---

<sup>40</sup> Véase, por ejemplo, Howe [1992].

<sup>41</sup> El llamado *disfraz varonil* se constituyó en todo un tópico del teatro áureo, que Lope de Vega menciona en el *Arte nuevo de hacer comedias*: «Las damas no desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho» (edición de F. B. Pedraza y P. Conde Parrado, vv. 280-84). Algunas actrices hicieron de ello su especialidad, como Bárbara Coronel, y las hubo incluso que interpretaron ya no papeles de dama disfrazada, sino directamente de galán; así lo afirma González Martínez [2008:149-50] a propósito de María de Navas.

Si bien el marco legal no estuvo exento de vacilaciones —en 1596 se aprobó una nueva prohibición de la representación de mujeres en los teatros públicos madrileños, al parecer no muy respetada [McKendrick, 1994:217; Ferrer, 2002:148]—, la integración de las actrices en las compañías y en el universo dramático del Siglo de Oro fue definitiva y de gran repercusión, aunque el escándalo y las acusaciones de inmoralidad nunca dejasen de perseguirlas.<sup>42</sup> Muestra de ello son los 954 nombres de mujer registrados en el manuscrito dieciochesco titulado *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España* [Ferrer, 2002:150]; los 1571 registros de actrices que recoge el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT); o las numerosas comediantas célebres que pueblan la historia del teatro áureo. Entre ellas, puede citarse a Josefa Vaca, a quien Lope de Vega dedicó *La mocedad de Roldán* y Vélez de Guevara *La serrana de la Vera*, mientras que Quevedo la satirizó en el *Diálogo entre Morales y Jusepa, que había sido honrada cuando moza y vieja dio en mala mujer*; María Riquelme, que hizo el papel de Casandra en *El castigo sin venganza* ante Felipe IV;<sup>43</sup> María de Córdoba, apodada «Amarilis» o «La Gran Sultana», a quien Quevedo dedicó un romance y Lope y Calderón evocaron en sus comedias;<sup>44</sup> Jerónima de Burgos, que fue Nise en el estreno de *La dama boba* y Juana en el de *Don Gil de las calzas verdes*; Bárbara Coronel, famosa por sus papeles de «mujer varonil»; «La Calderona», tradicionalmente identificada con María Calderón, cuya carrera actoral se vio prematuramente truncada al convertirse en madre del bastardo real Juan José de Austria; Francisca Baltasara de los Reyes, cuya vida hicieron ficción Vélez de Guevara, Coello y Rojas Zorrilla en la comedia *La Baltasara*; María de Heredia;<sup>45</sup> Manuela de Escamilla...

Las comediantas españolas gozaron, pues, de una fama pésima en lo personal y excelente en lo profesional; McKendrick [1994:217] cita, a modo de ejemplo, la admiración expresada por un miembro del séquito del príncipe de Gales en su visita a Madrid en 1623: «Entre los actores hay hombres y mujeres. Los hombres son actores mediocres, pero las mujeres son muy buenas, y llegan a hacerlo mucho mejor que nadie que haya visto yo en esos papeles, y son mucho más guapas que todas las mujeres que yo haya visto. A decir verdad, son el único motivo

<sup>42</sup> Por ejemplo, el jesuita Pedro de Guzmán escribió en el segmento dedicado al teatro de su obra *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos* (1614): «Y el mayor (daño) que en esta materia hay es salir a representar y a tañer y cantar y bailar una muger compuesta, afeitada y afectada, lasciva y desenvuelta y de buena gracia y buen parecer, y que como tiene ya rompida la vergüenza que suele ser tan natural en las mugeres, habla en público sin ella, canta, baila y representa ya una reina, ya una ramera, ya en el entremés, ya en la comedia, ya compuesta, ya descompuesta, pero siempre libre y pocas veces honesta; ya se muestra esquivada, ya afable, ya zahareña, ya blanda y suave, todo con fin solo de agrandar y de parecer bien» [Cotarelo y Mori, 1904:349]. Nótese la referencia explícita al carácter transgresor de la palabra pública femenina, de la que hace uso la actriz; la misma perspectiva se hallaba en el texto anónimo anteriormente recogido, que reprochaba a la comedianta «oír la decir palabras en público que nunca en hecho de verdad se atrevió muger a ser tan sinvergüenza que no buscara la noche y lugar oculto para decillas» [Cotarelo y Mori, 1904:213].

<sup>43</sup> La capacidad interpretativa de María Riquelme recibió numerosos elogios de sus contemporáneos: Lope observó que «es singular en los afectos, por camino que no imita de nadie, ni aun se podrá hallar quien la imite» y Caramuel la describió como «una bella joven, dotada de tal versatilidad que, mientras hablaba, iba, ante la admiración general, mudando el color: si lo que se contaba en escena era cosa de felicidad y contento, escuchaba con el rostro sonrosado; mas si acaecía algún suceso desgraciado, se ponía pálida al punto. Era en ello única e inimitable». Tomo ambas citas de Pedraza y Conde Parrado [2016:456].

<sup>44</sup> El romance de Quevedo es aquel que comienza «La belleza de aventuras» y lleva por epígrafe *A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis* (*Poesía completa*, edición de A. Rey Álvarez y M. J. Alonso Veloso). Lope de Vega, en la primera jornada de *¡Ay, verdades, que en amor...!*, presenta a dos damas que, saliendo del teatro, comentan entre sí: «¡Qué bien Amarilis habla!», «¡Qué bien se viste y se toca!», citado en Pedraza y Rodríguez Cáceres [2009:II, 48-49]. Por su parte, en *La dama duende* de Calderón el gracioso recuerda la arriesgada interpretación de María de Córdoba en la comedia *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua: «Por un hora que pensara / si era bien hecho o no era / echarse Hero de la torre, / no se echara, es cosa cierta; / con que se hubiera excusado / el doctor Mira de Mescua / de haber dado a los teatros / tan bien escrita comedia, / y haberla representado / Amarilis tan de veras / que, volatín del carnal / —si otros son de la cuaresma—, / sacó más de alguna vez / las manos en la cabeza» (edición de F. Antonucci, vv. 23-36).

<sup>45</sup> Sobre esta última actriz, que también fue autora de comedias —o sea, directora de compañía—, véase Casariego [2016].

de que asista tanta gente a sus comedias». Este éxito traía aparejado un importante beneficio económico, como hace notar Rodríguez Cuadros [1998:585]:

Según refiere Casiano Pellicer, el contador del Hospital de los Desamparados se quejaba, en 1614, de que habían disminuido drásticamente los concurrentes a la comedia (y por ende los beneficios) «por no haber buenos autores de compañías ni baile de mujeres en ellas». Algunos años después, cuando la mítica «Amarilis» es contratada en la Olivera de Valencia, entre el 24 de septiembre de 1628 y el 1 de enero de 1629, el escribiente del tesorero del Hospital registra alborozado en el libro con letras descomunales: «AMARILIS», produciéndose con ello las mayores recaudaciones entre 1592 y 1630.

Todavía en 1642, el reclamo de esta misma actriz era tal que, contratada la compañía de su marido, Andrés de la Vega, para representar en El Escorial, se especificaba que el pago sería de 3600 reales si actuaba Amarilis, y únicamente 2000 en caso contrario [Ferrer, 2009]. Además, la popularidad de las actrices y su peso en las compañías contribuyó, en cierta medida, a la importancia de los personajes femeninos en la comedia áurea, pues «las primeras damas (con frecuencia las esposas de los actores-empresarios) tenían que disponer de papeles con el adecuado relieve» [McKendrick, 1994:79]. Al mismo tiempo, su actividad cultural, aunque distinta a la de las escritoras, implicó también una lucha por la apropiación del discurso público por parte de las mujeres, en este caso protagonizada por las de baja extracción social.<sup>46</sup> Rodríguez Cuadros [1998:641-42] señala al respecto:

También para el espacio teatral, la mujer hubo de conquistar la palabra. Según Enric A. Nicholson, desde la antigüedad, un signo distintivo de brujería, por la que a más de una mujer se la quemó en público, fue su verbosidad o elocuencia; la locuacidad era también vituperio de prostitutas [...] Bajo esta presión por responder u oponerse [...] a los estereotipos del silencio o del lenguaje excesivo, las mujeres lucharon durante siglos para establecerse como auténticas actrices. Desde este punto de vista habría que considerar, en consecuencia, los largos, a veces soberbios, parlamentos de las actrices del Siglo de Oro, sobre todo por lo que hace a la tragedia, como una verdadera conquista de su profesionalidad y de su aprecio por parte de los autores.

Por otra parte, la participación femenina en el mundo del espectáculo no se limitó a las actrices, sino que hubo también, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, *autoras de comedias*, esto es, empresarias teatrales, cuyo número y grado de independencia se incrementaron especialmente desde la década de 1670 [Sanz Ayán, 2015]. En la *Genealogía* constan 33 autoras de comedias [Ferrer, 2002], mientras que el DICAT recoge un total de 76. Las pioneras en desempeñar tareas de dirección lo hicieron a raíz de su vínculo familiar con algún autor, en especial como esposas o viudas,<sup>47</sup> es a partir de los años 60 cuando aparecen las primeras

<sup>46</sup> «De todos los casos de actrices de las que se conservan datos sobre su origen y de las que sabemos que no estaban vinculadas a una familia de actores, contamos tan sólo tres casos en los que, según sabemos, procedían de un ámbito social acomodado. No es éste, obviamente, el origen más habitual, considerada como estaba socialmente la profesión, lo cual justifica, de hecho, cómo al carecer la misma de una dignidad moral o intelectual ampliamente reconocida en la sociedad de la época, la procedencia social de las actrices vinculadas a una familia hidalga o acomodada sea insignificante numéricamente hablando, así como se puede constatar también el caso de los actores vinculados a este mismo ámbito» [González Martínez, 2008:141-42].

<sup>47</sup> Sin ir más lejos, la propia Amarilis ejerció ocasionalmente como autora, aunque era su marido quien contaba con el título. Entre las que asumieron el mando en la viudez, puede mencionarse, por ejemplo, a Juana de Espinosa y Juana Bernabela [Ferrer, 2002 y 2009].

autoras «de título» documentadas.<sup>48</sup> Entre estas últimas se encuentran Margarita Zuazo, María Álvarez, Ángela Barba, Francisca Correa o Juana Ortiz, a quienes habría que sumar todas aquellas que ejercieron sin contar con la licencia oficial [Ferrer, 2002 y 2009]. Ya a finales de siglo, puede destacarse el caso de Francisca Bezón, «La Bezona», actriz que llegó a ser la autora a cargo de la compañía del Príncipe y, entre 1683 y 1684, dirigió las representaciones en palacio de comedias como *Lo que puede la aprensión* de Agustín Moreto, *Amparar al enemigo* de Antonio de Solís o *La hija del aire* de Calderón, entre otras.<sup>49</sup> Como ella, la gran mayoría de las empresarias teatrales del XVII llegaron a serlo tras haber ejercido como comediantas.

Asimismo, como integrantes del público, es bien conocido que a las mujeres de las clases populares se les reservaba un espacio propio en el corral, la llamada «cazuela». De acuerdo con Pedraza [1998:80, nota 30], se trataba de «un lugar muy reducido en el que [...] no cabían más allá de 50 espectadoras, sobre las 300 localidades de la mayor parte de estos teatros públicos», si bien «en algunos teatros hubo que habilitar una segunda cazuela en el segundo o tercer piso». A pesar de suponer, pues, una parte relativamente minoritaria del auditorio, Pedraza [1998:80 y 84] advierte que las asistentes «habían de influir, y mucho, en los dramaturgos del XVII» y en la configuración de la comedia nueva; su papel fue lo suficiente significativo como para que ya en el *Arte nuevo* Lope vinculase este género dramático a un receptor constituido por «el vulgo y las mujeres» (v. 37).

Por lo que respecta a las dramaturgas, la mayor parte de ellas no parece haberse relacionado con «el mundo de las compañías teatrales, sino más bien con los selectos círculos de academias y grupos de escritores, cuando no directamente con el poder» [Doménech, 2003b:1244]. Solamente existe la certeza de la participación en los circuitos del teatro comercial de Ana Caro de Mallén, quien gozó de cierta notoriedad y está considerada una dramaturga profesional o «de oficio» [Luna, 1992; 1995]. Sus obras se representaron en los corrales —«los teatros la han hecho estimada», diría sobre ella María de Zayas (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, edición de A. Yllera, p. 335)— y en los carros del Corpus Christi. Además, es posible que también las comedias de Ángela de Azevedo llegasen a los corrales; a propósito de esta cuestión, Baranda [2004:26] observa:

Si consideramos que, por lo general, las comedias no se imprimían hasta después de haber sido representadas con éxito, deberíamos llegar a la conclusión de que Azevedo fue una dramaturga de cierto renombre, que supo colocarse bien en los medios teatrales de su tiempo, pero lo cierto es que no hay ninguna referencia fiable externa a las propias obras.

<sup>48</sup> Esto es, directoras de compañía con licencia del Consejo Real, por oposición a las compañías de la legua.

<sup>49</sup> Véanse CATCOM, DICAT, Varey y Shergold [1974:183-84, 1982:244], Doménech [2003a], Gómez García [2007:102], Sanz Ayán [2017:60-62] y la entrada dedicada a Francisca Bezón en el *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia, a cargo de Mimma de Salvo (<http://dbe.rah.es/biografias/60935/bezon-francisca>). Para los propósitos de esta tesis, quizás no esté de más señalar que Francisca Bezón ha sido erróneamente identificada como «Francisco Bezón» en algunos estudios recientes [García Valdés, 1997:39; Frolidi, 2003:145] que, no obstante, citan como fuente los referidos trabajos de Varey y Shergold [1974, 1982], quienes registran correctamente el nombre en femenino e insisten, de hecho, en su condición de mujer. Por otra parte, Rodríguez Cuadros [1998:654] podría confundir el nombre de la autora, como sugiere Doménech [2003a:943], al referirse a «Juana Bezón, actriz excelente [...] trabajó once años en corte francesa [...] Fue quizá “la Bezona”, por el prestigio adquirido más allá de los Pirineos, la autora de mayor solvencia y, al parecer, éxito [...] Sabemos que el 8 de junio de 1683 era la autora que dirigía la compañía del corral del Príncipe y que, hasta su muerte, representó en palacio obras como *Amor vencido de celos* y *Mármoles hacen envidia*, ambas de Alejandro de Arboreda, así como una pieza que habría de dar mucho juego a un tal Moratín un siglo después: *El sitio de Viena*. Cuando muere posee, hecho excepcional, casa propia en la calle de Cantarranas». Los datos biográficos y la dirección de las representaciones que menciona se los atribuyen a Francisca Bezón las fuentes anteriormente citadas; no he podido hallar más referencias a una autora de comedias «Juana Bezón».

Los datos e hipótesis acerca de la trayectoria profesional y personal de estas comediógrafas se examinarán detenidamente en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus». Asimismo, Herrero [1928] y Doménech [1996:595] atribuyen a Margarita Ruano el *Baile de las posadas de Madrid*, un fin de fiesta que recibió licencia de representación el 11 de abril de 1692. No obstante, Baranda [2004:27] ha puesto en duda esta autoría —sin llegar a descartarla— y sugerido que Ruano podría figurar en el documento no en calidad de dramaturga, sino de actriz y autora de comedias. En el DICAT consta únicamente como comedianta. Posteriormente, Escabias [2013b] localizó otros tres manuscritos con su nombre: el *Baile de los títulos de comedias* (1690), el *Baile del juego de vuelen pajaritos* (1692) y el *Baile de veneno de los sentidos* (1700). Cabe apuntar que no era infrecuente que los autores a cargo de las compañías se prestasen a componer las loas y bailes si había necesidad [McKendrick, 1994:202]. Este podría haber sido el caso de Ruano, si en efecto dirigió su propia agrupación teatral; su actividad creadora no tendría que incluir por ello piezas más extensas.

Otras dramaturgas pudieron escribir para los corrales, como, tal vez, Mariana de Carvajal, quien en el prólogo a sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) afirma haber preparado un tomo de doce comedias, de las cuales ninguna se conserva. A falta de ulteriores datos, nos hallamos, no obstante, en el terreno de la especulación. Sea como fuere, no hay duda de que el teatro popular sirvió de modelo e inspiración para todas las escritoras cuyos textos integran el presente corpus, con independencia de que lograsen ver su obra representada y de que la destinasen al corral o a otros círculos, quizás más íntimos.

Por otra parte, es preciso incidir en que la comedia nueva, escrita y representada en lengua castellana, ejerció una poderosa influencia sobre el teatro portugués a lo largo de todo el siglo XVII y todavía, a pesar de su paulatina decadencia, durante la primera mitad del XVIII. Desde los inicios de la Monarquía Dual (1580-1640) se abrieron en el país vecino corrales de comedias. Si Madrid tuvo el Príncipe y la Cruz, Valencia la Olivera y Sevilla la Montería —por citar algunos de los más conocidos—, en Lisboa se construyó el Pátio das Arcas ya en la última década del siglo XVI. A propósito de este corral, Reyes y Bolaños [1989a:812] afirman que «españolas serán casi exclusivamente las compañías que pisarán sus tablas hasta bien entrado el siglo XVIII, con repertorios idénticos a los de los corrales castellanos y, por lo tanto, con las mismas necesidades escenográficas». Según Vázquez Cuesta [1981:813], en el teatro portugués de la época filipina «o emprego da língua estrangeira resulta quase ineludível, por estarem os que poderíamos chamar circuitos regulares de exibição nas mãos das companhias de comédias espanholas». Todo ello debe entenderse en un contexto de penetración del castellano como lengua literaria en Portugal entre los siglos XVI y XVIII, que determinó, entre otras cuestiones, que muchos dramaturgos lusos escribiesen en español y siguiendo las pautas de la comedia nueva: fue el caso de Juan de Matos Fragoso, Jacinto Cordeiro o, entre las escritoras, Ângela de Azevedo y Joana Teodora de Sousa.<sup>50</sup>

El 1 de diciembre de 1640, el levantamiento por la independencia sorprendió a algunas compañías españolas en Portugal, como la de María Riquelme, que continuó representando en Lisboa hasta finales de mes [Ares Montes, 1991:13]. No obstante, la impronta del teatro español «no desaparece de la dramaturgia que la llamada *Restauração* generó en Portugal, que continúa escribiéndose en castellano porque esta no ha dejado de ser la lengua franca —pues “una cosa era escribir en castellano y otra defender la independencia política de Portugal”» [Álvarez

<sup>50</sup> Sobre el bilingüismo luso-castellano en Portugal y diferentes formas de intersección entre la literatura española y la portuguesa en este período, pueden consultarse, entre otros, Vázquez Cuesta [1981], Martínez Torrejón [2002], Buescu [2004], García Martín [2008, 2010], Pérez-Abadín [2011] y Pérez-Abadín y Blanco [2018]. En torno a la relación de Portugal con el teatro clásico español puede acudir también a González Cañal y García González [2022]. Específicamente sobre las escritoras portuguesas que cultivaron la comedia nueva, véase Tacón [2022], en este último volumen.

Sellers, 2017:123-24]. Tras la firma de la paz en 1668, actores y actrices continuaron su actividad a ambos lados de la raya, como indica Ares Montes [1991:13], quien cita los casos de Antonio de Escamilla, Cosme Pérez, Félix Pascual o la ya mencionada Francisca Bezón. A su vez, Reyes y Bolaños [1989b, 1990, 1992, 1993] certifican la presencia de comediantes españoles en Lisboa entre 1580 y 1755, con un vacío documental entre 1640 y 1668 que las lleva a dudar de que el Patio das Árcas permaneciese abierto en aquellos años.<sup>51</sup>

Asimismo, esta actividad no fue exclusiva de la capital portuguesa; según Stegnano [1969:159], «Coimbra e o Porto não lhe ficavam atrás e até nas mais obscuras aldeias se utilizavam os átrios das igrejas para armar os palcos destinados a acolher as “comédias famosas”, os dramas de capa e espada dos mais altos engenheiros espanhóis». Por ejemplo, la compañía de José de Mendiola comenzó su gira en Setúbal en el año 1688 y actuó en Lisboa, Santarém, Oporto y Guimarães antes de separarse en A Coruña en 1689 [Reyes y Bolaños, 1989b:885].

Finalmente, interesa también detenerse en lo que era entonces el virreinato de Nueva España. Poot [2001, 2002] describe una rica escena teatral en las ciudades de México y Puebla, entre las que se desplazaban continuamente las compañías cómicas. El repertorio incluía muchas obras procedentes de la Península, así como otras escritas por dramaturgos nacidos o afincados en México, como Luis de Sandoval, Agustín de Salazar y Torres o Francisco de Acevedo. Entre los espacios públicos que albergaron el teatro popular en la capital, destaca el corral construido en el patio del Hospital Real de los Naturales, también conocido como el Hospital de Indios, pues se trataba de una institución de beneficencia dedicada a estos últimos; como era habitual, a su mantenimiento se destinaba parte de la recaudación de las funciones. En 1687, una actriz llamada María de Celi solicitó el título de autora de comedias, argumentando que «ha representado en esta ciudad tiempo de doce años, haciendo los más y mejores papeles que se han ofrecido, así en el hospital Real como en este Real Palacio». El virrey respondió afirmativamente, «en atención a no haber hombre que sea autor, y que de ponerse de forma la dicha compañía de farsantes se sigue utilidad al hospital y sus pobres» [Poot, 2001:341-42]. Otra mujer, Ana María de los Ángeles, había destacado en Puebla como directora de compañía ya en la década de 1630. Sirvan sus nombres de muestra de la presencia femenina también en el teatro popular de Nueva España; de la corte y el convento, donde ha de situarse a la dramaturga sor Juana Inés de la Cruz, se tratará en los apartados que siguen.

### 1.3.1.2 El teatro cortesano

Las mujeres participaron también de la escena dramática palaciega, que mantuvo una estrecha relación de retroalimentación con el teatro popular de los corrales. Ya en la segunda mitad del siglo XVI, «el interés por el espectáculo teatral y las representaciones privadas [...] aparece relacionado documentalmente con tres damas de la corte: la princesa Juana, la reina Isabel de Valois y la emperatriz María» [Ferrer, 1993:26-27]. A la actuación de compañías profesionales —incluida la de Lope de Rueda— en el Alcázar de Madrid, fomentada en la década de 1560 por Isabel de Valois, habría que añadir las máscaras, espectáculos y farsas pastoriles cuya representación *amateur* corría a cargo de las damas de palacio, «probablemente con un carácter fundamentalmente recitativo y cantado» [Ferrer, 2002:145]. Por otra parte, McKendrick [1994:223-24] vincula el inicio en España del teatro cortesano propiamente dicho a la subida al trono de Felipe III, que tuvo lugar en 1598. Subraya en particular el papel que jugó en ello su esposa, Margarita de Austria.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Véase también Camões y Sousa [2019].

<sup>52</sup> Sobre la práctica escénica cortesana con anterioridad al reinado de Felipe IV, véase también Ferrer [1991].

La reina, que aún no había cumplido los veinte años, era extraordinariamente aficionada al teatro. Dado que le era imposible asistir a los *corrales*, inició la costumbre de contratar a actores profesionales para que dieran representaciones *particulares* de obras de su repertorio en la corte, no sólo en el palacio de Madrid, el Alcázar, sino en las residencias reales de Aranjuez, El Pardo y Valladolid. Todas las autorizaciones de los pagos están firmadas por la joven reina. La costumbre pronto se extendió a las casas de los nobles y prelados [...] Junto a las representaciones *particulares* interpretadas por profesionales, también las funciones de aficionados florecieron en la corte en la forma del drama alegórico cortesano, que durante estos años y probablemente por influencia extranjera disfrutó de una corta boga, con el rey y la reina participando en su organización [...] Las representaciones se hacían en interiores y al aire libre, en la corte y en las casas de la nobleza, participando los infantes y los hijos e hijas de la nobleza y de la alta burguesía local, así como las damas y caballeros de la corte.

La actividad dramática palaciega no hizo sino aumentar bajo el reinado de Felipe IV, quien creció en este ambiente y fue, durante toda su vida, gran amante y patrocinador del teatro. No menos aficionada a las tablas se mostró su primera esposa, la reina Isabel de Borbón, a cuyo servicio la crítica ha situado tradicionalmente a la dramaturga Ângela de Azevedo; no obstante, recientes investigaciones aconsejan descartar la presencia de esta escritora en la corte madrileña, como se comprobará en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus». En este contexto de intensa actividad teatral, las damas de la corte, siguiendo la estela de los tiempos de Isabel de Valois, protagonizaron representaciones de carácter festivo como *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana. La pieza se llevó a escena el 15 de mayo de 1622 en el Jardín de la Isla, con motivo del decimoséptimo cumpleaños del monarca.<sup>53</sup> Contó con tan ilustres actrices como la reina, en el papel mudo de la Diosa de la Belleza; la infanta María, hermana del rey, que interpretó a la protagonista, la princesa Niquea; o María y Leonor de Guzmán, hija y hermana, respectivamente, del conde-duque de Olivares. También fueron las damas de palacio quienes, dos días después, representaron *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, en el llamado Jardín de los Negros; y, en noviembre, ahora a propósito del cumpleaños de la reina, *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza. En este último caso, Isabel de Borbón y María de Austria permanecieron como espectadoras y la función corrió a cargo de las «señoras meninas de S. M.», en palabras de Barrera y Leirado [1860:247]; María de Guzmán ascendió al papel protagonista.

El teatro cortesano continuó creciendo en importancia a medida que se dejaban atrás las actuaciones de aficionados, pues «comenzó a ser norma la contratación de compañías profesionales, incluso para las comedias festivas» [McKendrick, 1994:230]. Se sucedieron hitos como la representación en 1627 de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, primer espectáculo a cargo del célebre escenógrafo Cosimo Lotti; la construcción del Buen Retiro, que se inauguró en 1633; o el progresivo asentamiento de Pedro Calderón de la Barca como dramaturgo de corte, con piezas como *El mayor encanto, amor*, *Los tres mayores prodigios* o *La fábula de Narciso*. Durante esta época tuvo lugar la visita a Madrid de la dramaturga Ana Caro de Mallén, que escribió una relación de las fiestas celebradas en el palacio del Buen Retiro en el año 1637, como luego se expondrá. No obstante, en la década de 1640, diversos acontecimientos

<sup>53</sup> Como recuerda Borrego [2004:338], aunque el cumpleaños de Felipe IV había sido ya el 8 de abril, las fiestas se retrasaron hasta mediados de mayo, puesto que «hubo que esperar a la recuperación de la reina de una enfermedad y a la terminación de los fastuosos aparatos y tramoyas que se construyeron para la representación».

históricos y particulares —desde la guerra en Cataluña y Portugal hasta la destitución de Olivares, la muerte de Lotti (1643), la de Isabel de Borbón (1644) y la del príncipe Baltasar Carlos (1646)— llevaron a la suspensión de las representaciones y, durante algún tiempo, al cierre de los corrales. El teatro cortesano resucitó a partir de 1649, en gran medida a raíz de la llegada de la nueva reina, Mariana de Austria [McKendrick, 1994:240]. En sustitución de Lotti, en 1651 se incorporó a la corte el también florentino Baccio del Bianco y la actividad teatral de palacio se reanudó: según McKendrick [1994:243], «el período que va desde la llegada a España de Bianco hasta la muerte de Felipe IV en 1665 representa el apogeo del teatro de corte español», cuya actividad se extendería todavía hasta recibir su golpe de gracia en 1681, con la muerte de Calderón.

No hay constancia de ninguna dramaturga española con una vinculación significativa con la corte. Solamente cabe apuntar que la sevillana Feliciano Enríquez de Guzmán, a quien se ha mencionado ya como primera escritora en lengua castellana con producción teatral conservada, quizás escribiese con la esperanza de ver sus textos representados en un ambiente de tipo cortesano.<sup>54</sup> No obstante, se desconoce si logró sus propósitos o si, más bien, su *Tragicomedia* se difundió únicamente como texto impreso. Según Vélez Sáinz [2005:96], la obra se habría montado ante Felipe IV con motivo de su visita a Sevilla en 1624; «posiblemente fuera representada en el Alcázar o, como sugiere José Sánchez Arjona, en las “suntuosas fiestas dadas por el duque de Medina Sidonia en el coto de doña Ana”». No obstante, Menon [2021:57 y 153] advierte que la pieza «no se representó ni siquiera en dicha ocasión extraordinaria al ser Cuaresma —y no había teatro— y que fue la compañía de Tomás Fernández y Amarilis la que actuó en Doñana delante del rey»; por este motivo, afirma que «hoy día no tenemos aún noticias de ninguna representación ni delante del monarca ni en general, debido, muy probablemente, a la excesiva longitud de la obra y del gran aparato escénico que hubiera necesitado».

Por lo que respecta a la corte portuguesa, no está de más recordar que, aun después de 1640, el español seguía siendo el idioma materno de Luisa de Guzmán, la primera reina del Portugal nuevamente independiente, hija de los duques de Medina Sidonia. Según Lobato [2007:99], «la costumbre de que participaran personas cercanas a la nobleza en representaciones de círculo cerrado [...] se mantuvo a lo largo de todo el siglo XVII, incluso en territorios que, habiendo formado parte de la corona, no lo eran ya, como es el caso de Portugal». A modo de ejemplo, dicha investigadora cita la representación a finales de siglo de la comedia *El alcázar del secreto* de Antonio de Solís, cuya loa fue interpretada por las damas de la reina María Sofía de Neoburgo, con ocasión del cumpleaños del Pedro II.

En cuanto a las dramaturgas vinculadas al mundo cortesano en Portugal, en el círculo de *puellae doctae* configurado en torno a la infanta María, hija de Manuel I, se situó Paula Vicente, hija del célebre dramaturgo Gil Vicente, todavía en el siglo XVI. Sobre ella escribió Menéndez Pelayo [1898:CCXXII]: «Se dice que compuso comedias, y es tradición, no muy segura, que ayudaba a su padre en la composición de sus obras». De ser cierto, se trataría de la primera dramaturga conocida de la Península Ibérica. La única comedia que Doménech [1996:395] le

---

<sup>54</sup> Ella misma afirma: «En la primera impresión, dividí licenciosamente cada una de sus dos partes en tres jornadas al uso español usado hasta estos días, para su más cómoda representación [...] he quitado en esta segunda las cimbras de las jornadas a los arcos de los actos [...] Y con más razón me parece ahora que [...] mi *Tragicomedia* [...] puede salir en público a ver no los teatros y coliseos, en los cuales no he querido ni quiero que parezca, mas los palacios y salas de los príncipes y grandes señores y sus regocijos públicos y de sus ciudades y reinos; y asimismo, con menos ruido, visitar en sus casas a los aficionados a buenas letras». Cito por la edición digital de los paratextos que acompañaban a la *Tragicomedia* en 1627 elaborada por M.<sup>a</sup> C. Marín Pina y G. del Río Grande, p. 20, que se encuentra disponible en BIESES: [https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/03/guzman\\_tragicomedia\\_1627.pdf](https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/03/guzman_tragicomedia_1627.pdf).

atribuye, titulada *O cerco de Dio*,<sup>55</sup> estaría escrita en portugués; por tanto, excedería el presente estudio no solo por su cronología, sino también por su lengua de creación. Por otra parte, existen noticias de que en 1619, aún durante la Monarquía Dual, se habría representado ante Felipe III una pieza titulada *Comedia de santa Eugenia*, obra de una jovencísima sor Violante do Céu, por entonces todavía Violante Montesino [Morujão, 2008:193].<sup>56</sup> Posteriormente, esta escritora «estuvo casi toda la vida ligada estrechamente a la corte real de los Bragança desde su llegada al trono (no hay datos que permitan atestiguar tal relación antes de 1640) y hasta el año 1689» [Baranda, 2007b:141]. Asimismo, Joana Josefa de Meneses, condesa de Ericeira y autora, entre otros textos, de varias comedias perdidas en castellano, fue de 1695 a 1705 camarera de Catarina Henriqueta de Bragança, infanta portuguesa y reina consorte de Inglaterra, que había regresado a Portugal tras la Revolución de 1688 [Barbosa Machado, 1747:556]. La condesa fue también «amiga íntima» de María Francisca de Saboya, reina de Portugal entre 1666 y 1683 [García Peres, 1890:382], con quien intercambió numerosas cartas en verso y prosa escritas en francés [Perim, 1736:489; Barbosa Machado, 1747:556].<sup>57</sup>

En Nueva España, también los sucesivos virreyes demostraron un notable gusto por la integración del teatro en sus ocasiones festivas. Poot [2002:214] señala un primer auge de la dramaturgia de corte bajo el mandato de Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque (1653-1660). Para los propósitos de este estudio, interesan más los tiempos de los marqueses de Mancera (1664-1673), así como, un poco más tarde, los condes de Paredes y marqueses de la Laguna (1680-1686), los condes de la Monclova (1686-1688) y los de Galve (1688-1696). Es especialmente conocido el mecenazgo que sor Juana Inés de la Cruz recibió de las virreinas Leonor Carreto, marquesa de Mancera, a cuyo servicio se inició en la corte; y María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes, quien mantuvo con ella una estrecha relación y, a su vuelta a España, se encargó de dar a la imprenta las obras de la novohispana. Sus comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* se estrenaron en la década de 1680 en un contexto cortesano, siempre en presencia de los virreyes. La segunda se representaría también en la corte madrileña en 1692, cuando la compañía de Damián Polope hizo una función particular en el Alcázar. Además, *La segunda Celestina* que dejó inconclusa Agustín de Salazar, cuyo final en una de sus versiones se ha atribuido a Sor Juana, se vincula a la celebración del cumpleaños de la reina Mariana de Austria.<sup>58</sup> Por otra parte, la monja dedicó múltiples loas a los monarcas, los virreyes y la familia de estos. En palabras de Rivera [1999:129], «todo el teatro de Sor Juana podría ser “cortesano”, si por ello entendiéramos que siempre se trata de un teatro solicitado y, acaso, siempre producido, por la corte misma». El capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», profundiza en cada una de estas cuestiones.

Este breve panorama refleja cómo las sucesivas reinas, infantas y virreinas, así como las damas que conformaban su séquito en palacio, intervinieron de manera significativa en el desarrollo del teatro cortesano, fuese como impulsoras, mecenas o actrices aficionadas. Con el asentamiento de las representaciones profesionales, a estas mujeres se sumarían las integrantes de las compañías contratadas para actuar ante los monarcas; esto es, aquellas de mayor prestigio, que llegaron a verse obligadas a incumplir sus compromisos con los corrales para

<sup>55</sup> Esta supuesta comedia perdida, a juzgar por su título, debió de referirse a la fortaleza de Diu, situada en lo que era entonces la India portuguesa, que fue asediada por el reino de Cambay —actualmente Khambhat— en los años 1538 y 1546. Otros autores lusos escribieron sobre este conflicto; por ejemplo, Jerónimo Corte-Real publicó un poema épico al *Sucesso do Segundo Cerco de Diu, estando Dõ Ioham Mazcarenhas por Capitam da Fortaleza* (Lisboa, António Gonçalves, 1574).

<sup>56</sup> Según el *Theatro heroico* de Damião de Froes Perim [1740:449], el verdadero título de esta pieza hagiográfica dedicada a santa Eugenia sería *La transformación por Dios*. Por su parte, Serrano y Sanz [1903:267] se refiere a la obra representada ante Felipe III en 1619 como *Santa Engracia* y anota *La transformación de Dios* como una comedia diferente.

<sup>57</sup> Véanse también Barrera y Leirado [1860:251] y Serrano y Sanz [1905:57-59].

<sup>58</sup> Véase Sabat [1992].

satisfacer la llamada de los reyes [Varey y Shergold, 1982:38; McKendrick, 1994:244; García-Reidy, 2017:2066-68]. Incluso la célebre Amarilis habría emergido de su retiro en 1650 para ofrecer una función ante Felipe IV, quien recuerda el grato acontecimiento en una carta a la condesa de Paredes.<sup>59</sup> Asimismo, hubo también autoras de comedias que trabajaron en palacio, como ya se ha comprobado a propósito de Francisca Bezón. De acuerdo con la información recogida en la base de datos CATCOM, otras mujeres que dirigieron representaciones particulares en la corte madrileña fueron Juana de Cisneros, en 1661, o Eufrasia María de Reina, en la década de 1680. En cuanto a las escritoras, como se ha visto, es preciso cruzar el Atlántico para hallar a una dramaturga que, sin duda, tuvo un papel protagonista en la cultura palaciega: sor Juana Inés de la Cruz.

### 1.3.1.3 Las academias

Las academias literarias fueron agrupaciones particulares promovidas por miembros de la nobleza o de la burguesía acomodada, que podían dotarse de estatutos y celebrar sesiones regulares o, por el contrario, constituir reuniones extraordinarias vinculadas a la conmemoración de algún evento, las llamadas «academias de ocasión».<sup>60</sup> Fueron importantes centros culturales durante el siglo XVII y, además de constituirse en espacios de sociabilidad literaria e intercambio intelectual, puntualmente incluyeron representaciones teatrales entre sus festividades y certámenes. Según Vellón y Mas [1996:420-21], la espectacularidad de estas reuniones fue aumentando a medida que avanzaba el siglo, llegando a desembocar en auténticas «academias azarzucladas», es decir, «celebraciones cuya magnificencia escenográfica, disposición de figuraciones mitológicas, y ambientación coral, recuerdan las fiestas cortesanas en los salones de la nobleza, con la dialéctica entre realidad y ficción que caracterizaba al conjunto del sistema formado por la loa, comedia y entremeses».

De acuerdo con Baranda [2005a:153], incluso cuando la aparición de modelos positivos de escritoras comenzó a facilitar su apropiación de la palabra pública, las academias continuaron siendo un espacio que les estaba vedado, «en tanto que foros que ejercen funciones de arbitraje poético o literario en general, donde se corteja la reputación en torno a un mecenas, es decir, espacios de poder socio-cultural en sentido muy amplio». La exclusión de las mujeres de estos grupos de influencia explicaría, a su juicio, el hecho de que sus textos «no entren a formar parte de los cartapacios poéticos y, por el contrario, las obras de cierta extensión conservadas proceden de manuscritos unitarios y no parecen haber sido conocidas en su tiempo» [Baranda, 2005a:154]. A pesar de ello, la misma investigadora apunta ciertas excepciones; en particular, la de Cristobalina Fernández de Alarcón, miembro del grupo antequerano. En la misma línea, Osuna [2018:253] señala que la contribución activa de las mujeres a las academias regulares parece haber sido muy escasa, aunque su mera asistencia a las mismas «pudo verse favorecida cuando las reuniones tenían lugar en espacios domésticos, al menos si mediaban estrechos vínculos familiares o sociales». La participación femenina en las academias de ocasión —que, a veces, tan solo con dificultad se distinguen de las justas poéticas— fue más significativa, aunque, por lo general, también esporádica.

Con todo, a varias dramaturgas del siglo XVII se las ha vinculado a las academias literarias de su entorno. En particular, Ana Caro de Mallén debió de participar, al menos, en la Academia

<sup>59</sup> El monarca escribe a la condesa: «La comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres, que Amarilis salió a luz y está tan gran farsanta como siempre» [Lobato, 1999:88]. Cabe apuntar que, pese a la aparente coincidencia en el título nobiliario y casi en el nombre, no se trata de María Luisa Manrique de Lara, XI condesa de Paredes por derecho propio, quien fue virreina de Nueva España y mecenas de Sor Juana, sino de su abuela, Luisa Enríquez Manrique de Lara, que dos generaciones antes se había casado con el IX conde de Paredes y gozado de gran influencia en la corte.

<sup>60</sup> Véase Osuna [2018].

del Buen Retiro que se celebró en Madrid en el año 1638, pues su secretario la menciona en un vejamen; esto es, como indica *Autoridades*, «en los certámenes y funciones literarias [...] el discurso festivo y satírico en que se hace cargo a los poetas u otros sujetos de la función de algunos defectos o personales o cometidos en los versos».<sup>61</sup> Caro también podría haber asistido, quizás de manera más regular, a reuniones similares en Sevilla. A su vez, María de Zayas parece haber sido asidua a las academias madrileñas: el «Prólogo de un desapasionado» a sus *Novelas amorosas y ejemplares* la proclama «gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado)» (edición de J. Olivares, p. 163). Como se ha dicho, el teatro no era extraño a estos encuentros; por ejemplo, Fernández-Guerra [1871:365] sostiene que Sebastián Francisco de Medrano, bajo cuya dirección floreció una de las más célebres academias de la capital entre 1617 y 1622, aproximadamente, «levantó en su casa un teatro y compuso para él comedias, que eran representadas por académicos y muy discretas damas». Asimismo, en la academia de Francisco de Mendoza, que sucedió a la anterior en el año 1623 y continuó al menos hasta 1637, «se presentaban en ocasiones especiales comedias, pues Pantaleón escribió una loa que había precedido a una “comedia que se hizo en la Academia de Madrid por las Carnestolendas”» [King, 1963:60-61]. De hecho, se ha sugerido que *La traición en la amistad* de María de Zayas pudo haberse estrenado o, al menos, difundido manuscrita en alguna de estas reuniones. Por último, otro vejamen parece indicar la presencia de esta misma escritora en la Academia de Santo Tomás de Aquino de Barcelona en 1643; esta poseía un carácter permanente, se hallaba vinculada al convento de Santa Catalina y en ocasiones organizaba eventos abiertos al público [Osuna, 2018:257].

Antes de continuar, cabe apuntar un detalle: el mismo vejamen de la academia catalana menciona luego, agrupadas y con mayor brevedad, a otras mujeres: Francesca de Calders, Teresa Alemany, Teresa Ripoll, Eulària Camps, Teodora Molera, Felícia Çafont, Anna Maria Berverà y Eleonor Bru i Granollachs. Estas son presentadas con un tono encomiástico muy distinto al ataque burlesco del que se hace objeto a María de Zayas o, en el vejamen del Buen Retiro, a Ana Caro. Aunque pueda resultar un tanto contraintuitivo, la aparente hostilidad de la que son objeto estas últimas revelaría una mayor integración en el mundo literario, puesto que los escritores las tratan con la misma escasez de miramientos que a sus homólogos masculinos —la sátira y los insultos jocosos formaban parte de la tradición de los vejámenes, como su propio nombre indica— y no con una cortesía hueca que resultaría, en realidad, excluyente [Osuna, 2018:258]. Otra cuestión es que, en su caso, la burla emerge precisamente de la condición femenina, que no dejaba de resultar llamativa: a Ana Caro se la llama «hermosa como dos mil entendidas» —es decir, fea, en virtud del tópico por el cual inteligencia y belleza resultaban incompatibles en una mujer— y se comenta su «poquísima gana de casarse» [Julio, 2013:295], mientras que a María de Zayas se la acusa directamente de poseer rostro varonil, bigote y una «espasa» (‘espada’) escondida bajo la falda [Brown, 1987:231].

Ya a finales de siglo, Isabel Correa dedicó su traducción titulada *El pastor fido* (1694) a don Manuel de Belmonte, personaje muy influyente en la comunidad sefardí de Ámsterdam, a la que pertenecía la autora, y promotor de varias academias literarias: entre ellas, la Academia de los Sitibundos y la Academia de los Floridos [López Estrada, 1994:740, nota 1]. Según Barbosa Machado [1747:925], la propia Correa habría instituido en su casa una academia que «era frequentada dos mais eruditos engenhos de hum, e outro sexo, onde se altercavão quaestoens deleitaveis, e judiciosas».<sup>62</sup> Por tanto, es fácil imaginar que, ya antes de su difusión impresa, *El pastor fido* hubiese circulado manuscrito entre los miembros de las academias de



<sup>61</sup> Citaré siempre el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española modernizando ortografía y puntuación.

<sup>62</sup> López Estrada [1999:411] considera más adecuado calificarla de «tertulia».

Ámsterdam; sobre todo, si se considera se trataría de un texto muy probablemente destinado a la lectura y no a la representación, por más que la sombra de esta última resulte siempre inseparable de la escritura teatral.<sup>63</sup>

Asimismo, fue en estos años cuando sor Juana Inés de la Cruz escribió sus *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, seguramente redactados en algún momento de 1693, aunque su conformación como libro se completó en 1695. La Casa del Placer o «Casa do Prazer» se ha descrito como una academia literaria integrada por religiosas de distintos monasterios de Portugal, quienes se comunicaban entre sí por correspondencia.<sup>64</sup> En cambio, Munguía [2020:259] considera más probable que «se trate de una asociación temporal de mujeres nobles o bien una academia ficticia ideada solo para el fin de los enigmas», de manera que, según ella, las monjas que firman los paratextos de esta obra poética sorjuanina no formarían parte de la supuesta academia. Sea como fuere, no existe indicio alguno de actividad teatral vinculada a la Casa do Prazer.

Por último, entre las dramaturgas que participaron de las academias literarias de su tiempo ha de mencionarse a María Igual (1655-1735), marquesa de Castellfort. Doménech [1996:443] asegura que esta aristócrata mantuvo en su palacio valenciano «el salón literario más importante de su época en la ciudad». Fue allí donde se representó, a comienzos del siglo XVIII, la comedia *También se ama en el abismo* de Agustín de Salazar, previamente estrenada en 1670. La propia María Igual escribió una loa para esta función, donde alude al viaje marítimo realizado por María Luisa de Saboya para casarse con Felipe V, el 2 de noviembre de 1701. Además de este texto, de la pluma de la marquesa perviven un baile y dos coloquios: *Baile de los trajes*, *Coloquio de don Juan y Lisardo* y *Coloquio entre Nise y Laura*, junto a una novela corta y varios textos poéticos. Sin embargo, no se han localizado sus comedias *Los prodigios de Tesalia* y *Triunfos de amor en el aire*. Según Mas y Vellón [1997:47], quienes han editado la obra completa conservada de la autora, estos dos títulos corresponderían a comedias «de bastidores», denominación que caracteriza a las piezas barrocas finiseculares, de ambientación mitológica y con gran despliegue de medios escenográficos». Además, *Triunfos de amor en el aire* se habría acompañado de música, ofreciendo, por tanto, una muestra de la «dimensión azaruelada» que fueron cobrando progresivamente este tipo de representaciones. Posiblemente, ambas se llevasen a escena en casa de la marquesa, en este mismo contexto académico.

De este modo, a pesar de que las academias literarias eran, al fin y al cabo, eventos mucho más poéticos que dramáticos, su inclusión entre los espacios seculares vinculados al teatro se justifica por la intervención en las mismas de más de una comediógrafa, así como por la posibilidad de que *La traición en la amistad* se hubiese estrenado en este contexto. Sobre todo ello se volverá, con mayor detalle, en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus». Cabe añadir todavía que no es imposible que el ambiente familiar de Leonor de la Cueva, sobrina del también dramaturgo Francisco de la Cueva, favoreciese su ocasional asistencia a este tipo de encuentros literarios o incluso la difusión manuscrita de sus textos en ellos. No obstante, la ausencia de datos al respecto no permite formular más que hipótesis.

### 1.3.2 El espacio conventual

Aunque este estudio se centra en un género dramático profano, esto es, la comedia nueva, no faltan en él autoras que tomaron los hábitos, como sor Juana Inés de la Cruz; o que, sin

<sup>63</sup> Así lo sugiere, entre otras cuestiones, el vivo interés de la traductora por marcar de manera gráfica sus *amplificaciones* al original de Guarini, una distinción que difícilmente podría trasladarse al escenario. Véase, por ejemplo, Tacón [2020c].

<sup>64</sup> Véanse, entre otros, Martínez López [1968], Alatorre [1994] y Ramírez Santacruz [2019:208-10].

necesidad de profesar, escribieron tras los muros del convento, como parece haber sido el caso de Joana Teodora de Sousa.<sup>65</sup> Se trata de una circunstancia poco sorprendente si se considera que, en palabras de Baranda y Marín [2014:11], «la escritora típica de la Edad Moderna española fue una monja». Cruz [2020:256] reflexiona al respecto:

Although the cloister diminished women's physical movement, nuns were freed, in turn, from the constraints imposed by marriage, childbearing, and childrearing, which then granted them the time to devote themselves to intellectual, as well as spiritual, pursuits. Indeed, religious women's writings represent the greatest contribution to women's cultural production in early modern Spain. Infrequently published and circulated mainly in manuscript, these writings nevertheless fulfilled a significant role in creating networks across convents; they not only included spiritual autobiographies, biographies, correspondence, and treatises, but also poetry and plays.

La escritura formaba parte de la vida conventual, pues era necesaria para la organización de la comunidad y para el desempeño rutinario de tareas administrativas, económicas y devocionales de distinto tipo. En palabras de Lewandowska [2019:211], cada monasterio, «a pesar del control encarnado por toda una jerarquía de supervisores masculinos [...] podía y debía de mantener cierto grado de autonomía, que inducía, entre otras cosas, al contacto inmediato y diario con la palabra escrita». Esta necesidad determinó que la capacidad de leer y escribir estuviese mucho más extendida entre las religiosas que en el común de las mujeres de la época, aunque también ellas se encontrasen limitadas por la ausencia de una educación formal. Una vez alfabetizadas, no fue extraño que dicha función utilitaria se viese desbordada, dando lugar a multitud de textos de forma y propósito variados, la mayor parte de los cuales circularon manuscritos dentro del propio entorno monástico. Si llegaron a imprimirse, rara vez fue por iniciativa personal, toda vez que «son el convento, la propia orden o los devotos de la religiosa quienes, tras el visto bueno de sus superiores, tramitan y financian la publicación» [Baranda y Marín, 2014:18]. El género más cultivado fue la «vida» o autobiografía espiritual, cuya escritura obedecía con frecuencia al mandato de un confesor [Lewandowska, 2019:226]. No obstante, el mayor impacto fuera del claustro lo tuvo seguramente la poesía, puesto que las monjas participaban en justas y certámenes poéticos, escribían versos preliminares para obras tanto religiosas como profanas y algunas recibieron «comisiones de la realeza y de la nobleza para la realización de actos públicos» [Lewandowska, 2019:233]. Este proceder les permitió tejer y mantener relaciones con el entorno cultural urbano más allá de los muros del convento: Baranda y Marín [2014:23] recuerdan, por ejemplo, los intercambios de Miguel de Cervantes con la franciscana Alfonsa González de Salazar o los de Lope de Vega con la agustina Valentina Pinelo. Existió, pues, una permeabilidad de las fronteras entre el siglo y el claustro en la España barroca.<sup>66</sup>

Asimismo, en los conventos se gestó un rico corpus dramático, si bien no tan abundante como el correspondiente a otros géneros literarios [Baranda y Marín, 2014:31-32; Lewandowska, 2019:235]. Las modalidades de teatro conventual incluían el coloquio —obra alegórica de un solo acto y tema doctrinal—, el auto sacramental y las loas e incluso entremeses que acompañaban a dichos textos. Con frecuencia, esta producción acusaba la influencia de las modas y convenciones del teatro secular, aunque siempre adaptándose a «los fines para los que estas piezas habían sido creadas, didácticos o de entretenimiento espiritual» [Lewandowska,

<sup>65</sup> Sobre algunas de las mujeres que escribieron desde los monasterios portugueses de la Edad Moderna sin haber sido monjas, véase Anastácio [2014].

<sup>66</sup> Sobre este asunto, véase Leffeldt [2005].

2019:236]. La tradición dramática intramuros se vinculaba a fechas señaladas como el Corpus Christi, la profesión de una nueva monja o, sobre todo, la Navidad. El conjunto de la comunidad llegaba a volcarse en las representaciones, ya que, como recuerda Hegstrom [2014:364], las monjas «no son solamente escritoras, sino artistas del teatro conventual, autoras de comedias que dirigen la producción de sus obras». A esta labor ha de añadirse la interpretación de los distintos papeles, la escenografía, el diseño de vestuario e incluso la música. Con frecuencia, los textos conservados reflejan el carácter privado de estas funciones, con sus comentarios cómplices y sus alusiones a una realidad compartida, que pueden resultar difíciles de descifrar y, a veces, sorprenden por su desenfado. De ello es buena muestra la loa para un coloquio navideño en la que Marcela de San Félix, con notable ironía y buen humor, se burla de las convenciones del género, sin olvidarse de reconocer la labor de una correigionaria a cargo de la confección del vestuario («Después de dar a mis madres», *Obra completa*, edición de E. Arenal y G. Sabat, vv. 39-160):

Después de haberme rotpido  
 la cabeza, no es patraña,  
 para hacer este coloquio  
 que me mandó mi prelada  
 a quien he de obedecer  
 de buena u de mala gana,  
 dan en decir que será  
 una grandísima falta  
 el que no se haga loa  
 y que es preciso la haya [...]  
 Lleve Judas la bellaca  
 que lo inventó; quiera Dios  
 que no lo pene su alma,  
 pero gracias al Señor  
 que me ha ocurrido la traza  
 de una historia muy gustosa  
 y para el tiempo estremada [...]  
 y es aquel caso de asombro  
 que lamenta toda el Asia:  
 el robo de Elena, digo,  
 griega, hermosa y desdichada  
 por quien Troya tristemente  
 se anegó en voraces llamas.  
 Y con esto, madres mías,  
 ya la loa está acabada.  
 Bendito Dios que ha salido  
 como pude desearla:  
 devota, tierna y tan dulce  
 como pía y dilatada,  
 con que ya quedan dispuestas  
 para la fiesta que aguardan  
 de este santo Nacimiento,  
 más atentas e inflamadas.  
 Y yo me parto a rendir  
 al Señor debidas gracias  
 que me deparó el asunto  
 con que pude edificarlas [...]

Voy a que salga el coloquio  
 cuyas esquisitas galas,  
 con increíble trabajo,  
 cosió la madre Mariana.

Con todo, es muy posible que personas ajenas a la comunidad asistiesen ocasionalmente a estas representaciones. Como apunta Lewandowska [2019:237, nota 20], esto resultaría más probable en las funciones con motivo de la profesión las novicias, que podrían contar con la presencia de sus familiares o allegados y de miembros del clero. Por otra parte, cabe advertir que las piezas firmadas por religiosas no siempre estaban restringidas al ámbito intraconventual: algunas cultivaron también un teatro por encargo y destinado a la representación en palacio o «en festividades y acontecimientos públicos, en corrales [...] o colegios» [Lewandowska, 2019:235]. Lógicamente, en estos casos la puesta en escena ya no correría a cargo de las monjas y no nos hallaríamos ante un «teatro conventual» propiamente dicho, sino más bien, como ha apuntado Doménech [1996:398], ante un «teatro no conventual escrito por religiosas».

Las primeras muestras conservadas de teatro conventual en lengua castellana son los autos sacramentales compuestos por María de San Alberto (1568-1640) y Cecilia del Nacimiento (1570-1646) en el primer tercio del siglo XVII [Doménech, 2003b:1254-55]. Estas dos hermanas, nacidas como María y Cecilia Sobrino Morillas, «poseían una exquisita educación heredada de su madre, Cecilia de Morillas, considerada una de las mujeres humanistas más importantes de su tiempo» [Alarcón, 2018:181]. Juntas profesaron en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen, en cuya sala de recreo habrían montado sus piezas [Hegstrom, 2014:363]. A su misma orden, la de las Carmelitas Descalzas, perteneció la sevillana Gregoria Francisca de Santa Teresa (1653-1735), autora de un coloquio espiritual en torno a la beatificación de san Juan de la Cruz.

Asimismo, ha recibido especial atención crítica el convento madrileño de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, hogar de toda una escuela teatral que inició la citada Marcela de San Félix (1605-1687); esta era, por cierto, hija de Lope de Vega y de la actriz Micaela de Luján. Siguieron su estela Francisca de Santa Teresa (1654-1709) y, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, Ignacia de Jesús Nazareno. De la producción dramática de Marcela de San Félix se conservan hoy seis coloquios espirituales y ocho loas, siempre de contenido religioso, aunque no falta —como se ha comprobado— el ocasional componente cómico y mordaz [Doménech, 1996:559-60]. A su vez, Francisca de Santa Teresa dejó ocho coloquios, una loa y un sainetillo, además del *Entremés del estudiante y la sorda*, pieza cómica de carácter profano. Como observa Doménech [2003b:1255], no es fácil dilucidar si la intensa actividad dramática del convento de San Ildefonso fue un caso excepcional en su tiempo, o si tan solo se conoce mejor «por haber sido respetado a través de los tiempos gracias a la protección que siempre le dispensó la Academia». Conviene recordar que es también allí donde se encuentra enterrado Miguel de Cervantes y donde su hija, Isabel de Saavedra, tomó los hábitos, lo que da una imagen de su estrecha relación con la vida cultural del siglo XVII.

También en Portugal se desarrolló una vigorosa tradición de literatura conventual; de acuerdo con Anastácio [2014:92-94], «en el caso portugués, las monjas son un 40% de la totalidad de las escritoras conocidas entre 1500 y 1800». Múltiples estudiosas, como Couto [2002:194], han incidido sobre «o lugar que o convento reservava à literatura como elo de ligação ao tecido social [...] numa dimensão de sociabilidade, que hoje em parte se perdeu». La misma investigadora ha examinado cómo la poesía circunstancial y encomiástica escrita por religiosas en el Barroco portugués, período que fecha entre 1640 y 1750, revela los modos de inserción de estas autoras en las redes culturales, sociales y del poder. En ciertos casos, permite

además «seguir o estabelecimento de relações exclusivamente femininas» a partir de aquellas «poesias de recensão e elogio poético das autoras entre si tecendo uma rede de leituras, releituras e afinidades poéticas, esboçando os contornos de uma genealogia literária feminina» [Couto, 2018:205-08]. Por su parte, Morujão [2013:114] ha subrayado la estrecha vinculación existente entre la corte portuguesa y determinados monasterios, los más prestigiosos de Lisboa, relación que favoreció la poderosa proyección exterior de escritoras como Violante do Céu (1607-1693), «conhecida sobretudo pelas suas composições profanas, de amplíssima circulação manuscrita para fora do convento» e impresas en la colección independiente *Rimas várias* (1646).<sup>67</sup> Esta autora supuso un «referente poético en toda la Península por la calidad de su voz creativa y a través de la edición de sus obras, lo que no consiguió ninguna otra poeta ibérica del siglo XVII» [Baranda y Marín, 2014:38]. Desde 1630, Sor Violante residía en el convento dominico de Nossa Senhora do Rosário, popularmente conocido como convento «da Rosa», que fue un «centro literario y social de merecida fama» en la capital [Martínez López, 1968:58]. A propósito de la actividad teatral en la clausura femenina portuguesa del siglo XVI al XVIII y, en concreto, en torno a la potencialidad dramática de varios villancicos de Violante do Céu —uno de ellos, un villancico-loa que invita a asistir a una comedia—,<sup>68</sup> observa Morujão [2008:187-88]:

De facto, sabe-se hoje sem equívoco que a representação de comédias (de assunto religioso, mas também profano), a prática da música e do canto (então designada como solfa) e a produção literária eram actividades transversais às várias casas religiosas portuguesas, nas diferentes ordens [...] A estrutura dialógica sustenta, de facto, a dramaticidade de alguns vilancicos, o que [...] permite olhar estes textos como indícios de hábitos de representação no interior dos mosteiros dominicanos, que hoje não estamos em condições de reconstituir e avaliar. É, no mínimo, estranho que Soror Violante do Céu tenha abandonado a veia dramática ao entrar para o mosteiro, uma vez que, ainda no século, havia composto comédias hagiográficas (*Comédia de santa Eugénia, El hijo, Esposo y Hermano* e *La Victoria por la Cruz*, segundo o testemunho de Francisco de Santa Maria), a que, por maioria de razão, deveria ter dado continuidade no claustro.

La práctica creativa en Nossa Senhora do Rosário se prolongó hasta el siglo XVIII, cuando Joana Teodora de Sousa, «recolhida» en el mismo convento, escribió la comedia hagiográfica *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*. A esta dramaturga, así como a la madre Ângela da Luz, quien dio la pieza a la imprenta, se hará referencia en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus». Por ahora, es suficiente con adelantar que Sousa debió de encontrar en el claustro un ambiente favorable a sus inquietudes literarias, como demuestra el hecho de que fuese una de

<sup>67</sup> Las *Rimas várias* se editaron en Rouen (Francia) gracias a Luis Vasco de Gama, conde da Vidigueira y embajador de João IV en París [Baranda, 2007b:137]. Esto da la medida de las buenas relaciones de las que se benefició su autora.

<sup>68</sup> Se trata de una composición bilingüe, donde se combinan portugués y castellano: «A la comedia, Señores, / Señores, a la comedia, / Que es rara la compañía / Y la historia verdadera / El autor mas soberano / En Belen la representa; / Porque pretende benigno / Dar gusto a toda la tierra. / Ya salen a echar la loa / El amor y la clemencia; / Ya piden silencio a todos, / Ya la comedia empieça. [...] Ya dan fin con este passo / A la jornada primera, / Y para alegrar a todos / Aqueste bayle se empieça [...] En la segunda jornada / Oh quantas miro apariencias, / Oh quantas voces se escuchan, / Oh quantos Angeles buelan! [...] Ya se termina esta scena, / Ya sale un baile festivo / De zagalas Portuguezas. / Soberano galante das almas, / Divino Senhor, / Venturoza mil vezes a vida, / Que morre por vós [...] Meu amor, meu querido minino, / Meu divino Sol, / Portugal se vos rende contento, / Amparay-o vós [...] A la jornada tercera, / Ya salen muchos pastores, / Ya juntos al niño llegan [...] Ya se acaban los tres actos, / Ya dizen voces diversas: / Victor a la comedia, / Pues es el mismo Dios el autor della, / Y onde realidad es la apariencia». Cito por la edición del *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos* de Violante do Céu publicada en Lisboa en el año 1733; estos versos se encuentran en las pp. 366-70.

las monjas quien gestionó y probablemente costeó la publicación de su obra. Además, el recuerdo todavía reciente de una autora célebre, como Violante do Céu, «Décima Musa e Fénix dos Engenhos Lusitanos»,<sup>69</sup> debió de suponer un estímulo —o, al menos, un significativo precedente— para la actividad creadora en la comunidad de dominicas. Aunque Sor Violante falleció a finales del siglo XVII, su memoria permanecía viva entrado el XVIII, como refleja, por ejemplo, la publicación póstuma de su *Parnaso lusitano de divinos e humanos versos* en el año 1733.

También en Lisboa, en el convento de Nossa Senhora da Esperança, ha de situarse a la franciscana Maria do Céu (1658-1753), autora de obras de devoción en verso y prosa escritas en portugués y en castellano. Su producción dramática incluye la comedia alegórica *Clavel y rosa*, publicada en *Enganos do bosque, desenganos do rio* (1736), que trata en tres brevísimas jornadas las bodas de san José y la Virgen María, metafóricamente convertidos en flores.<sup>70</sup> De acuerdo con Doménech [1996:573], otros tres textos perdidos debieron de pertenecer al mismo subgénero dramático o, si no, a la comedia de santos: *En la cura va la flecha*,<sup>71</sup> *Preguntarlo a las estrellas* y *En la más oscura noche*. Además, Maria do Céu escribió el *Triunfo do Rosário* (1740), que contiene cinco autos en castellano —*La flor de las finezas*, *Rosal de María*, *Perla y Rosa*, *Las rosas con las espigas* y *Tres redenciones del hombre*—, así como los tres autos a san Alejo publicados en las *Obras varias y admirables de la madre María do Ceo* (1744): *Mayor fineza de amor*, *Amor es fe* y *Las lágrimas de Roma*. Doménech [1996:574] subraya la vinculación de estos últimos al teatro barroco español:

Los autos a San Alejo tienen, desde luego, influencia de Calderón. A pesar de estar publicados bien entrado el siglo XVIII, son teatro barroco en todos los sentidos: polimetría, utilización de la figura del gracioso, lances caballerescos y fondo alegórico religioso. Incluso las acotaciones hacen referencia a escenografías y maquinaria típicas del teatro de corral. De hecho, es muy posible que estas obras estén escritas para la representación en un corral de comedias, aunque por su espectacularidad parecen más apropiadas para un teatro de Palacio.

Por su parte, Hegstrom [2014:368] indica que la puesta en escena pudo tener lugar en el propio monasterio:

La Esperanza era un convento real, ricamente decorado, lleno de pinturas y esculturas que el Museo de Arte Antigo de Lisboa ha heredado. Los datos apuntan que el convento sí tuvo los medios económicos necesarios para montar espectáculos en espacios escénicos más complicados que la sala de recreo típica. Las acotaciones de las obras de sor Maria piden un espacio escénico con múltiples niveles: plataformas, balcones y escotillones, además de un hueco central al fondo del escenario para descubrir apariencias.

Casi a modo de curiosidad, cabe apuntar que Maria do Céu tuvo una hermana gemela, Isabel Senhorinha da Silva, que escogió el matrimonio en lugar del convento. No obstante, esta habría escrito también obras de corte religioso, entre ellas la comedia en loor de santa Iria *Celos abren*

---

<sup>69</sup> Consúltese, por ejemplo, Salema [2008:64].

<sup>70</sup> Sobre la obra dramática de Maria do Céu, véanse, por ejemplo, Ares Montes [1983] y Doménech [1996:573-80].

<sup>71</sup> Así recogen el título de la comedia Perim [1740:243], Barrera y Leirado [1860:91] y Braga [1870:219]. Por el contrario, García Peres [1890:114], Serrano y Sanz [1903:264] y Doménech [1996:579] hablan de *En la cara va la fecha*.

*los cielos*, actualmente extraviada.<sup>72</sup> Serrano y Sanz [1905:471] le atribuye además un texto titulado *Aparecimiento de Nossa Senhora de Guadalupe*, que también califica de «comedia».

Además, Barbosa Machado [1759:83] sitúa en el convento franciscano do Espírito Santo de Torres Novas, localidad próxima a Lisboa, a una «D. Brites de Sousa e Mello», quien se habría recogido en el claustro sin perder la condición de seglar, mostrándose «muito perita na Poesia vulgar, deixando grande copia de versos sagrados, distinguindo-se entre todos duas Comedias». Estas llevarían por título *La vida de santa Helena, y invención de la Cruz y Yerro enmendados, y alma arrepentida*; todo parece indicar que se trataba también de comedias de tema religioso. Barrera y Leirado [1860:378], Serrano y Sanz [1905:476] y Doménech [1996:601] se refieren a la misma escritora empleando una variante de su nombre: «Beatriz». De acuerdo con el último de estos investigadores, la trayectoria vital de la autora habría de situarse entre 1650 y 1700 aproximadamente. En cualquier caso, su producción dramática se considera hoy perdida.

Asimismo, el teatro en lengua castellana tuvo también cierta presencia en los claustros portugueses más alejados de la capital. Como muestra, puede citarse una puesta en escena de la comedia *Amado y aborrecido*, de Pedro Calderón de la Barca, que tuvo lugar en el monasterio de Santa Clara de Oporto a finales del siglo XVII o comienzos del XVIII. Se tiene constancia de ella gracias a la existencia de una «Loa q[ue] se fes em louvor da Sra Anna Pereira Abba de S. Clara do Porto por introducao [sic] da Comedia que se intitulla Amado y Aborrecido». Es muy posible que esta fuese «escrita por alguna monja letrada para ser representada por las propias novicias en el interior del edificio sagrado» [Carbajo, 2021:129].

Por último, los conventos fueron los centros primordiales de la cultura femenina también al otro lado del Atlántico, con Potosí, Lima y México como «focos principales» [Lewandowska, 2019:238]. Arellano y Eichmann [2005:13] han editado una colección de entremeses, loas y coloquios del convento potosino de Santa Teresa, destinados a las fiestas del Carmelo desde el siglo XVII al XIX; a su juicio, entre estos al menos «los textos religiosos hay que atribuirlos, sin duda [...] a las mismas monjas del convento que no consideraron necesario especificar el nombre de la escritora». A su vez, las religiosas peruanas, según Hegstrom [1999:213], «became so involved in preparing and presenting theatrical spectacles for their guests, that they often scandalized ecclesiastical and governmental authorities». Por ejemplo, Martín [2000:229] asegura que en el convento limeño de la Encarnación, en 1631, las monjas habrían llegado a contratar a actores profesionales para ayudarlas con unos festejos tan extravagantes que el arzobispo los vetó bajo amenaza de excomunió. Asimismo, en Nueva España «la prohibición de comedias en los conventos nos permite deducir que desde principios del siglo se llevaban a cabo representaciones teatrales en las iglesias de los conventos femeninos en México y Puebla» [Lavrin, 2016:347]. Con todo, más allá de aquellos excesos que pudiesen alarmar a las autoridades eclesiásticas, el teatro fue entendido como un entretenimiento legítimo en los claustros americanos, al igual que en los peninsulares, y no faltó de un componente didáctico y espiritual; conviene recordar que en América Latina las representaciones dramáticas habían constituido un recurso habitual para la evangelización de los pueblos indígenas a lo largo del XVI.<sup>73</sup>

Desde un punto de vista cronológico, entre las autoras teatrales de los monasterios de América sería preciso mencionar, en primer lugar, a la guatemalteca sor Juana de la Concepción (1598-1666), conocida en el siglo como Juana de Maldonado y profesora en el convento de la

<sup>72</sup> Véanse Perim [1740:499], Barbosa Machado [1759:231], Barrera y Leirado [1860:368], Garcia Peres [1890:515] y Doménech [1996:597].

<sup>73</sup> Sobre la teatralidad conventual novohispana entre los siglos XVII y XIX, consúltese también Lavrin y Loreto [2022].

Concepción de Santiago de los Caballeros; se le ha atribuido un auto navideño con el título *Entretenimiento en obsequio de la huida a Egipto*. No obstante, la autoría de dicha pieza, así como su datación en el siglo XVII, ha sido seriamente puesta en duda.<sup>74</sup> En cualquier caso, la escritora más destacada es, una vez más, la novohispana sor Juana Inés de la Cruz, quien tomó los hábitos en el monasterio de San Jerónimo de la Ciudad de México en el año 1668. Además de comedias, loas y sainetes profanos, Sor Juana compuso también teatro de inspiración religiosa, como los autos sacramentales *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento* y *El cetro de José*. Los dos primeros contienen referencias explícitas a los «carros» donde típicamente tenían lugar las representaciones al aire libre propias de las fiestas del Corpus. Por tanto, la producción dramática de Sor Juana, como la de María do Céu, ha de vincularse más bien a ese «teatro no conventual escrito por religiosas» al que antes se hacía referencia [Doménech,1996:398]. Si se desea hablar de una dramaturgia más próxima a la escuela de Marcela de San Félix y Francisca de Santa Teresa, es preciso regresar a Perú, donde, ya en pleno siglo XVIII, sor Juana María (1696-1748), religiosa en el convento capuchino de Jesús María de Lima, compuso cinco coloquios espirituales que debieron de ser ideados para su puesta en escena en el mismo monasterio.

Así pues, las recogidas o religiosas de muy diversas órdenes —carmelitas, trinitarias, dominicas, franciscanas, jerónimas, capuchinas— y procedencias —Valladolid, Sevilla, Madrid, Lisboa, Oporto, Potosí, México, Lima— participaron de la intensa actividad literaria y dramática del período barroco desde el interior del claustro. De esta manera, llegaron a componer obras teatrales que, estuviesen pensadas para su representación intramuros o fuesen, por el contrario, comisionadas para la escena popular o palaciega, contribuyeron al universo dramático femenino del siglo XVII y, andando el tiempo, también del XVIII.

#### 1.4 ESTRATEGIAS DE AUTORIZACIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA

A lo largo de este capítulo, se han desgranado los principales obstáculos a los que las mujeres del siglo XVII tuvieron que hacer frente para adueñarse de la palabra pública y del derecho a la escritura; y se ha demostrado cómo, a pesar de ello, la literatura y el teatro barrocos contaron con una nada desdeñable presencia femenina. La conjugación de ambos aspectos implica advertir que, en este contexto, las escritoras fueron muy conscientes del carácter problemático de su propia actividad intelectual y creadora, así como de la necesidad de legitimarse como emisoras desde —y a pesar de— su condición de mujeres. Por ello, se vieron obligadas a emplear una serie de herramientas específicas para dotar de autoridad a sus textos, una cualidad de la que carecían *a priori* en tanto que miembros de un grupo social oprimido. Baranda [2005a:128] explica este concepto en los siguientes términos:

Lo que caracteriza a todas las mujeres como emisoras en esas sociedades [...] es [...] su falta de autoridad. Una autoridad [...] que no emana del individuo, sino de la sociedad que lo rodea y que consiste en el reconocimiento que el sujeto emisor es capaz de conseguir para su discurso, lo que afecta a su eficacia, a los límites de su valor coactivo sobre sus destinatarios y a las posibilidades de difusión del mismo. Dado que las mujeres en su conjunto pertenecen a un grupo subordinado de la sociedad, carecen de autoridad y, por lo tanto, del reconocimiento imprescindible para que su discurso sea escuchado. Entonces su primera obligación es construir en su discurso una autoridad que abra los cauces de comunicación con el público, es decir, que convierta al otro en receptor, en el sentido más estricto del término.

<sup>74</sup> Véanse, por ejemplo, Anchisi [2017] y Herrera [2021]. Asimismo, puede consultarse Vollendorf y Wray [2013:112-16].

A su vez, Lerner [1993:46-48], quien sitúa el comienzo del reconocimiento de la capacidad intelectual femenina y su derecho al discurso público precisamente en el siglo XVII, reflexiona a propósito de lo que denomina «self-authorization»:

The concept that women are born inferior, have a weaker mind and intellect, are more subject to emotions and sexual temptations than men and that they need to be ruled by men, had a devastating effect on women's minds. Even extraordinary women, talents which occur once or twice a century, had to struggle against this notion which deprived them of authenticity and authority [...] Writing women, working prior to the recognition that women might be capable of participating as autonomous thinkers in the public discourse —a recognition we can place historically in the 17<sup>th</sup> century— had to remove three obstacles before their voices could be heard at all: 1) that indeed they were the authors of their own work; 2) that they had a right to their own thought; 3) that their thought might be rooted in a different experience and a different knowledge from that of their predecessors. Once these obstacles were removed, writing women still faced the problem of finding or creating audiences appropriate to their work [...] This was a task far different from that facing the male thinker, whose authority was unquestioned, whose right to his own experience was taken as a given and who could develop his thought standing in discourse with the great thinkers before him.

La autoridad necesaria para la construcción de un discurso es directamente proporcional al grado de transgresión que este implica. De acuerdo con Baranda [2005a:132-33], la permanencia y las posibilidades de difusión de la palabra escrita conllevaban que esta fuese, en términos generales, menos tolerada que la oralidad. Además, una escritora resultaba más transgresora cuanto más amplio y alejado de su entorno inmediato fuese el receptor simbólico al que destinaba sus textos; sobre todo, si se trataba de un público mixto, pues el dirigirse a otras mujeres —sus iguales— se entendería menos osado que pretender constituirse en emisora ante un grupo de hombres. Por ello, ha de concluirse que las piezas dramáticas que se representaron ante un público indiscriminado, así como las que se dieron a la imprenta, supondrían mayores desafíos que aquellas que no pasaron de la difusión manuscrita o de la puesta en escena en un círculo reducido, como los miembros de una academia o de una comunidad de religiosas. Asimismo, resultan determinantes las razones esgrimidas por cada autora para justificar su posesión del saber que le permite escribir y que la hace merecedora de ser leída. Por ejemplo, el presentarse como mero vehículo conductor de la inspiración divina resultaría, en principio, menos cuestionable que defender un conocimiento adquirido por méritos propios, sobre todo en el caso de las monjas. Además, se ha expuesto ya cómo el siglo XVII asistió, aunque no fuese de manera uniforme, a una progresiva normalización de la escritura femenina. Por ello, han de valorarse también factores diacrónicos: a medida que evolucionó la consideración social de las escritoras, su necesidad de justificación se redujo y se alteraron sus actitudes a la hora de tomar la pluma. No obstante, lo problemático de este acto nunca desapareció del todo y, por ello, diversos mecanismos de legitimación de la palabra femenina continuaron empleándose y dejando su huella en los textos.

Las estrategias de autorización de la escritura de las mujeres de la Edad Moderna pueden buscarse, para empezar, en los paratextos que rodean su producción impresa, entendiendo, sobre todo, el prólogo como «espacio privilegiado de comunicación directa con el lector [...] donde las autoras deberán conferir autoridad a sus obras rebatiendo la opinión común» [Luna,

1996:42].<sup>75</sup> Entre las dramaturgas, María de Zayas compuso un interesantísimo prólogo para una de sus publicaciones en prosa, las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637);<sup>76</sup> asimismo, Martos [2015, 2016] ha estudiado la representación autorial de Ana Caro de Mallén, entre otras escritoras, en su obra poética impresa. Por lo que se refiere a la producción teatral, tres obras poseen especial interés. Se trata, en primer lugar, de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán (1624 y 1627), entre cuyos paratextos se incluye una «Carta ejecutoria» que desarrolla la ficción de una querrela presentada contra la autora porque, «siendo mujer y no pudiendo hablar entre poetas, había tenido atrevimiento de componer la dicha *Tragicomedia*» (p. 16).<sup>77</sup> Posteriormente, se publicó el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (1692), que contiene, entre otros textos, la obra dramática de monja novohispana. El impreso consta de una dedicatoria firmada por la propia Sor Juana, seguida de una larguísima serie de censuras, aprobaciones y elogios donde no faltan las justificaciones a propósito de la autoría femenina.<sup>78</sup> Ramírez Santacruz [2019:204] describe este conjunto de preliminares como una «reivindicación abrumadora de las habilidades intelectuales y poéticas» de la novohispana y el «inicio de la mitología crítica» en torno a ella. En ciertos casos, resulta evidente el conflicto que experimenta algún panegirista al tratar de reconciliar sus convicciones misóginas con la admiración por la obra sorjuanina. Por ejemplo, la inteligencia de la escritora lleva a fray Pedro del Santísimo Sacramento a poner retóricamente en duda su femineidad. Al mismo tiempo, relaciona su figura con la de Teresa de Ávila:<sup>79</sup>

Cierto Provincial, hombre Doctissimo, de la Doctissima, y Gravissima Religion de mi Padre Santo Domingo, no queria creer las cosas tan grandes, que los Maestros de su Religion le dezian de aquella gran Maestra de espiritu, y Doctora insigne de la Iglesia mi Serafica Madre Santa Teresa de Jesus [...] Entrò en el Locutorio, hablòla, y oyendo aquel Oraculo del Cielo, aquella Sabiduria tan Divina [...] pasmado el hombre, saliò diziendo à los demàs: *Padres, me aveis engañado, dixisteisme, que entrasse à hablar à vna muger, y à la verdad no es sino hombre, y de los muy barbados*. Lo mismo (con la proporcion, claro està, que se sabe) podré yo dezir de la Madre Juana Ines de la Cruz.

Por último, *El pastor fido* de Isabel Correa (1694) se acompaña a su vez de una dedicatoria y de un «Prólogo al benigno lector» que comienza diciendo: «Tomo la pluma, aunque de poco tomo en mano de mujer» (p. 6).<sup>80</sup> La traductora entabla en él un debate con sus potenciales lectores, anticipando y rechazando objeciones comunes a la escritura femenina. Por ejemplo,

<sup>75</sup> La concepción del prólogo como espacio de defensa frente a posibles críticas no es extraña en las obras de autoría masculina [Porqueras, 1957]. Lo particular del caso de las escritoras es que esta justificación aparece explícitamente ligada a la cuestión de género. Adapto a continuación el estudio de las estrategias de autorización empleadas por las dramaturgas del Siglo de Oro expuesto en mi trabajo «Dramaturgas del Siglo de Oro: escritura femenina y estrategias de autorización», en *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, edición de María D. Martos Pérez, Madrid: Frankfurt / Iberoamericana: Vervuert, 2021c, pp. 197-213. ISBN 978-84-9192-204-9 / 978-3-96869-137-4 / 978-3-96869-138-1.

<sup>76</sup> Véase, por ejemplo, Gorgas [2018].

<sup>77</sup> De nuevo, cito por la edición digital disponible en BIESES.

<sup>78</sup> Glantz [2014:450-51] afirma: «Daría la impresión de que los escritos de la monja van protegidos por un contingente de textos de sacerdotes y de cortesanos (“hombres de letras”) que pelean por ella una batalla y la defienden contra los reproches y críticas que se le habían hecho en México [...] Es muy probable, además, como lo sugieren varios comentaristas, que la estrategia de defensa fuera planeada por la propia monja, con la ayuda de la condesa de Paredes».

<sup>79</sup> La cita puede leerse en el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Ines de la Cruz, monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico, dedicado por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbierto Cavallero de la Orden de Santiago*, Sevilla, López de Haro, 1692, p. 31.

<sup>80</sup> Modernizo ortografía y puntuación de la *princeps*, publicada en 1694. Además, pueden consultarse la edición anotada de los preliminares de López Estrada [1994] y la edición digital modernizada de los paratextos de A. Piquero Rodríguez, disponible en BIESES: [https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/09/correa\\_1649.pdf](https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/09/correa_1649.pdf).

afirma que quizás su receptor la acuse de ser «como mujer que pica en discreta [...] jactanciosa con punta de bachillera», argumentando enseguida que «en lo primero nunca despunté, en lo segundo no he dado puntada y en lo tercero jamás hice punta», pues «de cuantas desearon saber y supieron soy la que menos sabe, aunque la que más desea saber» (p. 7).<sup>81</sup> De manera paralela, defiende el mérito de su traducción y, sobre todo, de sus *amplificaciones* al texto, cuya originalidad reivindica a través de marcas gráficas. Su empleo de la obra de Battista Guarini como herramienta para difundir sus versos y darse a conocer como escritora se confirma, además, por la intención explícita de publicar obra propia en caso de que la traducción reciba buena acogida.<sup>82</sup>

Sin embargo, no ha de olvidarse que los paratextos —en especial aquellos que recogen reflexiones más o menos sustanciosas por parte del autor o autora— resultan relativamente escasos en el panorama editorial del teatro áureo. Esto se explica, en parte, porque un buen número de ediciones son sueltas que, a fin de aprovechar papel, tienden a prescindir de ellos por sistema; y en parte porque «la responsabilidad principal de las ediciones teatrales no solía recaer sobre los dramaturgos o sus allegados sino sobre empresarios del libro» [Vega García-Luengos, 2016:181-82]. En el caso de las escritoras, a estas circunstancias se suma la reducción del corpus conservado. Por otro lado, dedicatorias, censuras, elogios y prólogos están pensados para acompañar únicamente a la obra impresa, mientras que el teatro alcanza su máxima expresión en el acto de representación. Con este hecho en mente, queda la posibilidad de prestar atención a los paratextos espectaculares, como serían las loas, entremeses y otras composiciones cortas que rodean a una comedia en su puesta en escena, aunque rara vez se conocen con suficiente detalle las circunstancias del montaje. La producción dramática sorjuanina, que, como se comprobará en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», consta de varias loas cortesanas y otras piezas breves, puede ser de interés en este sentido. Asimismo, resulta productivo buscar pistas de la posición autorial de las dramaturgas en el propio cuerpo de las comedias, pues, en ocasiones, escritoras como Ana Caro de Mallén y Ángela de Azevedo se sirven de sus personajes —en especial, de graciosos y criadas— para dar voz a reflexiones muy próximas a las que otras mujeres exponen con más detalle en los preliminares de su producción impresa. Así se comprobará, muy particularmente, en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas».

De esta manera, existe toda una serie de técnicas recurrentes a través de las cuales las dramaturgas del Barroco justificaron su vocación literaria y se esforzaron por dotar de autoridad a sus textos en el momento de divulgarlos, fuese a través de la edición impresa o mediante la representación ante un público. Estos mecanismos, que responden a actitudes muy diversas y en ocasiones contradictorias entre sí, podrían sintetizarse del siguiente modo, sabiendo que muchos de ellos se tratarán con mayor detenimiento a lo largo del presente estudio:

- a) El apoyo en grupos de poder —mecenasgo— o círculos culturales próximos. Por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz escribió al amparo de los virreyes de Nueva España. A su vez, Isabel Correa puso en práctica esta estrategia al dedicar *El pastor fido* a don Manuel de Belmonte, quien, como se ha dicho, gozaba de gran prestigio entre los intelectuales del Ámsterdam sefardí.
- b) La selección como receptor simbólico de un grupo reducido, que remitiría al ámbito privado o familiar. Se observa en la *Tragicomedia* de Feliciano Enríquez de Guzmán,

<sup>81</sup> La autora propone un juego conceptista que puede parafrasearse del siguiente modo: aunque digan que, como toda mujer dotada de cierta inteligencia, es pretenciosa y tiene algo de «bachillera», ella jamás ha destacado por ninguna de estas cualidades. Sobre el deseo de saber en la obra de Isabel Correa, véase Catelli y Gargatagli [1996].

<sup>82</sup> Véase Tacón [2020c].

cuyas dedicatorias a distintos parientes revelan «cómo se protege en un ámbito familiar» [Baranda, 2005a:103]. Con todo, esta restricción es solo aparente, toda vez se opta por la difusión impresa.

- c) La traducción, en especial la de un texto canónico, como elemento mediador entre la creación de la mujer y el público; de nuevo, es el caso de *El pastor fido* de Isabel Correa.
- d) La afirmación de la escritura por encargo y la publicación como iniciativa ajena. Sor Juana empleó este recurso, entre otros lugares, en su comedia *Amor es más laberinto*.
- e) El fervor religioso —por ejemplo, el deseo de honrar a una santa— como motivo que anima a escribir. Se hace especialmente patente en los últimos versos de *La margarita del Tajo*, de Ángela de Azevedo.
- f) La puesta en valor de la fama y trayectoria previas de la autora, así como de su erudición y conocimiento de los clásicos. La ponderación de estas habilidades puede ir a cargo de una pluma ajena, por motivos de modestia, como ocurre en los preliminares del *Segundo volumen* de Sor Juana.
- g) El *topos humilitatis* asociado de manera explícita al sexo de la escritora. En ocasiones, puede combinarse con una alusión más o menos irónica al concepto patriarcal de la cortesía debida a las mujeres, que disuadiría a lectores y espectadores de criticar la obra. María de Zayas e Isabel Correa lo utilizaron en sus respectivos prólogos a las *Novelas amorosas* y *El pastor fido*; también se aprecia al cierre de la comedia *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén.
- h) La enumeración de precursoras —en especial, figuras de la Antigüedad grecolatina, pero también alguna contemporánea— cuya existencia se convierte en prueba de la aptitud intelectual de las mujeres y su derecho a escribir. Se trata de una estrategia extremadamente común: la emplean Enríquez de Guzmán en su «Carta ejecutoria», Ana Caro durante un diálogo de *Valor, agravio y mujer*, Isabel Correa en el prólogo de *El pastor fido* y los panegiristas de Sor Juana en el *Segundo volumen*, entre otros muchos ejemplos.
- i) La anticipación y refutación de los más habituales argumentos misóginos, presente siempre que una escritora decide abordar de manera explícita la cuestión de la autoría femenina. Algunas muestras son la «Carta ejecutoria» de Enríquez de Guzmán, el «Prólogo al benigno lector» de Isabel Correa y el referido diálogo que Ana Caro insertó en *Valor, agravio y mujer*.
- j) La autocrítica preventiva: si los propios personajes de la comedia señalan los puntos débiles de la misma, estos dejan de serlo para convertirse en parte de un chiste metateatral. Se percibe, por ejemplo, en la producción de Ana Caro.
- k) La ruptura de la ilusión escénica para dirigir la atención de la audiencia hacia aquellos aspectos del texto que se consideran más dignos de admiración, actitud que demuestra una significativa confianza en las habilidades propias. Resulta especialmente común en las comedias de Ángela de Azevedo.
- l) Las reflexiones en positivo sobre la capacidad intelectual femenina desarrolladas a través de los personajes. Ocurre, por ejemplo, en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz.

Aunque algunas de estas estrategias pueden hallarse también en los textos de autoría masculina, no cabe duda acerca de la especificidad del proceso de construcción de la autoridad discursiva en las obras escritas por mujeres: para ellas, la consideración social negativa construida en torno al género femenino supone un primer obstáculo a superar. Esto no quiere decir que los hombres que se dedicaron a la literatura en el siglo XVII no se beneficiasen del mecenazgo de los

poderosos o defendiesen su posición autorial en circunstancias diversas; pero ni el más desconocido de ellos vio puesto en duda su derecho a escribir en razón de su sexo. Los textos de Lope de Vega, Miguel de Cervantes o Francisco de Quevedo no comienzan con una larga justificación de la capacidad intelectual masculina y resultaría absurdo que lo hiciesen; en contraste, muchos de los escritos de sus contemporáneas incluyen este tipo de manifestaciones a propósito de las mujeres.

Por otra parte, sucede que algunos de estos mecanismos de legitimación se encaminan hacia el relato de la mujer excepcional, esto es, aquella que puede pensar y escribir precisamente porque no es como las demás mujeres, sino que se alza sobre ellas como poseedora de un talento poco menos que milagroso. En palabras de Baranda [2005a:102]: «Cualquier hombre normal puede escribir, solo la mujer prodigiosa se considera capaz de hacerlo». No obstante, junto a esta y otras herramientas de autorización individual existió también un esfuerzo por cuestionar la idea ortodoxa de «mujer» con el propósito de dar cabida en ella a la actividad intelectual y literaria, lo que implicó necesariamente, por parte de las autoras que lo llevaron a cabo, la conciencia de pertenecer a un colectivo excluido. La importancia de este matiz se revela ante las palabras de Lerner [1993:198]:

As long as social and economic conditions made the existence of self-supporting professional women impossible, no one could reason for alternative gender roles. But women could and did reason from their shared educational deprivation that they were a group with definable and collective grievances. Where the argument took this shape it at once became transformative. The individual woman with a wrong was transformed into a member of an aggrieved collectivity. By the end of the 17<sup>th</sup> century, women began to demand educational opportunities with a greater intensity and with a raised level of political consciousness.

Ambas perspectivas son en apariencia opuestas: «Escribo, a pesar de ser mujer» frente a «escribo, porque también las mujeres podemos hacerlo». Sin embargo, no funcionaron de manera excluyente. Por ejemplo, la frecuentísima enumeración de mujeres ilustres, si bien partía de la acumulación de casos extraordinarios, se convirtió muy fácilmente en un argumento de grupo: si las excepciones son tantas, no confirman la regla, sino que la destruyen. Del mismo modo, sor Juana Inés de la Cruz aprovechó sin ambages su fama de niña prodigio primero y de *rara avis* después, pero en textos como la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* defendió con ardor no solo su propio afán de conocimiento, sino también el acceso femenino al estudio, la enseñanza y la escritura. Con este fin discutió, entre otras cuestiones, la interpretación imperante de *1 Corintios* 14, 34-35, por la que se ordenaba a las mujeres callar en la Iglesia, de tal modo que «hizo verdaderos malabarismos retóricos para demostrar que la utilización del texto de san Pablo era sesgada, y que el apóstol no negaba el derecho de la mujer a la escritura o a la enseñanza, sino a la predicación en los púlpitos» [Ferrer, 1995:93-94]. A lo largo de su vasta obra literaria abordó también, como hiciera antes Christine de Pizan, las convicciones misóginas derivadas del mito de Adán y Eva [Sabat, 1998:131-50]. Por su parte, María de Zayas rechazó la definición de la mujer como ser inherentemente inferior al hombre —en clara alusión a los modelos de Aristóteles y Galeno— e identificó la educación recibida como causa última de las diferentes aptitudes demostradas por unas y otros («Al que leyere», *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 159-60):<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Véase Vollendorf [1997:92]. Nótese además que, al final de la cita, Zayas hace referencia a los «atributos femeninos consagrados justamente por el teatro español de su época, especialmente por la comedia de enredo» [Rodríguez Garrido,

Porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre; los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obran sus efectos, son unos mismos; la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni mujeres: ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado, que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio.

De este modo, se comprueba que las escritoras de la Edad Moderna no permanecieron impasibles a las ideas imperantes en su sociedad sobre el género femenino y su capacidad intelectual. Conocedoras de los obstáculos que se alzaban ante ellas —desde el argumentario misógino de raíz bíblica y aristotélica hasta la falta de acceso a una educación formal—, tuvieron que sortearlos o enfrentarse a ellos por vías diversas y más o menos explícitas. Con frecuencia, estos prejuicios les trajeron, además de oposición externa, sentimientos de inseguridad y angustia ante la propia autoría; pero, al mismo tiempo, impelieron a muchas de ellas a renegociar el concepto de mujer, sirviéndose de los argumentos de su tiempo, para así defender su propia valía y su dignidad como creadoras.

A raíz de estas reflexiones, resta todavía una última puntualización. Al hablar de las escritoras de la Edad Moderna y su toma de postura en la *Querelle des Femmes*, ha llegado a ser un lugar común el insistir en lo anacrónico del adjetivo «feminista» para referirse a sus reclamaciones. Por supuesto, resulta imprescindible mantener las precauciones en este sentido, pues el feminismo, en rigor, es hijo de la Ilustración;<sup>84</sup> de igual manera, importa evitar el impulso reduccionista de calificar de «feminista» cualquier producción artística de autoría femenina. Sin embargo, creo productivo subrayar, como lo hace Lerner [1993:274-76], que lo que esta denomina la «creación de la conciencia feminista» fue un proceso histórico de siglos, que comenzó por el reconocimiento de una injusticia y culminó con la organización colectiva para combatirla:

Feminist consciousness consists (1) of the awareness of women that they belong to a subordinate group and that, as members of such a group, they have suffered wrongs; (2) the recognition that their condition of subordination is not natural, but societally determined; (3) the development of a sense of sisterhood; (4) the autonomous definition by women of their goals and strategies for changing their condition; and (5) the development of an alternate vision of the future [...] In order for women to verify the adequacy, even the power, of their own thinking they needed cultural affirmation, exactly as men did [...] Beginning with the 17<sup>th</sup> century, women were able to find it in the response of female readers of their books and audiences for their dramas.

---

1997:361]. Dicho de otra manera, se trata del tipo de inteligencia propio de la dama tramoyera, como podrá comprobarse en el capítulo II, 1 «Damas y galanes».

<sup>84</sup> Véase, por ejemplo, Amorós y Cobo [2020].

El carácter gradual de este fenómeno, a propósito precisamente del pensamiento de María de Zayas, ha sido observado también por Olivares [2014:32]. Las mujeres del XVII no alcanzaron jamás la última fase; no era posible, en su contexto, imaginar todavía una realidad alternativa por la que luchar políticamente como grupo. Algunas de ellas sí alzaron, sin embargo, incipientes voces de protesta contra determinados aspectos de una opresión que reconocieron ya como trascendente a su propia situación individual. Por lo tanto, es cierto que no se puede hablar de «feminismo» en las autoras del Barroco; pero tampoco ha de ocultárenos su participación del fenómeno histórico y social que hemos descrito, o la huella que este dejó, en ciertos casos, en su producción literaria.



## 2 LAS AUTORAS DEL CORPUS

### 2.1 MARÍA DE ZAYAS

#### 2.1.1 Datos biográficos

María de Zayas y Sotomayor es una escritora de quien se poseen pocos datos biográficos certeros. Sí puede afirmarse con seguridad que vivió en Madrid, su ciudad natal, durante la primera mitad del siglo XVII.<sup>85</sup> Serrano y Sanz [1905:585] publicó la que muy probablemente sea su partida bautismal, extendida en la parroquia de San Sebastián de Madrid el 12 de septiembre de 1590. Según este documento, su padres habrían sido el capitán Fernando de Zayas y Sotomayor, caballero de la Orden de Santiago y mayordomo de Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos;<sup>86</sup> y María de Carasa, hermana de Ana de Carasa, quien estaba a su vez casada con Luis Sánchez, impresor del rey. Este fue, además de un reputado tipógrafo, un hombre de «bastante formación [...] que incluso había compuesto poemas preliminares para algunos de sus impresos» [Rodríguez de Ramos, 2022:XX].<sup>87</sup> La tía de Zayas —que, en cambio, era ágrafa, de acuerdo con Agulló [1992:14]— sucedió a su marido al frente de la imprenta en 1627; se encuentran ediciones con su nombre o con la fórmula «viuda de Luis Sánchez», aunque probablemente el taller lo dirigiese, en realidad, Francisco de Ocampo. Al morir Ana de Carasa en 1633, el negocio familiar pasó a manos de su hija, Juana Isabel Sánchez.<sup>88</sup> Además, Luis Sánchez fue padrino de bautizo de Isabel de Zayas, hermana menor de la escritora;<sup>89</sup> los padres y los tíos de las dos «aparecen con mucha frecuencia en diversos documentos, desde desposorios y bautismos a defunciones, lo que prueba que había una estrechísima relación entre ambos matrimonios» [Rodríguez de Ramos, 2022:XX]. Esta proximidad al célebre impresor sitúa a María de Zayas, desde sus años formativos, en un interesantísimo ambiente cultural y literario, muy vinculado a la industria del libro. A la luz de estos datos, es interesante recordar

---

<sup>85</sup> Por ejemplo, figura como «natural de Madrid» en la portada de la *editio princeps* de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). Treviño [2018:XV-XVI] dedica cierto espacio a esta cuestión.

<sup>86</sup> Con anterioridad al hallazgo de la partida de bautismo, Álvarez y Baena [1791:48] ya había sugerido que «según el tiempo en que floreció, parece hija de D. Fernando de Zayas y Sotomayor, Caballero del Hábito de Santiago, Capitán de Infantería, que nació en Madrid año de 1566». La relación de este con el conde de Lemos, sugerida por González de Amezúa [1951:3], fue comprobada por Barbeito [1986:II, 833 y 871-72; 2007:158] y corroborada con datos adicionales por Treviño [2018:XVIII].

<sup>87</sup> Véase también Delgado Casado [1996:633-35].

<sup>88</sup> Serrano y Sanz [1905:585] transcribió erróneamente como «María Barasa» el nombre de la madre de María de Zayas en la partida de bautismo, lo que dificultó su identificación hasta los estudios de Rodríguez de Ramos [2014]. Este puso los datos conocidos acerca de la escritora en relación con los recopilados por Agulló [1992:53-54], quien informa sobre Ana de Carasa: «Impresora de Su Majestad, a la muerte de su marido, Luis Sánchez, el 28 de abril de 1627. Una hermana suya, doña María de Carasa, estuvo casada con don Fernando de Zayas, caballero de la Orden de Santiago y mayordomo del Conde de Lemos. De los cuatro hijos habidos en su matrimonio con Luis Sánchez, solo sobrevivió su hija Juana Isabel —nacida en 1607— que fue heredera de sus padres. Según Gutiérrez del Caño [...] trabajó entre 1627 y 1629, en la imprenta de la calle de la Encomienda, al frente de la cual parece estaba Francisco de Ocampo (de la familia de impresores de este apellido: Diego, y Hernando y probablemente del Luis Sánchez de Ocampo, primo del marido de Ana de Carasa). Se conocen impresiones con el pie de imprenta de Ana de Carasa hasta 1631 [...] Murió Ana de Carasa el 21 de enero de 1633 [...] Las noticias sobre la casa de la Imprenta de la calle de la Encomienda se prolongan hasta casi el final del siglo XVII como pertenecientes a doña Juana Isabel Sánchez». Sobre Luis Sánchez, véase Agulló [1992:292-96]. Rodríguez de Ramos [2022:XIX] incide en que se trataba de «un hombre de notable poder e influencia en la industria del libro en la primera mitad del siglo».

<sup>89</sup> Sobre Isabel de Zayas y otras dos mujeres, Jerónima e Inés, postuladas como posibles hermanas de la autora, véanse Fernández García [1995:69], Treviño [2018:XXIV] y Rodríguez de Ramos [2014:242, 2022:XVII-XIX]. Como demuestra este último investigador, solamente Isabel ha de relacionarse con la autora madrileña.

la importancia otorgada a la imprenta en el prólogo de la autora a sus *Novelas amorosas y ejemplares* (p. 159):

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque has que los escritos se gozan en las letras de plomo no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado.

Por otra parte, María de Zayas tuvo por padrinos a «don Diego de Santoyo y doña Juana de Cardona su muger», como recoge la partida reproducida por Serrano y Sanz [1905:585]. De acuerdo con Treviño [2018:XIX-XX], Diego de Santoyo fue caballero de la Orden de Santiago, «gentilhombre de la boca del Rey y receptor general de penas de cámara», lo que demostraría «el elevado estrato social de pertenencia de la autora madrileña». La consulta del volumen *Familias Nobles de Aragón. Linages de Nobles e Infanzones del Reyno de Aragon y sus descendencias* de Juan Matías Estevan (edición de A. J. Nicolás-Minué, pp. 143-44) permite complementar esta información con nuevos datos acerca de Juana de Cardona, a los que no he hallado referencia en ninguna de las biografías zayescas. Hija de don Juan de Cardona y doña Luisa de Borja, se casó en efecto con «don Diego de Santoyo, caballero del hábito de Santiago y receptor general de penas de cámara». Entre sus hermanos estaban Felipe de Cardona, marqués de Guadalest y embajador en Flandes; y Antonio de Cardona y Borja, barón de Castelnou y primer mayordomo del cardenal-infante, don Fernando de Austria.<sup>90</sup> Todo ello encaja con la situación acomodada y los orígenes nobles que la crítica ha atribuido siempre a María de Zayas, hija de un caballero de Santiago; véanse, por ejemplo, Fernández de Navarrete [1854:XCVII], Sylvania [1922:4], Montesa [1981:21], Treviño [2018:XX-XXI], Yllera [2021a:71] y Rodríguez de Ramos [2022:XXXIV]. No obstante, la escritora debió de pertenecer a una rama relativamente inferior de la nobleza, si se considera el parentesco materno con una familia de impresores, generalmente considerados artesanos.<sup>91</sup>

Todas estas circunstancias habrían de repercutir positivamente en la formación de María de Zayas, que «aunque debe haber tenido un preceptor que la enseñase a leer y escribir [...] probablemente fue autodidacta, como deben haberlo sido la mayoría de las escritoras de su tiempo» [Olivares, 2014:12]. A juicio de Yllera [2021a:71], este hecho explicaría que la autora «no pierda la ocasión para quejarse de que no se den estudios a las mujeres». En efecto, el

---

<sup>90</sup> De acuerdo con el citado volumen de Juan Matías Estevan, Felipe de Cardona se casó en segundas nupcias con Ana de Ligne, hija del príncipe de Ligne, grande de España; Antonio de Cardona hizo lo propio con Mariana de Cardona, condesa de Láconi y viuda del virrey de Navarra. Según Salas [2017:87], esta última habría sido además «camarera mayor de la Emperatriz doña María; una posición que ya habían ostentado María Ana de Cardona y Ana de Cardona, abuela y madre de esta».

<sup>91</sup> Agulló [1992:15] apunta: «No obstante la incesante solicitud de los impresores por ser considerados artistas y no artesanos (son constantes los calificativos de maestros u oficiales del Arte de la Imprenta o del Arte de imprimir), no parece que quedara reflejado en una consideración especial por la sociedad de su tiempo». Asimismo, indica que los impresores y librerías madrileños solían heredar el oficio familiar o bien proceder «de otras familias artesanas»; y por lo general «se mantuvieron en su propio nivel sin superarlo en mucho ni descender tampoco de categoría social. Solamente tenemos constancia de que un descendiente de los mercaderes de libros flamencos de apellido Beelaert, don Andrés Blanquecer, en 1652 presentó las pruebas para obtener hábito de caballero de la Orden de Santiago» [Agulló, 1992:1-3]. Sobre los tíos de María de Zayas, señala: «Una hermana de la mujer del Impresor del Rey Luis Sánchez estuvo casada con don Fernando de Zayas, caballero de Santiago y mayordomo del conde de Lemos. Y Juana Isabel Sánchez, hija de dicho impresor; lo estuvo (tras muchos años de relaciones extramatrimoniales) con el caballero aragonés don Juan de Isis y Astor o de Azlor, del Consejo de Su Majestad en el Patrimonial de Aragón» [Agulló, 1992:2].

prólogo a las *Novelas amorosas y ejemplares* refleja su frustración ante la educación reservada a las jóvenes de su tiempo.<sup>92</sup>

Por otra parte, María de Zayas participó activamente de la vida cultural madrileña; según relatan sus contemporáneos, fue aplaudida en certámenes poéticos y academias literarias.<sup>93</sup> En concreto, King [1963:59, nota 81] la sitúa en la Academia de Francisco de Mendoza (1623-¿1637?) y quizás también en la de Sebastián Francisco de Medrano (c. 1617-1622), como se ha adelantado en el capítulo I, 1 «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro». Según Yllera [2021a:71], Zayas parece haberse movido en el círculo de Lope de Vega, quien le dedicó la silva VIII de su *Laurel de Apolo* (1630).<sup>94</sup> Asimismo, recibió alabanzas de Juan Pérez de Montalbán en *Para todos* (1632) y de Alonso de Castillo Solórzano en *La garduña de Sevilla* (1642). Estos dos últimos autores contribuyeron a los paratextos de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de la escritora madrileña, donde se incluyen también, además de la aprobación de José de Valdivieso, un soneto de Francisco de Aguirre Vaca y las siguientes décimas de Ana Caro de Mallén (pp. 154-55):

*A doña María de Zayas y Sotomoyor, doña [Ana] Caro de Mallén*

*Décimas*

Crezca la gloria española,  
insigne doña María,  
por ti sola, pues podría  
gloriarse España en ti sola.  
Nueva Safo, nueva Pola  
Argentaria, honor adquieres  
a Madrid, y te prefieres  
con soberanos renombres,  
nuevo prodigio a los hombres,  
nuevo asombro a las mujeres.  
A inmortal región anhelas  
cuando el aplauso te aclama,  
y al imperio de tu fama  
en sus mismas alas vuelas.  
Novedades y novelas  
tu pluma escribe, tú cantas,  
triunfa alegre, dichas tantas;  
pues ya tan gloriosa vives  
que admiras con lo que escribes,  
con lo que cantas, encantas.  
Tu entender esclarecido,  
gran Sibila mantuana,  
te miente al velo de humana,  
emula al común olvido;  
y del tiempo desmentido  
lo caduco, a las historias

<sup>92</sup> Véase el epígrafe I, 1.4 «Estrategias de autorización de la escritura femenina».

<sup>93</sup> Juan Pérez de Montalbán dijo de ella que había «escrito a los Certámenes con grande acierto» (*Para todos*, f. 353v). Por su parte, el anónimo autor del «Prólogo de un desapasionado» aseguró que «las doctas Academias de Madrid» la habían «aplaudido y celebrado» (*Novelas amorosas y ejemplares*, p. 163).

<sup>94</sup> Para más detalles sobre las menciones e intercambios de elogios de María de Zayas con otros autores de su tiempo, que se enumeran a continuación, consúltese, por ejemplo, Treviño [2018:XXXIII-XLI].

hará eternas tus memorias,  
rindiéndole siempre fieles,  
a tu elocuencia, laureles,  
a tu erudición, victorias.

A su vez, María de Zayas compuso poemas encomiásticos para los preliminares de *La fábula de Píramo y Tisbe* (1621) y *Prosas y versos del pastor de Cleonarda* (1622) de Miguel de Botello; *Orfeo en lengua castellana* (1624) de Juan Pérez de Montalbán; *Experiencias de amor y fortuna* (1626) de Francisco de las Cuevas, pseudónimo de Francisco Quintana; y el *Adonis* (1632) de Antonio del Castillo Larzával. Asimismo, contribuyó a la *Fama póstuma* (1636) publicada con motivo de la muerte de Lope de Vega y a las *Lágrimas panegíricas* (1639) por el fallecimiento de Juan Pérez de Montalbán. En su segunda colección de novelas, esto es, la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, conocida habitualmente como los *Desengaños amorosos* (1647), correspondió a los elogios previos de Lope de Vega y de Ana Caro.<sup>95</sup> La crítica ha hablado a menudo de una estrecha amistad entre Caro y Zayas, que podrían haberse conocido durante una visita de la primera a la capital en 1637; no obstante, no existen pruebas de ello más allá del citado intercambio de alabanzas y de las siguientes palabras de Castillo Solórzano: «Acompáñala [a María de Zayas] en Madrid doña Ana Caro de Mallén» (*La garduña de Sevilla*, edición de F. Rodríguez Mansilla, p. 482). Por otra parte, parece muy posible alguna relación personal de la escritora madrileña con Juan Pérez de Montalbán, cuyo padre formaba parte del círculo social de su familia, como señala Rodríguez de Ramos [2022:XXI-XXII]:

La relación entre Luis Sánchez y su mujer con el librero Alonso Pérez, padre del escritor Juan Pérez de Montalbán [...] aparece reflejada en diversos documentos [...] En una relación directa con la familia Zayas nos consta, según las aportaciones documentales recogidas por Agulló, que Fernando de Zayas debía de conocer a Pérez de Montalbán, pues se movían en ambientes y lugares muy próximos y juntos son testamentarios en la muerte de Luis Sánchez, acaecida en 1627 [...] En la partida de defunción puede leerse que son «testamentarios: don Fernando de Zayas, mayordomo del Conde de Lemos, y Joan Berrillo y Alonso Pérez, librereros en la calle de Santiago». También en 1633, en la muerte de Ana de Carasa, coinciden don Fernando de Zayas y Alonso Pérez.

A propósito de esta cuestión, cabe añadir que el posterior hallazgo entre los papeles de Alonso Pérez de una referencia a «una salbilla sobredorada de doña María Sayas, empeñada en 150 rs. de vellón» ha llevado a este mismo investigador a sugerir que, tal vez, la desahogada situación económica de la escritora, «de la que tanto se ha hablado, sin ninguna prueba, no tuviera, exactamente, por qué ser así» a lo largo de toda su vida [Rodríguez de Ramos, 2022:XXXII-XXXIV].

Por otro lado, se ha planteado la posibilidad de que María de Zayas residiese por un tiempo en distintas ciudades además de la capital; como advierte Yllera [2021a:68-69], ninguna de estas estancias está demostrada. González de Amezcua [1952:3] sugiere que la autora pudo trasladarse con sus padres a Valladolid al desplazarse allí la corte entre 1601 y 1606, sustentándolo únicamente en alusiones a esta ciudad en sus novelas. Más probable, aunque en

<sup>95</sup> A él se refiere como «aquel príncipe del Parnaso, Lope de Vega Carpio, cuya memoria no morirá mientras el mundo no tuviere fin» (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, edición de A. Yllera, p. 509). Para sus palabras acerca de Ana Caro, véase el apartado del presente capítulo dedicado a esta dramaturga.

absoluta segura, es una estancia napolitana entre 1610 y 1616, pues el conde de Lemos ejerció como virrey de Nápoles en estos años; su mayordomo, Fernando de Zayas, podría haberlo acompañado con su familia.<sup>96</sup> Olivares [2014:13] opina al respecto:

Aunque los detalles geográficos y las referencias a costumbres napolitanas en sus novelas no bastan para confirmar la presencia de la autora en Italia —puesto que son convencionales y podrían haber sido accesibles mediante fuentes indirectas—, un pasaje del *Desengaño noveno*, *La perseguida triunfante*, parece confirmar su estancia allí: «por la crueldad y porfía de un hombre padeció tantos trabajos la reina Beatriz, que en toda Italia es tenida por santa, donde vi su vida manuscrita, *estando allá con mis padres*» [...] Aunque la narradora es Estefanía y la referencia al manuscrito es una técnica de prestar verdad histórica a la novela, se percibe la voz de la autora al final del pasaje.

Asimismo, la publicación en Zaragoza de la primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y de los *Desengaños amorosos* (1647) ha dado lugar a la conjetura de que María de Zayas pudo haber vivido durante un tiempo en esta ciudad. Yllera [2021b:23-24], citando a Fernández de Navarrete [1854:XCVII], González de Amezúa [1948:XI] y Sylvania [1922:2-3], resume el estado de la cuestión al respecto:

Eustaquio Fernández de Navarrete planteó la duda y años después Amezúa aceptó la posibilidad de su cambio de residencia. Sylvania, en cambio, juzgaba insuficiente el dato para suponer su traslado, ya que era frecuente en la época que los autores recurriesen a editores de provincia, pues las prensas de la capital, agobiadas por la abundancia de originales y las publicaciones oficiales, no lograban cumplir la demanda en plazos breves. Además, numerosas obras de entretenimiento aparecieron, por esos años, en Zaragoza. Por otra parte, entre 1625 y 1634, el Consejo de Castilla aprobó la suspensión de licencias para escribir libros de comedias y novelas y otros de este género, lo que pudo favorecer que el manuscrito marchase a Zaragoza. En 1639, María de Zayas publica en Madrid un poema a la muerte de Pérez de Montalbán, pero tampoco este dato basta para asegurar su permanencia ininterrumpida en la capital. También en este caso hay que concluir que su estancia en Zaragoza es posible, pero en modo alguno segura.

Finalmente, se ha hablado también de una posible visita de María de Zayas a Barcelona, pues el 15 de marzo de 1643 fue objeto de un vejamen presentado por el poeta catalán Francesc Fontanella en la Academia de Santo Tomás de Aquino de dicha ciudad. El texto completo puede leerse en Brown [1987:231]; reproduzco a continuación el fragmento que atañe a la escritora (vv. 725-740):

Doña María de Sayas  
viu ab cara varonil,  
que a bé que «sayas» tenia,  
bigotes filava altius.  
Semblava a algun cavaller,

<sup>96</sup> De nuevo, el primero en sugerirlo parece haber sido González de Amezúa [1951:3]. Por su parte, Yllera [2021a:68] apunta: «Lo que es seguro es que la escritora estuvo en relación con la familia del IX conde de Lemos, ya que, en su segunda colección de novelas, llama a la condesa “mi señora” e incluye un poema que compuso para ella». Este IX conde de Lemos era sobrino de aquel al que había servido el padre de María de Zayas, el séptimo de su título.

mes jas' vindrà a descobrir  
 que una espasa mal se amaga  
 baix las «sayas» femenils.  
 En la dècima tercera  
 fou glosadora infelíz,  
 que mala tercera té  
 quant lo pris vol adquirir.  
 O! Senyora Doña Saÿa [*sic*],  
 per premiar sos bons destigs  
 del sèrcol de un guardainfant  
 tindrà corona gentil.

Según Brown [1993:359], este texto demostraría que Fontanella «tenía mucha confianza con María de Zayas para ofenderla tan impunemente. Si lo contrario fuera verdad, tales conceptos serían de demasiado mal gusto». No obstante, los versos del catalán deben entenderse en el contexto de un código literario perfectamente comprendido por sus interlocutores, pues los vejámenes eran piezas satíricas basadas en «la ridiculización y ponderación de ciertas cualidades físicas y morales del personaje en cuestión y en donde a veces podría tener más peso la demostración de ingenio que la fidelidad a la verdad» [Treviño, 2018:XXXII]. La ofensa es intrínseca a esta modalidad literaria y, por tanto, no tendría por qué implicar una amistad. Por otra parte, Brown [1993:360] recuerda que la segunda edición de los *Desengaños amorosos* se publica en Barcelona en 1648 y su aprobación la firma, además de fray Pío Vives, Josep Fontanella, hermano mayor del autor del vejamen; a su juicio esto «sugiere que la autora regresó a Barcelona en 1647 ó 1648 para allí negociar la reedición de sus narraciones, o que nunca abandonó la zona a partir de 1643», pudiendo incluso morir en la ciudad condal. Yllera [2021a:69] se muestra muy escéptica ante estas hipótesis, pues considera «sumamente improbable que María de Zayas, a quien impresionó muy vivamente el levantamiento de Cataluña, se instalase en la ciudad secesionista y participase en cenáculos como el de Francesc Fontanella, un escritor abiertamente separatista, que moriría en Perpiñán».

Se conservan varios testamentos y partidas de defunción con el nombre de María de Zayas, común en la época.<sup>97</sup> A juicio de Yllera [2021a:70], seguramente ninguno de ellos corresponda a la escritora, que «pudo morir en cualquier momento e incluso es probable que falleciese no mucho después de terminar su obra, lo que podría explicar el aspecto descuidado de la edición de esta segunda colección [...] y también el que no firmase su dedicatoria al duque de Híjar», que lleva en su lugar la rúbrica de Inés de Casamayor. Esta última era la «viuda del librero aragonés Matías de Lizau, fallecido en 1644, pese a lo cual figura como quien costeó la edición» [Yllera, 2021a:70]. Con todo, Rodríguez de Ramos [2014, 2022] aporta diversos argumentos a favor de la identificación de la autora de *La traición en la amistad* con una María de Zayas fallecida el 19 de enero de 1661. Su partida de defunción, testamento y un poder para cobrar habían sido recogidos ya por Serrano y Sanz [1905:585-86], quien se mostró poco convencido de que perteneciesen a la novelista. Sintetizo a continuación los datos más relevantes al respecto.

Esta María de Zayas finada en 1661, cuya cronología encaja razonablemente bien con la de la escritora, era también madrileña y murió, de hecho, en una calle muy próxima a aquella donde residía la familia de Fernando de Zayas y María de Carasa al nacer su hija menor.<sup>98</sup> Su

<sup>97</sup> Véase Rodríguez de Ramos [2022:XXXIV-LIV].

<sup>98</sup> De acuerdo con Rodríguez de Ramos [2022:XVII], la partida de bautismo de Isabel de Zayas revela que «el matrimonio Zayas-Carasa vivía en la madrileña calle de la Cabeza, en el actual barrio de Lavapiés», mientras que la fallecida en 1661 lo hizo en la calle del Olivar, perpendicular a esta.

acta de defunción se expidió en la parroquia de San Sebastián de Madrid, al igual que la partida de bautismo antes atribuida a la novelista. Pasó unos años al servicio de Magdalena de Ulloa, condesa de Villalonso y marquesa de Malagón. La muerte de la marquesa en 1618, diecinueve años antes de la publicación de las *Novelas amorosas y ejemplares*, explicaría que Zayas jamás la mencionase en sus obras. Por otro lado, la fallecida en 1661 contrajo matrimonio con un hombre llamado Juan de Valdés, criado y caballero del marqués de Malagón. En 1617, la pareja firmó un documento solicitando el reconocimiento papal de la Inmaculada Concepción de María en el convento de la Concepción Jerónima de Madrid, una rúbrica que Barbeito [1986:II, 832-33] había atribuido sin dudarlo a nuestra autora. Esta última menciona el convento y a una de sus religiosas en la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* (p. 335); según Ruiz-Gálvez [2006], parece haber sido partidaria del misterio inmaculista. De hecho, el manuscrito de *La traición en la amistad* se cierra con la siguiente declaración: «Alabado sea el Santísimo Sacramento y la limpia y pura Concepción de la Virgen sin mancha, concebida sin mancha de pecado original. Doña María de Zayas» (edición de J. Olivares, p. 108). Por otra parte, Juan de Valdés y su esposa residieron en Valladolid entre 1631 y 1633; en 1644, ella había enviudado y se encontraba de vuelta en Madrid.

A mi juicio, no es imposible que esta María de Zayas fuese, en efecto, la novelista y dramaturga; pero en modo alguno puede asegurarse, pues ninguno de los datos resulta definitivo. El propio Rodríguez de Ramos [2014:253] admitió, en su primer trabajo al respecto, cierta extrañeza ante la posición relativamente humilde del supuesto marido de la autora, aun añadiendo que, en realidad, Juan de Valdés tenía «bastantes responsabilidades» en casa de los marqueses. Asimismo, reconoce que ninguno de los nombres asociados al círculo familiar, social o literario de la escritora figura en los documentos relativos a la María de Zayas fallecida en 1661. No obstante, argumenta que la mayoría de estos textos corresponden al tiempo que pasó con su esposo en Valladolid, mientras que en fechas posteriores una parte importante de sus contactos ya habría muerto. Por último, no está de más advertir que en el testamento del 11 de enero de 1661 recogido por Serrano y Sanz [1905:585-86] se indica que la otorgante «aunque sabía firmar, la gravedad de su enfermedad no la da lugar para ello, y por su ruego firmó un testigo»; en el poder para cobrar, emitido el mismo día, se repite que «aunque sabía escribir, por la grave enfermedad que tenía y tener algo turbada la vista, rogó a un testigo lo firmase por ella». Estas afirmaciones resultan plausibles, toda vez que, como señala Yllera [2021b:18, nota 33], la enferma falleció solo ocho días después, de modo que en efecto debía de hallarse grave. La insistencia en que «sabía firmar» podría antojarse superflua si se considera que estamos ante una escritora relativamente famosa que moriría, además, en el mismo barrio donde había nacido y donde, por tanto, debían de conocerla; con todo, puede responder meramente a una fórmula legal.

Finalmente, es preciso mencionar la tesis de Navarro Durán [2019, 2020] por la cual María de Zayas nunca habría existido, sino que se trataría de un heterónimo del escritor Alonso de Castillo Solórzano. La crítica posterior ha rechazado esta atribución, desde la primera respuesta de Treviño [2019] hasta Rodríguez de Ramos [2022:LIV], quien en su reciente contribución a la edición de *La traición en la amistad* de Julián Olivares asevera que «de ningún modo María de Zayas fue un heterónimo de Castillo Solórzano, y que es absolutamente imposible que así fuera», pasando por Acebedo [2020], Rodríguez Mansilla [2021] e Yllera [2021a:70, nota 25], entre otros.<sup>99</sup> Como han puesto de manifiesto estos estudios, los argumentos a favor de la

<sup>99</sup> El análisis estilométrico efectuado por Fradejas [2021] también contradice la identidad de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano.

identidad de ambos autores resultan muy cuestionables. Por ejemplo, Navarro Durán [2019:27] considera, a partir de un pasaje de los *Desengaños amorosos*:

María de Zayas dice esta frase misteriosa: «Me conocéis por lo escrito, mas no por la vista», ¿por qué? Y antes ha afirmado que si es necesario tomará la espada en defensa de las mujeres, «no por mí, que no me toca» (adviértase además que ha dicho antes «el que dijere mal de ellas» y no «de nosotras»). Si no la conocen «por la vista», si no puede verla nadie, ¿no será que no existe?; y si no le toca la defensa de la mujer, es que no lo es. ¿Qué está, pues, diciendo? Sencillamente, el autor de sus escritos —un hombre— está revelando a los lectores que María de Zayas es un ente de ficción como los personajes de sus creaciones, es su heterónimo.

Ante estas palabras, Rodríguez Mansilla [2021:414] contraargumenta lo siguiente:

Navarro Durán lee un poco caprichosamente la conclusión de los *Desengaños amorosos*. Me parece que puede interpretarse aquel «no me toca» de Zayas como ‘no me incumbe la acusación de ser mala’. Y la razón de ello («pues me conocéis por lo escrito, mas no por la vista») se explicaría porque, dado que el público no la conoce ‘de vista’, nadie podría acusarla de nada, porque la gente no conoce sus actos, solo sus textos («lo escrito»). Leído así el fragmento, Zayas no niega precisamente ser mujer, sino que niega el ser mala mujer o que se le pueda atribuir algún vicio, pues no la han visto y en esa medida no pueden conocer su comportamiento.

De igual manera, cuando una décima en los preliminares a las *Novelas amorosas y ejemplares* se dirige a la escritora diciéndole que «ni eres mujer ni eres hombre, / nada es humana tu suerte; / tu musa canta de suerte / que a quien no te vio enamora»<sup>100</sup> no se refiere a una identidad masculina de María de Zayas ni a su inexistencia, como sugiere Navarro Durán [2019:28]; simplemente la declara sobrehumana —quizás alude también a la cualidad de «mujer varonil» frecuentemente atribuida a aquellas que, a juicio de la época, destacaban por encima de su sexo— y elogia su capacidad para, como novelista, conquistar mediante la palabra escrita. Asimismo, el hecho de que la aprobación de Juan de Valdivieso se refiera al «Autor», en masculino, puede ser meramente «un *lapsus*, considerando que en la línea siguiente la llama “dama e hija de Madrid”» [Rodríguez Mansilla, 2021:415]. Además, el aludir así a una escritora no es del todo insólito: por ejemplo, la propia Ángela de Azevedo se denomina a sí misma «el poeta» en *La margarita del Tajo* (v. 4204) y *Dicha y desdicha del juego* (v. 808). Por otra parte, el vejamen de Francesc Fontanella, antes recogido, conduce a Navarro Durán [2019:35-36] a afirmar lo siguiente:

Fontanella lo dice muy claramente: doña María de Zayas vive con cara de hombre y tiene altos y afilados bigotes (no es bigotuda al modo en que podría serlo una mujer); se parece a un caballero (que él conoce muy bien), y anuncia que al final se descubrirá tal disfraz porque mal se esconde una espada debajo de las sayas de una mujer: es María de Zayas o Çayas.

<sup>100</sup> Reproduzco los versos tal y como figuran en el estudio de Navarro Durán [2019:28]. Olivares [2014:157, nota 8] omite este poema en su edición, pero lo recoge en nota y transcribe del siguiente modo los versos en cuestión: «Ni eres mujer ni eres hombre; / nada es humana, tú fuerte. / Tu musa canta de suerte / que a quien no te vio enamora».

No obstante, los versos del poeta catalán responden, como antes se ha observado, a un propósito satírico; al cuestionar la femineidad de María de Zayas, no sugiere que se trate verdaderamente de un varón, sino que actúa como tal por atreverse a escribir. En otras palabras, es la manidísima acusación de «hombruna» a la que se han enfrentado casi todas aquellas que pretendieron de alguna manera superar los límites socialmente impuestos a las mujeres. Recuérdese asimismo la afirmación «no es sino hombre, y de los muy barbados» que uno de los panegiristas de Sor Juana aplicaba a Teresa de Ávila y a la propia autora novohispana en los preliminares del *Segundo volumen*.<sup>101</sup>

Por otra parte, Navarro Durán [2019:41] sustenta su hipótesis de que María de Zayas no solo es un hombre, sino que se trata, en concreto, de Castillo Solórzano a partir de «los elementos comunes que unen sus novelas, desde las palabras hasta los argumentos». Los datos aportados, aunque interesantes a la hora de establecer posibles puntos de contacto entre ambos autores, no permiten concluir que se trate de una misma persona; en palabras de Rodríguez Mansilla [2021:416], «el problema esencial del método de concordancias léxicas [...] es que asume la singularidad de palabras o frases que, en realidad, forman parte del léxico literario de buena parte de los escritores del Siglo de Oro». De igual manera, las coincidencias temáticas apuntadas responden a un contexto cultural compartido, donde no resulta en absoluto extraño que múltiples creadores se nutran de unas mismas lecturas y tópicos literarios. Por ejemplo, Navarro Durán [2019:67-81] afirma que Castillo Solórzano habría tomado el motivo de la amante invisible de *La viuda valenciana* de Lope de Vega para reproducirlo en varias de sus novelas; entre ellas, el cuarto de los *Desengaños* de María de Zayas. No obstante, este es un argumento muy repetido en la literatura áurea;<sup>102</sup> sin ir más lejos, Ana Caro de Mallén lo desarrolla también en su comedia *El conde Partinuplés*.

Las mismas objeciones pueden extenderse al estudio posterior de Navarro Durán [2020] en torno a *La traición en la amistad*, de nuevo basado en coincidencias que no son exclusivas de María de Zayas y Castillo Solórzano; como advierte Yllera [2021a:70, nota 25] alguna de ellas es «tan tópica como la declaración de veracidad de la obra». Asimismo, Navarro Durán [2020:204] argumenta, por ejemplo, que cuando Marcia advierte a Fenisa «que solo por ser mujer / no te echo por la escalera» (*La traición en la amistad*, vv. 2845-2846) nos encontramos ante una «fórmula que diría un hombre y no una mujer; se nota en ese pequeño detalle al escritor que está detrás de su heterónimo femenino». Sin embargo, los escrúpulos de la heroína zayesca no responden a una supuesta cortesía masculina, sino a la solidaridad entre mujeres que propugna la comedia y que, precisamente, Fenisa comete el error de traicionar. Sin necesidad de aportar más ejemplos, sirvan estas muestras para justificar la no adherencia a la tesis de Navarro Durán [2019, 2020] y la consecuente inclusión de María de Zayas entre la nómina de dramaturgas del Siglo de Oro.

### 2.1.2 Obra literaria

María de Zayas cultivó la poesía, la prosa y el teatro. Su obra poética conocida se reduce a los textos de circunstancias ya referidos, que se publicaron entre los preliminares de diversos autores o en los homenajes fúnebres a Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán. Pueden añadirse «versos amorosos o satíricos, así como un soneto a Felipe IV» [Yllera, 2021a:71] insertos en su producción dramática y narrativa. En cambio, sus dos colecciones de novela corta, de temática amorosa e influencia italiana, tuvieron un éxito extraordinario, pues fueron objeto de numerosas reediciones, traducciones y adaptaciones durante los siglos XVII y XVIII.



<sup>101</sup> Véase el epígrafe I, 1.4 «Estrategias de autorización de la escritura femenina».

<sup>102</sup> Véase Armas [1976].

Según Yllera [2021a:76], su influencia puede rastrearse en autores como Molière, Stendhal o Aphra Behn.

La primera de estas colecciones, conocida como *Novelas amorosas y ejemplares*, apareció en 1637 en Zaragoza. Es probable que el título lo escogiese el librero por razones comerciales; se cree que la autora habría preferido *Honesto y entretenido sarao* o *Tratado honesto y entretenido sarao*.<sup>103</sup> Su redacción debió de terminarse tiempo antes, pues «ya había conseguido la licencia eclesiástica [...] en 1626, pero no la civil debido al veto a la concesión de licencias para la publicación de novelas y comedias entre los años de 1625-1634» [Olivares, 2022:LXVI]. El segundo conjunto de novelas se tituló en su *editio princeps*, impresa también en Zaragoza en el año 1647, *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*; como ya se ha dicho, se conoce habitualmente como *Desengaños amorosos*.<sup>104</sup> Ambas obras han sido objeto de ediciones modernas y estudios exhaustivos; véanse, por ejemplo, Olivares [2014, 2017] e Yllera [2021b]. Se ha destacado siempre el tono profemenino de ambas colecciones, más pesimista en los *Desengaños*; por ejemplo, Yllera [2021b:67-71] apunta:

El principal deseo de María de Zayas es defender la honra de las mujeres. De ahí que insista en su constancia en el amor. Reprocha a los hombres el denigrar sistemáticamente a las mujeres y, por unas que yerran, condenar a todas. Quiere mostrar que, incluso de las muchas de las que mueren acusadas de adulterio, no son sino víctimas de equívocas apariencias. Reprocha, por otra parte, a los hombres el ser causantes del mal de las mujeres. Tras defender el buen nombre de las mujeres, reclama también para ellas el beneficio de la cultura [...] Pero, al reclamar esta necesidad de estudios para las mujeres, vuelve los ojos al pasado y añora la cultura de algunas mujeres del siglo XVI: su época aparece a sus ojos como un tiempo de regresión y decadencia [...] En realidad, sus ideas acerca de las mujeres responden a un convencimiento profundo, difícil de deslindar —so pena de caer en la incomprensión— de otros aspectos del pensamiento de la autora, como son su profundo aristocratismo y su añoranza del pasado.

Por lo que se refiere a la obra dramática de María de Zayas, comprende una sola pieza: *La traición en la amistad*, comedia urbana conservada únicamente en un manuscrito de 48 hojas en 4.º en la Biblioteca Nacional de España (RES/173). El *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional* de Paz y Meliá [1934:I, 541] lo identifica como un manuscrito autógrafo, idea que han repetido algunos estudios posteriores; por ejemplo, Urban [2014:87] y Treviño [2018:XXVIII]. Por su parte, Serrano y Sanz [1905:590, nota 1] afirma que se trata de una «copia bastante defectuosa» de mediados del siglo XVII; cree que pudo hacerla un amanuense andaluz, pero para ello se basa tan solo en el seseo, que no es exclusivo de Andalucía. González Santamera y Doménech [1994:44] objetan que «el texto es muy laísta, rasgo lingüístico que no se corresponde con el habla andaluza». Por

<sup>103</sup> Véase Yllera [2021a:72].

<sup>104</sup> Urban [2014:103, nota 63] afirma que el autor de comedias Luis López de Sustaete tenía «la intención [...] —no sabemos si llegó a estrenarse— de adaptar teatralmente una de las novelas de Zayas». Su afirmación se basa en un inventario de bienes de este empresario teatral, fechado en 1658, que menciona «un libro de loas y entremeses impreso, dentro del cual hay una provisión del Consejo para que Luis López pudiese representar, un libro de la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* de María de Zayas» (DICAT). No obstante, si se considera este fragmento con detenimiento y en su contexto, se advierte que se ha cometido un error de interpretación: la provisión no guarda relación con la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, sino que se trata de objetos independientes en una enumeración más amplia. Así se confirma al consultar el inventario completo, recogido por Davis y Varey [2003:II, 480-94]. Por tanto, no puede decirse que López de Sustaete estuviese preparando una adaptación teatral del libro de María de Zayas, sino que, simplemente, poseía una copia.

su parte, Asensio Muñoz [2011:99] señala que «la falta de otros autógrafos claramente atribuibles a la escritora impide que se pueda descartar cualquiera de las dos hipótesis» y, en cualquier caso, describe el documento como una «copia en limpio, con mínimas correcciones, realizada a mediados del siglo XVII, con la caligrafía bastardilla tan empleada en esta época». Para Ferrer [2021:379], «a todas luces» no se trata de un autógrafo.

Es muy posible que *La traición en la amistad* sea la pieza a la que se refería Juan Pérez de Montalbán cuando escribió en su *Para todos* (1632): «D. Maria de Zayas dezima Musa de nuestro siglo [...] tiene acabada una Comedia de excelentes coplas» (f. 353v). Por este motivo, suele establecerse el año 1632 como *terminus ad quem* para la redacción de la comedia. A partir de un análisis métrico, Melloni [1983:10] considera que su composición debió de tener lugar «non lontano dal periodo 1618-20». En cambio, Paun de García [1988:378-79] aplica a *La traición en la amistad* el método de Morley y Bruerton [1940] para la datación de las obras lopescas —admitiendo que «es arriesgado aplicar a otro autor datos válidos para Lope de Vega, a pesar del hecho de que María de Zayas fue de la “escuela de Lope”»— y concluye que, muy probablemente, la comedia se escribió con posterioridad a 1630, poco antes de la publicación de *Para todos*. De igual manera, González Santamera y Doménech [1994:35] la ubican «hacia 1630»; Rodríguez Garrido [1997:359] apuesta por «los años inmediatamente anteriores a 1632»; y Soufas [1997a:274] la sitúa entre 1628 y 1632. Esta última datación surge de la consideración de que la guerra en Lombardía a la que alude Marcia en la primera jornada (*La traición en la amistad*, vv. 35-36) es la Guerra de Sucesión de Mantua (1628-1631). No obstante, Urban [2014:98] advierte que podría tratarse de algún otro conflicto, pues a su juicio la comedia pudo idearse en el contexto de la academia de Francisco de Medrano (c. 1617-1622); de ser así, «la mención a la guerra de Lombardía debe corresponder a la guerra que hubo entre esta región española y Saboya (1613-1615)». Finalmente, Olivares [2022:LXV-LXVII] considera que la pieza debió de escribirse antes de 1630 y, probablemente, entre 1628 y 1629.

En cuanto a una hipotética representación de *La traición en la amistad*, no puede afirmarse que llegara a producirse. Paun de García [1988:390] sugiere que María de Zayas podría haberse planteado incluirla en sus *Novelas amorosas y ejemplares*, pues el tema reforzaría el marco narrativo; asimismo, plantea la posibilidad de que «hubiese hecho circular el manuscrito entre sus amigos literarios, quizás en una academia». Por su parte, Rodríguez Garrido [1997:359 y 367] no duda que María de Zayas escribiese *La traición en la amistad* con el objetivo de que fuese representada, como demuestran «el aprovechamiento del espacio escénico como signo visual [...] y la referencia a un público presente»; pero cree que seguramente pensase en una función «privada, ante un grupo selecto de espectadores». Sobre ello, añade [Rodríguez Garrido, 1997:368, nota 3]:

Un indicador para creerlo así podría ser la libertad de las bromas del gracioso en la primera jornada, quien entre otras cosas, se declara nieto de un cura que «en lo que tocaba al sexto / curaba muy bien su gusto» [...] Tales declaraciones quizás hubieran encontrado impedimento en el censor de comedias, que a partir de 1608 debía dar su autorización para toda representación pública [...] Sin embargo, la falta de un estudio exhaustivo sobre los criterios de la censura teatral —o incluso la diferencia de criterios entre los censores— impide ser categórico.

A partir de estas reflexiones, Urban [2014:92-103] propone, como se ha dicho, la hipótesis de que *La traición en la amistad* fuese escrita para su lectura o puesta en escena en la academia de Francisco de Mendoza o, sobre todo, en la de Sebastián Francisco de Medrano, donde «se sabe

con certeza que se representaban comedias».<sup>105</sup> Entre las piezas allí presentadas se encuentra *Lealtad, amor y amistad*, obra del propio Medrano que, a juicio de la citada investigadora, pudo haber influido en la de Zayas. Además, a las reuniones en casa de Medrano llegaron a asistir los escritores más célebres de la época; entre ellos, Juan Pérez de Montalbán, quien quizás conociese allí el texto de *La traición en la amistad*, recordándolo después en su *Para todos*.

## 2.2 ANA CARO DE MALLÉN

### 2.2.1 Datos biográficos

Ana Caro de Mallén, a veces llamada Ana Caro Mallén de Soto,<sup>106</sup> desarrolló su carrera literaria en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII; en concreto, existen noticias suyas entre 1628 y 1645. No se poseen datos certeros acerca de su familia o su fecha de nacimiento. En cuanto a su ciudad natal, se contemplan dos posibilidades: Sevilla y Granada. Rodrigo Caro, contemporáneo de la escritora, la incluyó en un catálogo con el título *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*. A su vez, Nicolás Antonio se refirió a ella como «D. Ana Caro, Hispalensis» en el segundo tomo de la *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum* (p. 339). Diego Ortiz de Zúñiga, sevillano como los anteriores, la denominó «musa de Sevilla» en sus *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla* (p. 586). Asimismo, cuando la autora publica su *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra* (1635), bajo el título se afirma que fue «compuesto por doña Ana Caro de Mallén, vecina de la dicha ciudad». Castillo Solórzano la llama «dama de nuestra Sevilla» (*La garduña de Sevilla*, edición de F. Rodríguez Mansilla, p. 482); Vélez de Guevara, «décima musa sevillana» (*El diablo cojuelo*, edición de R. Valdés Gázquez, p. 107); y María de Zayas, «natural de Sevilla» (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, edición de A. Yllera, p. 335). La propia Ana Caro se refirió a Sevilla como «dulce patria antigua» en una de sus relaciones de sucesos.<sup>107</sup> Por ello, se ha supuesto que nació en esta ciudad; Barrera y Leirado [1860:71] sugirió que pudiese ser pariente del propio Rodrigo Caro, hipótesis a la que se sumó Lasso de la Vega [1871:205] y, posteriormente, recogieron López Estrada [1983:114] y Delgado [1998:3-6]. Esta última menciona a una prima del célebre anticuario con el nombre de Ana Caro, nacida en Utrera en 1565 y enterrada en Santa María de Mesa en 1652. Por su parte, Luna [1992:12-14] indica que el árbol genealógico de Rodrigo Caro incluye a varias Anas, entre ellas una hermana a la que se refiere en su testamento.

En cambio, Serrano y Sanz [1903:177] afirma que Ana Caro nació en Granada y fue hermana de Juan Caro de Mallén, caballero de doña Elvira Ponce de León, marquesa de Villanueva de Valdueza. Así pues, no sería sevillana de nacimiento, sino por ser allí donde se formó y ejerció como escritora; el propio Rodrigo Caro afirmaba que «el título de natural de una ciudad no se adquiere por sola una causa, sino por muchas» (*Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, edición de L. Gómez Canseco, p. 27). Esta hipótesis fue recogida por Escabias [2012, 2013a, 2022, 2023], quien sostiene que la escritora

<sup>105</sup> King [1963:54] se expresa con mayor cautela: «Medrano —y probablemente otros académicos— escribieron comedias para la organización. No sabemos si fueron solamente leídas o si fueron representadas por los miembros y sus damas, pero es perfectamente posible que se hiciesen representaciones».

<sup>106</sup> Así aparece por primera vez en una copia manuscrita, realizada ya en el siglo XVIII, de su comedia *El conde Partinuplés* (BNE, MSS/16775). Véanse Luna [1992:42-43] y Escabias [2012:145, 2023:11], quien incide en que «de Soto» constituye un añadido a lápiz tras el apellido «Caro de Mallén».

<sup>107</sup> Se trata del *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro. A la coronación del rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora princesa de Cariñán, en tres discursos* (1637). La cita referida se encuentra en el discurso II, v. 13. El texto completo puede leerse en Luna [1992:593-676].

fue hija de Gabriel Caro de Mallén, procurador de la Real Chancillería y Audiencia de Granada, y su esposa Ana María de Torres. Los dos fueron también padres del citado Juan Caro de Mallén, quien, en efecto, se instalaría en la corte madrileña al servicio de la marquesa de Villanueva de Valdeuza; asimismo, Gabriel Caro de Mallén tendría posteriormente otro vástago de un segundo matrimonio. A diferencia de estos, Ana Caro no sería su hija biológica, sino adoptiva: según Escabias, la futura escritora habría nacido como esclava morisca, para luego ser prolijada por el procurador de la Real Audiencia y su esposa, que el 6 de octubre de 1601 bautizaron a una «Ana María esclava de Gabriel Mallén» en la Iglesia del Sagrario-Catedral. De acuerdo con la misma investigadora, se trató de un «acto de acogimiento y protección hacia la niña» equivalente a un prolijamiento o adopción, pues detecta en el documento ciertas características que lo distanciarían de aquellos casos donde «los amos de la casa bautizan a niños y niñas esclavos, pero añadiendo el nombre de sus padres» porque «solo los ciudadanos libres tenían potestad para llevar a cabo bautizos» [Escabias, 2012:164]. Siempre según esta estudiosa, la familia se habría mudado a Sevilla en torno a 1625, a causa de la formación de uno de los hermanos. Cabe apuntar aquí un detalle: la esclava a quien bautizó Gabriel Caro de Mallén, según la documentación existente, «era adulta» en 1601; no obstante, según Escabias [2012:162] la mayoría de edad penal para las muchachas moriscas estaba en los nueve años y medio. Tanto esta investigadora como Urban [2014:33] estiman que la niña tendría por entonces alrededor de diez años. Si se considera que, como informa la propia Escabias [2012:161], quien la prolijaba debía ser, por ley, dieciocho años mayor que ella, debe concluirse que la «Ana María» bautizada en 1601, fuese o no la futura escritora, tendría como mucho catorce años de edad, pues Gabriel Caro de Mallén, nacido en 1569, contaba por entonces treinta y dos. No obstante, todo ello implica que, llegado el supuesto traslado de la familia en 1625, la joven tendría entre treinta y cuatro y treinta y ocho años, edad que me parece muy elevada para la llegada a Sevilla de una escritora a quien sus contemporáneos reconocen como oriunda de dicha ciudad. Las hipótesis de Escabias han sido asumidas por críticos como Urban [2014] o Armas [2020], mientras que otras investigadoras se muestran escépticas. Por ejemplo, Williamsen [2018:312, nota 31] argumenta pertinentemente:

Escabias presupone algunos datos no explicados adecuadamente: añade el nombre María, que no se suele asociar con Ana Caro, y elimina el segundo apellido *Soto*, que sustituye por *Torres* («Ana María Caro Mallén de Torres») [...] Dadas las numerosas diferencias entre la persona nombrada en los registros y documentación existente sobre Ana Caro, parece más probable que los documentos que descubrió Escabias se refieran a otra mujer y no a la dramaturga, especialmente porque Caro suele ser mencionada por sus coetáneos [...] como «la señora doña Ana Caro», títulos que en la estructura social de la época reflejan el estatus y no son una mera fórmula de cortesía.

Con independencia de sus circunstancias familiares, Ana Caro de Mallén fue una escritora «de oficio», pues, a diferencia de la mayoría de las autoras de su tiempo, ella procuró, con éxito, una remuneración por sus actividades literarias, como ha demostrado Luna [1992, 1995]. De hecho, Baranda [2018:43] la considera «without question [...] the most outstanding example of a Spanish professional woman writer of the period». Durante una primera etapa, Caro parece haber hallado una fuente de ingresos en la composición de relaciones de sucesos, mediante las que buscó el mecenazgo de diversos aristócratas. Su primera obra conocida, la *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* (1628), está dedicada a don Juan de Elosidieta, advirtiéndole juguetonamente que «podréis decir muy bien, que ha sido treta

/ el valerme de vos, que os cuesta Caro». <sup>108</sup> La *Grandiosa vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoça y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán* (1633) se la brindó al propio general, quien, según Baranda [2018:46], «most probably ordered the *relación* to draw attention to and magnify his evidently small victory on the battlefield». Por su parte, la su *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra* (1635) fue ofrecida a Leonor de Luna Enríquez, condesa de Salvatierra, cuyo marido, asistente de Sevilla entre 1634 y 1641, parece haber actuado como protector de la escritora. <sup>109</sup> Finalmente, el *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro. A la coronación del rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora princesa de Cariñán, en tres discursos* (1637) lleva una triple dedicatoria a Agustina Spinola, esposa del banquero Carlos Strata; al conde-duque de Olivares, a cuyo círculo literario debió de vincularse Ana Caro de Mallén; y a la propia villa de Madrid. Por esta última obra, la autora recibió en pago la elevada suma de 1100 reales. <sup>110</sup> Además, el breve prefacio que antecede a la misma deja muy claro que ella era consciente de su valor comercial: «Lector Caro: si lo fuere para ti este Contexto, más por lo que te puede enfadar que costar, perdónale este pecado a mi ignorancia [...] Suplícote le censures como tuyo, y le compres como ajeno, que con esto, si tú no contento, yo quedaré pagada». <sup>111</sup> Por lo que se refiere a la relación de Ana Caro de Mallén con el conde-duque de Olivares, Luna [1992:25-26] apunta:

El período en que escribe y publica Ana Caro (1628-1645) coincide con el período de valimiento de Gaspar de Guzmán. Probablemente gozaba del favor político del valido o de algún poderoso y los encargos de Relaciones de fiestas parecen confirmar esta hipótesis [...] Nos inclinamos a pensar [...] que Ana Caro formó parte del grupo de poetas sevillanos de la corte del Conde Duque, en el se hallaba Francisco de Rioja, secretario del poderoso valido [...] Rioja sería uno de los jueces de la Academia burlesca celebrada en el Buen Retiro en ocasión de las fiestas ya mencionadas de 1637. Y [...] una cierta temática y simbolismo floral común a Rioja y a Juan de Salinas serán patentes en nuestra escritora, quien elabora un palimpsesto intertextual con dos décimas de Juan de Salinas cuyo resultado es una escena teatral de gran lirismo.

A su vez, Baranda [2018:48] señala, en la misma línea:

The Count-Duke of Olivares had resided in Seville between 1607 and 1615, where he was a patron of writers, and Caro was likely connected to the court circle that led her to the heart of power. When called to the royal court, some patronised writers followed the Count-Duke; for example, the poet, Francisco de Rioja, his secretary and librarian, Francisco de Calatayud, his official biographer and Juan Antonio de Vera, Count of La Roca, ambassador and author of his panegyric. Caro's connections to this group may explain why she

<sup>108</sup> La dedicatoria completa puede leerse en Luna [1992:519]. Sobre esta obra, Baranda [2018:45] apunta: «Receiving such commission proves Caro was a respected writer with connections to the city elites. Otherwise—in a city where many celebrated writers already lived, ready to take up a likely well-paid assignment— she would not have been entrusted with the task».

<sup>109</sup> Véase Luna [1992:20-21].

<sup>110</sup> Baranda [2018:49, nota 26] se refiere a la carta de pago en cuestión, emitida el 30 de agosto de 1638, y apunta: «To get an idea of how much it was, the same amount was paid to Velázquez in 1629 for the picture *The Triumph of Bacchus*».

<sup>111</sup> Como se ha dicho, el *Contexto* puede leerse en Luna [1992:593-676]; este fragmento se encuentra en la p. 595 de su tesis doctoral.

moved to Madrid and account for her success in publishing the *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro*.

En efecto, Ana Caro de Mallén hubo de viajar a Madrid para ser testigo de los eventos celebrados entre el 15 y el 25 de febrero de 1637 y descritos en su *Contexto de las reales fiestas*, donde ella misma declara la fecha de su entrada a la capital: «Llegué a Madrid primero / del erizado enero» (discurso II, vv. 25-26). Durante el transcurso de estas fiestas se celebró una academia burlesca sobre la que la escritora «pasa de puntillas» en su crónica [Marín, 2018:333].<sup>112</sup> Al año siguiente se reunió una segunda academia a la que Caro debió de asistir, puesto que el secretario, Alfonso de Batres, la menciona en un vejamen, que fue leído el 11 de febrero de 1638 en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. El fragmento correspondiente puede leerse en Julio [2013:295-96], quien ha editado el vejamen completo:

Hacia aquí se quejaba una mujer y no en muy malas endechas, que desde lejos me pareció hermosa como dos mil entendidas, y desde más cerca aseada como otros tantos poetas. Doña Ana Caro será, que entre muchísimos hombres y entre poquísima gana de casarse, se quejaba de su hastío. Yo la aconsejara que si tenía gana de tener muchísima gana de casarse, que se pasara por palacio, porque las mujeres confirmadas en doncellas de honor se desbautizan por casarse, aunque con el nuevo honor tienen ya más mesurada esta maldita inclinación, y si yo me atreviera..., pero con una comparación osaré a decillo: que al cabo han de venir a ser como la gata de Venus, que en viendo un ratón saltó de un estrado, y así la que una vez fue mondonga, en viendo pasar un marido, se comen las manos tras él.

Los asistentes a la academia de 1638, con quienes pudo coincidir Ana Caro, son asimismo enumerados por Julio [2013:283]:

En dicho certamen participaron los asiduos poetas de la corte, que compusieron sus escritos ajustándose a los asuntos propuestos, como era de rigor: Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla, Pedro Méndez, Francisco de Cabrerros, Román Montero, Jerónimo de Cáncer, Luis de Belmonte, Antonio de Solís, Gaspar Dávila, Luis Vélez de Guevara, Luis Quiñones de Benavente, Antonio Hurtado de Mendoza, y quizás algunos más, intervinieron en él. En esta ocasión, el presidente fue [...] Luis Vélez de Guevara y el secretario, Alfonso de Batres, al igual que en la academia burlesca del año anterior [...] El tribunal que falló los premios estuvo compuesto por don Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache; don Luis de Haro, sobrino del Conde-Duque y futuro valido; don Francisco de Rioja, bibliotecario de Felipe IV y cronista de Castilla; don Francisco López de Calatayud, teniente contador del monarca; don Rodrigo Pacheco Ossorio, marqués de Cerralbo; don García de Avellaneda y Haro, conde de Castrillo; y el marqués Virgilio Malvezzi, reputado panegirista de Olivares.

Durante esta estancia en la capital, Ana Caro pudo conocer también a María de Zayas, a quien dedicó, según se ha referido, unas décimas impresas entre los preliminares de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de la escritora madrileña. Posteriormente, esta última diría de Caro que «ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos,

<sup>112</sup> Acerca de la participación de Ana Caro de Mallén en las academias literarias de su tiempo, véase también Zuese [2011].

pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles» (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, p. 335). Alonso de Castillo Solórzano las menciona a ambas en un pasaje que, como también se ha adelantado, ha generado especulaciones en torno a una posible amistad o incluso convivencia entre Caro y Zayas (*La garduña de Sevilla*, p. 482):<sup>113</sup>

Acompáñala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee. Esto dirán bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas carnestolendas se hizo en el Buen Retiro, palacio nuevo de Su Majestad y décima maravilla del orbe, pues trata della con tanta gala y decoro como mereció tan gran fiesta, prevenida muchos días antes para divertimento de las majestades católicas.

Asimismo, Luis Vélez de Guevara, quien habría presidido los certámenes literarios de 1637 y 1638 en el Buen Retiro, menciona a Ana Caro entre los asistentes a una supuesta academia sevillana en casa del conde de la Torre (*El diablo cojuelo*, pp. 106-107):

—Esta es una academia de los mayores ingenios de Sevilla, que se juntan en esta casa a conferir cosas de la profesión y hacer versos a diferentes assumptos [...] Entraron muy severos en la dicha academia, que apatrocinaba, con el agasajo que suele, el Conde de la Torre, Rivera y Saavedra y Guzmán, y cabeza y varón de Riveras. El presidente era Antonio Ortiz Melgarejo, de la insignia de San Juan, ingenio eminente en la Música y en la Poesía [...] Era secretario Álvaro de Cubillo, ingenio granadino que había venido a Sevilla a algunos negocios de su importancia, excelente cómico y grande versificador, con aquel fuego andaluz que todos los que nacen en aquel clima tienen; y Blas de las Casas era fiscal, espíritu divino en lo divino y humano. Eran, entre los demás académicos, conocidos don Cristóbal de Rozas y don Diego de Rosas, ingenios peregrinos que han honrado el poema dramático, y don García de Coronel y Salcedo, fénix de las letras humanas y primer Píndaro andaluz. Levantáronse todos cuando entraron los forasteros, haciéndolos acomodar en los mejores lugares que se hallaron y, sosegada la academia al repique de la campanilla del presidente, habiendo referido algunos versos de los sujetos que habían dado en la pasada, y que daban fin en los que entonces había leído con una silva al Fénix que leyó doña Ana Caro, décima musa sevillana, les pidió el presidente a los dos forasteros que, por honrar aquella academia, repitiesen algunos versos suyos, que era imposible dejar de hacerlos muy buenos los que habían entrado a oír los pasados.

Esta descripción ha llevado a Urban [2014:37-39] a afirmar que la estancia madrileña de Ana Caro «no pudo alargarse mucho más allá de finales de febrero de 1638», porque Álvaro Cubillo de Aragón, con quien parece haber coincidido en Sevilla según el relato de Vélez de Guevara, «regresó a Granada en 1638, seguramente al saber del nacimiento de su hijo Juan Antonio

---

<sup>113</sup> Por ejemplo, Serrano y Sanz [1903:179] asegura, a propósito de Ana Caro: «Tuvo estrecha amistad con D.<sup>a</sup> María de Zayas, y aun parece vivió en su compañía». Escabias [2023:32] da por cierta esta amistad entre ambas y asevera que «Ana Caro de Mallén, acostumbrada en Sevilla a los ambientes académicos, los visitó en Madrid llevada por María de Zayas, asidua a estos círculos»; no obstante, más allá de la novela de Castillo Solórzano, no se aportan documentos que así lo demuestren.

(bautizado el 8 de marzo)».<sup>114</sup> No obstante, no debe perderse de vista que *El diablo cojuelo* es una obra de ficción, de manera que no puede asegurarse que estos encuentros literarios en casa del conde de la Torre se produjesen realmente; así lo advierte Valdés [1999:106, nota 12] en sus anotaciones al texto. King [1963:81-82] admite la posibilidad de que esta academia fuese un producto de «la imaginación de Vélez»; con todo, considera que este « nombra tan detalladamente a los miembros y localiza con tal precisión la casa donde se reunía el grupo [...] que parece razonable aceptar la existencia real de esta academia, a pesar de que no se hayan encontrado aún otras referencias». De igual manera, Luna [1992:16] cree que «la prolijidad en los detalles parece confirmar su existencia». Sea como fuere, el hecho de que Vélez de Guevara sitúe a Ana Caro en este contexto sugiere que la asistencia a este tipo de eventos no le era extraña; en palabras de Osuna [2018:254], «es posible que el autor se inspirara en una academia real: la evocación de la escritora en este marco de sociabilidad no resulta discordante con su perfil autorial, caracterizado por una escritura pública y profesional». En efecto, los encuentros, citas e intercambios hasta ahora descritos demuestran que Ana Caro de Mallén era una autora conocida e integrada en los círculos literarios de su tiempo. En este mismo sentido, cabría añadir todavía una mención por parte de Juan de Matos Fragoso, quien en un diálogo de *La corsaria catalana* alude a la comedia *El conde Partinuplés*; ya Serrano y Sanz [1903:179] identificó este título con la obra de Caro.

Con independencia de la historicidad o no de la academia auspiciada por el conde de la Torre, Ana Caro de Mallén hubo de regresar a Sevilla a tiempo de recibir el encargo de su *Loa en cuatro lenguas*, representada durante las fiestas del Corpus del año 1639. Además, se han documentado tres pagos de 300 reales cada uno emitidos por el cabildo sevillano a favor de Ana Caro, en retribución por sus autos sacramentales representados en las festividades del Corpus Christi de los años 1641, 1642 y 1645 respectivamente.<sup>115</sup> Su existencia es reflejo de la fama y las conexiones que, para entonces, debía de haber adquirido la escritora; como señala Baranda [2018:51], «literary renown was essential to get an *auto* on stage, but in order to be well paid, connections with local authorities were necessary, too». Además, Luna [1992:24] observa que dichos cobros eran importantes para Caro, puesto que llegó a reclamar el retraso de al menos uno de ellos, como atestigua un acuerdo capitular del 12 de junio de 1641: «Leída la petición de Doña Ana Caro de Mallén en que dice que ella escribió el auto de *La puerta de la Macarena* que se representó el día de la fiesta del Corpus de este año, y hasta agora no se le ha pagado, mande que se le pague lo que se acostumbra a dar otros años».<sup>116</sup> Por lo que se refiere a sus comedias, el hecho de que *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer* alcanzasen difusión impresa en su tiempo, como enseguida se comprobará, es indicativo de que se representaron con cierto éxito; para este fin, casi con seguridad se vendieron a algún autor de comedias, de manera que también reportarían un beneficio económico. Todo ello confirma la condición de escritora profesional o «de oficio» que alcanzó Ana Caro de Mallén. No hay

<sup>114</sup> Como señala Baranda [2018:47, nota 18]: «If the internal chronology of the story is considered to be right, the described literary meeting had to be held in 1637 or later, because the character recites a poem written for a celebration in the court that year». En efecto, don Cleofás lee «este soneto que escribí a la gran máscara del Rey Nuestro Señor, que se celebró en el Prado alto, junto al Buen Retiro» (*El diablo cojuelo*, p. 107). Valdés Gázquez [1999:107] anota al respecto: «Se confunden aquí ficción y realidad: el rey participó en una *máscara* (vistoso ejercicio ecuestre nocturno) en 1637, y Vélez, en la Academia Burlesca que formó parte de las celebraciones, le dedicó el soneto que Cleofás lee a continuación, así como las “Premáticas y Ordenanzas” del tranco X».

<sup>115</sup> Véanse Sánchez Arjona [1898:349-51] y Luna [1992, 1995].

<sup>116</sup> Escabias [2012:166-67, 2023:34-35] refiere otro documento de las actas capitulares del cabildo, fechado el 14 de junio de 1641, donde se lee que «en el caso de don fernando de la torre, don cristobal de mora, doña ana Caro mallén y don antonio de Torquemada, vecinos de esta ciudad, en que dicen que ellos escribieron los autos que se representaron en las fiestas del santísimo sacramento de este año, y porque no se les ha dado la satisfacion de sus trabajos = dicen a la ciudad se sirva de que se les pague la cantidad que otros años se suele dar».

constancia de que ninguna otra dramaturga en lengua castellana lograra ser retribuida por sus textos antes que ella; de hecho, Hegstrom y Larson [2018:7] la consideran «the first known European woman to earn money as a playwright».

A partir del año 1645, cuando se representa y se emite el pago de la última contribución conocida de Ana Caro a las fiestas del Corpus Christi de Sevilla, además de publicarse un soneto suyo dedicado al notario Tomás de Palomares, se pierde el rastro de la autora. Las palabras de María de Zayas, quien la incluye entre las mujeres excelentes en letras «de que hoy goza el mundo» (p. 335) en la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, publicada en 1647; o las de Rodrigo Caro, que se refiere a ella mediante el pretérito perfecto compuesto —«ha hecho muchas comedias» en lugar de «hizo muchas comedias» (p. 97)— en *Varones insignes en letras de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, inconcluso a su muerte en ese mismo año, parecen sugerir que por entonces la escritora continuaba viva, aunque no hay absoluta certeza de ello. Una de sus obras, *El conde Partinuplés*, se imprimió en un *Laurel de comedias de diferentes autores* en 1653, pero nada hace pensar que esta publicación contase con la participación de Ana Caro. Por otra parte, Escabias [2012:175-76] le atribuye una inscripción funeraria hallada en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, fechada el 6 de noviembre de 1646 y referida a una «doña marí ana caro». Esta habría fallecido víctima de la peste en el hospital de la Rabeta. La quema de sus pertenencias, habitual para evitar contagios, contribuiría según dicha investigadora a explicar la ausencia de más obras conservadas de la autora sevillana. A mi juicio, no existen pruebas sólidas para afirmar que esta Mariana Caro sea la dramaturga y cronista Ana Caro de Mallén; pero sí parece probable que la escritora falleciese en torno a aquellos años, quizás incluso en el contexto de las epidemias que, en efecto, asolaron diversas regiones de la Península a mediados del siglo XVII. Según los cálculos de Domínguez Ortiz [2006:77], la población de Sevilla, constituida por unas 120000 personas a principios de 1649, se redujo a 60000 o 65000 inmediatamente después de la gran peste que se abatió ese año sobre la ciudad; es decir, la enfermedad se cobró la vida de casi la mitad de sus habitantes. No es imposible que Ana Caro de Mallén se encontrara entre ellos; de ser así, se explicaría la súbita desaparición de una autora que, hasta entonces, parecía encontrarse en un punto álgido de su carrera.

### 2.2.2 Obra literaria

Ana Caro de Mallén fue, como se desprende de los datos biográficos ya expuestos, dramaturga y autora de relaciones de sucesos; según Luna [1995:11], cultivó así los «géneros de mayor captación de público de la cultura barroca». Asimismo, Rodrigo Caro asegura que escribió «muchas y varias obras de poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales casi siempre se le ha dado el primer premio» (*Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, p. 97). La autora publicó varios poemas encomiásticos: tres décimas para las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas; otra décima impresa en los preliminares del *Episódico poema* (1640) de Francisco Salado Garcés y Ribera; y un soneto incluido en *Estilo nuevo de escrituras públicas* (1645) de Tomás de Palomares. Asimismo, dedicó otro soneto a doña Inés Jacinta Manrique de Lara, con motivo de una enfermedad. Se desconoce cuándo lo escribió, pero se conserva en un manuscrito a cuyo comienzo se lee: «Sonetos Varios. Recogidos aquí de diferentes Autores assi de manuscritos

como de algunos impresos. Por Don Joseph Maldonado Davila y Saavedra, vesino de Sevilla año de 1646» (BNE, MSS/20355).<sup>117</sup>

Con respecto a esta última dedicataria, cabe hacer un pequeño apunte. Luna [1992:684, nota 8] sugiere su identificación con María Inés Manrique de Lara, X Condesa de Paredes de Nava, fallecida en 1679.<sup>118</sup> A mi juicio, podría tratarse más bien de doña Inés Jacinta Manrique, señora del donadío de la Torre de Cuadros. Esta fue hija de don Antonio Manrique de Lara, a su vez tesorero y juez de la Casa de Contratación de las Indias y teniente de alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla; y de doña Jacinta de Pineda Ponce de León, señora de la Torre de Cuadros. Nacida hacia 1613, Inés Jacinta Manrique se casó en 1632, en Sevilla, con don Juan de Cárdenas y Saavedra, señor de las villas de Moreda y Pozoblanco y oficial del Santo Oficio. Fue enterrada en el monasterio de la Asunción de la ciudad hispalense, donde falleció en 1682. La procedencia sevillana y la coincidencia exacta con el nombre que figura en el soneto —«Inés Jacinta», en oposición a «María Inés»— hacen de ella la candidata más probable.<sup>119</sup>

Por otra parte, se conservan cuatro relaciones escritas por Ana Caro de Mallén, todas ellas ya antes citadas: *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* (1628); *Grandiosa vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán* (1633); *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra* (1635); y *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro. A la coronación del rey de Romanos y entrada en Madrid de la señora princesa de Cariñán, en tres discursos* (1637). Una descripción bibliográfica pormenorizada de cada una de ellas, así como del conjunto de la producción de la autora, puede hallarse en Luna [1992].

Por lo que se refiere a los textos dramáticos breves de Ana Caro de Mallén, se conserva, en primer lugar, una loa sacramental escrita en «cuatro lenguas» —sus personajes son un «portugués», un «francés», un «morisco» y un «guineo»— que se representó en el carro de Antonio de Prado durante el Corpus Christi de 1639; ese mismo año fue impresa por Juan Gómez de Blas en Sevilla.<sup>120</sup> Asimismo, se sabe que Caro escribió dos autos sacramentales, titulados *La puerta de la Macarena* y *La cuesta de la Castilleja*, que se representaron en las fiestas del Corpus de los años 1641 y 1642 respectivamente; ambos textos se encuentran perdidos. De acuerdo con Sánchez Arjona [1898:349-51], la puesta en escena del primero de

<sup>117</sup> Este José Maldonado Dávila y Saavedra fue, según informa el Portal de Datos Bibliográficos de la Biblioteca Nacional de España, un erudito sevillano y tío del historiador Diego Ortiz de Zúñiga, quien, como antes se ha comprobado, cita a Ana Caro de Mallén en sus *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla*.

<sup>118</sup> Quizás de aquí procedan las afirmaciones de algunos estudios, de los que parecen haberse hecho eco la prensa digital e incluso el portal «Escritores en la BNE» de la Biblioteca Nacional de España, según los cuales Ana Caro de Mallén «se vinculó asimismo con la condesa de Paredes» [Ortíz Rodríguez, 2021:48] o «trabó amistad» con ella [Riesco, 2005:106]. Además, se incurre en una confusión entre María Inés Manrique de Lara y su hija María Luisa, XI Condesa de Paredes de Nava y mecenas de sor Juana Inés de la Cruz. Las dos escritoras no pudieron compartir patrona, como pretende el portal de la Biblioteca Nacional, entre otras cosas porque el nacimiento de María Luisa Manrique es posterior a las últimas noticias que se poseen de Ana Caro.

<sup>119</sup> Tomo estos datos biográficos de Mayoralgo [1996-1997:101]. Tanto este investigador como el segundo tomo de la *Historia genealógica de la casa de Lara* de Luis de Salazar y Castro, publicado en 1697, se refieren a esta aristócrata como «doña Inés Jacinta Manrique de Quadros»; sin embargo, no hay duda de que pudo emplear el apellido paterno completo, «Manrique de Lara», que utilizaron sus hermanas y una de sus hijas, según consta en este último documento (p. 827). Recuérdese, además, que la fluctuación de los apellidos era habitual en la Edad Moderna.

<sup>120</sup> Puede verse en la BNE, T/697.

ellos habría corrido a cargo de la compañía de Manuel Vallejo.<sup>121</sup> Por último, sí nos ha llegado, en un manuscrito de varios autores localizado por Luna [1992] en la Biblioteca Colombina (MS 83-4-39, ff. 122v-124), la pieza titulada *Coloquio entre dos*, compuesta para el Corpus del año 1645.

Finalmente, a pesar de que Rodrigo Caro afirma que la dramaturga sevillana «ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso» (*Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, p. 97), solamente se conservan dos: *El conde Partinuplés*, comedia palatina de tema caballeresco; y *Valor, agravio y mujer*, comedia urbana o de capa y espada. La primera apareció en el *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores* (1653), editado en la Imprenta Real, en Madrid, a costa de Diego de Balbuena; el mismo volumen incluye piezas de Pedro Calderón de la Barca, Antonio Mira de Amescua, Juan Ruiz de Alarcón o Luis Vélez de Guevara, entre otros.<sup>122</sup> Asimismo, Luna [1993a:65-66] refiere la existencia de una suelta impresa sin lugar ni año de publicación,<sup>123</sup> además de un testimonio manuscrito con letra del siglo XVII (BNE, MSS/17189), que considera copia del impreso de 1653; y otro con letra del XVIII (BNE, MSS/16775). El argumento de *El conde Partinuplés* proviene de un libro de caballerías francés del siglo XII, titulado *Partonopeus de Blois*, que se tradujo por primera vez al castellano en torno a 1497 y cuya amplia difusión se prolongó casi hasta finales del XIX. Las ediciones previas a 1705 —varias de ellas impresas, precisamente, en Sevilla— presentan únicamente cambios menores con respecto al incunable.<sup>124</sup> En cuanto a las posibles fechas de composición y representación de esta comedia, solamente existen hipótesis. A juicio de Luna [1993a:10], el hecho de que *El conde Partinuplés* se imprimiese en 1653 «parece indicar que se representó a finales de la tercera década o inicios de la cuarta década del siglo XVII, pues sabemos que normalmente transcurrían varios años entre la representación y la impresión». Dicha puesta en escena pudo tener lugar «en alguno de los corrales sevillanos o madrileños, o incluso en una fiesta palaciega, puesto que se trata de una obra donde predomina la tramoya y los juegos escénicos en combinación con la música, el canto y el lenguaje cortesano de los enamorados palaciegos» [Luna, 1993a:11]. Por su parte, Delgado [1998:154] fecha la redacción de la pieza entre 1610 y 1621, pues esta «puede leerse como una alegoría en un momento significativo en el reinado de Felipe III», de tal manera que «Rosaura corresponderá a Felipe III y Aldora al duque de Lerma»; como ya advirtió Urban [2014:85-86], esta interpretación no posee demasiada solidez. Por último, Armas [2020:234], a partir de posibles alusiones históricas e intertextuales, sugiere que *El conde Partinuplés* es «posterior a 1629, que se escribe muy posiblemente en 1637 cuando Caro estaba en Madrid; y que la obra aprovecha la lectura de al menos tres comedias de Calderón: *La gran Cenobia*, *La dama duende* y *La vida es sueño*».<sup>125</sup>

<sup>121</sup> Así lo indica también CATCOM. Sánchez Arjona [1898:356] informa además de que en 1642, año en que se representó *La cuesta de la Castilleja*, quienes se encargaron de la fiesta del Corpus sevillano fueron «Bartolomé Romero y Laurencio Hurtado de la Cámara con sus respectivas compañías».

<sup>122</sup> La BNE custodia múltiples ejemplares; he manejado el catalogado bajo la signatura R/22657.

<sup>123</sup> Luna [1993a:65-66] cita dos ejemplares idénticos, conservados en la London Library, bajo las signaturas P 987 y P 999-9. Escabias [2012:443, 2023:71] refiere la existencia de un ejemplar en la BNE, T/55295/38.

<sup>124</sup> Véanse Buchanan [1906] y Smith [1977]. La fuente caballeresca, bajo el título *Libro del conde Partinuplés*, puede leerse en la edición moderna de Baranda [1995], que escoge el incunable como texto base. Sobre la relación de este texto con el de Ana Caro de Mallén, puede consultarse también Luna [1993a:28-40], Whitenack [1999] y Tacón (en prensa).

<sup>125</sup> Antes de proceder a un estudio de los ecos y reescrituras calderonianas que, a su juicio, se encuentran en *El conde Partinuplés*, Armas [2020:233-34] argumenta: «Ya que la comedia de Caro escenifica un momento en el que Inglaterra ataca a Francia, podemos sugerir que *El conde Partinuplés* se escribe después de la guerra anglo-francesa que concluyó en 1629, en la que Inglaterra es derrotada, al igual que en la obra de Caro. En segundo lugar, la importancia de Francia en la obra podría también surgir del conflicto franco-español que comienza en 1635 [...] A todo esto, debemos añadir que Ana Caro estaba en Madrid en 1637 [...] Ya para entonces, Calderón de la Barca se había convertido en el más aclamado escritor de comedias de

Por su parte, *Valor, agravio y mujer* se conserva en sendos manuscritos con letra del siglo XVII (BNE, MSS/16620) y del XVIII (BNE, MSS/17377), además de dos ediciones sueltas. La que Luna [1993b:47-48] considera más antigua se publicó sin fecha ni lugar de impresión; el catálogo de la Biblioteca Nacional, donde se custodia un ejemplar, la ubica en la segunda mitad del XVII. La segunda de estas sueltas figura impresa «en Sevilla, por Francisco de Leefdael, en la casa del correo viejo», según la descripción de la citada investigadora, que la data entre 1717 y 1728.<sup>126</sup> Por lo que se refiere a la fecha de composición, existen distintas hipótesis. Delgado [1998:28] afirma que el texto fue «escrito entre 1609-1620». No ofrece argumentos para sustentar esta opinión; Urban [2014:79, nota 49] apunta: «Suponemos que llega a esta conclusión por la referencia en la comedia a las “treguas de las guerras con Holanda” (vv. 417-418), que coinciden con el período propuesto por la estudiosa». Por su parte, Luna [1993b:17, nota 11] sugiere, a partir de ciertas referencias intertextuales que, en su opinión, se detectan en la comedia:

Sería posterior pues a la publicación de los textos de *El burlador de Sevilla* y de *Tan largo me lo fiáis* (el primero impreso entre 1627-1629 y el segundo entre 1632-1635 en las prensas sevillanas) o cabría suponer referencias «de oídas» durante una de las representaciones teatrales de la obra, anteriores a la impresión (en 1626, 1627 y 1629 la compañía de Roque Figueroa representó en Sevilla *El burlador*).

A su vez, Cortez [1998:373] considera:

La primera versión de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca fue escrita, para ser representada, probablemente antes de 1630. La versión de la obra destinada a ser leída fue publicada posteriormente, en 1636. *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro carece de fecha de publicación. Sin embargo, a juzgar por la intertextualidad que existe entre la obra de Caro, *El burlador de Sevilla* (pub. 1627-29) y *La vida es sueño*, puede deducirse que *Valor, agravio y mujer* fue escrita por esas fechas, durante ese momento cumbre del travestismo en el teatro del Siglo de Oro.

Urban [2014:79] recoge los argumentos de las dos últimas críticas y añade:

El hecho de encontrar varias huellas de *La dama duende* de Calderón, comedia escrita y representada en 1629, nos lleva a deducir, de forma lógica, que Caro —como bien apuntó Lola Luna— debió leer hacia 1630 *El burlador de Sevilla*. Por tanto, como término *a quo* debe considerarse la fecha de 1630. Y, según la referencia intertextual hallada en la comedia por Luna de unas décimas de Juan de Salinas —en los versos 1763-1782— el término *ad quem* sería la fecha de muerte del autor: 1643.

Finalmente, Escabias [2022:34] considera que la relación entre *Valor, agravio y mujer* y *El burlador de Sevilla* «no se sostiene»; propone, en su lugar, su inspiración en *Don Gil de las*

U su momento [...] Es posible que Ana Caro haya llegado a manejar la *Primera parte* de las comedias de Calderón publicadas en 1636».

<sup>126</sup> De nuevo, existen varios ejemplares de ambas sueltas; pueden consultarse, por ejemplo, BNE, T/14974(2) para la primera de ellas y BNE, T/14798/24 para la de Leefdael.

*calzas verdes*, de Tirso de Molina. Sugiere una datación entre 1630 y 1640 [Escabias, 2012:665; 2023:37-38]:

*Don Gil de las calzas verdes* se estrenó en Toledo en junio de 1615 [...] El texto se publicó por primera vez en 1635 [...] La obra se reestrenó en numerosos lugares, entre ellos Sevilla [...] En esa ciudad, la compañía de Roque de Figueroa representó *Don Gil...* en 1626, 1627 y 1629. Se desconoce el año exacto de la escritura y estreno de *Valor, agravio y mujer*, pero es fácil deducir que Ana Caro de Mallén presenció alguna de las representaciones de Sevilla o que leyó la edición de 1635. *Valor, agravio y mujer*, por su calidad literaria y su contenido reflexivo, es una obra de madurez [...] Debió ser escrita y estrenada entre 1630 y 1640.

Si se consideran de manera individual, estas posibles fechas han de abordarse con cierta cautela. La relación con *La vida es sueño* y *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, o con *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, postulada por Cortez [1998], Urban [2014] y Escabias [2012, 2023] respectivamente, es solo hipotética y, por tanto, no resulta determinante. Por lo que se refiere a las concomitancias con *El burlador de Sevilla* o con *Tan largo me lo fiais* que detectó Luna [1992, 1993b], estudios más recientes retrotraen notablemente el estreno de esta última obra: el 4 de agosto de 1617 la compañía de Jerónimo Sánchez representó *Tan largo me lo fiais* en Córdoba; antes debió de hacerlo en Sevilla y en Écija,<sup>127</sup> de manera que no es imposible que Ana Caro conociese el texto de manera temprana a través de alguna de estas funciones. Asimismo, según Rodríguez López-Vázquez [2022:152], una remodelación de la comedia pudo elaborarse «para la compañía de [Cristóbal de] Avendaño y los Valencianos hacia 1620-1625», antes de que se hiciese con ella la compañía de Roque de Figueroa.

A mi juicio, existe otra referencia intertextual que da nuevas fuerzas a la consideración de la década de 1620 —sobre todo, los últimos años de la misma— como *terminus a quo* de la redacción de *Valor, agravio y mujer*. Se trata de unas palabras del protagonista masculino: «“Más merece quien más ama”, / dijo un ingenio divino» (*Valor, agravio y mujer*, edición de L. Luna, vv. 1233-1234). La cita, tanto más explícita por la alusión a un «ingenio», apunta muy probablemente a la comedia así titulada de Antonio Hurtado de Mendoza, retocada por Juan de Vera Tassis. Existen noticias de dos representaciones particulares de esta pieza en la corte de Madrid, en el Cuarto de la Reina, realizadas asimismo por la compañía de Cristóbal de Avendaño, entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623.<sup>128</sup> Según el DICAT, Avendaño estuvo trabajando en Sevilla en 1624 y 1625, así como entre 1627 y 1629, aunque no se menciona si *Más merece quien más ama* seguía en su repertorio; tampoco se alude a *El burlador de Sevilla*. La primera impresión conservada de ambas comedias se produjo en un

<sup>127</sup> Véanse García Gómez [2006] y Rodríguez López-Vázquez [2022], que informan además acerca de la historia textual de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiais*. Los impresos de ambos textos «comparten un número substancial, muy elevado, de versos idénticos o casi idénticos: según un cómputo de José María Ruano, 1433 versos, que representan más de un 60% del total» [García Gómez, 2006:282].

<sup>128</sup> Véase CATCOM. Como advierte la misma base de datos, una pieza de idéntico título, hoy perdida, se atribuye a Francisco Manuel de Melo. En caso de existir, dicha comedia sería casi con seguridad posterior a la de Antonio Hurtado de Mendoza. Camões [2011:88] señala al respecto: «Segundo alguns autores, no que diz respeito ao repertório próprio de Francisco Manuel de Melo, haveria ainda a acrescentar a estes títulos um outro: *Más merece quien más ama*, referido na carta 92 da cent. V (511 de IN-CM), endereçada a um “Conde amigo que lhe pedira uma comédia” (Melo, 1664; 1981). Sem data, apenas sabemos que foi escrita na prisão do Castelo num sábado (Francisco Manuel de Melo foi transferido para essa prisão em 31 de Março de 1650). A verdade é que é título de uma comédia de Antonio Hurtado de Mendoza às vezes atribuída em parceria com Diego Juan de Vera Tassis. Sabe-se que foi representada em 1622 e 1623, quando Francisco Manuel de Melo tinha apenas 14 e 15 anos, o que me leva a pensar que quando cita a comédia não está a dizer que é sua, podendo, até, estar a utilizar um código, ou apenas uma figura de estilo».

mismo libro: *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, cuyo pie de imprenta reza: «En Barcelona, por Geronimo Margarit, año de 1630». Estos datos editoriales son falsos; según Cruickshank [1981], todo parece indicar que se trata de un volumen facticio preparado en 1630 por el tipógrafo sevillano Simón Fajardo, quien incluyó comedias sueltas o desglosables procedentes de ediciones anteriores: *Más merece quien más ama* se habría impreso entre 1625 y 1630 en su propio taller, mientras que *El burlador de Sevilla* habría sido editada por Manuel de Sande entre 1627 y 1629, también en Sevilla.

De esta manera, las fechas recogidas en torno a *Más merece quien más ama* —la década de 1620 para su posible estreno y el período comprendido entre 1625 y 1630 para la impresión— no distan demasiado, aun adelantándolo ligeramente en algunos casos, del *terminus a quo* sugerido con otros argumentos por Luna [1993b], Cortez [1998], Urban [2014] y Escabias [2012, 2023]. Por todo ello, parece lógico pensar que Ana Caro hubiese accedido a *El burlador de Sevilla* y a *Más merece quien más ama* en torno a estos años, fuese gracias a alguna representación —¿quizás a cargo de Avendaño?—, mediante el tomo facticio de Simón Fajardo o a través de esas ediciones previas que se publicaron en su misma ciudad. Por otra parte, el *terminus ad quem* propuesto por Urban [2014], quien, como se ha dicho, considera que Caro debió de incluir las décimas de Juan de Salinas en *Valor, agravio y mujer* con anterioridad a la muerte del autor en 1643, resulta menos defendible: nada impide que la dramaturga lo hiciese después. Sea como fuere, este dato no posee demasiadas consecuencias, toda vez que no hay noticias de la comediógrafa con posterioridad a 1645.

Por último, cabe mencionar que Méndez Bejarano [1922:111] atribuye a Ana Caro de Mallén una tercera comedia con el título *Peligro en mar y tierra*; sobre ello, Doménech [1996:431] indica: «No tenemos noticias de ella, y los estudiosos más modernos de la autora tampoco la citan, por lo que bien pudiera tratarse de una falsa atribución. Si no es así, debe darse por perdida». En efecto, la única comedia con este título que he logrado localizar es la Fernando de Griñán y Caro,<sup>129</sup> cuyo segundo apellido podría haber propiciado una confusión con la escritora. Se conserva en un impreso que, según consta en el colofón, apareció «en Sevilla, en la Imprenta Castellana, y Latina de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, en calle de Vizcaínos». El mismo documento informa de que el autor fue «regidor perpetuo de Carmona». El catálogo de la British Library, donde he consultado el impreso, lo fecha en torno a 1720;<sup>130</sup> por su parte, la Biblioteca Nacional de España, que custodia varios ejemplares, lo sitúa entre 1720 y 1740. Barrera y Leirado [1860:180], quien menciona a este autor y su obra, la considera «impresa [...] en el primer tercio del siglo XVIII». Todo parece indicar, por tanto, que el título *Peligro en mar y tierra* ha de suprimirse de la posible producción dramática de la comediógrafa sevillana.

## 2.3 LEONOR DE LA CUEVA

### 2.3.1 Datos biográficos

Leonor de la Cueva y Silva,<sup>131</sup> también conocida como Leonor de la Rúa y Silva, nació en Medina del Campo, donde fue bautizada el 5 de noviembre de 1611 en la colegiata de San Antolín, de acuerdo con la partida localizada por Voros [2009:498]. Como refirió ya Serrano y Sanz [1903:300], era hija de don Agustín de la Rúa y doña Leonor de Silva, «hidalgos naturales

<sup>129</sup> Así consta su nombre en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España y en Barrera y Leirado [1860:180], aunque en el impreso aparece «Don Fernando de Giñan y Caro».

<sup>130</sup> El ejemplar consultado se encuentra en la General Reference Collection, 11728.c.60.

<sup>131</sup> Así figura en los dos únicos poemas que publicó en vida, aunque firmó su testamento como «Leonor de la Rúa Cueba y Silba» [Voros, 2009:507].

de Medina». De acuerdo con este investigador, la escritora tuvo al menos cuatro hermanos: Jerónimo de la Rúa, canónigo en Medina del Campo; Juan de la Rúa, teniente de asistente en Sevilla; María Jacinta de la Cueva, que, según Voros [2009:506], se casaría con Fernando de Peralta y Velasco, caballero de Santiago y pariente de los marqueses de Falces; y Antonio de la Cueva y Silva, paje del cardenal-infante don Fernando de Austria y «capitán y comisario de la caballería en Flandes, donde más adelante ascendió a teniente general» [Serrano y Sanz, 1903:300-01]. Antonio de la Cueva solicitó en 1645 el hábito de Santiago; de las pruebas reunidas con motivo de esta petición proviene buena parte de la información conservada acerca de la familia.<sup>132</sup> Voros [2009:499] menciona además a otra hermana, Teresa de la Rúa, que contrajo matrimonio con un hombre llamado Antonio de Soto Fernández del Mercado.

La familia materna de Leonor de la Cueva, emparentada con los duques de Albuquerque, incluye un personaje de gran interés: Francisco de la Cueva y Silva, tío de la autora, quien fue un célebre jurista, poeta y dramaturgo. Como abogado defendió, por ejemplo, a las Cofradías de Representantes y Autores de Comedias; a los duques de Osuna y Lerma; y a la duquesa de Sessa. Fue elogiado, entre otros, por Miguel de Cervantes en la *Galatea* y el *Viaje del Parnaso*; por Lope de Vega, a quien parece haberle unido una amistad, en múltiples obras como la *Arcadia*, la *Filomena*, la *Dorotea* o la *Vega del Parnaso*; y por Vicente Espinel en *Marcos de Obregón*. Según Sánchez Jiménez [2015:48], Lope «consideró al letrado como un aliado fundamental en las batallas literarias que arreciaron a partir de 1617», de tal manera que «recurría a de la Cueva para sostener la dignidad de la poesía cómica tan atacada por los moralistas en general y por los enemigos del Fénix en particular». A juicio de Lobato [2021:164], Francisco de la Cueva «pudo con su biblioteca proporcionar un primer material de lectura a su sobrina Leonor, que quizá se conservó en la casa familiar tras su muerte en 1628». Dicha defunción dio pie al soneto fúnebre «Medina en cuyo campo solamente» de Lope de Vega, quien luego lo publicaría en el *Laurel de Apolo*; de igual manera, Francisco de Quevedo le dedicó «Este, en traje de túmulo, museo», incluido en la *musa Melpómene del Parnaso español*.<sup>133</sup> La propia Leonor de la Cueva compuso, con idéntico motivo, el soneto «Éste que ves, que cubre blanca losa», con el epígrafe *A la muerte de mi señor don Francisco de la Cueva y Silva, mi tío* (BNE, MSS/4127, pp. 247-48).

Este poema al sepulcro de su tío no fue el único que la escritora medinense dedicó a algún miembro de su familia. Entre sus textos se encuentran varios homenajes a su hermano Antonio: las octavas con el epígrafe *Al Serenísimo Infante Cardenal don Fernando de Austria, cuando dio la Capitanía de caballos y hizo su gentilhombre de la boca a mi hermano don Antonio de la Cueva y Silva, el día que entró en Milán con el guion* (BNE, MSS/4127, pp. 248-50); el soneto *Parabién a mi hermano don Antonio de esta MI [merced insigne] que Su Alteza le hizo el día que tomó el guion* (BNE, MSS/4127, pp. 250-51); y otro soneto *A don Antonio de la Cueva y Silva, mi hermano, estando muy favorecido de Su Alteza cuando partió a Flandes* (BNE, MSS/4127, pp. 269-70). También escribió una sentida lira *En la muerte de mi querido padre y señor* (BNE, MSS/4127, pp. 189-90), además de dedicar un soneto y una décima a Juan de Peralta y Velasco, hijo de su hermana María Jacinta (BNE, MSS/4127, pp. 268-69).<sup>134</sup> Todo ello da la imagen de una familia donde se confería gran importancia a la cultura escrita, de la que participaban también las mujeres. En este sentido, cabe añadir que Magdalena de la Cueva,

<sup>132</sup> Estos documentos, consultados por Serrano y Sanz [1903:300-01], se conservan en el Archivo Histórico Nacional (OM-CABALLEROS\_SANTIAGO, Exp. 2290). Se encuentran digitalizados en PARES: <http://pares.mcu.es:80/ParesBusquedas20/catalogo/description/1715537>.

<sup>133</sup> Véanse, por ejemplo, Sánchez Jiménez [2015] y Llamas [2015]. Sobre Francisco de la Cueva, puede consultarse también Catalán [1949].

<sup>134</sup> Sobre estos textos de Leonor de la Cueva y otras autoras que cultivaron la poesía familiar, puede consultarse Fox [2018].

hija de Francisco de la Cueva y prima de Leonor, publicó un soneto encomiástico entre los preliminares de una de las obras de su padre, *Información en derecho divino y humano, hecha por don Francisco de la Cueva y Silva, en favor de la Purísima Concepción de Nuestra Señora* (1625).<sup>135</sup>

En cambio, Leonor de la Cueva no dedicó ninguno de sus textos —al menos, entre los que hoy se conservan— a quien fue su marido, don Baltasar Blázquez de Frías. Se sabe que estuvo casada gracias a su testamento, al comienzo del cual se identifica como «yo doña Leonor de la Rua cueba y silba biuda de don Baltasar vlazquez de frias mi Señor y Marido» (f. 1235).<sup>136</sup> Este documento, escrito de su propia mano y fechado el 5 de octubre de 1701, cuando la autora contaba casi noventa años —aunque se declara «sin enfermedad alguna y en mi juicio y entendimiento natural»—, ha sido localizado y estudiado por Voros [2009]. Sin embargo, consta en él un dato que, hasta donde sé, ha pasado desapercibido: se refiere la existencia de «una cama de nogal [...] que me dio en propiedad mi hermano el señor d[on] geronimo de la Rua cuando me bine de toledo» (f. 1239). Se da a conocer, por tanto, que Leonor de la Cueva viajó a Toledo; pero, además, estas palabras parecen sugerir que vivió allí por un tiempo, antes de regresar a Medina, donde, con absoluta certeza, residía cuando firmó su testamento. Se trata de una información muy significativa, pues no solo afecta a la biografía de la autora, sino que abre nuevos caminos para la búsqueda documental en torno a ella y su obra.

Las circunstancias de esta estancia en Toledo son desconocidas. Jerónimo de Rúa, quien era canónigo en Medina del Campo en 1645, año en el que se recogieron las pruebas precisas para conceder a Antonio de la Cueva el hábito de Santiago, estaba ya muerto cuando Leonor redactó su testamento, donde se refiere a él como «don geronimo de la Rua mi hermano canonigo de Toledo que sea en gl[ori]a» (f. 1241v). En efecto, existe un documento impreso en el año 1675 con el título *Por Don Diego Lopez Ogazon y Valençuela, con Don Geronimo de la Rua Cueva y Silva, sobre la resignacion de un Canonicato de la Santa Iglesia de Toledo*; en él se trata de un desacuerdo surgido cuando «Don Geronimo de la Rua, siendo Canonigo de Toledo, trató de resignar el Canonicato a favor de Don Diego de Ogazon» (f. 442), arrepintiéndose después.<sup>137</sup> Se confirma, por tanto, que el hermano de la escritora ejerció en dicha ciudad. ¿Pudo acompañarlo Leonor durante algún tiempo en este destino? O, como alternativa, ¿vivió ella de casada en Toledo? En este último caso, debió de regresar a Medina al enviudar; quizás entonces tuviese necesidad del mueble que Jerónimo le obsequió.

Al llegar a este punto, es precisa más información sobre el marido de la escritora. Cruz [2019a:349] lo identifica con un Baltasar Blázquez de Frías que, junto a su hermano Juan Blázquez Salazar, solicitó un reconocimiento de hidalguía en torno al año 1607.<sup>138</sup> El pleito se resolvió a su favor, como demuestra la ejecutoria expedida el 16 de julio de 1617, que he localizado en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.<sup>139</sup> Este documento permite comprobar que Baltasar Blázquez de Frías y su hermano, ambos licenciados y vecinos de la

<sup>135</sup> Véanse, por ejemplo, Alonso Cortés [1944:57] y Fox [2018:443].

<sup>136</sup> El testamento de Leonor de la Cueva se custodia en Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos notariales, caja 6788, ff. 1235-1243.

<sup>137</sup> El texto se encuentra firmado por el «Lic. D. Gabriel de Espinosa Ribadeneyra».

<sup>138</sup> Cruz [2019a:349, nota 20] se refiere al documento con el título *Baltasar Blazquez de Frias, y Iuan Blazquez Salazar, su hermano. Con el Fiscal desta Corte, y con las colaciones de la Villa de Bejar. Sobre la hidalguia que los dichos Baltasar y Iuan Blazquez pretenden*, conservado en la Biblioteca Nacional de España, Sig. Porcones/299 (3). En el f. 15 se dice que fue «examinado el año de 1607», según informa el Portal de Datos Bibliográficos de la BNE: <https://datos.bne.es/edicion/a5860799.html>.

<sup>139</sup> Se trata de la *Ejecutoria del pleito litigado por Baltasar Blázquez de Frías y Juan Blázquez de Salazar, vecinos de Béjar (Salamanca), con el concejo de la dicha villa, sobre reconocimiento de hidalguía* (Registro de ejecutorias, caja 2223, 1). Se encuentra disponible en PARES: <http://pares.mcu.es:80/ParesBusquedas20/catalogo/description/5738253>.

villa de Béjar, eran hijos naturales de Juan Blázquez y Bárbara López; su padre había ostentado los cargos de procurador general y regidor. Además, el nombre de Baltasar Blázquez de Frías aparece como regidor y como alcalde ordinario de la villa de Béjar en documentos de 1617 y 1626.<sup>140</sup> Los datos no son suficientes para afirmar que este hidalgo sea el mismo que contrajo matrimonio con Leonor de la Cueva. Si acaso lo fuese, han de apuntarse dos cuestiones. En primer lugar, el marido de Leonor habría sido bastante mayor que ella, pues en 1617, cuando la futura poeta y dramaturga contaba solo seis años, él se encontraba ya en la treintena, según la información recogida en la ejecutoria.<sup>141</sup> En segundo lugar, resultaría menos probable que la estancia de la escritora en Toledo se relacionase con su matrimonio; en cambio, existiría la posibilidad de que hubiese residido en Béjar, si se estima que allí vivía Blázquez de Frías y que este había ocupado cargos públicos en la villa durante algún tiempo.

Sea como fuere, resulta muy plausible que Leonor de la Cueva no se casara en Medina del Campo; una vez viuda y, como todo indica, sin hijos, habría regresado a su ciudad natal.<sup>142</sup> Cabe apuntar que su testamento no alude nunca a familiares de su difunto esposo; de hecho, tampoco lo menciona a él cuando pide ser enterrada «donde estan sepultados mis señores padres» (f. 1235v). Se trata, por supuesto, de meras hipótesis; no obstante, considerando que Voros [2009:500] ha buscado sin éxito el acta de matrimonio de Leonor de la Cueva y Baltasar Blázquez de Frías en la colegiata de San Antolín de Medina, donde tampoco halló otros documentos relativos al marido, quizás no fuese superfluo indagar entre los archivos de Toledo y Béjar.

Por otra parte, el referido testamento de la escritora contiene un interesantísimo inventario de sus pertenencias, entre las que se mencionan varios libros. La lista completa se encuentra en el f. 1240v:<sup>143</sup>

Vitoria y triunfo de cristo que con la relazion unibersal del mundo se [h]a de dar a los padres descalzos de s[an] fr[ancisc]o.  
 D[on] Antonio de molina libro de orazion.  
 Libro de para todos.  
 D[on] felipe cuarto.

<sup>140</sup> El mencionado documento de 1617 se conserva en el Archivo Histórico de la Nobleza, identificado bajo el título *Petición realizada ante el Consejo de Hacienda, por parte del regidor Baltasar Blázquez, en nombre de la villa de Béjar (Salamanca), para la obtención del derecho a compra del peso mayor y menor, junto a los oficios de fieles almotacenes o medidores, lo cual motivará un pleito entre dicha villa y el [VI] duque de Béjar, [Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor]* (Sig. OSUNA, C.235, D.12-14). Al comienzo del texto se hace referencia al nombre completo del regidor Baltasar Blázquez de Frías, incluyendo el segundo apellido; puede consultarse en PARES: <http://pares.mcu.es:80/ParesBusquedas20/catalogo/description/4796353>. Asimismo, Cascón [2009] refiere la presentación por parte de un vecino de Béjar de «una petición ante el alcalde ordinario Baltasar Blázquez de Frías para ser patrón de la memoria de doña Juana de Carvajal» en enero de 1626.

<sup>141</sup> Uno de los testigos del pleito, vecino de Béjar de unos setenta y ocho años de edad, afirma haber conocido «al dicho licenciado Baltasar Blázquez de Frías, que litigaba, de treinta años [a] aquella parte poco más o menos; y de dos años [a] aquella parte poco más o menos que había que faldesciera su padre había tenido bienes y hacienda y casa de por sí en la dicha villa de Béjar y no se había casado» (f. 6); modernizo ortografía y puntuación. Asimismo, dice haber conocido al padre del litigante durante cincuenta años y a su abuelo durante seis.

<sup>142</sup> Ignoro de dónde procede la afirmación de Fox [2018:433] por la cual Leonor de la Cueva «tuvo dos hijos varones». La investigadora cita como fuente a Voros [2009], pero en dicho estudio no se menciona a hijo alguno; únicamente que la escritora «outlived at least two nephews, Juan Peralta and Diego de Soto» [Voros, 2009:499]. En cualquier caso, nombró heredera universal a una sobrina nieta, Catalina Antolina de la Rúa Cueva y Silva, según consta en su testamento (f. 1236v).

<sup>143</sup> Voros [2009:501] identifica los siguientes textos: *Libro de oración* de Antonio de Molina, *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán, *Silva de varia lección* de Pedro Mexía y el *Flos Sanctorum*. Sugiere, además, que «D[on] felipe cuarto» y «Alexandro magno» podrían corresponder, respectivamente, a la *Historia de Felipe IV* de Gonzalo de Céspedes y Meneses y a la *Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio Rufo. Por otra parte, creo que los títulos «Vitoria y triunfo de cristo» y «Relazion unibersal del mundo» podrían, quizás, remitir a *Victoria y triunfo de Jesucristo* de Alonso de Villegas y a *Relaciones universales del mundo* de Giovanni Botero; esta última obra gozó de una significativa difusión en España en el siglo XVII y se tradujo al castellano en varias ocasiones. Véase, por ejemplo, Pardo Tomás [2021].

Silba de baria lección.  
 Dos libros de mis boberias titulo Silba de apolo.  
 Un libro curioso de medizina y rexion elemental.  
 Alexandro magno, otro libro de las cosas de Argel manuscrito.  
 El flor santorun.

Estos títulos pueden dar una idea mínima acerca de las lecturas de Leonor de la Cueva, al tiempo que atestiguan la existencia de textos perdidos de su autoría; sobre ello se volverá en el epígrafe I, 2.3.2 «Obra literaria». Además, las propiedades testadas por la dramaturga comprenden una merced otorgada por el rey Felipe IV, sobre la que afirma en los ff. 1240v-1241:

Mas declaro que tengo una Merzed de [h]abito de una de las tres ordenes militares que me dio el señor Rey d[on] Felipe 4 para quien casase conmigo y por [h]aber fallezido sin ponerse el [h]abito mi señor y marido d[on] Baltasar Blazquez de frias no se [h]a logrado i esta el testimonio en mi poder quiero que sea tambien la dicha Md para quien casare con la dicha doña Catalina mi sobrina y unibersal heredera.

Se desconoce por qué Leonor de la Cueva recibió esta merced y por qué su marido no llegó a ingresar en la orden, fuese esta la de Santiago, de Alcántara o de Calatrava. Quizás simplemente muriese antes de tener ocasión de hacerlo, caso en el que cabría imaginar que no viviese muchos años después de la boda. Un matrimonio relativamente breve encajaría a la perfección con un hipotético regreso de la viuda a su ciudad de origen, según antes se ha sugerido. De tratarse del Baltasar Blázquez de Frías afincado en Béjar, tampoco es imposible que hubiese tenido algún problema para ser admitido, pues su hidalguía, aunque finalmente reconocida, había sido disputada por ser hijo ilegítimo; según algunos, fruto del adulterio.<sup>144</sup>

Por último, entre los documentos localizados por Voros [2009:498-99] se encuentra también el acta de defunción de la autora medinense, expedida con fecha del 23 de marzo de 1705 en la misma colegiata de San Antolín donde se había bautizado. Tal vez ulteriores pesquisas documentales puedan despejar las incógnitas que aun persisten en torno a su biografía; sí puede afirmarse que fue una escritora inusualmente longeva, fallecida por causas naturales a los noventa y cuatro años de edad. Como había dispuesto en su testamento, recibió sepultura en su ciudad natal, en el convento carmelita de Santa Ana.

### 2.3.2 Obra literaria

Leonor de la Cueva y Silva cultivó la poesía y el teatro. Según Romero-Díaz [2010:17-18], la mayor parte de su obra poética «se sitúa temáticamente alrededor de aspectos circunstanciales de la vida diaria, siendo una poesía ocasional, quizás resultado de su participación en pequeñas tertulias festivas celebradas en Medina del Campo». Se conserva en un manuscrito titulado *Libro de Romances Nuevos con su Tabla puesta al principio por el orden del ABC. Echo en el año de 1592* en la Biblioteca Nacional de España (MSS/4127). González Santamera [2000:56] lo describe como un «manuscrito de familia, en el que se empezó, a fines del XVI, a copiar romances y posteriormente cada miembro de ella añadió algo de su cosecha». En efecto, el códice incluye textos de varias manos y distintos autores, así como, al final del mismo, algunos escritos que ya no son de índole poética: desde notas personales hasta ejercicios de caligrafía. A partir de la página 168 se recogen versos de Francisco de la Cueva; desde la 188, aparece un conjunto de poemas bajo el epígrafe «De doña Leonor de La Rua i Silba su sobrina». La métrica

<sup>144</sup> Tomo estos datos de la citada ejecutoria hallada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

es variada: usa el soneto, la lira, la décima, la octava, la sextina... Según González Santamera [2000:56], se trata de «poemas autógrafos, de letra muy distinta a las anteriores y muy difícil de leer». En efecto, Voros [2009:500] indica que estos textos son de la misma mano que el testamento de la escritora medinense. A propósito de este último documento, ha de recordarse que en él se mencionan «dos libros de mis boberias titulo Silba de Apolo» (f. 1240v). Sobre ello, Voros [2009:505] apunta:

We have evidence of yet another lost work of female authorship. Writers do not say what we want them to say, however, and Leonor gives no details. I consider it unlikely that the title *Silva de Apolo* refers to the manuscript collection, ms. 4127, since it includes poetry from other authors, including her uncle Francisco. The *silva*, a metric form and perhaps a pun on one of Leonor's surnames, could also refer to a collection of miscellany similar to Pedro Mexía's *Silva de varia lección*.

Tan solo dos de las composiciones de Leonor de la Cueva se publicaron en vida de su autora. La primera de ellas fue el soneto *A la muerte de Isabel de Borbón* («Este grandioso túmulo erigido»), impreso en la colección *Pompa funeral. Honrras y exequias en la muerte de la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón, reina de las Españas y del Nuevo Mundo, que se celebraron en el Real Convento de S. Gerónimo de la Villa de Madrid* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645). Durante las exequias, se expuso junto a los textos de otros autores, colgado en el crucero según era costumbre. Posteriormente, publicó otro soneto fúnebre *A la muerte acelerada de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón* («La flor de Francia, lis que a nuestra España»). Este apareció en cuatro impresos distintos, en ninguno de los cuales consta el año, si bien la reina María Luisa murió en 1689.<sup>145</sup>

Finalmente, la obra dramática de Leonor de la Cueva consta de una única comedia: *La firmeza en el ausencia*, una pieza de ambientación palatina, pero con un tono mucho más serio que *El conde Partinuplés* de Ana Caro; Ferrer [1998:12] la considera un «drama del honor» que «elude [...] el final trágico». Se conserva en otro manuscrito autógrafo<sup>146</sup> en la Biblioteca Nacional de Madrid (MSS/17234). De acuerdo con la descripción de González Santamera [2000:58-59], está «escrito con gran cuidado y sin correcciones», de manera que puede suponerse que «no se trata de un manuscrito de trabajo, sino de la copia definitiva que guardaba la autora para sí [...] o que era una copia enviada a algún personaje de la corte, ya que perteneció a la colección de los duques de Osuna». No se poseen datos fehacientes sobre su datación. Soufas [1997a:196] sugiere que la comedia pudo redactarse «apparently anywhere from the 1640s to perhaps the 1660s», una hipótesis que Urban [2014:144] considera «plausible». A su vez, Lobato [2021:169] afirma que *La firmeza en el ausencia* «se calcula escrita a mitad del siglo XVII y, por tanto, en un punto de madurez artística de su autora».

Por lo que se refiere a una hipotética representación de la pieza, tampoco se posee información precisa. González Santamera [2000:59] apunta que «es posible que se estrenase en su época, porque la comedia tiene todos los elementos propios de una comedia de corral y no supondría ninguna dificultad su puesta en escena, pero carecemos de datos para afirmarlo». Doménech [2003b:1251] opina que «si se representó, es posible que lo hiciera en alguna casa

<sup>145</sup> Para la identificación completa de estos impresos, véase Baranda [2007a:426, nota 13]. Los datos acerca de la producción poética publicada de Leonor de la Cueva los tomo de Romero-Díaz [2010] y Lobato [2021], así como del portal BIESES (*Bibliografía de Escritoras Españolas*).

<sup>146</sup> Véanse, por ejemplo, Serrano y Sanz [1903:301], González Santamera [2000:58], Doménech [2003b:1251], Voros [2009:500] y Lobato [2021:162].

particular, seguramente en Medina del Campo». Por su parte, Lobato [2021:169 y 174] afirma que «si bien no nos han llegado noticias de la representación de esta comedia, es muy probable que la hubiera y, desde luego, esa debió de ser la voluntad de la escritora»; añade luego que esa puesta en escena pudo tener lugar «en un contexto palatino».

## 2.4 SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

### 2.4.1 Datos biográficos

Sor Juana Inés de la Cruz, en oposición a las demás escritoras del corpus, ocupó desde muy temprano un lugar canónico en la literatura en lengua castellana y sus circunstancias biográficas se hallan ampliamente documentadas.<sup>147</sup> La niña que llegaría a convertirse en el «Fénix de América» nació en 1648 o 1651<sup>148</sup> en San Miguel de Nepantla, hoy oficialmente Nepantla de Sor Juana Inés de la Cruz, como hija ilegítima de la criolla Isabel Ramírez y el español Pedro de Asuaje,<sup>149</sup> quienes tuvieron juntos tres pequeñas —Josefa María, la propia Juana Inés y María— antes de que él las abandonara. Juana Inés creció, no obstante, en la hacienda de Panoayan en Amecameca, que, como la de Nepantla, era propiedad de su abuelo materno, Pedro Ramírez. A su muerte, este se la dejaría en herencia a la madre de Sor Juana, quien, aunque permaneció analfabeta durante toda su vida, se mantuvo al frente de la misma más de treinta años. Isabel Ramírez también se preocupó de que sus hijas recibiesen la educación que a ella le había faltado: la propia Sor Juana relataría, en lo que parece un recuerdo un tanto fabulado y pensado quizás para acrecentar su propia leyenda, cómo siguió a su hermana mayor a la escuela del pueblo y aseguró a la maestra que, pese a no haber cumplido los tres años, también a ella la mandaban ya a estudiar. Para cuando su madre descubrió la travesura, la pequeña Juana ya habría aprendido los rudimentos de la lectura, habilidad que puso en práctica en la vasta biblioteca de Pedro Ramírez: «Yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo» (*Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, edición de G. Sabat y E. Rivers, p. 1462). Según cuenta también ella misma, en su temprano afán de conocimiento llegó a suplicar a su madre que la enviase a la Ciudad de México para asistir a la Universidad disfrazada de hombre. Aunque, evidentemente, esta petición imposible no se vio satisfecha, Juana Inés sí se trasladó, antes de cumplir los diez años, a la capital del virreinato, donde vivió con la familia de su tía María, quien se había casado con Juan de Mata, acaudalado hombre de negocios. Si bien se sabe poco de esta fase de su vida, Ramírez Santacruz [2019:34-35] hace ver que «por la fama que alcanzó antes de irse a servir a los virreyes se deduce que fueron años en que dedicó parte de su tiempo a su formación intelectual», que debió de ser fomentada en cierto grado por sus tíos.

<sup>147</sup> La síntesis que se ofrece a continuación es deudora, sobre todo, de la reciente biografía de Ramírez Santacruz [2019], a la que remito para más detalles sobre la escritora novohispana.

<sup>148</sup> 1651 es la fecha que ofreció Diego Calleja, el primer biógrafo de Sor Juana, en la «Aprobación» incluida en *Fama y obras póstumas*, publicada en 1700. Aunque, como apunta Ramírez Santacruz [2019:242, nota 36], existen ciertas inconsistencias en esta propuesta —de acuerdo con Calleja, la escritora habría nacido el viernes 12 de noviembre de 1651, pero ese día fue jueves; y habría muerto a la edad de cuarenta y cuatro años, aunque según la fecha de nacimiento que él mismo propone, tendría cuarenta y tres al fallecer—, ha sido respaldada por estudiosos como Sabat [2001, 2004] y Soriano [2010:51-56]. Otros críticos proponen el año 1648, tras la localización de una fe de bautismo con el nombre de «Inés» que atribuyen a Sor Juana [Salceda, 1952; Alatorre, 2006:104; Paz, 1985:96-97]. Véase también Schmidhuber y Peña Doria [2016].

<sup>149</sup> Según Ramírez Santacruz [2019:24-27], el padre de Sor Juana fue de origen canario, aunque llegó a América a la temprana edad de diez años y la escritora se mostraría siempre convencida de que provenía del País Vasco, en lo que podría constituir un intento de prestigiar sus propias raíces, puesto que «vista como portadora de una limpieza de sangre a toda prueba, la comunidad vasca gozaba de gran prestigio en Nueva España». Asimismo, apunta el biógrafo que «aunque Isabel sugiere en su testamento que las tres hijas que concibió con Pedro de Asuaje jamás fueron reconocidas por él, las tres siempre afirmaron ser legítimas» [Ramírez Santacruz, 2019:26].

En efecto, en 1665, la influencia de los Mata y el renombre adquirido por su inteligencia, su carisma y su cultura permitieron a Juana Inés incorporarse a la corte, probablemente en calidad de dama de honor de la marquesa de Mancera, Leonor Carreto, que enseguida le cobró afecto y «estimuló en ella aún más sus aptitudes poéticas y reafirmó su gusto por el teatro, arte por el que la virreina y su marido sentían una particular predilección» [Ramírez Santacruz, 2019:42]. Durante los dos años y medio que pasó en la corte, la joven «debió también de recibir algún tipo de instrucción musical y de canto» [Ramírez Santacruz, 2019:44] y, además, conoció al influyente jesuita Antonio Núñez de Miranda, por entonces confesor de los virreyes, que también llegaría a serlo de Juana Inés. Fue él quien contrató al bachiller Martín de Olivas para que le enseñase latín a la futura monja, que llegó a tener «perfecto conocimiento» de la lengua [Ramírez Santacruz, 2019:45]. Juana Inés entendía también el náhuatl y, en el último lustro de su vida, acometería el aprendizaje del griego. Siempre entregada a sus estudios —por ejemplo, dijo castigarse cortándose la melena siempre que su formación no avanzaba todo lo rápido que ella quisiera, pues «no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias» (*Respuesta a Sor Filotea*, p. 1463)—, la notoriedad de Juana Inés alcanzó tal punto que, según Calleja afirmaríala haber oído contar al propio virrey, este último le impuso una prueba: cuarenta especialistas en ciencias, teología, historia y literatura la sometieron a un examen público que la joven criolla superó con sobrado éxito. El mismo marqués de Mancera describiría el acontecimiento en términos épicos: «Que à la manera, que un Galeon Real [...] se defendería de pocas Chalupas, que le embistieran, assi se desembaraçaba Juana Inès de las preguntas, argumentos, y replicas que tantos, cada uno en su classe, la propusieron». <sup>150</sup> Si ya antes era conocida, tras este triunfo —de probable inspiración literaria, en caso de ser completamente verídico— <sup>151</sup> Juana Inés «alcanzó en la capital un nivel de popularidad de proporciones casi legendarias» [Ramírez Santacruz, 2019:51].

En 1667, deseosa ante todo de entregar su vida a los estudios y aversa a la idea de casarse, Juana Inés decidió abandonar la corte e ingresar en un convento, resolución a la que también la empujó Núñez de Miranda. Ella misma explicaría su decisión en la *Respuesta a Sor Filotea* (p. 1463):

Entreme religiosa porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero, ¡miserable de mí!, trájeme a mí conmigo.

<sup>150</sup> Véase la «Aprobación» de Calleja a la *Fama y obras póstumas* de sor Juana Inés de la Cruz, s. p.

<sup>151</sup> La prueba frente a los cuarenta sabios recuerda, por ejemplo, a la historia de la doncella Teodor, cuyos orígenes rastrea González Barrera [2008] en su edición de la comedia de Lope de Vega dedicada a este asunto. De hecho, Martínez López [1968:53] sugirió: «No sé si alguien ha dicho ya que Sor Juana Inés de la Cruz fue una Doncella Teodor mejicana. Pero no creo muy aventurado suponer que el marqués de Mancera pudo pensarlo y repetir en su corte —encarnando él al califa Abomelique Almanzor, Juana de Asbaje a la esclava Teodor, y los cuarenta ingenios mejicanos a los sabios y alfaquíes de Babilonia— el famoso examen de la hermosa y sabihonda doncella árabe, cuya historia, en pliegos de cordel desde 1498, corría por la Península y América».

Su primera elección fue el convento de San José, donde entró como novicia el 14 de agosto de 1667. Dejaba así el nombre secular de Juana Ramírez y adoptaba el de Juana Inés de la Cruz, por el que sería conocida desde entonces. No obstante, las condiciones de vida de las carmelitas descalzas resultaron demasiado severas para ella, que enfermó y tuvo que abandonar el claustro tan solo tres meses más tarde. Durante su breve regreso a la condición de seglar, vio por primera vez un texto suyo en letras de molde: un soneto preliminar a la *Poética descripción* de Diego de Ribera, obra publicada a comienzos de 1668 en honor a la conclusión de las bóvedas de la catedral de la Ciudad de México. Juana Inés era aún muy joven; si se acepta noviembre de 1651 como su fecha de nacimiento, no habría cumplido todavía los diecisiete años.

En el mes de febrero, restablecida de su primer fracaso con las carmelitas, la escritora tomó de nuevo los hábitos en el convento de Santa Paula o de San Jerónimo, cuya regla era menos estricta y más apropiada para ella. Como explica Ramírez Santacruz [2019:71-72], en él imperaba la llamada *vida particular*, de manera que Sor Juana pudo adquirir una celda propia de dos pisos «con una alcoba, un estudio, una estancia, una cocina y un baño», donde a lo largo de su vida acumuló no solo numerosísimos libros —Calleja ofrece en la «Aprobación» a la *Fama y obras póstumas* la cifra de 4000 volúmenes, probablemente exagerada—, sino también instrumentos musicales y aparatos científicos de distinta índole. Como otras religiosas del convento, la autora incluso tuvo consigo a una esclava mulata, que también se llamaba Juana. En 1692 llegaría a adquirir una segunda celda, quizás para que habitase en ella su sobrina y correligionaria, Isabel María de San José, con quien había compartido vivienda en los tiempos más recientes. Estos hechos revelan «no solo que la jerónima llegó a acumular considerables recursos en sus últimos años, sino que fue una de las monjas más privilegiadas de su convento», que era, por otra parte, el hogar de la «élite femenina» mexicana [Ramírez Santacruz, 2019:72 y 24].

De este modo, Juana Inés pudo dedicarse en San Jerónimo a su labor intelectual y literaria, aunque nunca con la exclusividad que seguramente habría preferido. Además de cumplir con los rezos y las obligaciones espirituales que se esperaban de una monja, fue sucesivamente tornera, secretaria, portera menor y, más adelante y con notable éxito, contadora del convento.<sup>152</sup> Aunque no tuvo necesariamente una mala relación con sus correligionarias, tampoco halló entre ellas a una compañera de estudios e inquietudes.<sup>153</sup> Así describió la autora su trabajo intelectual y sus dificultades en el convento (*Respuesta a Sor Filotea*, pp. 1467-68):

Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio, muchos estorbos, no sólo los de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo), sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar

---

<sup>152</sup> Según Ramírez Santacruz [2019:130], Sor Juana fue elegida para este último cargo —que se votaba cada trienio— a raíz de una crisis financiera en San Jerónimo, que sorteó con habilidad, y se mantuvo en el mismo al menos durante nueve años, desde 1686 hasta su muerte.

<sup>153</sup> Sí intercambió cartas y obsequios con sor Agustina de San Diego, del convento de Santa Clara en Puebla, quien la admiraba profundamente y trató de imitarla en su fervorosa búsqueda de conocimiento. No obstante, el olvido de sus obligaciones religiosas llevó a la clarisa a ser amonestada y a recibir una penitencia tras la cual «se encerró en su celda, donde permaneció cuarenta y cuatro años presa de alucinaciones, pero viviendo como una monja ejemplar» [Ramírez Santacruz, 2019:78].

agradecida del perjuicio. Y esto es continuamente, porque como los ratos que destino a mi estudio son los que sobran de lo regular de la comunidad, esos mismos les sobran a las otras para venirme a estorbar; y sólo saben cuánta verdad es ésta los que tienen experiencia de vida común, donde sólo la fuerza de la vocación puede hacer que mi natural esté gustoso, y el mucho amor que hay entre mí y mis amadas hermanas, que como el amor es unión, no hay para él extremos distantes. En esto sí confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; y así no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber.

Por otra parte, Sor Juana no dejó de relacionarse con el mundo extraconventual: su locutorio fue frecuentado a lo largo de los años por la élite intelectual y política novohispana, dando lugar a reuniones en las que la religiosa solía asumir «una función de catedrática y sus oyentes la de discípulos de centros universitarios» [Ramírez Santacruz, 2019:80]. Entre sus amistades, contactos y asiduos visitantes se hallaron, por ejemplo, fray Payo Enríquez de Ribera, arzobispo de México (1668-1681) y virrey de Nueva España (1673-1680); Carlos de Sigüenza y Góngora, sobrino de Luis de Góngora y, como poeta, historiador y científico, una de las voces más interesantes de la América colonial; o María Luisa Manrique de Lara, XI condesa de Paredes de Nava y, en tanto que esposa de Tomás Antonio de la Cerda, marquesa de la Laguna y virreina de México entre 1680 y 1686.

La relación de sor Juana Inés de la Cruz con esta nueva pareja virreinal se inició cuando el cabildo de la catedral le encomendó la realización de uno de los dos arcos triunfales con los que Tomás de la Cerda y María Luisa Manrique serían recibidos a su entrada en la Ciudad de México, el 30 de noviembre de 1680; el otro arco, comisionado por las autoridades civiles, fue encargado precisamente a Sigüenza y Góngora.<sup>154</sup> De esta ocasión surgió el *Neptuno alegórico*; Sor Juana recibió el generoso pago de 200 pesos y no tardó en ser visitada por los virreyes, trabando un estrecho vínculo con la condesa de Paredes. Ambas mujeres intercambiaron numerosas cartas, composiciones y confidencias, y María Luisa llegó a ser, además de amiga y generosa mecenas, «la compañera intelectual que sor Juana añoró durante una década encerrada entre monjas poco cultas» [Ramírez Santacruz, 2019:113]. La relación entre la escritora y la virreina ha sido, de hecho, objeto de una amplia especulación posterior, sobre todo a raíz de los abundantes poemas amorosos que Sor Juana le dedicó; no obstante, estos deben interpretarse a la luz de la tradición poética y de las relaciones de mecenazgo propias del Siglo de Oro.<sup>155</sup> De

<sup>154</sup> Ambos intelectuales acometieron la tarea desde perspectivas bastante distintas. Si Sor Juana acudió a la mitología clásica, Sigüenza optó por buscar en la historia y las leyendas mexicas los modelos que, a su juicio, debían inspirar al virrey entrante: desde el dios Huitzilopochtli hasta Cuauhtémoc, último emperador de Tenochtitlan. Él llegó a reprocharle implícitamente esta diferencia a Juana Inés: «Era agraviar a su patria mendigar extranjeros héroes de quienes aprendiesen los romanos a ejercitar sus virtudes, y más cuando sobran preceptos para asentar la política aun entre las gentes que se reputan por bárbaras [...] en los mexicanos emperadores [...] hallé sin violencia lo que otros tuvieron necesidad de mendigar en las fábulas», citado en Ramírez Santacruz [2019:261, nota 311]. No por ello se agrió su relación: «Durante la década de los ochenta Sigüenza fue uno de los más asiduos visitantes a las academias literarias de sor Juana en San Jerónimo y probablemente se debieron también reunir en *petit comité* para tratar asuntos altamente eruditos o políticamente delicados. Se ha especulado que, junto con otros prominentes novohispanos, sor Juana y Sigüenza formaron lo que podría haber sido un grupo político donde se discutía fervientemente sobre el destino de los criollos en Nueva España. No hay información que confirme estas reuniones, pero ambos dejaron constancia en sus escritos de una posición ideológica afín con el criollismo militante» [Ramírez Santacruz, 2019:104-05].

<sup>155</sup> Apunta Ramírez Santacruz [2019:117]: «María Luisa y sor Juana tuvieron una relación intensa que debe entenderse en el contexto del patronazgo y el mecenazgo, propio de las condiciones políticas y sociales de la época. Los poemas amorosos de sor Juana hacia la condesa están anclados en varias tradiciones: el petrarquismo y el neoplatonismo, por un lado, pero también en un género cortesano de la época, que permitía que las mujeres se dirigiesen a otras en los términos más efusivos. Pero si bien cada línea que escribió sor Juana para María Luisa estuvo supeditada a estas tradiciones y a la retórica de la cortesanía, uno de sus más grandes logros poéticos fue que, pese a la codificación que implican ciertas fórmulas, muchos de sus poemas jamás perdieron un tono personal e íntimo». Véase también Colombi [2019].

lo que no hay duda es de que el afecto y la protección de la condesa supusieron un poderoso impulso para la carrera literaria de Juana Inés, hasta el punto de que sería María Luisa Manrique quien, a su regreso a la metrópolis, se ocuparía de dar a conocer en España a la escritora novohispana, como enseguida se detallará.

Según Ramírez Santacruz [2019:133], la década de los ochenta trajo a Juana Inés la «autonomía intelectual y económica», esta última adquirida mediante el cobro de sus obras literarias, pero también a través de inteligentes inversiones. En cuanto al primer aspecto, en 1684 echó de su lado a Núñez de Miranda, su confesor y padre espiritual, que durante años le había reprochado su excesiva entrega a los estudios y, sobre todo, a las letras humanas. Núñez llegó a difamar públicamente a la irredenta discípula; Sor Juana acabó por responderle con la llamada «Carta de Monterrey», donde defendía su propia actividad intelectual y, advirtiéndole que «el exasperarme no es buen modo de reducirme, ni yo tengo tan servil natural que haga por amenazas lo que no me persuade la razón», lo conminaba a apartarse de ella si pretendía persistir en su actitud (*Carta al P. Antonio Núñez*, edición de G. Sabat y E. Rivers, p. 1417).<sup>156</sup> En la misma década, Sor Juana compuso el *Primero sueño*, considerado a menudo su obra maestra, y también su producción dramática: las comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* y los autos sacramentales *El divino Narciso*, *El mártir del Sacramento* y *El cetro de José*, con las respectivas piezas breves que los acompañan. En concreto, *Los empeños de una casa* se estrenó todavía en tiempos de los marqueses de la Laguna; por su parte, *Amor es más laberinto*, así como la loa que la antecede, fue comisionada con motivo del cumpleaños de Gaspar de la Cerda y Silva, conde de Galve y gran aficionado al teatro, de acuerdo con la opinión predominante entre la crítica. Por entonces, este acababa de convertirse en el nuevo virrey de Nueva España, tras cerrarse el trienio en el cargo del conde de la Monclova, quien no había tenido demasiada relación con la escritora.<sup>157</sup>

A lo largo de estos años se gestó también la publicación de la *Inundación castálida*, que culminó en noviembre de 1689 y tuvo por principal promotora a la condesa de Paredes. Ella, junto a Luis Tineo de Morales, Diego Calleja, Juan Camacho Jayna y, seguramente, Francisco de las Heras, se ocupó de que se imprimiese en Madrid este primer volumen de las obras de la monja novohispana, en el que se incluyeron poemas líricos en diversos metros, nueve loas, nueve villancicos y el *Neptuno alegórico*. Estas personas fueron, con toda probabilidad, las últimas responsables de la ordenación de los materiales, así como de dar forma a los preliminares mediante los que se pretendió «por una parte, hacer conocer a los lectores las cualidades intelectuales de sor Juana y avalar su historial de muchos años como poetisa, y por otra, convencerlos de que su estado de religiosa no era incompatible con la escritura de versos mundanos» [Ramírez Santacruz, 2019:163]. La publicación fue todo un éxito; en verano de 1690 se imprimía ya una segunda edición revisada, a la que seguirían otra reedición en Barcelona en 1691 y una más en Zaragoza en 1692, hasta un total de nueve llegado el año de 1725. Con la *Inundación castálida*, sor Juana Inés de la Cruz se convirtió en una autora célebre no solo en Nueva España, sino también en la metrópolis.

No obstante, a finales de 1690 la escritora se vio envuelta en una desagradable polémica. Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, publicó, sin permiso de Sor Juana, una carta privada donde ella refutaba un sermón del padre António Vieira, conocido jesuita

<sup>156</sup> Véase también Alatorre [1987].

<sup>157</sup> Según Ramírez Santacruz [2019:155], sor Juana Inés de la Cruz «solo le deparó una breve mención encomiástica en la loa que precede a *Amor es más laberinto*». En cambio, Hernández Araico [2005:148] considera que dicha comedia se representó con motivo del cumpleaños no del conde de Galve, sino del de la Monclova, con lo que «se resolvería además el enigma de no sobrevivir ningún texto de Sor Juana para el Virrey tan brevemente novohispano (nov. 1686-nov. 1688)». Sobre esta cuestión se volverá en el epígrafe I, 2.4.2 «Obra literaria».

portugués, en torno a las finezas de Cristo. El obispo tituló el escrito *Carta atenagórica de la madre Juana Inés de la Cruz* y lo prologó, bajo el pseudónimo «Sor Filotea de la Cruz», con un texto propio en el que encarecía la brillantez de la monja, pero la exhortaba a concentrar sus esfuerzos en las letras sagradas, dándole a entender incluso que, de no hacerlo así, se exponía a la condenación de su alma. La publicación ocasionó un intenso debate y no pocas calumnias en Nueva España, donde se sucedieron los escritos —muchos de ellos anónimos— atacando o defendiendo a la jerónima. La propia Sor Juana reaccionó, en marzo de 1691, con la más reivindicativa de sus obras en prosa: la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, que Ramírez Santacruz [2019:188] califica de «uno de los manifiestos más extraordinarios a favor de la libertad intelectual y de la mujer». A finales de ese mismo año, Sor Juana compuso los *Villancicos de santa Catarina*, tema que aprovechó para insistir en su defensa de la cultura femenina: «De una mujer se convencen / todos los sabios de Egipto, / para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido» (edición de G. Sabat y E. Rivers, vv. 104-107).

En 1692, de nuevo a través de María Luisa Manrique, Sor Juana logró la impresión en Sevilla del *Segundo volumen* de sus obras, que incluyó la poesía sacra, el teatro y el *Primero sueño*, además de otras composiciones líricas y de la *Carta atenagórica*, que ella rebautizó, al publicarla en sus propios términos, *Crisis sobre un sermón*. Los textos de la jerónima aparecieron respaldados por extensos preliminares, verdaderamente entusiastas, de la pluma de diversos poetas y teólogos sevillanos. La publicación superó en éxito editorial a la *Inundación castálida* y cimentó la fama por la cual «para 1725 se habían impreso casi 22.000 ejemplares de sus obras, una impresionante cantidad solo superada por el *Lazarillo* y la *Celestina*» [Ramírez Santacruz, 2019:208]. Dicha popularidad traspasó fronteras: todavía en 1709, en Manila, por entonces aún integrante del imperio español, las celebraciones en honor al primer hijo de Felipe V incluyeron sendas representaciones de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*.<sup>158</sup> Asimismo, a finales de 1692 o comienzos de 1693 se le solicitó a Sor Juana una contribución para una academia literaria, la «Casa do Prazer», relacionada con monjas de ocho conventos portugueses. La escritora seguramente entró en contacto con ellas gracias a María Luisa Manrique o a la prima de esta, la duquesa de Aveiro, con quien Sor Juana también se carteaba y a la que había incluido como ejemplo de mujer erudita en la *Respuesta a Sor Filotea*. La jerónima escribió entonces los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* y los envió a Portugal, donde las monjas los hicieron circular acompañados de diversos paratextos, entre ellos un poema de la propia condesa de Paredes.<sup>159</sup>

Sor Juana Inés de la Cruz murió con 43 o 46 años el 17 de abril de 1695, víctima de una enfermedad contagiosa que se abatió sobre San Jerónimo y se cobró la vida de varias monjas, entre ellas la escritora, que nunca había gozado de muy buena salud. Un par de años antes había hecho, al parecer, un drástico cambio de vida: renovó sus votos, cortó todo contacto con el mundo extraconventual, vendió sus libros —o buena parte de ellos—, dejó de publicar y volvió a llamar a su lado a Núñez de Miranda, quien llegó a expresar preocupación por el rigor con el que su otrora insurrecta confesanda se entregaba ahora a la mortificación de la propia carne.<sup>160</sup> La crítica moderna ha tratado de explicarse semejante transformación desde diferentes

<sup>158</sup> Véanse María y Campos [1951], Paz [1985:441] y Ramírez Santacruz [2019:172].

<sup>159</sup> Reproduzco la versión de los hechos expuesta por Ramírez Santacruz [2019:208-10]. Para una visión un tanto distinta, puede consultarse Munguía [2020].

<sup>160</sup> Véanse la «Aprobación» de Calleja y el prólogo de Castorena a la *Fama y obras póstumas*. Asimismo, Juan Antonio de Oviedo, biógrafo de Antonio Núñez de Miranda, escribió: «Quedose la Madre Juana sola con su Esposo, y considerándolo clavado en una cruz por las culpas de los hombres, el amor le daba alientos á su imitacion, procurando con empeño crucificar sus passiones, y apetitos, con tan fervoroso rigor en la penitencia, que necessitaba del prudente ciudadano, y atención del Padre Antonio para irle á la mano, porque no acabasse à manos de su fervor la vida» (*Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostolicos ministerios de el V. P. Antonio Nuñez de Miranda de la Compañía de Jesus*, p. 137).

perspectivas: tal vez Sor Juana experimentó una crisis espiritual, tal vez no pudo continuar resistiendo las continuas presiones de las autoridades eclesiásticas sobre ella, o tal vez, como sugiere Ramírez Santacruz [2019:217-229], lo que vivió fue una crisis poética, hasta cierto punto nacida del éxito abrumador del *Segundo volumen*. En cualquier caso, como recuerda este último biógrafo, el inventario de la celda de Sor Juana tras su muerte no menciona ningún instrumento de flagelación, y sí 180 libros —una fracción de los que pudo llegar a poseer, pero sin duda mucho más elevada que los tres volúmenes que habría conservado según la «Aprobación» de Calleja— y quince legajos de versos propios. Tal vez, de no haber sido por la peste, la poeta habría vuelto a imponerse a la monja; pero resulta imposible adivinarlo.

Muerta Juana Inés, sus amigos se encargaron de dar a la imprenta la *Fama y obras póstumas* (1700), volumen en el que trataron de reunir las obras todavía inéditas de la novohispana, entre ellas la *Respuesta a Sor Filotea*.<sup>161</sup> No las incluyeron todas, o no pudieron hacerlo; por ejemplo, Castorena, el editor, advierte la falta de un texto que se ha identificado con la comedia titulada *La segunda Celestina*, y que estaba entonces en poder de Francisco de las Heras.<sup>162</sup> Los textos de Sor Juana se acompañaron de diversas reflexiones sobre ella y su obra, entre las que se cuenta la «Aprobación» de Calleja.<sup>163</sup> Tiempo antes, Sor Juana misma había dejado en el *Libro de profesiones* de San Jerónimo su propio epitafio, cuya despedida —apartada de su contexto religioso— no ha dejado de alimentar, ya en nuestros días, el mito posterior de la escritora: «Yo, la peor del mundo. JUANA INÉS DE LA CRUZ».<sup>164</sup>

#### 2.4.2 Obra literaria

Sor Juana Inés de la Cruz fue una escritora muy prolífica, cuya producción no puede ser reseñada aquí con el mismo detalle que se ha dedicado a otras autoras. Su fama se debe, sobre todo, a su obra lírica, que, siguiendo a Sabat [2004], puede dividirse en «lírica personal» y «lírica coral». La primera distinción comprende su poesía de dedicatoria; de asunto amoroso; civil y cortesana; fúnebre o de tema religioso; satírica, epigramática y burlesca; de tema moral y filosófico; y el *Primero sueño*, una extensa silva de influencia gongorina que podría encajarse en el último grupo, toda vez que ofrece una ambiciosa reflexión de tipo filosófico y científico, cuya esencia es «la aventura materializada de sus ansias de conocimiento, su aspiración máxima en la vida: llegar a comprender el universo» [Sabat, 2004:LII].<sup>165</sup> La métrica de esta lírica personal es variada: además de silvas, Sor Juana escribió sonetos, redondillas, romances, liras, décimas, endechas y glosas. En cuanto a la lírica coral, abarca las letras y villancicos que, uniéndolo lo intelectual a lo popular, suponen «la mejor muestra de lo religioso de su poesía [...]

<sup>161</sup> Sobre este y otros volúmenes de homenaje fúnebre a diferentes poetas, puede consultarse García-Reidy [2020:231], quien observa en la *Fama y obras póstumas* de la escritora novohispana «un discurso del asombro —por la calidad literaria e intelectual de la obra literaria de una mujer, según las expectativas antifeministas de la época— y, sobre todo, una insistencia en el vínculo entre México y España [...] que representa la obra y el cuerpo de Sor Juana».

<sup>162</sup> En concreto, habla Castorena de «un Poema, que dexò sin acabar don Agustín de Salazar, y perficionó con graciosa propiedad la Poetisa, cuyo original guarda la estimacion discreta de D. Francisco de las Heras, Cavallero del Orden de Santiago, Regidor de esta Villa, y por ser proprio del primer Tomo, no le doy à la Estampa en este Libro, y se està imprimiendo, para representarse à sus Magestades». La cita se encuentra en su «Prólogo a quien leyere» a la *Fama y obras póstumas*, s. p.

<sup>163</sup> Entre otros muchos textos, los preliminares de la *Fama y obras póstumas* incluyen unas décimas acrósticas «de una gran señora muy discreta y apasionada de la poetisa», que Alatorre [1980:455-59] identificó con María Luisa Manrique, la condesa de Paredes.

<sup>164</sup> El texto puede leerse en la edición de Sabat y Rivers [2004:1543-44], entre los «Documentos encontrados en el *Libro de profesiones* del convento de San Jerónimo». En 1990 se estrenó una película en torno a la vida de Sor Juana, dirigida por la argentina María Luisa Bemberg, con el título *Yo, la peor de todas*. Asimismo, la compañía donostiarra Vaivén Producciones estrenó en el año 2020 un musical sobre la autora titulado *Yo, la peor del mundo*, escrito por Antonio Muñoz de Mesa, dirigido por Olga Margallo y con música de Iñaki Salvador.

<sup>165</sup> La autora llegó a afirmar sobre este poema: «No me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman el *Sueño*» (*Respuesta a Sor Filotea*, p. 1486).

y, después de su poesía lírico-personal y la *Respuesta*, lo más alabado de su obra» [Sabat, 2004:LIV-LV].

Como prosista, sor Juana Inés de la Cruz compuso el *Neptuno alegórico*, una fiesta diseñada, como se ha dicho, para la entrada de los marqueses de la Laguna en la ciudad de México en 1680. Además, escribió varias misivas de gran interés no solo biográfico, sino literario e intelectual: la denominada «Carta de Monterrey» a su confesor; la *Carta atenagórica* o *Crisis sobre un sermón*; y la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, que Salceda [1957:XLIII] llegó a describir como «un vigoroso alegato en defensa del derecho de la mujer a la cultura; tan importante [...] que bien podríamos considerarlo como la Carta Magna de la libertad intelectual de las mujeres de América». Asimismo, fue autora de varios textos religiosos y penitenciales en prosa: los *Ejercicios de la Encarnación*, los *Ofrecimientos de los Dolores* y, hacia el final de su vida, la *Docta explicación del misterio y voto que hizo para defender la Purísima Concepción de Nuestra Señora*, la *Protesta que, rubricada con su sangre, hizo de su fe y amor a Dios* y la *Petición que en forma causídica presenta al Tribunal Divino*.

Por último, la producción dramática de sor Juana Inés de la Cruz contiene, en primer lugar, trece loas sueltas, doce de ellas de asunto profano —dedicadas al rey Carlos II, a las reinas María Luisa de Orleáns y Mariana de Austria, a las sucesivas familias virreinales y a fray Diego Velázquez de la Cadena, hermano de don Pedro Velázquez de la Cadena, quien procuró la dote para que la escritora ingresase en San Jerónimo— y una de tema sagrado, la *Loa de la Concepción*, que, según reza el título completo, «se representó en las casas de Don José Guerrero, en la Ciudad de México».<sup>166</sup> Además, Sor Juana escribió tres autos sacramentales, cada uno de ellos precedido asimismo de una loa. Se trata de *El divino Narciso* y *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo*, destinados a su representación en la corte de Madrid, adonde los llevaría la condesa de Paredes a su salida de México en 1688;<sup>167</sup> y *El cetro de José*, del que «no hay datos cronológicos ni locales y nada impide que fuese representado por primera vez en México» [García Valdés, 2017:44].

Por lo que se refiere a sus comedias, escribió una en solitario y la mayor parte de otra; cada una se acompañó de varias piezas colaterales, también obra de la autora novohispana. De acuerdo con la opinión más extendida entre los sorjuanistas a partir de Salceda [1953, 1957], la primera de estas comedias, *Los empeños de una casa*, perteneciente al género de capa y espada, se estrenó el 4 de octubre de 1683 en casa de don Fernando de Deza, contador del virreinato de Nueva España. Supuso un homenaje a los virreyes —por entonces, los marqueses de la Laguna— y al arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, quien ese día hizo su entrada pública en la ciudad de México. Sor Juana Inés de la Cruz no se limitó a escribir la comedia, sino un festejo completo: una loa, tres letras para cantar («Divina Lisi: permite», «Bellísima María» y «Tierno pimpollo hermoso»), el *Sainete primero de palacio* para representar en el primer entreacto, el *Sainete segundo* para el siguiente y, como fin de fiesta, el *Sarao de cuatro naciones*. Con todo, Hernández Araico [1996:119-20] ha puesto en duda la unidad de este festejo y, con ella, su datación; advierte que el conjunto «no lo conocemos más que como construcción editorial nueve años más tarde de su presunta inauguración y no hay manera de comprobar que Sor Juana

<sup>166</sup> Véase García Valdés [2017:49-52].

<sup>167</sup> A propósito de *El divino Narciso*, García Valdés [2017:45] observa: «Este auto fue escrito hacia 1688 o un poco antes, a instancias de la condesa de Paredes para traerlo a Madrid, donde debió de representarse en el Corpus de 1689, ya que la virreina salió de México el 28 de abril de 1688». Sobre *El mártir del Sacramento, san Hermenegildo* afirma: «Fue escrito también con la intención de que fuese representado en Madrid. En la loa que le precede se saluda al rey y a las dos reinas, María Luisa de Borbón y Mariana de Austria. Aunque no se conoce con exactitud su fecha de composición, se puede afirmar que fue escrito entre 1680 y 1688». En cambio, Sabat [2004:LXIII] asegura que «todo parece indicar que sus autos nunca se presentaron en Madrid».

haya escrito todas esas piezas dramáticas como unidad teatral para una sola ocasión». En concreto, esta crítica aboga por la posibilidad de que los sainetes y el fin de fiesta no acompañasen a la loa, la comedia y las canciones en su primera puesta en escena, que a su juicio habría de situarse en un período más amplio, entre el nacimiento del hijo de los virreyes en julio de 1683 y su primer cumpleaños; o, incluso, un poco más tarde: el 16 de agosto de 1684, con motivo de un convite de los virreyes a don Isidro de Sariñana y Cuenca, obispo de Oaxaca. A su vez, Farré [2021:63] sugiere que el festejo sí fue «diseñado por Sor Juana como una unidad dramática para ser representado o leído en su totalidad», pero «no fue pensado para una circunstancia concreta. Más bien creo que fue un festejo que formaría parte de las representaciones ordinarias de palacio».<sup>168</sup>

La segunda comedia de sor Juana Inés de la Cruz, *Amor es más laberinto*, es una pieza palatina de inspiración mitológica y fue escrita en colaboración con el presbítero Juan de Guevara. Este poeta novohispano, que anteriormente había participado en varios certámenes literarios,<sup>169</sup> compuso la segunda jornada de la obra, mientras que Sor Juana se ocupó de las otras dos. Asimismo, la escritora preparó la *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve* que, según sostiene la mayor parte de la crítica, precedió a la comedia. Por este motivo, se cree que *Amor es más laberinto* se estrenó en el palacio virreinal el 11 de enero de 1689, con ocasión del cumpleaños del virrey, cargo que ostentaba por entonces Gaspar de Silva, conde de Galve. De nuevo, estas afirmaciones han sido puestas en tela de juicio por Hernández Araico [2005], quien duda que loa y comedia se montasen juntas; en su lugar, sugiere que esta última pudo llevarse a escena con motivo del cumpleaños del virrey anterior, el conde de la Monclova, en el año 1688. Por otra parte, el 13 de noviembre de 1692, la compañía de Damián Polope y Valdés hizo una representación particular de *Amor es más laberinto* en el Alcázar de Madrid.<sup>170</sup> Ya con posterioridad a la muerte de Sor Juana, podría citarse asimismo la puesta en escena de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* en Manila en 1709, antes referida.

Cabe apuntar que el argumento de *Amor es más laberinto* se funda en el mito del laberinto de Creta, que, junto a las hazañas previas o posteriores acometidas por Teseo, puede leerse, entre otros autores clásicos, en Ovidio, *Metamorfosis* 7, 8 y 9; Plutarco, *Vidas paralelas*, «Teseo»; o Apolodoro, *Biblioteca* 3, 16 y «Epítome», 1. Asimismo, la historia fue recogida por los mitógrafos de los siglos XVI y XVII. De gran fortuna editorial y frecuentemente citados por Sor Juana fueron *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti (1551) y *Le imagine colla sposizione degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (1556).<sup>171</sup> Según Paladino [2012:369], la jerónima pudo servirse de esta última para diseñar la figura de Jano en la *Loa a los años del Excelentísimo señor conde de Galve*. Por lo que se refiere a los tratados de mitología escritos en lengua castellana, García Valdés [2017:72-73] destaca la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya (1585) como posible fuente empleada por Sor Juana y Guevara: a juicio de dicha crítica, esto explicaría que sigan la versión del mito según la cual Teseo no se ofrece voluntario como víctima del Minotauro, sino que es elegido por sorteo. Sin descartar en absoluto esta consulta, creo que el argumento de *Amor es más laberinto* guarda mayores

<sup>168</sup> Por su parte, García Valdés [2017:53-59] mantiene la fecha del 4 de octubre de 1683 y se reafirma en que «las obras cortas del festejo de *Los empeños de una casa* están plenamente integradas en el conjunto dramático de la representación, y son difícilmente aislables del “texto teatral”». Sobre este asunto, véanse también Poot [1993, 2016] y González Pérez [1999].

<sup>169</sup> Sobre Juan de Guevara, puede consultarse Schmidhuber [2013].

<sup>170</sup> Así consta en CATCOM.

<sup>171</sup> López Poza [2003:260] contabiliza en el *Neptuno alegórico* 21 citas del texto de Conti y 14 del de Cartari. El primero dedica a Teseo el noveno capítulo del libro séptimo de su *Mitología*; véase la traducción de R. M. Iglesias Montiel y M. C. Álvarez Morán. Más sucintamente, Vincenzo Cartari menciona el momento «quando fù lasciata Ariadna sul lito dal mare da Theseo, che se n'andò via con Fedra» y, en el apartado dedicado al dios Baco, cómo «egli andava per congiungersi amorosamente con Ariadna, quando fu abbandonata da Theseo» (*Le Imagini Degli Dei degli Antichi*, p. 390).

semejanzas, por ejemplo, con la traducción de Jorge de Bustamante de las *Metamorfosis* de Ovidio (c. 1542), de la que Sor Juana parece haberse servido en el momento de componer su *Primero sueño*;<sup>172</sup> o con el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria (1620 y 1623), una mitografía también muy difundida que, según Paz [1985:213], debió de ser manejada por la autora novohispana.<sup>173</sup> Por último, no está de más mencionar comedias como *El laberinto de Creta* de Lope de Vega y *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca, que adaptan la misma leyenda a las tablas áureas y muy posiblemente fuesen conocidas por los autores de *Amor es más laberinto*.<sup>174</sup>

Por último, es preciso mencionar una tercera comedia posiblemente relacionada con la autora novohispana. Se trata de *La segunda Celestina*, una pieza que el dramaturgo Agustín de Salazar y Torres dejó inconclusa tras su muerte en 1675, y cuyo final se conserva en dos versiones variantes: una compuesta por Vera Tassis y otra, anónima, que parte de la crítica ha atribuido a sor Juana Inés de la Cruz. El descubrimiento del texto con un final alternativo al de Vera Tassis y su atribución a Sor Juana, defendida por Schmidhuber [1990] y rechazada por Alatorre [1990],<sup>175</sup> han sido objeto de una importante polémica; para una síntesis de esta cuestión, pueden consultarse Sabat [1992] y Poot [1996]. Un reciente estudio estilométrico realizado por Hernández-Lorenzo y Byszuk [2022] apoya la tesis de la coautoría sorjuanina. A efectos del presente estudio, *La segunda Celestina* se ha excluido del corpus, puesto que a las dudas acerca de su atribución se suma el hecho de que, en todo caso, sor Juana Inés de la Cruz se limitaría a ultimar una comedia muy avanzada ya en su planteamiento y en el diseño de sus personajes: su versión y la de Vera Tassis son «almost identical [...] until the second scene of the third act» [Schmidhuber, 2017:251]. Por tanto, la situación es notablemente distinta a la de *Amor es más laberinto*, donde no hay duda de que la mayor parte del texto —como se ha dicho, la primera jornada y la última— surgió de la pluma de la jerónima.

Las obras casi completas de sor Juana Inés de la Cruz se publicaron en España a finales del siglo XVII y principios del XVIII, comprendidas en tres tomos: *Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, sórora Juana Inés de la Cruz* (Madrid, García Infanzón, 1689), *Segundo volumen de las obras de sórora Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, López de Haro, 1692) y *Fama y obras póstumas del fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz* (Madrid, Ruiz de Murga, 1700). Asimismo, aparecieron en ediciones sueltas los villancicos, el *Neptuno alegórico* y su *Explicación sucinta del arco triunfal*, la *Carta atenagórica*, *El divino Narciso* y las comedias.<sup>176</sup> La única edición crítica moderna de las obras

<sup>172</sup> Esta fue la primera traducción completa al castellano de las *Metamorfosis*; Franco [2017] ofrece en su edición abundante información sobre ella y sus múltiples ediciones entre 1542 y 1718. En el *Primero sueño*, Sor Juana hace referencia a una náyade llamada «Almone» (edición de G. Sabat y E. Rivers, v. 94). Así se llama en la versión de Jorge de Bustamante un personaje que, en el original ovidiano, carecía de nombre. Esta circunstancia llevaría a deducir la presencia de esta traducción en la biblioteca de la jerónima. Véanse Corripio [1965], Alatorre [1995:385] y Pérez-Amador [1995].

<sup>173</sup> Ambas obras mencionan el motivo del sorteo y, además, incorporan el personaje de Fedra a su narración del mito del Minotauro. Esta presencia, fundamental para el diseño de *Amor es más laberinto*, no se produce en la *Philosophía secreta* ni en los textos clásicos de Ovidio, Apolodoro o Plutarco. Adicionalmente, tanto Bustamante como Vitoria aluden a la relación establecida entre Ariadna y el dios Baco, quien tampoco figura en el tratado de Pérez de Moya, pero sí en la comedia sorjuanina. Véanse las pp. 182-83 de *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio* de Jorge de Bustamante, en la edición moderna de M. J. Franco; y las pp. 479-81 y 695-97 del *Teatro de los dioses de la gentilidad*, en la edición de Valencia de 1646.

<sup>174</sup> Sobre el uso del mito cretense en estas tres comedias, véase también Munguía [2019:505].

<sup>175</sup> Alatorre [1990] sí cree que sor Juana Inés de la Cruz escribió un final para *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres; no obstante, considera que no se trata del texto anónimo localizado.

<sup>176</sup> Para una relación de los testimonios de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, así como su filiación textual, puede consultarse García Valdés [2017:74-87]. En su edición, esta investigadora utiliza como texto base el del *Segundo volumen*, que constituye la *editio princeps* y «el origen de todas las ediciones que siguieron, pero no de manera directa» [García Valdés, 2017:81].

completas es la de Alfonso Méndez Plancarte (tt. I, II y III) y Alberto G. Salceda (t. IV), publicada entre 1951 y 1957; a esta habría que incorporar otros dos textos, que se localizaron con posterioridad: la «Carta de Monterrey» y los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*.<sup>177</sup>

## 2.5 ÂNGELA DE AZEVEDO

### 2.5.1 Datos biográficos

Las coordenadas biográficas de Ângela de Azevedo<sup>178</sup> han sido objeto de cierta confusión entre la crítica. El primero en dar noticia de la autora parece haber sido Damião de Froes Perim [1740:493-94], pseudónimo de fray João de São Pedro, quien en su *Theatro heroino* la hace hija de João de Azevedo Pereira e Isabel de Oliveira y asegura que «acompanhou a Rainha Dona Catharina passando a Madrid a desposarse com Filippe I. de Castella». El carácter necesariamente erróneo de este dato —ni Felipe I de Castilla, Felipe *el Hermoso*, ni Felipe II de España, I de Portugal, tuvieron por consorte a una «Catharina» o Catalina, como tampoco ningún otro de los monarcas españoles de la Casa de Austria— fue puesto de relieve ya por Barbosa Machado [1741:175], quien escribe en el primer tomo de la *Bibliotheca Lusitana*:

Dona Angela de Azevedo natural de Lisboa, filha de Joaõ de Azevedo Pereira Fidalgo da Casa Real, e de sua segunda mulher Dona Izabel de Oliveira mereceu pela sua natural discriçaõ, e rara fermosura particulares estimaçoens da Rainha Dona Izabel de Borbon primeira mulher del Rey de Castella Filippe IV. e naõ da Rainha Dona Catharina Esposa de Filippe I. como escreve o moderno Author do *Theatro heroino* Tom. 2. pag. 493. O qual Principe sendo cazado quatro vezes nenhuma destas Senhoras teve o nome de Catharina. Sendo Criada da Serenissima Dona Izabel de Borbon se despozou em Madrid com consorte digno do seu nacimiento de quem teve huma filha com a qual depois de Viuva se recolheu no Convento de S. Bento, onde professaraõ o seu monastico instituto.

En el segundo tomo de la misma obra, el propio Barbosa Machado [1747:247] se corrige:

Do Author deste Poema [D. Francisco do Rosario] era parente em grão conhecido D. Angela de Azevedo de quem fizemos mençaõ no primeiro Tom. da *Bib. Lusitan.* Tom. I. pag. 175. col. I. escrevendo ser natural de Lisboa, e filha de Joaõ de Azevedo Pereira, e D. Izabel de Oliveira, cuja asseveraçaõ retratamos informados de noticia verdadeira pela qual consta ser natural da Villa de Paredes da Comarca de Pinhel em a Provincia da Beira, e filha de Thomè de Azevedo da Veiga Sargento mór da Villa de Paredes, Capitaõ da Infantaria na guerra da Acclamaçaõ, e de D. Maria de Almeida. Foy cazada com Francisco de Anciaens de Figueiredo de quem naõ teve descendencia.

A partir de entonces, Ângela de Azevedo ha sido tradicionalmente identificada como dama al servicio de Isabel de Borbón, bien considerándola hija de João de Azevedo e Isabel de Oliveira,

<sup>177</sup> Véanse Sabat y Rivers [2004].

<sup>178</sup> En todos los testimonios conservados de las obras de esta dramaturga, su nombre consta con la grafía «Angela de Azevedo». Con frecuencia, la crítica española ha preferido hispanizarlo, refiriéndose a ella como «Ângela de Acevedo»; es el caso, por ejemplo, de Ferrer [2006], Sánchez Dueñas [2008], Escabias [2012, 2013a] y Urban [2014]. Opto aquí por mantener la grafía portuguesa, según defienden Hegstrom y Larson [2018]. Por su parte, Doménech [1999] y Provenzano [2018], en sus ediciones, conservan la «z» portuguesa del apellido de la autora, pero transcriben su nombre según la norma castellana.

bien de Tomé de Azevedo y Maria de Almeida.<sup>179</sup> En consecuencia, se ha ubicado a la dramaturga en la corte de Madrid con anterioridad a 1644, año de la muerte de la reina; sus obras podrían haberse pensado para la representación en este contexto o, por el contrario, tras un hipotético regreso al territorio luso después de la *Restauração*. Asimismo, Baranda [2004:26, 2005:164], aun advirtiendo que «las biografías actuales se basan en datos antiguos muy poco fiables», propone incluir a Ângela de Azevedo en la «segunda generación» de escritoras del siglo XVII; es decir, las nacidas entre 1590 y 1605, cuyas obras «se empiezan a publicar a partir de 1630».<sup>180</sup>

No obstante, las recientes averiguaciones de Provenzano [2018, 2019] ofrecen argumentos de peso para dudar de la vinculación de la dramaturga portuguesa con la primera esposa de Felipe IV, que, como se ha visto, parece haber sido transmitida de estudio en estudio sin poseer necesariamente una base fundamentada. En su lugar, esta investigadora, a partir de fuentes diversas,<sup>181</sup> llega a la siguiente conclusión sobre Ângela de Azevedo [Provenzano, 2018:65-66]:

Podemos decir con certeza [...] que es originaria de Paredes da Beira y que su nacimiento se sitúa en la segunda mitad del siglo XVII, aproximadamente entre 1660 y 1670. Se casó en su pueblo natal el 1 de noviembre de 1693 con Francisco de Ansiães de Figueiredo, natural de Soutelo do Douro. No podemos aportar una fecha exacta de defunción pero sabemos que [...] su muerte es posterior al año de 1707. En realidad, nos atrevemos a pensar que Ângela de Azevedo murió en Soutelo do Douro, pueblo en el que residió de casada, antes de 1723, fecha de muerte de su marido, y que nunca abandonó su Portugal amado, escribiendo para un hipotético público que iba a ver representaciones en castellano.

Más concretamente, sus indagaciones corroboran que la escritora fue hija de Tomé de Azevedo da Veiga y Maria de Almeida, como figuraba en la segunda versión de Barbosa Machado [1747:247]. El padre fue señor de la Casa da Torre das Pedras, que aún hoy se encuentra en Paredes da Beira,<sup>182</sup> además de «sargento-mor da vila de Paredes durante 17 anos», «escudeiro de cavaleiro fidalgo [...] com 750 réis de moradia por mês e 1 alqueire de cevada por dia, pelos seus serviços no Brasil» —donde fue «capitão de uma caravela durante 6 anos»— y «governador da praça de Almeida» [Chaves, Braz y Pinto, 2015:194]. La dramaturga tuvo cinco hermanos: José Antonio de Azevedo da Veiga e Almeida, quien fue durante quince años capitán de auxiliares de la comarca de Pinhel; fray Silvestre da Conceição, fraile franciscano en el convento de Mogadouro, que «ascendeu a Secretário do Provincial [...] e, seguidamente, a Reitor do Colégio de Coimbra, a Custódio da província e, desde 1682, a Cronista da Ordem» y

<sup>179</sup> Pueden consultarse, entre otros, Barrera y Leirado [1860:4], Garcia Peres [1890:7], Serrano y Sanz [1903:10], Barbeito [1986:I, 78; 2003a:219; 2007:211], Doménech [1996:403, 1999], Ferrer [2006:224], Chambers [2007, 2009], Escabias [2013a:23] y Urban [2014:63]. Asimismo, esta asunción lleva a Pérez [2012] a considerar que una de las comedias de Ângela de Azevedo, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, de manera implícita «correlates the Virgin's maternal and protective qualities with Queen Isabel's maternal regency of the Spanish nation. The association links the celestial realm with the Hapsburg monarchy». Se trata de una interpretación que no comparto.

<sup>180</sup> Véase el capítulo I, 1 «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro».

<sup>181</sup> Entre ellas se encuentran varias historias sobre el arzobispado de Lamego [Costa, 1984; Duarte, 2016] y sobre las familias de São João da Pesqueira, perteneciente a dicha diócesis [Chaves, Braz y Pinto, 2015], a las que se suman hallazgos documentales tan importantes como el acta de matrimonio de la escritora.

<sup>182</sup> Véase el registro correspondiente en el Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA) de Portugal, IPA.00003787: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3787](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3787).

dejó escritas «diversas poesías, sermões e 2 obras em língua castelhana»;<sup>183</sup> Luísa da Costa de Azevedo de Almeida, XIX señora de la Casa da Torre das Pedras; Lourenço de Azevedo, cura de Riodades; y María, de quien no se ofrecen más datos aparte de que fue madrina de bautismo en Paredes y murió soltera [Chaves, Braz y Pinto, 2015:195-196]. Además, Luísa de Azevedo figura —como Ângela y como Silvestre da Conceição— en la *Bibliotheca lusitana* de Barbosa Machado [1752:158], donde se informa de que «soube com perfeição a lingua Latina, e a Arte da Poesia metrificando elegantemente naquelle idioma, como em o materno. Da Historia secular teve bastante instrução como tambem da Mythologia». Asimismo, se indica que escribió una elegía de 58 dísticos a la temprana muerte de su marido, Sebastião Vieira da Silva; un «Romance Espanhol que consta de 150 Coplas» dedicado a Nossa Senhora da Lapa; y «muitos versos escritos nas linguas Latina Castelhana, e Portugueza, que desapareceraõ com a sua morte sucedida no anno de 1679, quando contava 24 de idade». De esta manera, puede asumirse que Ângela de Azevedo procedía de un ambiente familiar donde se fomentaba el interés por la cultura escrita, con un hermano y una hermana que también se entregaron con cierto éxito a la práctica literaria. Por otra parte, Chaves, Braz y Pinto [2015:196] escriben sobre la dramaturga una noticia que, con anterioridad a Provenzano [2018], había pasado desapercibida a los estudiosos de su obra:

Ângela de Azevedo. Natural de Paredes da Beira, cultivou as musas, exprimiase correctamente em 3 idiomas, e escreveu em castelhano as 3 comédias referidas por Barbosa Machado. Casou em Paredes da Beira, a 1.11.1693 (testemunhas: José de Azevedo Vieira e António de Almeida de Amaral), com Francisco de Ansiães de Figueiredo, natural de Soutelo onde foi baptizado a 12.7.1665 (padrinhos: Manuel Martins de Góis e sua mãe Isabel Jácome), assistente em Nagoselo em 1693, faleceu em Trevões, a 27.9.1723, irmão de Apolónia da Fonseca Ansiães [...] filhos de Manuel de Ansiães da Fonseca e da su mulher Beatriz Jácome.

La veracidad de estos datos ha sido comprobada por Provenzano [2018, 2019], quien encontró el acta de matrimonio de Ângela de Azevedo y Francisco de Ansiães de Figueiredo, así como la partida de defunción de este último, en el Archivo Diocesano de Lamego. Además, esta investigadora revela, a partir de la consulta de los libros de bautismo de la parroquia de Paredes da Beira, que Azevedo fue allí madrina de numerosas criaturas —documenta un total de treinta y siete, de manera que la escritora debió de ser muy activa en su comunidad— entre 1681 y 1707. En una de estas partidas de bautismo, fechada en 1699, consta que Francisco de Ansiães y Ângela de Azevedo, que apadrinan juntos al niño, son «ambos moradores na [vila] de Soutello». Por ello, se deduce que la dramaturga, después de contraer matrimonio en Paredes da Beira en 1693, se trasladó con su marido a la población vecina de Soutelo do Douro, de donde él era natural. A juicio de Provenzano [2018:63-64, 2019:93], ella debió de morir allí en

<sup>183</sup> La *Bibliotheca lusitana* proporciona más datos: «Estudadas as sciencias escolasticas sahio não sómente nellas sufficientemente instruido, mas no exercicio do pulpito alcançou não pequeno aplauso assim nas Cidades de Lamego, Vizeo, Guarda, e Coimbra, como em a Corte de Lisboa. Teve natural genio para a Poesia vulgar como manifestaõ os seus Versos cadentes, e discretos [...] Compoz *Escuela de las flores dividida en dos classes, de quatro lecciones cada una, de que se aprenden avizos provechosos, e documentos morales*. Estava prompto com as licenças no anno de 1704 para se imprimir, e se conserva na Livraria do Convento de N. Senhora de Jesus desta Corte. *Derecho de Carlos Archiduque a la Corona de España*. Poema Castelhana. Nelle descreve a Conquista de Vanença, Albuquerque, Coria, Placencia, e Ciudad Rodrigo feitas pelas Armas Portuguezas. Conserva-se esta obra em poder de Antonio de Azevedo Ferraõ de Almeida sobrinho do Author, e morador na Villa de Paredes. *Sermoens Varios Tom. 1. 4*. Estavaõ promptos para a impressaõ, porêm desapareceo este volume com a morte do Author. *Poesias varias a diversos assumptos, assim sagrados, como profanos*, em que não excedia a modesta religiosa. M. S.» [Barbosa Machado, 1752:708].

algún momento entre 1707 y 1723, pues su nombre no consta entre los registros de defunción de la parroquia de Trevões, disponibles desde 1708 hasta 1753; ni tampoco, a pesar de su intensa actividad en Paredes da Beira, «figura en absoluto como madrina en Trevões desde 1693 hasta 1723, esto es, no tiene ninguna relación con ese pueblo en el que murió Francisco de Ansiães de Figueiredo, y al que se mudó —suponemos— después de la muerte de su mujer».

Con independencia del año exacto de su defunción, estos datos hacen de Ângela de Azevedo una escritora notablemente posterior a lo que se venía pensando. Asimismo, desmienten cualquier relación con la reina Isabel de Borbón, quien habría fallecido antes del nacimiento de la autora; o con la corte madrileña, que nada indica que pudiese llegar a visitar. En su lugar, se trata de una dramaturga afincada en el norte de Portugal y, en concreto, en la diócesis de Lamego, de donde provienen, por cierto, los protagonistas de la comedia *El muerto disimulado*. Además, habría sido miembro de la cuarta generación de escritoras del Siglo de Oro; coetánea, por tanto, de sor Juana Inés de la Cruz o, en su contexto portugués, de autoras como Joana Josefa de Meneses (1651-1709) y sor Maria do Céu (1658-1702).

### 2.5.2 Obra literaria

De las dramaturgas barrocas que escribieron en lengua castellana, Ângela de Azevedo fue quien compuso un mayor número de comedias hoy conservadas: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, comedia hagiográfica dedicada a santa Irene o Iria de Portugal;<sup>184</sup> *El muerto disimulado*, comedia urbana o de capa y espada; y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, que Ferrer [1998:12] considera una comedia urbana «a lo divino», aunque su tono es mucho menos lúdico que el de la anterior. De acuerdo con Damião de Froes Perim [1740:493-84], fue «excellente Poetisa» y a su muerte dejó «em muitas Obras em verso, e prosa, sacras, e profanas, multiplicados epitafios, perpetuos elogios». No obstante, actualmente no hay noticias de ningún otro texto de su autoría.

Las tres comedias de Azevedo nos han llegado en ediciones sueltas muy similares entre sí, tanto que Doménech [1999:29] y Provenzano [2018:149] se muestran convencidos de que se imprimieron «de una vez» y en un mismo taller.<sup>185</sup> Todas carecen de indicación alguna a propósito del lugar, el año o la imprenta donde tuvo lugar la edición. Las entradas correspondientes de la base de datos BIESES, a cargo de Nieves Baranda, sugieren Sevilla como lugar de impresión y finales del siglo XVII como posible fecha; en la misma línea, determinados aspectos lingüísticos de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* hacen

<sup>184</sup> La leyenda de esta santa ha sido recogida en múltiples lugares. Por ejemplo, el *Flos Sanctorum em lingoagem portugues* (1513) se refiere a «sancta Eyrea virgem» en los ff. 241-243; sin embargo, al único ejemplar actualmente conocido le falta el f. 241, que contendría el inicio de la historia. La *Segunda parte del Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los santos* de Pedro de Ribadeneira —que cito por la edición madrileña de Luis Sánchez del año 1624— también trata de «La vida de Santa Irene, que en Portugal llaman Santa Eiria, Virgen y Martir» (pp. 409-411). Por otra parte, Urban [2014:132-36] cree que Ângela de Azevedo debió de inspirarse en el relato de la vida de esta santa inserto en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva, que puede leerse en Brañanova [2018], pues, a su juicio, *La margarita del Tajo* se muestra más próxima a esta versión que a la de Ribadeneira. Sin embargo, no me parecen determinantes los indicios para creerlo así; entre otras cuestiones, porque una buena parte de los matices señalados por esta investigadora son comunes también al *Flos Sanctorum* portugués y, presumiblemente, a otras fuentes posibles, incluida quizás la tradición oral. Sobre la recreación dramática de esta y otras santas portuguesas, véase también Barbeito [2003b].

<sup>185</sup> Se conservan tres ejemplares de la suelta de *El muerto disimulado*: uno en la Biblioteca Nacional de España, con signatura T/19049; otro en la British Library, 11728.a.28; y un tercero en la Biblioteca Central de Cantabria, XVII 911 (12). La ficha correspondiente en esta última explica: «Deteriorado: las dos últimas pág. mutiladas, p. 55-56 mutiladas casi en su totalidad. Enc. pasta. Falto de últimas pág. Enc. con otras obras, forman un vol. facticio tit. en el lomo: “Comed. Varias”». En cuanto a *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, están localizados dos ejemplares en la BNE, con signaturas T/21435 y T/32920; uno en la Universitat de València, BH T/0102(03); otro en la Biblioteca de Castilla-La Mancha, A-G/p4/s; y un quinto en la British Library, 11728.a.27. Según Provenzano [2018], de quien tomo estos datos, todos ellos pertenecen a una misma tirada. De la edición impresa de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* solamente se conoce el citado ejemplar de la BNE, T/33142.

pensar a Provenzano [2018:147-48] que «se trata de un impreso de finales del siglo XVII o, como mucho, de las primeras décadas del siglo XVIII» y procedente de una imprenta española.<sup>186</sup>

A estos testimonios debe añadirse el reciente hallazgo de un manuscrito dieciochesco de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, que he localizado en el Archivo Nacional da Torre do Tombo. Concretamente, se encuentra integrado en el Manuscrito da Livraria n.º 1639, al que se otorga el nombre de «Miscelânea poética» (PT/TT/MSLIV/1639); se trata de un conjunto de composiciones en castellano y en portugués de diversos autores españoles y lusos de los siglos XVI al XVIII. El estudio de este documento y su cotejo con la suelta de la Biblioteca Nacional de España que, previamente, se consideraba el testimonio único de la comedia,<sup>187</sup> expuesto en Tacón [2021*b*], me ha permitido concluir lo siguiente: se trata de un manuscrito muy probablemente elaborado con posterioridad a 1738 —seguramente, también después de 1740— por un copista portugués y destinado a la lectura.<sup>188</sup> Ha de descartarse que la suelta sea copia del testimonio de la Torre do Tombo; en cuanto a la posibilidad de que, por el contrario, este último derive del impreso, parece mucho más plausible, aunque, en ausencia de errores comunes claros, no puede afirmarse. Con los datos actuales, no es posible dilucidar si quien copió el manuscrito enmendó errores evidentes que había en el impreso, o si pudo existir algún otro testimonio en la tradición textual de la comedia, hoy perdido. Con independencia de ello, el manuscrito de la Torre do Tombo presenta ciertas lecturas que parecen preferibles a las de la suelta y que, en algún caso, confirman la idoneidad de enmiendas ya introducidas *ope ingenii* por los editores modernos de la obra; adicionalmente, permite detectar nuevos lugares necesitados de alguna corrección, de manera que ha de tenerse en cuenta a la hora de afrontar una edición crítica con las mayores garantías. Por otra parte, este documento supone la primera prueba de que la obra dramática de Ângela de Azevedo circuló por alguna vía distinta a las tres sueltas impresas antes mencionadas. De este modo, avanzado ya el siglo XVIII, su producción literaria continuaba conociéndose y despertando interés en Portugal, al menos en determinados círculos.

Por lo que se refiere a las fechas de composición y posible representación de las tres comedias de Ângela de Azevedo, apenas se poseen datos. En un primer momento, Doménech [1996:404] propuso fecharlas «a finales de los años 30 y principios de los 40 del siglo XVII», hipótesis de la que se haría eco Escabias [2012:43, 2013*a*:24], quien sugirió entonces que estas piezas habían sido redactadas con anterioridad a 1640 y probablemente representadas en la corte de Madrid, cuando Azevedo era, según su visión, dama de la reina Isabel de Borbón. De igual manera, Soufas [1997*a*:2] afirma: «It is likely that Azevedo composed her plays during the period of her court service to Queen Isabel, who reigned from 1621 until her death in 1644». En su edición de *La margarita del Tajo* y *El muerto disimulado*, Doménech [1999:7] se retracta para afirmar que la dramaturga probablemente «escribió sus obras en fecha posterior, dentro de un Portugal independiente, y que su exaltación de las tierras portuguesas es precisamente la expresión del orgullo de la libertad recién conquistada». Por su parte, Urban [2014] defiende que las tres comedias se escribieron después de la independencia para su representación en

<sup>186</sup> Asimismo, Provenzano [2018:149, nota 157] ha localizado «coincidencias muy llamativas» entre la suelta de *Dicha y desdicha del juego* y dos impresos, conservados en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, de las comedias *Callar siempre es lo mejor* y *Con amor no hay amistad* de Matos Fragoso, ambos también sin pie de imprenta. Apunta la investigadora que «los adornos en cuestión son idénticos y ubicados en la misma posición que nuestra comedia [...] el tipo parece ser muy similar, aunque en varios casos cambia el cuerpo [...] También se parece la disposición del texto en la página y las mayúsculas».

<sup>187</sup> Véanse, por ejemplo, Barbeito [1986, 2007], Baranda [2004], Chambers [2007], Escabias [2013*a*, 2022:25], Urban [2014] y Provenzano [2018]. Recojo a continuación las conclusiones de mi trabajo «Un manuscrito de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ângela de Azevedo», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10 (2021*b*), pp. 277-295. ISSN: 2254-7290.

<sup>188</sup> El documento incluye una noticia biográfica sobre la autora, muy próxima a la que ofrece Damião de Froes Perim [1740:493-84]; a mi juicio, es probable que quien copió el manuscrito la tomase del *Theatro heroïno*.

Portugal y sugiere dataciones más precisas para dos de ellas: *La margarita del Tajo* y *El muerto disimulado*. A propósito de la primera, ofrece dos posibilidades: 1644, fecha de la construcción de un monumento a santa Irene en el río Tajo; o 1653, año del milenario de la santa, propuesto ya por Doménech [1999:8] como hipotética ocasión para la composición de la pieza. En cuanto a *El muerto disimulado*, Urban [2014:125, 2015] argumenta que la empresa «más lúcida y más hermosa» (edición de V. Hegstrom, v. 198) a la que se alude en distintos momentos de esta comedia es «sin duda, la embajada que, en 1682, Portugal envió a Niza en busca de Víctor Amadeo II, duque de Saboya, con el propósito de acompañarlo junto a la que sería su esposa, su prima Isabel Luisa Josefa, infanta de Portugal y única heredera al trono luso». Con este dato como punto de partida, concluye que la obra, que pudo pensarse para su representación durante los festejos de las bodas, debe ser posterior al 20 de julio de 1682 y anterior a diciembre del mismo año, momento en que «la ruptura del matrimonio ya era de dominio público [...] y, lógicamente, la dramaturga no haría ninguna referencia a la embajada, ni a la unión del “primor” saboyano a “la corona” portuguesa una vez se supiera que la boda de la infanta no iba a celebrarse» [Urban, 2014:128-29; 2015].

Como es evidente, las recientes averiguaciones sobre la biografía de Ângela de Azevedo obligan a replantear buena parte de estas hipótesis: suponiendo que la autora nació avanzada ya la segunda mitad del XVII, habría que retrasar la redacción e hipotética representación de sus obras hacia las últimas décadas del siglo y descartar toda vinculación con la corte de Isabel de Borbón. La propia Provenzano [2018:167-74] sugiere la década de 1680 como datación más probable; para ello, se funda en un estudio de la métrica de cada una de las comedias —aun reconociendo que se trata de un método «sin duda problemático, debido entre otras cosas a su aplicación a un corpus de textos tan reducido como el nuestro»— y en la propuesta previa de Urban [2014, 2015] en torno a *El muerto disimulado*, que resiste la nueva cronología. Más concretamente, Provenzano [2018:317] propone:

Nuestra dramaturga debió de componer primero *La margarita...*, que destaca por su mayor variedad métrica con respecto a las demás obras, segundo *El muerto disimulado*, en 1682, fecha sustentada por el acontecimiento histórico de la embajada portuguesa enviada a Niza al que se hace referencia en la comedia, y, a muy reducida distancia, *Dicha y desdicha...*, puesto que la mayoría de formas métricas, es decir, romance, redondillas, décimas y octavas coinciden de manera evidente en esos dos últimos textos.

Por último, parece muy probable que Ângela de Azevedo escribiese sus comedias con intención de verlas representadas en un corral. Así lo afirma Doménech [1999] con respecto a *La margarita del Tajo* y *El muerto disimulado*, mientras que, a juicio de Provenzano [2018:181], también las acotaciones de *Dicha y desdicha del juego* son «típicas de una obra para ser escenificada en un corral de comedias». Simplemente a modo de ejemplo, existen referencias explícitas al «vestuario» como espacio escénico tanto en *La margarita del Tajo* (acot. v. -4100 y -4156) como en *Dicha y desdicha del juego* (acot. v. -3175). Además, estas hipotéticas representaciones debieron de alcanzar cierto éxito, si se considera que las comedias se dieron a la imprenta a finales del siglo XVII o comienzos del siguiente; aparecieron, además, con el rótulo «comedia famosa», que, como señala Baranda [2018:57] precisamente a propósito de estas tres piezas, solía implicar que «they had been previously bought by the impresario and performed as such». Adicionalmente, Hegstrom y Larson [2018:11-12] han documentado el hallazgo de una carta, enviada desde Brasil en torno al año 1705, donde se menciona el título de la comedia *El muerto disimulado*, aunque sin citar a su autora. En caso de aludir, en efecto, al texto de

Azevedo, sería una prueba más de que sus obras gozaron de una circulación relativamente significativa.

## 2.6 JOANA TEODORA DE SOUSA

### 2.6.1 Datos biográficos

Desde Serrano y Sanz [1905:474-76], el nombre de Joana Teodora de Sousa, autora de la comedia hagiográfica *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, ha asomado repetidamente en los distintos catálogos y estudios dedicados a las dramaturgas en lengua castellana de los siglos XVII y XVIII. Junto a una serie de datos mínimos, todos ellos extraídos del colofón de la comedia —en el que no constan ni fecha ni lugar de edición—, a la figura de Sousa la acompañan siempre más incógnitas que certezas: ¿quién fue esta mujer? ¿En qué época vivió y publicó su obra realmente? ¿Era monja o seglar? La presente investigación me ha permitido aportar nuevos datos y documentos que pretenden contribuir al esclarecimiento de estas facetas de su vida y su literatura. Las hipótesis expuestas en las páginas que siguen, publicadas ya en Tacón [2020b],<sup>189</sup> han sido aceptadas por Torres Martín [2021], la única editora moderna de *El gran prodigio de España*. A este trabajo previo añadido ahora algunos detalles nuevos.

Los primeros indicios en torno a la biografía de Joana Teodora de Sousa provienen, como se ha dicho, de la suelta que contiene su comedia *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*. El título se halla precedido del rótulo «Comedia nueva» y le sigue el *dramatis personae*; al carecer de pie de imprenta, los únicos datos editoriales que poseemos proceden de la nota que sirve de colofón al impreso y que, a diferencia del texto literario, está escrita en portugués:

Autora D. Joanna Theodora de Souza, recolhida no mosteiro da Roza de Lisboa, a qual protesta que qualquer termo, ou palavra que possa fazerse reparavel nesta obra, sómente uza della para ornato da Poezia, sem querer fugir dos ajustados dictames da Santa Madre Igreja, a cuja correção a sobmete, e sogeita. Dada à imprensa pela Madre Angela da Luz Religioza no mesmo mosteiro.

Barrera y Leirado [1860:377],<sup>190</sup> Garcia Peres [1890:657] y Lasso de la Vega [1894:11] registran el nombre de la autora, sin proporcionar más datos que los que ofrece el colofón. Por su parte, Serrano y Sanz [1905:474] dice de ella que fue «religiosa en el convento da Roza de Lisboa. Vivió á mediados del siglo XVII». Asimismo, reproduce el colofón y algunos fragmentos seleccionados de la comedia, que le permiten ofrecer un breve resumen argumental junto a la siguiente valoración: «El interés dramático es escaso; pero el estilo no es despreciable, aunque lleno de palabras escritas con la ortografía portuguesa» [Serrano y Sanz, 1905:475]. En tiempos más recientes, Doménech [1996:598] recoge la información de sus predecesores y añade:

Serrano y Sanz la supone, por tanto, «religiosa en el convento da Roza de Lisboa». Pero Gayangos, al que perteneció la obra conservada en la Biblioteca Nacional, la considera «la dama Juana Teodora de Souza». Sin duda, esto último es lo más posible, ya que lo que dice el epílogo es que está «recogida en el monasterio», como solían hacerlo algunas damas, especialmente las viudas, sin

<sup>189</sup> La referencia completa de este artículo que ahora retomo es la siguiente: «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 45 (2020b), pp. 1-12. ISSN: 1540-5877.

<sup>190</sup> Se limita a observar: «Citada en la referida lista de autores de comedias compradas últimamente en Lisboa. No se halla mencionada por Barbosa».

necesidad de profesar. De hecho, no se la llama Sor, sino Doña, indicio de que no era monja. Supone Serrano y Sanz que vivió a mediados del siglo XVII. Es posible, pero su obra delata estar escrita como pronto a principios del XVIII: el gracioso Thimotheo emplea la palabra «chichisbea» en el sentido de «enamorada». Por ello habría que suponer que vivió entre los dos siglos, y probablemente escribiera su obra hacia el final de su vida, cuando estaba en el monasterio de Roza.

El mismo autor complementa sus observaciones con comentarios apreciativos en torno a la calidad de la pieza hagiográfica y sugiere una posible influencia de sor Juana Inés de la Cruz.<sup>191</sup> En un trabajo posterior, considera *El gran prodigio de España* una comedia de santos «en la línea de las obras de Ángela de Acevedo» [Doménech, 2003b:1253], muestra de la pervivencia del gusto barroco en los inicios del siglo XVIII.

Esta idea de Sousa como escritora a medio camino entre dos siglos es la que parece haber pervivido entre la crítica que posteriormente se ha ocupado de ella o, con mayor frecuencia, le ha dedicado una escueta mención al tratar de las autoras de los siglos XVII y XVIII. Es el caso de Palacios [2000:130], quien la sitúa cronológicamente a comienzos del XVIII, le da el título de «sor» y vincula su figura a la de la dramaturga y poeta Maria do Céu, monja clarisa en Lisboa; la misma asociación establecen Baranda y Marín [2014:22], para quienes «solo las obras de las religiosas portuguesas sor Maria do Céu y Juana Teodora de Souza, escritas en español, aparecen en letras de molde ya entrado el siglo XVIII». Urzáiz [2002:616], en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, se refiere a Sousa como «autora portuguesa, de cronología desconocida [...] quizá entrara en el convento al enviudar, sin llegar a profesar»; también Walthaus [2008:152] la cuenta entre las dramaturgas seculares del Barroco. En la misma línea, Escabias [2013a:83, 2022:89] considera que la escritora «nació a mediados del siglo XVII y murió a principios del siglo XVIII» y probablemente «vivía recogida en el monasterio aunque sin profesar»; la entrada de su estudio dedicada a Sousa lleva el significativo subtítulo «Una obra sin biografía». Hegstrom y Larson [2018:6] creen que *El gran prodigio de España* se publicó «in the seventeenth or early in the eighteenth century [...] definitely [...] before the [1755] earthquake». Por último, en la base de datos del proyecto BIESES se sugiere «finales del siglo XVII o más bien principios del XVIII» como posible fecha de edición de la comedia.

Si apartamos la vista de las letras hispánicas, el estudio de Morujão [1995] sobre la literatura monástica femenina portuguesa de los siglos XVII y XVIII proporciona nueva información. En él figura una mujer identificada como «Souza, Soror Joana Teodora de», sin alusión alguna a *El gran prodigio de España* o a cualquier tipo de producción dramática en lengua castellana. Por el contrario, aparece registrada únicamente como autora de un romance en portugués, que lleva por título «Ao bellissimo, e incomparavel Retrato da Serenissima, e Augustissima Senhora D. Maria Thereza de Austria Rainha de Hungria» [Morujão, 1995:276]. Se trata de un poema compuesto en honor de la archiduquesa María Teresa de Austria y publicado en el volumen de fray Francisco da Cunha *Oração Academica, Panegyrica, Historica, Encomiastica, Profano-Sacra. Que Pelos Felices Succesos, E Victoriosas Armas Da Augustissima, e Serenissima Rainha de Hungria, e Bohemia, &c. Com a descripção do mesmo Reyno, e Corte de Praga, e das duas victorias do Panáro, e Meno: adornada de varias Poezias,*

---

<sup>191</sup> «Ciertamente, el estilo no es despreciable. Pero además su interés dramático no es tan escaso. Las distintas historias están engarzadas con mucha habilidad y bastante sentido del ritmo [...] Por otra parte, la comedia de enredo no es tan superflua como puede parecer: es una muestra de las locuras del mundo a las que, con razón, renuncia el santo [...] La obra está escrita con gran lujo de lenguaje, especialmente lleno de efectos rítmicos que recuerdan a Sor Juana Inés de la Cruz, autora que muy probablemente influyó en ésta» [Doménech, 1996:600].

*e muntos versos dos milhores engenhos Portuguezes* (Lisboa, Officina Alvareense, 1743).<sup>192</sup> Entre los poemas incluidos en la *Oraçam Academica* se encuentran otros de autoría femenina; destaca el nombre de la mencionada Maria do Céu, que contribuye con una octava y un soneto.<sup>193</sup> La consulta del volumen, disponible en la Biblioteca Pública de Braga, permite comprobar la presencia del romance firmado por «D. Joana Theodora de Souza Religioza no Convento da Roza de Lisboa». La coincidencia en el nombre, no excesivamente corriente, y en la referencia al convento conduce a suponer que nos hallamos ante la misma escritora que compuso *El gran prodigio de España*; nótese asimismo la repetición del tratamiento «D.», y no «Soror».

Si consideramos que ambas autoras son efectivamente una sola, la existencia de este romance proporciona ya algunas primeras pistas. Como queda dicho, la *Oraçam Academica* lleva fecha de 1743. Las victorias bélicas a las que hace referencia su título, en el marco de la Guerra de Sucesión Austriaca (1740-1748), podrían ser las batallas de Campo Santo, junto al río Panaro, y Dettingen, junto al Meno, en febrero y junio de 1743, respectivamente.<sup>194</sup> El poema de Sousa carece de este tipo de alusiones histórico-circunstanciales, pues se trata de un elogio de la belleza física de la retratada, lo suficientemente ambiguo como para no haber sido escrito necesariamente para la ocasión: tan solo el epígrafe recoge su dedicatoria a la archiduquesa. En cualquier caso, cabe inferir que Sousa lo compuso —o lo envió para su publicación en el volumen, previa adecuación del epígrafe— con posterioridad a 1740, fecha en que subió al trono María Teresa de Austria; solo a partir de entonces sería posible referirse a ella como «Rainha de Hungria». En consecuencia, el dato aducido por la crítica sobre la presumible escritura de *El gran prodigio de España* a comienzos del XVIII, cuando Sousa se hallaba ya al final de sus días, pierde verosimilitud.

Pero aun es posible indagar en nueva información, relacionada con la identificación del «convento da Roza» o «mosteiro da Roza», según figura, respectivamente, en la firma del romance y el colofón de *El gran prodigio de España*. La grafía «z» parece haber inducido confusión entre algunos estudiosos de la comedia, que situaron la escritura en el monasterio «de Roza».<sup>195</sup> Sin embargo, «mosteiro da Rosa» era uno de los nombres por los que se conocía popularmente al convento de Nossa Senhora do Rosário en Lisboa, de la Ordem dos Pregadores —es decir, los dominicos—, como se ha apuntado ya en el capítulo precedente.<sup>196</sup> Fundado

<sup>192</sup> La *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado [1747:140] informa de que fray Francisco da Cunha, nacido en Lisboa, «professou o sagrado instituto dos Eremitas de Santo Agostinho no Convento da sua Patria a 6 de Março de 1714, onde applicado às sciencias escolasticas [...] dictou Theologia aos seus domesticos, e no Convento de Leiria do qual depois foi Prior, e do Convento da Penha de França tendo sido pela sua prudencia, e capacidade Presidente no Capitulo geral celebrado na Cidade de Perugia, Procurador da sua Provincia na Corte de Roma, Vigario Provincial em o Reyno do Algarve, e Examinador Synodal do mesmo Bispado». Junto a la *Oraçam Academica*, se citan como obras suyas una *Oração funebre, Laudatoria Historica, e Panegyrica nas Exequias do Summo Pontífice Benedicto XIII* (Lisboa, Officina Augustiniana, 1730) y el *Sermão Panegyrico do Glorioso grande, ou mayor Santo S. Joze* (Lisboa, Officina Augustiniana, 1731).

<sup>193</sup> Morujão [1995] registra otras cinco autoras en el volumen de Cunha: Margarida Eufémia da Glória, Maria Joana da Silveira, Joanna Teresa de Noronha e Nápoles, Tomásia Caetana de Santa Maria y Teresa Ludovica Febrónia Roza da Silva. Las dos primeras fueron, al igual que Maria do Céu, religiosas en el convento lisboeta de Nossa Senhora da Esperança.

<sup>194</sup> Véase, por ejemplo, Anderson [1995].

<sup>195</sup> Así lo hacen, por ejemplo, Doménech [1996:598] y Urzáiz [2002:616]. Serrano y Sanz [1905:474] y Palacios [2013:130] mantienen el «da» ('de la'), pero también la «z», sin modernizar a «da Rosa» ('de la Rosa'). Otros autores, como Martínez López [1968:58] y Hegstrom y Larson [2018:6], identifican con acierto el convento donde residió la escritora, aunque solo le dedican una breve mención en trabajos que versan, respectivamente, sobre sor Juana Inés de la Cruz y Ángela de Azevedo. Por su parte, Morujão [2008:191] ubica a Joana Teodora de Sousa en el monasterio correcto, pero le atribuye únicamente el poema en portugués. Halling [2021], en su reciente estudio sobre la hipotética puesta en escena de *El gran prodigio de España* (disfraces, utilería, música, efectos...), sí se refiere a Nossa Senhora do Rosário.

<sup>196</sup> «A designação do convento tem sido debatida pelos investigadores que procuraram encontrar explicações para esta alteração, ou simplificação, do nome original. De acordo com Ferreira de Andrade [...] dezoito anos após a fundação já o convento era conhecido por Convento da Rosa» [Carvalho, 2008:68, nota 1]. Un soneto incluido en la musa Euterpe del

entre 1517 y 1519 por Joana de Ataíde y Luís de Brito Nogueira, dueños del vecino Palácio da Rosa [Carvalho, 2008:53], este fue, como se ha dicho, escenario de una intensa actividad cultural y literaria: recuérdese que allí vivió, entre 1630 y 1693, sor Violante do Céu, la más célebre de las poetisas barrocas portuguesas.

A inicios del XVIII en Nossa Senhora do Rosário «contavam-se noventa freiras, cento e quarenta era o número de professas de véu negro, havia seis noviças, quatro pupilas, cinco conversas, vinte serventes e sesenta e três particulares, o que totalizava duzentas e trinta e oito mulheres», cuya relación con el mundo exterior no era de total aislamiento [Carvalho, 2008:61]. Durante el terremoto de Lisboa de 1755, el edificio del convento sufrió importantes daños, que obligaron a su abandono y a la incorporación de las religiosas al monasterio de Santa Joana.<sup>197</sup> Sin embargo, parte de sus archivos se han conservado: entre ellos, el *Livro do numero* que registra las profesiones y defunciones en la comunidad entre 1625 y 1768, donde no figura ninguna religiosa cuyo nombre coincida con el de Joana Teodora de Sousa; y un *Livro que serve das eleições das religiosas, e escravas do S<sup>mo</sup> Sacram<sup>to</sup> da Irmandade da Fê sita neste cõv<sup>to</sup> da Roza*, ambos preservados en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo.<sup>198</sup> En este último manuscrito se anotan los nombres de aquellas mujeres —en su mayoría religiosas, pero también alguna seglar— que contribuyen anualmente con una determinada cantidad económica o «esmola» a la Irmandade do Santíssimo Sacramento, que tenía su sede en Nossa Senhora do Rosário. Usualmente, a cada registro anual lo siguen una o varias órdenes por las cuales la protectora de la hermandad manda pagar cierta suma al procurador o tesorero de la misma, para su inversión en el gasto de cera o en la organización de las fiestas litúrgicas; en especial, el Corpus Christi y el Triduo de Pascua. En varias ocasiones, se especifica que la donación proviene de las «esmolas» de las religiosas que habitan el convento, entre quienes se cuenta la propia protectora. Hacia el final del libro, se recogen asimismo los respectivos listados de «reliogiosas irmãs affectivas», «S<sup>ras</sup> seculares, que são irmãs, e servem por devoção», «serventes, que tambem são irmãs, e asistem no conv.<sup>to</sup>» y «reliogiosas que servem perpetuamente com a esmola de 2000». En el segundo de estos apartados, dedicado a las «Irmãs Seculares» —presumiblemente, aquí figurarían aquellas que estaban recogidas en el convento pero que no habían tomado los hábitos— consta en efecto una «Joanna Theodora», sin apellido alguno.

Lamentablemente, la lista de hermanas seculares no está fechada. Sin embargo, algunas de ellas figuran en los registros anuales precedentes: estos incluyen en primer lugar a las mujeres con título de «Madre», después a las «Soror» y, finalmente, en algunos casos aparecen una o

---

*Parnaso Lusitano* de Violante do Céu lleva por epígrafe «Al entrar la Autora en el Convento de nuestra Señora del Rosario de la corte de Lisboa, que el vulgo llama Monasterio de la Rosa de la Orden de S. Domingos» [Morujão, 2008:196].

<sup>197</sup> «O alcance destrutivo do terramoto de 1755 é, como para muitas outras estruturas arquitetónicas da cidade, discutível [...] Em todo caso, os estragos foram necessariamente grandes, pois obrigaram à quebra da clausura e ao abandono do convento, distribuindo-se as religiosas pelas casas dos pais ou de parentes, e outras pela barraca erguida na quinta dos dominicanos de Arroios [...] Em 1756, D. José uniu e incorporou em Santa Joana os conventos da Anunciada, da Rosa e do Salvador, mas algumas freiras teriam regressado à Rosa, como indicou João Bautista de Castro. Todavia, em 1766, estas foram mesmo obrigadas a unir-se às cinquenta e duas religiosas que permaneceram em Santa Joana, deixando definitivamente as instalações da Costa do Castelo» [Carvalho, 2008:64-65].

<sup>198</sup> El título completo que encabeza el primer documento, manuscrito, es el siguiente: *Livro do numero das Relig.<sup>as</sup> deste Convento da Roza da Ordem dos Pregadores da Cidade de Lisboa feito no anno de 1627: e denovo fiel<sup>me</sup> tresladado p<sup>a</sup> sep<sup>or</sup> em forma sendo Prioressa do dito Convento no seu segundo triennio a M. R. M.<sup>e</sup> Maria do Sacramento no anno de 1699. Contem os nomes das Religiozas do numero, das Supranumerarias, e defuntas*. Se encuentra en el Arquivo Nacional Torre do Tombo, Ordem dos Pregadores, Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa, liv. 69 (PT/TT/MNSRL/L069). En cuanto al segundo documento referido, se conserva en Ordem dos Pregadores, Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa, liv. 71 (PT/TT/MNSRL/L071).

varias «Dona». No he logrado encontrar entre ellas el nombre de «Joanna Theodora».<sup>199</sup> En cambio, «D. Joanna de Almada e Carnide» aparece, por ejemplo, en los registros de 1723, 1724 y 1726; «D. Feliciana Luiza de Castel-Branco», en 1730, 1732 y 1733; «D. Iria Ursula da Silva», en 1730; «D. Guimar Joaquina», en 1751... Todos ellos son nombres que rodean al de «Joanna Theodora» en la enumeración de «Irmãs Seculares», donde, además, alguno de ellos aparece tachado, con las anotaciones «morreu» o «foise» escritas al margen. Este reajuste de los datos no tendría por qué ser exhaustivo ni hallarse actualizado en el año 1755, último registrado en el libro; sin embargo, en caso de estarlo, indicaría que «Joanna Theodora» permanecía en el convento a dicha fecha. Si se trata, en cualquier caso, de la «D. Joana Theodora de Souza» de la *Oraçam academica*, sabemos que estuvo allí, al menos, hasta el año 1743.

Los documentos examinados proporcionan todavía otra pista, relativa ahora a la «madre Angela da Luz» que dio a la imprenta *El gran prodigio de España*, de acuerdo con el colofón de la comedia. El *Livro do numero* recoge la profesión de una «Soror Angela da Lux» el 30 de agosto de 1709 (f. 23v) y el fallecimiento de la «Madre Soror Angela da Luz» a 29 de noviembre de 1766 (f. 77). En 1747, las órdenes de pago en el *Livro que serve das eleições* pasan a llevar la firma de esta religiosa, en calidad de «protectora» de la Irmandade do Santíssimo Sacramento, y así seguirá siendo cada año hasta el abandono del convento en 1755.<sup>200</sup> Todo apunta a que se trata de la misma «Angela da Luz» mencionada en el colofón de *El gran prodigio de España*, que durante este período actuaría como benefactora de la cofradía ligada al monasterio. Cabe recordar que «las comedias de santos solían encargarlas ayuntamientos, cofradías, nobles devotos, etc.» [Huerta, Peral y Urzáiz, 2005:174] y guardaban una significativa relación con las fiestas religiosas, para cuya organización, como ya se ha señalado, la Irmandade do Santíssimo Sacramento sita en Nossa Senhora do Rosário recibía sumas periódicas de manos de su protectora. En consonancia con estos datos, resulta plausible situar la fecha más probable de impresión de *El gran prodigio de España* en la horquilla 1747-1755, etapa durante la cual Ângela da Luz ejerció dicho papel de benefactora y se encontraría, por lo tanto, en una posición idónea para mandar sufragar la publicación de la comedia.

Puestos en común, los datos examinados permiten arrojar cierta luz sobre la figura de Joana Teodora de Sousa y su obra. Parece claro que escribió desde el convento lisboeta de Nossa Senhora do Rosário, cuya pertenencia a la Ordem dos Pregadores encaja, además, con la conmemoración de un santo dominico en su comedia. En este espacio se encontraría con un ambiente favorable a su inclinación literaria, marcado, entre otras cuestiones, por la presencia todavía reciente de una escritora de éxito, como lo fue Violante do Céu. Como ya antes se ha apuntado, una prueba de la buena disposición del convento hacia la actividad dramática de Sousa es el hecho de que sea una «religioza no mesmo mosteiro» quien da la pieza a la imprenta y, presumiblemente, manda costear su publicación. Todo parece indicar, además, que la autora

<sup>199</sup> Tan solo en el registro correspondiente al año 1723 he localizado lo que podría quizás leerse como su nombre abreviado. Sin embargo, aparece precedido de «Soror» y la letra inicial, en lugar de una «J», me parece una «C», lo que conduce a pensar más bien en una «Catherina Theodora». La abreviatura «C.<sup>na</sup>» se emplea también, por ejemplo, en el año 1735, para referirse precisamente a una madre «Theodora Catherina», cuyo nombre se anota completo en otras ocasiones. En el *Livro do numero* figura una «Soror C.<sup>na</sup> Theodora» que tomó los hábitos el 19 de junio de 1723.

<sup>200</sup> Las órdenes de pago figuran a nombre de Clara Maria do Sacramento entre 1703 y 1720; de Francisca da Luz, entre 1721 y 1722; de Antónia Maria, entre 1723 y 1746 (salvo una, de 1739, que firma la priora Maria Leonor); y de Angela da Luz, entre 1747 y 1755. Aunque coincidan en ocasiones, la sucesión de «protectoras» no se corresponde con la de prioras, que se relevaban por trienios y, atendiendo a los libros de recibo y gasto de Nossa Senhora do Rosário conservados en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fueron las siguientes en la etapa que nos ocupa: Mariana do Desterro (1693-1696), Maria do Sacramento (1696-1699 y 1702-1705), Isabel do Rosário (1699-1702), Francisca da Luz (1705-1708, 1711-1714 y 1720-1723), Mariana Josefa (1708-1711, 1714-1717 y 1717-1720), Antónia do Sacramento (1723-1726), Antónia do Salvamento (1726-1729), Ana Teresa (1729-1732, 1732-1735, 1744-1747 y 1747-1750), Antónia Maria (1735-1738) y Maria Leonor (1738-1741, 1741-1744, 1750-1753 y 1753-1756).

de *El gran prodigio de España* es la misma que compuso el romance en alabanza de María Teresa de Austria incluido en la *Oraçam Academica* de fray Francisco da Cunha, de 1743. Por otra parte, la inclusión en este último volumen de composiciones de otras autoras, como Maria do Céu —que residía, además, en un monasterio de la misma ciudad— invita a preguntarse por las redes culturales tejidas alrededor de los conventos lisboetas y la posible participación de Sousa en esta dinámica de relaciones.

Asimismo, como sugería ya Doménech [1996], puede afirmarse que la escritora fue casi con certeza hermana seglar y no monja profesa: en ninguno de los documentos conservados emplea el título de «madre» o «soror», sino que firma sus dos obras conocidas como «D. Joana Theodora de Souza» (aunque en la comedia se defina como «recolhida» y en el romance, como «religioza»). Además, en el registro de «Irmãs Seculares» de la cofradía sita en el convento figura una «Joanna Theodora», mientras que el *Livro do numero* no documenta la profesión o muerte de ninguna monja con dicho nombre entre 1625 y 1768.

A tenor de la información aducida, cabe dudar de los datos hasta ahora divulgados en torno a una autora Joana Teodora de Sousa que «nació a mediados del siglo XVII y murió a principios del siglo XVIII» [Escabias, 2013a:83; 2022:89] y compuso *El gran prodigio de España* en el ocaso de su vida. Si la escritora es la misma que publica el romance en 1743, dedicado a una soberana que no subió al trono hasta 1740, como parece deducirse, su fallecimiento a principios de siglo resulta impensable. Cabe añadir que, a diferencia de otros, el nombre «Joanna Theodora» no aparece tachado por haber dejado el convento ni tampoco por defunción en el *Livro que serve das eleições*, cuyo registro llega hasta 1755. En caso de que, efectivamente, Sousa continuase allí el año del terremoto, es posible que puedan hallarse ulteriores datos en los archivos del convento de Santa Joana, al que se trasladaron las monjas de Nossa Senhora do Rosário tras verse forzadas a abandonar su residencia.

### 2.6.2 Obra literaria

Las páginas anteriores han ofrecido ya un acercamiento a la producción literaria de Joana Teodora de Sousa, que ha resultado imprescindible a la hora de rastrear sus coordenadas biográficas. Como se desprende de los datos referidos, esta escritora cultivó la poesía en lengua portuguesa y el teatro en lengua castellana. Actualmente se conservan tan solo dos obras de su autoría, aunque cabría imaginar que no fuesen las únicas que produjo. La primera de ellas es el romance «Ao bellissimo, e incomparavel Retrato da Serenissima, e Augustissima Senhora D. Maria Thereza de Austria Rainha de Hungria», escrito en portugués e incluido en la *Oraçam Academica* de fray Francisco da Cunha (Lisboa, Officina Alvareense, 1743). He consultado el ejemplar custodiado en la Biblioteca Pública de Braga (L 468 V). Por lo que se refiere a la comedia *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, esta parece haber tenido una transmisión exclusivamente impresa. Se conservan dos ejemplares de una suelta, custodiados en la Biblioteca Menéndez Pelayo (Sig. 30778) y la Biblioteca Nacional de España (R/12199); se trata, probablemente, de dos estados de una misma edición.<sup>201</sup> De acuerdo con lo expuesto a propósito de la biografía de la dramaturga, cobra fuerza la hipótesis de que esta pieza no se publicó, como se pensaba, en los albores del siglo XVIII, sino con posterioridad: muy posiblemente, entre 1747 y 1755. Este fue el período durante el cual Ângela da Luz actuó como protectora de la Irmandade do Santíssimo Sacramento ligada a Nossa Senhora do Rosário y, por tanto, la época durante la cual pudo, con mayor probabilidad, promover la impresión de la

<sup>201</sup> Ambos ejemplares se diferencian únicamente en las signaturas tipográficas de las páginas 1 (A1) y 35 (E2), así como en las pequeñas curvaturas presentes en las pp. 5 y 7, que podrían deberse a una poco cuidadosa manipulación del papel en el taller de imprenta. Agradezco al Servicio de Reserva Impresa de la BNE su ayuda y sugerencias al respecto.

comedia. Cabe añadir ahora que los términos en los que se expresa la protesta del colofón son extraordinariamente próximos a los que se encuentran en ciertos impresos publicados en Lisboa entre la cuarta y la quinta décadas del siglo XVIII. Recuérdense una vez más las palabras exactas:

Autora D. Joanna Theodora de Souza, recolhida no mosteiro da Roza de Lisboa, a qual protesta que qualquer termo, ou palavra que possa fazerse reparavel nesta obra, sómente uza della para ornato da Poezia, sem querer fugir dos ajustados dictames da Santa Madre Igreja, a cuja correção a sobmete, e sogeita. Dada à imprensa pela Madre Angela da Luz Religioza no mesmo mosteiro.

En un impreso titulado *Carta de Pezames, que hum vassallo, existente fóra da Corte, expresa ao Fidelissimo Rey D. Joseph I o seu grande sentimento; e o anima á constancia na morte do seu amado Pay, e nosso Monarca D. Joaõ V de Portugal* (Lisboa, Officina dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1750), figura el siguiente colofón: «Protesta o Author desta obra, que algum termo, ou palavra, que nella usa, he taõ sómente ornato da Poesia; e que assim o declara, e sugeita tudo á correção da Santa Madre Igreja, &c.» (Biblioteca da Ajuda, 55-V-20, n.º 15). En el mismo taller se imprimió *Saudades de Portugal na sempre sentidissima morte do seu Fidelissimo Monarca El Rey D. Joaõ V, que esta em gloria*, donde consta: «Protesta o Author desta obra, que algum termo, ou palavra, que nella se usa, he taõ sómente ornato da Poesia; e que neste sentido quer se entenda; e que sugeita tudo á correção da Santa Madre Igreja, &c.» (Biblioteca da Ajuda, 55-V-20, n.º 23). Aunque en este caso el documento no lleva fecha, ha de datarse asimismo en 1750, año de la muerte del rey a quien alude el título. Asimismo, en un tercer texto, *Suspiros na perda, e alivios na saudade, que exprime a Alma pelos actos das suas Tres Potencias, na morte da Serenissima Senhora D. Francisca Infanta de Portugal*, de Francisco de Sousa e Almada (Lisboa Occidental, Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1736), se dice (Biblioteca Nacional de Portugal, L. 3308/11 A):

Protesta, e declara o Autor, que os termos *Deidade, Infinito, Sacrificios da alma, Divino, Holocausto, Destino*, e outros semelhantes desta Obra, saõ meramente ornatos da Poesia, e como taes usa delles, por figuras, e tropos Rhetoricos, que saõ alma da Eloquencia Poetica, da mesma sorte de dos taes termos usaõ todos os Poetas Catholicos: e neste sentido se devem tomar; o que declara, e protesta, como filho obedientissimo da Santa Igreja Romana.

Muchos otros textos de la época incluyen declaraciones semejantes, en cumplimiento de una serie de decretos promulgados por Urbano VIII ya en la primera mitad del XVII.<sup>202</sup> Sin embargo, estos, en especial los publicados en la oficina de los herederos de António Pedroso Galvão —quien fue «o impressor lisboeta do século XVIII “com o maior número de obras acabadas”»; sus sucesores regentaron el taller entre 1739 y 1755 [Martins, 2016:8-9]— presentan una proximidad en la expresión con respecto al colofón de *El gran prodigio de España* particularmente llamativa. Con los datos actuales, es imposible determinar si tal vez la comedia

<sup>202</sup> Así lo explica, por ejemplo, Serrano Martín [2018:156-57]: «Urbano VIII en sendos decretos del 13 de marzo de 1625, 5 de junio de 1631 y 5 de julio de 1634 prohibió el culto público a una persona antes de ser culto autorizado a través del decreto de canonización [...] En un nuevo decreto del 3 de diciembre de 1642 [...] se estableció que en los libros de milagros, vidas de un aspirante a santo, recopilación de hechos prodigiosos y similares debían llevar al comienzo una *Protestatio*, una protesta del autor en la que declaraba que cuando se refiriese a la persona en cuestión como santo o relatara milagros, debía entenderse que no la consideraba como tal hasta que la Santa Sede diese título de santo o certificase los mismos. Esta obligación dio lugar a un paratexto muy significativo que se ve incrementado según el autor». Como enseguida se detallará, el culto a san Pedro González Telmo, a quien se dedica la comedia de Sousa, se oficializó en el siglo XVIII, pero a día de hoy todavía no ha sido canonizado.

de Sousa pudo imprimirse en alguna de estas tipográficas; quizás investigaciones futuras permitan afirmarlo o descartarlo.

Por último, cabe todavía ofrecer algunas conjeturas con respecto a la redacción e hipotética representación de *El gran prodigio de España*. El santo cuya vida se dramatiza es Pedro González Telmo, fraile dominico del siglo XIII, patrono de los marineros, que fue especialmente venerado en Galicia y Portugal.<sup>203</sup> Recibió culto desde muy temprano, y en los siglos XVII y XVIII se sucedieron los intentos de persuadir al papa para que decretase su canonización. Aunque esta no llegó a alcanzarse, Pedro González Telmo sí obtuvo la categoría de beato; según la *España sagrada* de Henrique Flórez, de 1767, «finalmente lograron el deseado efecto las diligencias repetidas para su Culto general, dando la Santa Sede su Decreto en el día 13 de Diciembre del año 1741» (p. 176). Con significativa frecuencia, las comedias hagiográficas eran escritas con intención de «hacer propaganda de un proceso concreto de canonización, o celebrar su consumación (como las comedias dedicadas por Lope a san Isidro Labrador en 1622)» [Huerta, Peral y Urzáiz, 2005:174]. En el mismo sentido, Cazés [2015:56-57] indica:

La comedia hagiográfica era sobre todo componente importante en las festividades de beatificación y canonización, como uno de los medios con los que se daba difusión al nuevo santo, se le rendía homenaje y se introducía su culto [...] La comedia de santos era en principio un teatro eminentemente de circunstancia y de encargo, y cuando las diversas órdenes veían acercarse el honor de que se canonizara a sus fundadores u otros miembros, buscaban los servicios de algún poeta profesional para que compusiera la obra teatral.

A la luz de estos datos, parece plausible que Joana Teodora de Sousa compusiera la pieza en torno al reconocimiento de culto a Pedro González Telmo de 1741, con el objetivo de propagar la devoción de una figura tan vinculada a la Ordem dos Pregadores, a la que pertenecía el convento de Nossa Senhora do Rosário. Torres Martín [2021:18] se muestra de acuerdo con esta hipótesis y añade a propósito de la comedia: «En el caso de que llegara a escenificarse, habría sido dentro del seno del convento de Nossa Senhora do Rosário en honor a alguna festividad, como podría ser el propio día de san Pedro González Telmo: el 14 de abril, o bien el lunes después de la segunda semana de Pascua». Halling [2021:180] contempla también la posibilidad de una representación extramuros: «We might imagine that *El gran prodigio de España* was either staged in the convent by and for the nuns or perhaps meant for a corral or coliseo theater». Con independencia de ello, la autora continuaría así una práctica común en la Península tras el Concilio de Trento, de la que también fue partícipe, como poeta lírica, Violante do Céu [Morujão, 2008:197]:

Dos vinte e quatro santos canonizados por papas entre os séculos XVII e XVIII, metade são ibéricos. Nesse sentido, não é de surpreender a miríade das poesias hagiográficas produzidas em Portugal (cuja sensibilidade, nesta matéria, afinava, então, pela castelhana). Estes santos propostos depois de Trento à Igreja moderna espelhavam modelos sociais e individuais nos quais ela se

---

<sup>203</sup> En el *Flos Sanctorum em linguaem portugues* (1513), del que solo se conserva un ejemplar significativamente mutilado, la vida de «sam Pero Gonçalvez» da comienzo en el f. 253. Asimismo, puede leerse en otras muchas fuentes; por ejemplo, en los ff. 161-163 de la *Historia das vidas e feitos heroicos e obras insignes dos sanctos* (1585) de fray Diogo do Rosário; en los ff. 238-252 de la *Primeira parte da Historia de S. Domingos particular do reino e conquistas de Portugal* (1623) de fray Luís de Cacegas y fray Luís de Sousa; en las pp. 168-71 de la *Segunda parte del Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, que cito por la edición de 1624; o en las pp. 552-56 y 564-65 del segundo tomo del *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas* (1657) de Jorge Cardoso.

deveria rever. No caso de Soror Violante do Céu, sente-se que o seu mosteiro e a sua devoção acompanharam os festejos e a adesão empolgante da Península às canonizações dos novos santos [...] As poesias que consagrou a estes santos permitem até encontrar, pelo menos, datas aproximadas para alguma produção sua e perceber o quanto se empenhou, como dominicana, na percepção e divulgação de uma mensagem de santidade em sintonía com as directivas da época [...] para que estes santos mais recentes se impusessem como modelos de sociedade e de indivíduo e para que a Península Ibérica inteira se contemplasse e veisse no espelho dos seus santos.

Adicionalmente, la propuesta de retrasar la posible redacción de la comedia hasta la quinta década del siglo XVIII la aproximaría, significativamente, al año de publicación de la *Oração Académica*, en 1743, una época en la que sabemos que Sousa residía ya en el convento da Rosa y ejercía como autora literaria. La defensa de una fecha de composición mucho más temprana exigiría suponer por parte de la escritora un período de actividad creativa más amplio y una longevidad que no sabemos si disfrutó. Por otra parte, conviene quizás insistir en que el hecho de que *El gran prodigio de España* sea una pieza al más puro estilo de la comedia hagiográfica del XVII español —incluyendo su redacción en lengua castellana— no obsta para su datación a mediados del siglo siguiente: como se ha señalado en el primer capítulo, la vitalidad de este teatro áureo en Portugal sobrepasó con mucho la llegada de la *Restauração* y, aunque fue disminuyendo paulatinamente, todavía ejercía una notable influencia en la primera mitad del XVIII. Todo ello viene a reforzar la idea de que la trayectoria vital y literaria de Joana Teodora de Sousa ha de comprenderse ya avanzado el siglo XVIII, en una época posterior a la tradicionalmente postulada.



A lo largo de estas páginas, se ha procurado ofrecer una revisión actualizada de las coordenadas biográficas y el conjunto de la producción literaria de cada una de las dramaturgas cuyas comedias se examinan en el presente trabajo. Sin necesidad de caer en interpretaciones biografistas de los textos literarios, el conocimiento de las circunstancias de producción de estas piezas —en la medida en que han podido averiguarse— resulta de gran utilidad para su estudio y su comprensión en un contexto histórico y sociocultural determinado. En la segunda parte de esta tesis doctoral se encontrarán, por ejemplo, personajes que expresan su aprecio por el país o la ciudad natal de la autora que los imaginó, donde también es probable que se representase la obra; o que ofrecen reflexiones acerca del buen gobierno que, sin duda, adquieren un significado especial si se piensa en un estreno cortesano. Además, en la medida de lo posible, se ha procurado contribuir con algunas aportaciones propias a la información histórica en torno estas escritoras, en muchos casos exigua. De esta manera, se han ofrecido algunas propuestas relacionadas con la identificación de la madrina de María de Zayas o de la destinataria de un soneto de Ana Caro; y otras más significativas, como la noticia de una estancia de Leonor de la Cueva en Toledo, la localización de un manuscrito de *La margarita del Tajo* de Ângela de Azevedo o las aportaciones biográficas en torno a Joana Teodora de Sousa.

Por otro lado, el examen conjunto de las noticias biográficas acerca de estas autoras confirma e ilustra lo expuesto en el capítulo inicial de esta primera parte que ahora se cierra. Un aspecto llama particularmente la atención: las comediógrafas áureas provienen, en su mayoría, de la baja nobleza o, al menos, de las clases urbanas acomodadas, aunque no de la alta

aristocracia; pero, además, parecen haberse visto beneficiadas por un contexto familiar especialmente favorable a la cultura y la expresión literaria. De este modo, María de Zayas estuvo, muy posiblemente, emparentada con uno de los impresores más relevantes de Madrid; Leonor de la Cueva fue sobrina de un célebre escritor; sor Juana Inés de la Cruz disfrutó de la biblioteca de su abuelo y, probablemente, encontró también un apoyo en casa de sus tíos; Ângela de Azevedo tuvo un hermano y una hermana que cultivaron las letras y llegaron, como ella, a figurar en la *Bibliotheca lusitana*; e incluso Joana Teodora de Sousa, de cuya familia nada se sabe, residió en un convento con una notoria tradición literaria. Solo de Ana Caro de Mallén no se conocen datos significativos en este sentido, dada la incertidumbre en torno a sus orígenes.

Finalmente, en esta panorámica se ha constatado la persistencia de numerosas incógnitas en torno a las dramaturgas del Siglo de Oro y su producción literaria, que, en muchos casos, incluye asimismo textos perdidos. Sin embargo, se ha comprobado también que siguen localizándose nuevos documentos que arrojan luz sobre la vida y la obra de las escritoras barrocas. Por tanto, la indagación en bibliotecas y archivos continuará resultando imprescindible a la hora de reconstruir la historia de la actividad dramática femenina a lo largo de los siglos XVII y XVIII.



**II** Los personajes  
de la comedia  
nueva 



## 1 DAMAS Y GALANES

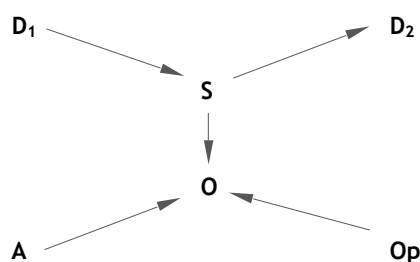
La dama y el galán, «agonistas como amantes, héroes o santos» [Rozas, 1990:474], resultan absolutamente centrales en el sistema de personajes de la comedia nueva. Ellos son los agentes del conflicto que da lugar a la trama, casi siempre de tipo amoroso, toda vez que «encarnan el principio de libertad» en las comedias de enredo y «remiten, como a su referente primero y más profundo, al mito del amor humano, el cual está sometido a una intensa teatralización» [Ruiz Ramón, 1985:287]. Por ello, una primera sección de este capítulo estudia los modos de articulación entre estos personajes y la acción, que reposa en gran medida sobre sus hombros; esto es, las *funciones sintácticas* atribuidas a damas y galanes. Esta será la única ocasión donde se examinará de manera individual cada una de las obras del corpus, a fin de lograr una mejor comprensión de su argumento, aunque siempre conservando una mirada global. Se trata de un paso previo necesario para todo el análisis posterior, que, en este y otros capítulos, aborda conjuntamente las diez comedias, recogiendo las tendencias comunes en la construcción de sus personajes y atendiendo, asimismo, a sus particularidades y divergencias. Desde esta perspectiva, se estudian en segundo lugar las *funciones pragmáticas* desempeñadas por estos protagonistas nobles, que resultan relativamente limitadas, pero en algunos casos de enorme interés.

La funcionalidad de damas y galanes encuentra su correlato necesario en unos rasgos de caracterización determinados. De acuerdo con Juana de José Prades [1963:251], la *dama* de la comedia nueva «es siempre *bella*, de *linaje aristocrático*, dedicada exclusivamente a la *consecución de su amor* por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear *audacia* e *insinceridad*». Por su parte, el *galán* se presenta como «un caballero de buen *talle*, *linajudo*, eterno *enamorado* de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de *celos* y por la preocupación de *honor*; será además muy *valiente* y *generoso*». Las comedias escritas por mujeres corroboran en gran medida esta visión, aunque un análisis detallado consigue revelar ciertos matices. Con este fin, se comienza examinando la antroponimia, que ofrece algunas primeras pistas sobre la caracterización de los personajes. A continuación, se estudian los atributos físicos, sociales, morales y psicológicos asociados a cada uno de ellos. Seguidamente, se exploran aquellos casos donde una dama o un galán responden, al mismo tiempo, al arquetipo del *poderoso*. Así pues, el rey Filiberto (*La firmeza en el ausencia*), el príncipe Teseo (*Amor es más laberinto*) o la emperatriz Rosaura (*El conde Partinuplés*) se consideran manifestaciones específicas del *galán* y la *dama*, toda vez que, más allá de ciertos aspectos o problemáticas que se asocian en exclusiva a su sangre real, actúan como ellos desde el punto de vista funcional y, a grandes rasgos, participan de su misma caracterización: desde el atractivo físico hasta la importancia conferida a la honra y al amor. Por último, se atiende a los santos al frente de la comedia hagiográfica, que necesariamente divergen de los protagonistas de los géneros urbano y palatino, centrados en el enredo amoroso. Santa Irene (*La margarita del Tajo*) y Pedro González (*El gran prodigio de España*) no son una dama ni un galán, en su sentido estricto; con todo, comparten un buen número de funciones y rasgos propios de estos tipos. Resulta, pues, natural su inclusión en este capítulo, que, en consecuencia, aúna el estudio de los personajes principales de todas las comedias de autoría femenina del Siglo de Oro.

## 1.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

### 1.1.1 Funciones sintácticas

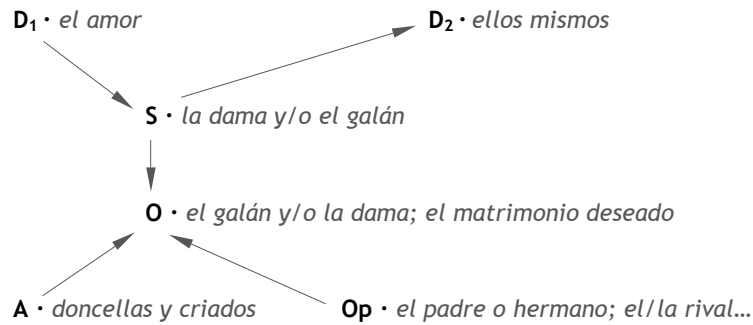
El modelo actancial diseñado por Greimas [1966] a partir de los trabajos previos de Propp [1965] y Souriau [1950], posteriormente adaptado —con algunas modificaciones— al estudio específico del teatro por Ubersfeld [1989], identifica seis actantes constituidos en oposiciones binarias: *sujeto (S) / objeto (O)*, *destinador (D<sub>1</sub>) / destinatario (D<sub>2</sub>)* y *ayudante (A) / oponente (Op)*. En palabras de Ubersfeld [1989:49], «nos encontramos con una fuerza (o un ser D<sub>1</sub>); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D<sub>2</sub> (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op». Gráficamente, ofrece un esquema como este:<sup>204</sup>



Cabe insistir en la no identificación de *actante* y *personaje*: el primero constituye «un elemento (lexicalizado o no) que asume en la frase base del relato una función sintáctica», de tal manera que puede ser, por ejemplo, un ente abstracto o un grupo de personajes; además, «puede darse un actante ausente de la escena con tal de que su presencia quede patente en el discurso de otros sujetos de la enunciación (locutores); es decir, para ser actante no es preciso ser sujeto de la enunciación» [Ubersfeld, 1989:48]. Por su parte, el personaje puede desempeñar, simultáneamente o no, funciones actanciales diversas. Hablando en términos muy generales, en un principio el modelo actancial podría aplicarse a la comedia de enredo aurisecular del siguiente modo:

<sup>204</sup> Como advierte Pavis [1984:14-15], la aplicación de Ubersfeld, aquí recogida, supone una permutación de la pareja *sujeto/objeto* con respecto a la propuesta de Greimas, de tal manera que, «haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador-destinatario, mientras que el objeto pasa a ser la función tomada entre el ayudante y el oponente [...] se corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del sujeto, de transformarlo en un dato fácilmente localizable a través de las funciones ideológicas del destinador-destinatario, lo cual, por lo demás, no parecería ser la intención de A. UBERSFELD, ya que ella señala justamente que “no hay sujeto autónomo en un texto, sino un eje sujeto-objeto” [...] La modificación del modelo greimasiano incide también la del eje ayudante-oponente, pero no tiene las mismas consecuencias en el funcionamiento global: de hecho, poco importa que la ayuda y el obstáculo recaigan sobre el sujeto o el objeto que persiguen; sólo diferirán la eficacia y la rapidez de la ayuda-obstáculo». El esquema original, tal y como lo propone Greimas [1966:180], es el siguiente:





Esto es, los dos enamorados podrían leerse alternativamente como sujeto y objeto de la acción, salvo en el caso de un personaje marcadamente pasivo, que no hiciese apenas nada por lograr su deseo. Sin voluntad de equiparar las nociones de sujeto y protagonista, cabe citar a Ruiz Ramón [1985:288]: «El protagonista de la *comedia del amor* no es ni la mujer ni el hombre, sino la pareja». Así, el *galán* (*S*), movido por el amor (*D<sub>1</sub>*), procura conquistar a la dama (*O*) en beneficio propio (*D<sub>2</sub>*), normalmente con el auxilio de un *gracioso* (*A*) y haciendo frente a obstáculos diversos, entre los cuales puede hallarse la reticencia del *padre* de la joven (*Op*) a concederle su mano en matrimonio, o la aparición de un rival amoroso, con frecuencia más rico o mejor posicionado. El mismo esquema puede plantearse en sentido inverso: la *dama* (*S*) desea casarse con el *galán* (*O*) y, a fin de satisfacer este anhelo, suele ayudarse de su *criada* —o del gracioso, si la heroína adopta el disfraz varonil— (*A*) y luchar contra la negativa del *padre*, la imposición de otro pretendiente, la infidelidad de su enamorado u otras dificultades (*Op*). Acerca de esta reversibilidad *sujeto/objeto*, Ubersfeld [1989:64] considera que, si bien es posible y legítima en toda historia de amor, sucede que «las imposiciones sociales, el código, limitan las posibilidades del actante femenino para convertirse en sujeto». No obstante, la comedia nueva es toda una fragua de heroínas activas, en especial en las piezas de enredo, donde es frecuente que sean precisamente ellas quienes, desde su posición social subordinada, muevan los hilos de acción. Pedraza [1998:85] afirma al respecto:

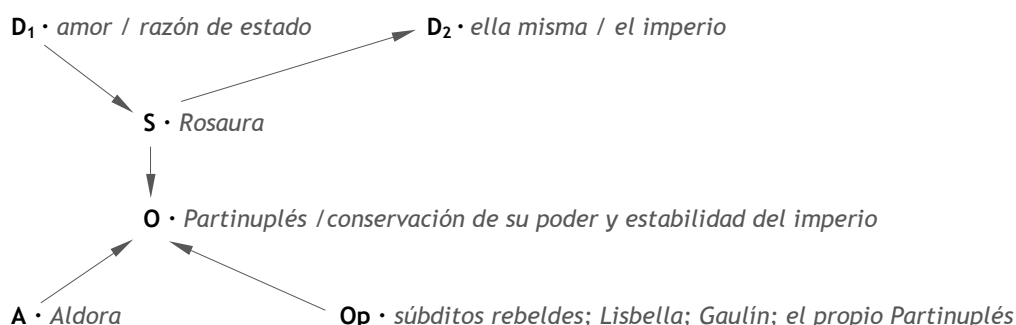
En toda la historia de la comedia rige un principio: los enredadores, los liantes, los que complican y resuelven la trama no son los galanes. No tendría gracia que el protagonista pundonoroso y, a ratos, violento enredara la acción. Los personajes que no disponen de la fuerza son los que se valen de la astucia y de las malas artes. Criados entrometidos y mujeres tramoyeras acostumbran a ser el alma del enredo cómico [...] Los galanes, hermanos y padres... se desafían, pueden morir y matar, pero a pesar de todo las damas juegan con ellos. Naturalmente, estas situaciones serían muy bien recibidas en la cazuela; pero también eran apreciadas en el patio. Todo el público latía al compás de la pareja de enamorados, cuyo corazón era esencialmente el de la mujer. Estos tibios y ordenados trasgresores concitaban la simpatía popular (del vulgo y las mujeres) frente a las fuerzas impositivas (padres, hermanos, el mismo rey...), esencialmente masculinas.

Y Merrim [1991:96-97], por su parte, considera:

Speaking broadly of Golden Age theater, we might assert that whereas the male characters generally function as bearers and defenders of the social (honor) code and order, female characters —“she-Devils” of sorts— subvert and disrupt them. Woman as *clinamen*: her actions or the love and jealousy she inspires not only shake up the rigid social structure but also provide the charge that

motivates the dramatic action [...] We therefore note the ironic fact that, in terms of both her spaces and her person, the woman, who wielded so little real (i.e., extra-textual) power, assumes great textual power. The Golden Age honor play, in part due to the woman's function as *clinamen*, gave rise to the development of unusually strong female protagonists, particularly the *mujer varonil* (manly woman) who assumes masculine traits, and a host of variants, including the very popular *mujer esquiva* (reluctant woman) who shuns marriage.

Por supuesto, cada pieza particular adquiere numerosos matices, y aquellas obras de nuestro corpus que no son comedias de enredo amoroso —o que, aun siéndolo, abordan también otras cuestiones— presentan sus propias variaciones. Por ejemplo, si consideramos a Rosaura como *S* en *El conde Partinuplés*, es posible observar cómo el esquema actancial se bifurca para reflejar las continuas contradicciones a las que se encuentra sometida la heroína, en su doble condición de mujer enamorada y emperatriz de Constantinopla:



Por otra parte, el carácter marcadamente general de este modelo actancial limita en cierta medida su utilidad a la hora de profundizar en las comedias del corpus y, en concreto, en las funciones sintácticas desempeñadas por *damas* y *galanes*. A fin de agotar las posibilidades de estudio de dichos personajes, puede resultar productivo acudir al sistema pentagonal propuesto por Couderc [2006], desarrollado a su vez a partir de Serralta [1987]; con todo, no han de perderse de vista sus limitaciones, sobre todo en la aplicación a comedias ajenas al género de capa y espada. En su articulación básica, esta fórmula posee las siguientes características principales, que se describirán con mayor detenimiento al hilo del análisis [Couderc, 2006:74-75]:

La primera es la presencia de dos rangos (A/B y C/D), según el vocabulario empleado por Serralta, que se corresponden con la duplicación sistemática del binomio dama-galán. Por una parte, el binomio de los héroes, el que atrae hacia sí la simpatía, y al destino del cual se asocia la tensión dramática; precisamente lo que hace de estos personajes los protagonistas es el que consigan satisfacer sus ambiciones mediante un matrimonio final. Por otra parte, la pareja más contingente de los personajes secundarios, cuyo matrimonio, aunque se realiza también en el desenlace, puede aparecer como un artificio, meramente convencional, en particular porque la dama D desea, por lo menos durante cierto tiempo, casarse con el primer galán (A). La segunda característica del esquema es doble: en primer lugar, permite visualizar de manera evidente que la acción puede lanzarse a partir del equilibrio inestable que se instaura en torno a las damas, objetos del deseo de personajes masculinos cuyo número es superior al de los personajes femeninos; en segundo lugar, el resultado de la acción también se materializa claramente en el esquema con la posición de la soledad final de

un personaje masculino (E), como expresión de su fracaso en su intento de conquista amorosa, y, por el contrario, de la victoria de su competidor: se trata del bien conocido «galán suelto», que volveremos a encontrar muy a menudo, y que desempeña un papel muy importante en el sistema dramático.

En la propuesta de Serralta [1987], el sistema pentagonal refleja las relaciones de fuerzas en el desenlace de la comedia; en contraste, Couderc [2006:75-76], aunque continúa partiendo de la situación final para definir lo que denomina el «esquema relacional» de cada pieza, se sirve de la misma fórmula para «figurar los estados sucesivos de la acción», de modo que «el esquema pentagonal será representación de un fragmento de la acción dramática, que podremos llamar una *secuencia*». De este modo, resulta posible aproximarse a las funciones y relaciones establecidas entre los personajes de cada obra desde un punto de vista dinámico, que tome en consideración las distintas vueltas del enredo, tan propias de la comedia nueva.

Por otra parte, el propio Couderc [2006:77-78] distingue entre las comedias que ilustran de manera modélica un sistema pentagonal «puro», esto es, aquellas en las que aparecen «tres galanes para dos damas, a los que se les puede atribuir sin dificultad una de las cinco funciones»; aquellas en las que se produce una duplicación de la fórmula, especialmente a través de la trama del «burlador» y el desdoblamiento de los espacios de referencia; y, finalmente, ciertos casos en los que la cuidadosa individualización de los personajes lleva a que «los protagonistas, a pesar de respetar los rasgos de la funcionalidad hasta ahí descrita, son héroes atípicos, con un estatuto socio-dramático fuera de la norma». Tomando, pues, la falsilla pentagonal como un punto de partida lleno de plasticidad, nunca como una fórmula rígida, se procede a continuación al examen de las comedias del corpus, comenzando por aquella que permitirá ilustrar con mayor facilidad el método escogido: *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz.

#### 1.1.1.1 *Los empeños de una casa* (Sor Juana Inés de la Cruz)

Esta pieza constituye una comedia de enredo convencional, cuyos personajes encajan a la perfección en el modelo pentagonal. En el primer rango se encuentra el binomio de referencia, constituido por don Carlos de Olmedo y doña Leonor de Castro; esto es, aquel que concentra la simpatía del público y «en el que dama y galán están animados por un deseo y un sentimiento recíprocos, hasta el casamiento final» [Couderc, 2006:259]. Frente a ellos, don Pedro de Arellano se postula como el adversario que, tras enfrentarse a Carlos por el amor de Leonor, resulta derrotado y por último excluido de las bodas finales. En el segundo rango, aparecen don Juan de Vargas y doña Ana de Arellano, la pareja contingente que no acaba de formalizarse hasta el momento del desenlace, cuando la dama, perdida ya la esperanza de conquistar a don Carlos, acepta resignada al pretendiente al que hasta entonces había rechazado. Se genera, por tanto, el siguiente esquema relacional, en donde el asterisco (\*) indica la relación de hermandad que une a don Pedro y doña Ana:

#### Esquema relacional. *Los empeños de una casa*

A • Carlos

B • Leonor

E • Pedro \*

C • Juan

D • Ana \*

De acuerdo con Couderc [2006:218], la función B corresponde a «la heroína principal, de la que se enamoran normalmente uno o varios galanes» y que «se distingue, ante todo, en poder elegir a su enamorado». Con frecuencia, resulta caracterizada como una joven ingenua, novicia en amores, que se coloca «en posición defensiva, y se conforma con ser objeto de deseo» [Couderc, 2006:225]. Muy al contrario, la función D es habitualmente la de «la dama inestable,

“mudable”, a quien le incumbe urdir las complicaciones» y es, por tanto, responsable en gran medida de los avatares del enredo; ella, «movida por un deseo que complica el equilibrio inicial [...] generalmente, es la única en la comedia que tiene a cargo tomar iniciativas voluntarias, que la hacen actuar en los límites del decoro» [Couderc, 2006:223 y 218]. Se trata, en definitiva, de «la recatada y pasiva, frente a la activa y audaz; la vencedora, frente a la vencida» [Couderc, 2006:387].

Leonor y Ana responden en gran medida a estos dos arquetipos: la primera es la joven bondadosa e inocente que no desea sino ratificar mediante el matrimonio el amor mutuo que la une a don Carlos; antes del inicio de la comedia, ha cometido una infracción notable al tratar de fugarse con él, pero a lo largo de la pieza mantiene una actitud forzosamente pasiva, en la que la vergüenza y el temor por su posible caída en desgracia se suman a su confusión como víctima de la manipulación de los hermanos Arellano. Por el contrario, Ana constituye el epítome de la dama tracista o tramoyera y lleva las riendas de la acción hasta que, inevitablemente, pierde el control de la misma y ha de conformarse con ese matrimonio no deseado que la confirma como dama D. El contraste entre ambas es tan marcado que, a partir de la dicotomía entre «mujer ángel» y «mujer monstruo» expuesta por Gilbert y Gubar [1984], Merrim [1991:100-02] considera:

Male authors have traditionally (we have seen the biblical roots in Mary and Eve) polarized their female characters into the extremes of otherness, angel and monster. Women writers, struggling with the “anxiety of authorship” that renders their creative inclinations conflictive, have often “found it necessary to act out male metaphors in their own texts, as if trying to understand their implications” [...] We thus typically encounter in women’s writings two competing heroines or polarized doubles, the angel and the monster, who may be understood as reflections of the writer’s divided self [...] the angel embodies “female” virtues of passivity and submissiveness while the monster reflects assertiveness [...] The creative and rebellious monster-madwoman may seek to destroy the angel woman; often [...] she herself is destroyed in the attempt [...] Following the dictates of dramatic convention, as well as perhaps her own convictions, Sor Juana allows both the angel and the monster heroines to assert their free will: both flex their Icarus’s wings, but the humble angel will be redeemed and the presumptuous monster punished. The creative woman’s transgression, however, dominates the play.

Couderc [2006:223] apunta que la mayor libertad de la que suelen gozar las damas de segundo rango suele responder a que, por una causa u otra, se hallan libres de la autoridad familiar masculina. Este no es, sin embargo, el caso de doña Ana, personaje marcado precisamente por la continua duplicidad que le exige el llevar a cabo sus intrigas en el domicilio familiar, bajo la vigilancia de un hermano que, aunque distraído por sus propios devaneos amorosos, no dudará en darle muerte si considera que sus actos le han traído deshonor. Es precisamente el temor por su honra y por su vida lo que fuerza a Ana a aceptar la mano de don Juan. Dicha boda tiene mucho de castigo a sus transgresiones, pero carece de la gravedad de la pena impuesta al «galán suelto» y forma parte, en cualquier caso, de la tradicional restauración del orden social alterado. Según la perspectiva de Couderc [2006:230 y 126], esta situación es consecuencia de la propia naturaleza dramática de los personajes, puesto que en la comedia nueva la dama —independientemente de su rango— «se encuentra [...] destinada al matrimonio y al amor» y «le está prohibido quedarse sola al final».

Por lo que se refiere a los personajes masculinos, lo que define a la función A es «el estar asumida por el galán que consigue la victoria, o más precisamente, que encuentra satisfacción a su deseo» [Couderc, 2006:259]. Como ocurría con la dama de referencia, «este galán se caracteriza por su pasividad y su inmovilidad, a diferencia del agresor E, caracterizado por el dinamismo y la inconstancia en el terreno amoroso [...] Tanto respecto a E como a C, el galán A es un personaje que muchas veces es sede de un conflicto interior, como si una suerte de sujeciones, de frenos le impidiera actuar» [Couderc, 2006:260-61]. Él es el objeto de deseo de la dama de primer rango —y, en ocasiones, también de la del segundo—, si bien frecuentemente acarrea algún tipo de carencia: excesiva juventud, pobreza, incapacidad para actuar o una cierta necesidad, que «se asimila a una falta de audacia, de manera general, y es tan recurrente que a menudo no es necesario precisar su sentido en los límites de una comedia determinada, y que podemos preguntarnos si a menudo no es algo implícito que el primer galán sea necio» [Couderc, 2006:262].

Carlos de Olmedo, objeto del deseo de Leonor y de Ana, posee —como se comprobará en el apartado dedicado a la caracterización— los atributos de un personaje masculino en gran medida idealizado, que al amor y a la constancia incorpora la virtud poco frecuente de una decidida confianza en su dama. Es precisamente esta resistencia al veneno de los celos lo que le permite, aun en su ignorancia de la trama urdida por Pedro y Ana de Arellano, huir de sus manipulaciones y alzarse victorioso al final de la comedia. En este sentido, no parece adecuado acusarlo de necio; sin embargo, no existe la menor duda de que responde al arquetipo del héroe pasivo y víctima de una agresión ajena. Él mismo reconoce esta consecuencia inesperada de su temperamento racional: «[...] por descurrirlo todo / acierto a discurrir nada» (*Los empeños de una casa*, edición de C. C. García Valdés, vv. 911-912). Así pues, algunos de los obstáculos que lo inmovilizan son causas nobles: desde esta negativa a sospechar de su amada sin poseer pruebas definitivas de una infidelidad, hasta su deseo de proteger el honor de doña Ana, con quien se considera en deuda. En cualquier caso, no parece poseer un exceso de inventiva: incluso cuando por fin decide reaccionar y luchar de forma activa por la mano de Leonor, solo se le ocurre encargar a su criado la entrega de una carta al padre de la joven. El modo de ejecución de la tarea —notablemente peligrosa, pues exige primero salir de la casa de los Arellano sin ser descubierto— lo deja enteramente a cargo del lacayo. De todos modos, conviene tener presente que, ante una audiencia del siglo XVII, estos sufridos protagonistas masculinos poseían probablemente un mayor atractivo del que quizás les atribuiría el lector o lectora actual [Couderc, 2006:267-68]:

A ojos del público del corral de comedias, goza de gran prestigio la posición de víctima para el personaje masculino, que puede dar libre paso a sus lágrimas, quejas y otras tiradas poéticas [...] En *La Dorotea*, frente a la alcahueta Gerarda, que prefiere a los «hombres, hombres, y no rapaces», Dorotea defiende en varias ocasiones la ternura que acompaña a la juventud del galán: «mientras un hombre no tiene bozo, no le están mal las lágrimas; que los hombres no lloran descompuestos, sino con dulce embuste». Este punto de vista era el predominante entre el público (¿femenino?), emocionado por las manifestaciones de pasión amorosa en el hombre, y nos recuerda que el galán tierno, y *lacrimoso*, se halla a cada página en la novela sentimental y bizantina del siglo XVI y principios del XVII.

U Si el galán A forma un binomio con la dama B, el galán C hace lo propio con la dama D, aunque, como se ha indicado, la boda final entre ambos manifiesta con frecuencia un carácter contingente, incluso artificioso, que lo distingue del matrimonio de la pareja de primer rango,

cuya feliz consecución importa mucho más al auditorio. No es extraño que la dama D acepte el enlace con poco entusiasmo; en más de una comedia, ella ha mostrado previamente su preferencia por el galán A. De este modo, el personaje al que se atribuye la función C se sitúa en una posición inferior con respecto a los otros dos galanes, dado que no suele despertar el deseo de las damas y, sobre todo, su influencia en el desarrollo de la acción es siempre mucho menor: acaba beneficiándose de la intriga, pero su papel en ella es reducido. A veces, puede incluso tratarse de un «“primo de desenlace”, que surge al final de la obra para casarse con la segunda dama, pues ésta se ha quedado sola» [Couderc, 2006:237]; esto es, puede aparecer al final de la comedia sin haber intervenido con anterioridad. Sin embargo, a menudo es este personaje quien encarna con mayor exactitud el prototipo del galán en lo que se refiere a la caracterización; al menos, en el corpus estudiado por Couderc [2006:246], quien sintetiza la función C del siguiente modo:

Este galán [es] tercero por la importancia de su peso en la acción (después de la pareja masculina formada por el protagonista y el antagonista) [...] es innecesario su matrimonio con la segunda dama, que no es el final feliz de una tentativa de seducción (a la inversa de lo que ocurre para la pareja protagonista), sino la manifestación —muchas veces indirecta— del triunfo del orden. Este personaje aparece, a este respecto, como el *beneficiario* del movimiento dramático que otro ha iniciado: saca provecho de una acción que no conduce. Los rasgos esenciales de esta función son pues: pasividad en la acción; constancia en el sentimiento amoroso; y por último, comportamiento conforme al honor. Tres características relacionadas con el escaso peso de su papel en el universo de la Comedia. Como dice Serralta de uno de esos representantes, es «un joven perfecto desde muchos puntos de vista, dotado de un sentido del honor exacerbado y de una fidelidad amorosa a toda prueba»: portador de los valores de la honra, respetuoso de la palabra dada, defensor de la dama en peligro, proyecta la imagen más pura del galán, frente a la impureza de los demás representantes de su categoría sociodramática. Es la figura mejor semiotizada del galán de comedia, el personaje masculino más cercano a la descripción que del galán hace de José Prades en su *Teoría sobre los personajes*, o en cualquier caso el más arquetípico de los tres galanes que participan siempre en el sistema funcional de las *dramatis personae* de la comedia de enredo —pero no es el héroe.

En *Los empeños de una casa*, esta función está desempeñada por don Juan, que es, en efecto, el galán de menor peso en la trama: desdeñado por doña Ana, con quien ha mantenido una relación anterior —en este sentido, se intensifica el valor de su matrimonio final como restauración de un orden inicial trastornado—, la sigue desde Madrid hasta Toledo cuando ella se traslada junto a su hermano y trata, sin éxito, de recuperar su afecto a lo largo de toda la comedia. Su presencia ilícita en casa de los Arellano, facilitada por la criada Celia, intensifica las dificultades a las que ha de enfrentarse Ana a la hora de mover los hilos de la acción sin que sus indiscreciones amorosas sean descubiertas por don Pedro. Cuando, a pesar de los esfuerzos de la joven, Carlos la rechaza al final de la comedia, a Ana no le queda otra opción que aceptar al pretendiente tantas veces rehuido; don Juan está presto a aceptar su buena suerte (*Los empeños de una casa*, vv. 3264-3279):

|  |            |   |
|--|------------|---|
|  | DON CARLOS | [...] yo a Leonor<br>solamente es a quien quiero. |
|  | DOÑA ANA   | [ <i>Aparte.</i> ] Acabe este desengaño           |

con mi pertinaz intento;  
 y pues el ser de don Juan  
 es ya preciso, yo esfuerzo  
 cuanto puedo, que le estimo,  
 que en efecto es ya mi dueño.  
 —Don Rodrigo, ¿qué decís?  
 ¿Qué Carlos? Que no lo entiendo;  
 y sólo sé que don Juan,  
 desde Madrid, en mi pecho  
 tuvo el dominio absoluto  
 de todos mis pensamientos.  
 DON JUAN      Don Pedro, yo a vuestros pies  
 estoy.

Frente a la pasividad de los otros dos protagonistas masculinos —en especial, el galán A—, la función del galán E «es la de agresor, de responsable del desorden» [Couderc, 2006:248], de tal manera que actúa típicamente como personaje dinamizador y propulsor de la acción dramática. No obstante, sus transgresiones lo llevan a ser castigado por la ley de justicia poética,<sup>205</sup> de tal manera que no alcanza el objeto de su deseo —el matrimonio con la dama B— y, al concluir la comedia, asume la posición solitaria del «galán suelto», excluido de las bodas finales. Entre las funciones A y E existe, pues, una relación de enfrentamiento directo en el primer rango del sistema pentagonal [Couderc, 2006:247]:

Este galán [E] se define ante todo como adversario, y adversario desafortunado porque compite con el primer galán, que ama a la primera dama, y es amado por ella: lo que significa que la rivalidad que separa a estos dos personajes los sitúa a ambos en el primer rango, y no en el segundo, en el esquema pentagonal, ya que en el plano de la acción, la oposición de los dos galanes, que pretenden conseguir el amor de la misma dama, los coloca, y esto es sistemático, alternativamente en posición de participar en el desenlace nupcial y de ser excluido de él.

Don Pedro de Arellano asume la función E de manera modélica en *Los empeños de una casa*. Es él quien pone en marcha la acción de la comedia, al interrumpir la fuga de Carlos y Leonor y conseguir que esta última se refugie en su casa, donde espera tener la oportunidad de seducirla. Por supuesto, fracasa en su intento: su derrota resulta absoluta cuando se revela que, engañado por el disfraz del gracioso Castaño, ha estado galanteando a este en lugar de a Leonor. Así pues, no solo queda excluido de las bodas finales, sino también humillado; cabe recordar que, según Couderc [2006:248 y 390], el galán E adquiere tintes ridículos en la comedia de enredo de finales del XVII, hasta el punto de constituirse en antecedente del *figurón*.<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Además de al propio Couderc [2006], para quien la justicia poética constituye uno de los principios fundamentales para la poética del personaje áureo, cabe citar a Parker [1964:7-8]: «Spanish dramatic plots are constructed on the principle of poetic justice [...] in literature it was in seventeenth-century Spain considered fitting that wrongdoing should not go unpunished and that virtue should not remain unrewarded. The Spanish drama also implicitly asserts the converse of the necessary punishment of the evildoer namely that nobody should be punished, should suffer disaster, without deserving it [...] The most severe punishment is damnation, consignment to hell [...] The next most severe punishment is death, and below this there are various degrees of frustration, which consist in the shattering of a character's plans. A common form of frustration is the non-attainment of a marriage on which a character has set his hopes».

<sup>206</sup> «Lo que revela la permanencia de la estructura pentagonal es pues la continuidad entre la tragedia (o cierto tipo de tragedia), la tragicomedia, cuando ésta dramatiza los intentos fallidos de un agresor para apoderarse del bien ajeno, y la comedia patética. A su vez, este tipo de relaciones entre los personajes encuentra una continuación directa en las comedias donde aparece un

Asimismo, no carece de importancia el parentesco que une a don Pedro y doña Ana, una relación prototípica que determina y limita las posibilidades combinatorias del sistema pentagonal: «El galán hermano de una dama, si ésta es de primer rango (B) es C; mientras que podríamos enunciar, a modo de ley, que será galán suelto (E) si su hermana es la dama de segundo rango (D), lo que necesariamente le prohíbe casarse con ella» [Couderc, 2006:244]. Además, esta situación no solo restringe los movimientos de doña Ana y les añade peligrosidad, sino que obliga a don Pedro a asumir, junto con su papel de galán agresor, las funciones del *padre* como protector de la honra familiar. Así, es un personaje que simultáneamente trastoca el orden social (como galán que desea a Leonor) y lo defiende (como hermano y centinela de Ana). Por esta suerte de hipocresía, ella puede pedirle, al final de la comedia, «que examines por tu pecho / las violencias del amor, / y perdonarás con esto / mis yerros, si es que lo son» (*Los empeños de una casa*, vv. 3093-3096).

Por otra parte, se han expuesto hasta ahora las funciones asociadas a cada uno de los personajes tal y como se muestran en el esquema relacional de la comedia, es decir, en el desenlace. A este análisis conviene añadir uno de carácter más dinámico, que permita registrar las distintas relaciones de fuerzas que se van sucediendo en el desarrollo de la intriga. Sucede, no obstante, que en *Los empeños de una casa* la situación final es la misma que la inicial; pertenece, pues, a aquella categoría de comedias en las que «el orden inicial se recupera, y [...] el amor compartido por los héroes se perfecciona en el casamiento» [Couderc, 2006:337]. En consecuencia, se caracteriza por una construcción tripartita de la acción, en la cual «el orden final se concibe no como objetivo a alcanzar por parte de los protagonistas, sino como bien que se ha de defender frente a un agresor: el orden inicial estable se encuentra temporalmente trastocado, y luego se vuelve a constituir, mientras que el elemento extraño, el perturbador, es expulsado» [Couderc, 2006:347].

En efecto, Leonor y Carlos mantienen ya una relación estable al comienzo de la comedia, lo suficiente como para fugarse juntos con intención de casarse; no obstante, dicha unión, al no haber sido formalizada ni reconocida socialmente, es todavía vulnerable a la agresión externa representada por don Pedro. Adicionalmente, doña Ana, quien también participa de esa agresión, confiesa al comienzo de la primera jornada haber favorecido a don Juan en el pasado —«me vio don Juan y le vi, / y me solicitó amante, / a cuyo pecho constante / atenta correspondí» (*Los empeños de una casa*, vv. 25-28)—, aunque ahora se siente atraída por don Carlos. Gráficamente, el esquema coincide con el que hallaremos al final de la obra:

#### Situación inicial. *Los empeños de una casa*

|            |            |             |
|------------|------------|-------------|
| A • Carlos | B • Leonor | E • Pedro * |
| C • Juan   | D • Ana *  |             |

A medida que avanza la pieza, las artimañas de los hermanos Arellano provocan diversas permutaciones de este correlato de fuerzas, si bien dichas configuraciones intermedias no son sino espejismos, fruto de la mentira o del disfraz. Por ejemplo, Leonor llega a creer «que Carlos (¡ah falso amante!) / a doña Ana galantea» (vv. 2106-07); así se lo ha dicho la criada Celia,

---

galán suelto fuertemente individualizado por sus defectos, que, como ha demostrado Serralta en sus trabajos, constituye un antecedente del figurón. El quinto personaje, aislado por la función que le corresponde y que lo coloca al margen del microcosmos social, participa pues de una evolución que desemboca en la creación de un tipo fijo, mediante la especialización de un galán de la risa. Lo que significa que se convierte en un personaje cuyos rasgos funcionales se fijan en un perfil estatutario, o en una caricatura (es el sentido de la palabra figurón). Como el traidor y el felón, el figurón es un ser marginal, sólo que en él destacan, más que la función que asume (es el galán suelto), los rasgos que lo definen, y que vienen a aportar una justificación estática a su función: lo que hace depende directamente de lo que es» [Couderc, 2006:390]

«porque mi ama me ordena / que yo despeche a Leonor / para que a su hermano quiera / y ella se quede con Carlos» (vv. 2119-2122). Se trata, por supuesto, de un temor infundado, como lo es también la sospecha del propio Carlos —a la cual se resiste— de que su dama haya sucumbido a la seducción de don Pedro. Incluso el viejo don Rodrigo, padre de Leonor, está convencido de que las parejas constituidas son Pedro-Leonor y Carlos-Ana; así se lo dice a don Pedro cuando, en la tercera jornada, viene a exigirle que repare su honor con una boda (vv. 2988-2994):

DON RODRIGO Digo, pues, que aunque ya vos enterado estaréis de esto, don Carlos a vuestra hermana hizo lícitos festejos; correspondióle doña Ana... No fue mucho, pues lo mismo sucedió a Leonor con vos.

Parece, pues, configurarse un esquema como el siguiente, en el que los Arellano saldrían victoriosos y don Juan se convertiría en el galán suelto:

|             |            |          |
|-------------|------------|----------|
| A • Carlos  | B • Ana *  | E • Juan |
| C • Pedro * | D • Leonor |          |

La confusión se ve incrementada por el intercambio múltiple de identidades que se produce al final de la obra: Carlos saca de casa a Leonor creyéndola Ana, pues, cubierta con el manto, no la ha reconocido, según el habitual recurso de la «tapada»; Ana esconde a Juan para protegerlo, ya que, «en el rostro el ferreruelo» (v. 3249), lo ha tomado por Carlos; y Pedro cree que Leonor ha accedido por fin a casarse con él, mas ignora que la joven de quien ha extraído tal promesa no es sino el gracioso Castaño, disfrazado de mujer. La primera en desengañarse es doña Ana, que, rechazada por Carlos, acepta resignada a Juan. Pedro, quien se cree todavía triunfante, insta a su futuro cuñado: «Dadle la mano a doña Ana, / que yo a Leonor se la ofrezco» (vv. 3284-3285). De confirmarse estos matrimonios, Pedro se apropiaría de la función A, desplazando a don Carlos hacia la posición del excluido o galán suelto:

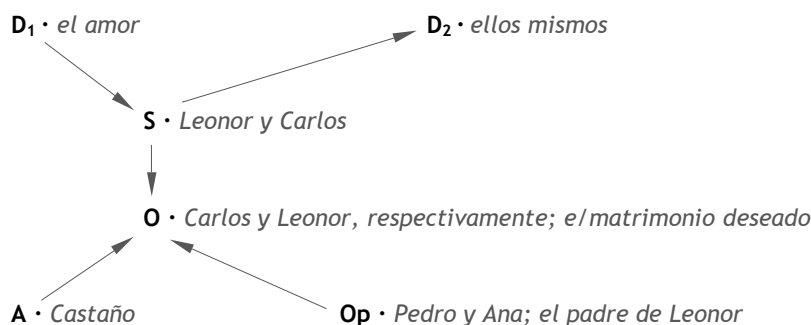
|             |            |            |
|-------------|------------|------------|
| A • Pedro * | B • Leonor | E • Carlos |
| C • Juan    | D • Ana *  |            |

No obstante, la revelación del disfraz de Castaño anula de inmediato dicha resolución. Superados todos los engaños, el único desenlace posible es el que restituye el orden inicial y lo perfecciona, dotándolo, mediante el matrimonio, de estabilidad y legitimidad social. El amor ha triunfado, pero también se ha institucionalizado y sacralizado: las transgresiones, burlas, libertades y celos que hacen las delicias de la comedia de enredo ya no serán posibles entre marido y mujer. Se fija, pues, el siguiente reparto, que es el que ha dado lugar a nuestro esquema relacional:

**Situación final. Los empeños de una casa**

|            |            |             |
|------------|------------|-------------|
| A • Carlos | B • Leonor | E • Pedro * |
| C • Juan   | D • Ana *  |             |

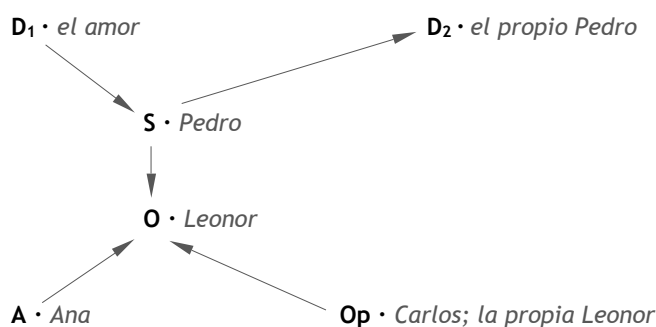
Finalmente, conviene regresar por un momento al modelo actancial de Greimas. De manera intuitiva, podría tratarse, en primer lugar, de situar en la casilla del sujeto a Carlos y Leonor; es decir, la pareja de referencia, que concentra la simpatía del público. Ambos se desean el uno al otro, así como la celebración de su matrimonio, de manera que se obtendría el siguiente esquema:

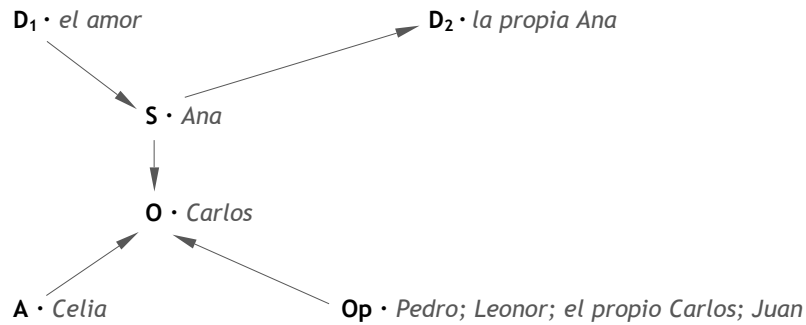


No obstante, tanto Carlos como Leonor son en realidad protagonistas pasivos, y la trama se comprende mejor si los entendemos, respectivamente, como objeto de deseo de cada uno de los hermanos Arellano. Dado que, además, el amor de la pareja protagonista es mutuo desde el inicio de la comedia, ha de recordarse la advertencia de Ubersfeld [1989:56]:

No se puede considerar como sujeto del deseo a alguien que quiere lo que tiene o que busca simplemente conservar lo que posee; la voluntad conservadora no compromete fácilmente una acción si le falta la fuerza dinámica y conquistadora del deseo. El héroe «conservador» puede ser un oponente o, a lo más, un destinador, pero no un sujeto.

Aunque don Pedro da inicio a la intriga, enseguida deja los pormenores de la misma en manos de su hermana: es doña Ana quien diseña las múltiples artimañas destinadas a romper la pareja principal, con asistencia de su criada Celia. Así pues, podría decirse que Ana actúa como *ayudante* de don Pedro en la medida en que este pide su colaboración a la hora de conquistar a Leonor. No obstante, desde el momento en que la joven Arellano complica el enredo escondiendo a Carlos en la misma casa y procurando ganar para sí misma sus afectos, nace un nuevo esquema actancial en el que ella es *sujeto*, Celia *ayudante* y Pedro —como guardián de su honor— *oponente*. De este modo, alrededor de cada uno de los personajes activos —el galán E y la dama D— se generarían, respectivamente, los esquemas actanciales que siguen:





Resulta significativo que, de todas las variaciones, la única que incluye a la totalidad de damas y galanes implicados —no así al padre de Leonor ni al criado Castaño— es la que toma a doña Ana por sujeto: aunque el conjunto de la trama no puede explicarse únicamente por su iniciativa, este hecho subraya su importancia como urdidora de intrigas y personaje marcadamente activo. La casilla de los oponentes, que llega a incluir a todos los demás galanes y damas de la comedia, revela además cómo Ana no solo es la única que llega a manipularlos a todos —engaña a Carlos y Leonor, como lo hace Pedro, pero también a este último y a don Juan; tan solo Celia, la criada traidora, está al corriente de más embustes que ella—, sino que continuamente ha de hacer malabarismos a su alrededor. La propia Ana pone de relieve tan delicada posición al lamentarse (*Los empeños de una casa*, vv. 973-979):

DOÑA ANA            ¡Cielos, en qué empeño estoy!  
 De Carlos enamorada,  
 perseguida de don Juan,  
 con mi enemiga en mi casa,  
 con criadas, que me venden,  
 y mi hermano, que me guarda.  
 Pero él llega; disimulo.

Asimismo, adviértase que los tres esquemas propuestos sitúan al amor en la casilla del destinador y al propio sujeto en la del destinatario; lo mismo sucedería en un hipotético esquema —poco productivo— que hiciese de don Juan el sujeto y de Ana, el objeto. Esto encaja con la condición del amor como fuerza todopoderosa en la comedia nueva, señalada ya por Díez Borque [1976],<sup>207</sup> toda vez que «la casilla destinador es la portadora de la significación ideológica del texto dramático. Y ello es válido incluso en el caso de que lo que figure como destinador sea una pulsión aparentemente en relación con el destino individual del sujeto: Eros, por ejemplo» [Ubersfeld, 1989:53]. Con todo, dicha orientación individualista de la comedia podría matizarse si, de manera muy legítima, considerásemos que también «la sociedad» es en cierto modo susceptible de ser colocada en la casilla  $D_2$ , dado que lo que se alcanza con éxito es el amor institucionalizado del matrimonio. La propia Ubersfeld [1989:53] reconoce que el

<sup>207</sup> «Ir al teatro era ponerse ante un mundo ilusorio regido por el amor omnipotente que triunfa, incluso, sobre el poder, porque él es absolutamente poderoso, gobernando con atributos de Dios los destinos humanos» [Díez Borque, 1976:22]. Dice también Ruiz Ramón [1985:288]: «Desde el amor como divinidad eternamente vencedora, a cuyo culto nadie se sustrae, hasta el amor como urgencia física, pasando por el amor como maestro de engaños y el amor fuente de gozo y transfiguración o pozo de fortuna y de locura, desde la visión neoplatónica del amor hasta la visión más radicalmente carnal del amor, toda la compleja y contradictoria realidad del amor humano está presente —con presencia vital y poética— en la dramaturgia clásica española de Lope a Calderón. En las comedias de Lope y sus seguidores asistimos, conducidos por los caminos más diversos, al triunfo del amor, que vence todos los obstáculos, salta todas las barreras, burla todas las normas, invalida todas las reglas, libera todas las potencias del ser humano —inteligencia, voluntad, instinto, ingenio, fantasía—, exalta la totalidad del vivir personal».

«Eros», como lo llama, «no podría ser concebido como un simple equivalente del deseo sexual o del amor sublimado, el *ágape* cristiano; se encuentra siempre en relación con esta función eminentemente “colectiva” que es la *reproducción social*». Este hecho, que se descubre con claridad en *Los empeños de una casa*, será cierto también para todas las piezas de nuestro corpus —y, en general, del teatro áureo— en las que la boda final viene a sancionar los vínculos sentimentales nacidos entre damas y galanes.

#### 1.1.1.2 *Amor es más laberinto* (Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara)

De acuerdo con el mismo método empleado para el estudio de *Los empeños de una casa*, es preciso, en primer lugar, identificar el esquema relacional de *Amor es más laberinto*, comedia basada en el mito grecolatino del laberinto de Creta; como se ha dicho, este esquema se obtiene a partir de la situación del desenlace. A primera vista, ambas piezas sorjuaninas parecen notablemente similares:

#### Esquema relacional. *Amor es más laberinto*

|           |               |            |
|-----------|---------------|------------|
| A · Teseo | B · Fedra *   | E · Lidoro |
| C · Baco  | D · Ariadna * |            |

Entre las protagonistas femeninas existe una oposición próxima a la establecida en torno a Ana y Leonor en *Los empeños de una casa*. Fedra (B) es la dama más pasiva por cuya mano contienden dos pretendientes distintos y que, al final de la comedia, contrae matrimonio con el galán de su elección, el príncipe Teseo (A). En contraste, Ariadna (D) es la joven activa que, enamorada del primer galán y no correspondida, maquina numerosos planes a lo largo de la obra, pero finalmente ha de conformarse con aceptar la mano de un antiguo enamorado, Baco (C), al que había olvidado en favor del príncipe ateniense. Además, las dos princesas cretenses mantienen una actitud marcadamente diversa ante el amor. La pudorosa Fedra se muestra decidida a ocultar toda agencia por su parte: aunque atraída desde el primer momento por Teseo, en los primeros galanteos parece tener por máxima que «es el no repugnar / un tácito conceder» (*Amor es más laberinto*, edición de C. C. García Valdés, vv. 973-974); y más adelante, cuando el héroe le propone huir juntos a Atenas, ella le responde (vv. 2968-2981):

FEDRA [...] mi vergüenza deudora  
te queda de la atención;  
pues cuando son tan notorias  
las razones que me obligan  
a que la fuga disponga,  
y que casi me forzaran  
a decírtelo animosa,  
con decirlo tú me escusas  
el que yo te lo proponga;  
porque no sé qué se tiene  
el disponer [amorosas]  
resoluciones, que suena  
siempre mejor en boca  
del galán que de la dama.

En cambio, Ariadna, dotada de un «corazón varonil» (v. 1018), no tiene reparos en exponer sus sentimientos, hasta el punto de que Teseo se sorprende: «Obró tan fina conmigo / como si no fuera hermosa» (vv. 2885-2886). Tampoco le preocupa demostrar iniciativa: por ejemplo, ella

sí propone la fuga al final de la comedia, sin aguardar a que el galán la sugiera. No obstante, Fedra no es ni tan inocente ni tan inmóvil como la Leonor de *Los empeños de una casa* y Ariadna resulta mucho más simpática que Ana. Lo cierto es que, en *Amor es más laberinto*, es la dama tramoyera quien resulta víctima de un engaño, pues, como relata Teseo, «quiso, para que yo me librase, / Fedra que yo de Ariadna / me mostrase fino amante» (vv. 1392-1394). De este modo, aunque Fedra conquista primero el corazón del héroe, este finge por un tiempo querer a Ariadna: el objetivo es que esta última, dotada de mayor inventiva que su hermana, se vea empujada a salvar la vida del príncipe ateniense, quien ha sido injustamente condenado a muerte a manos del Minotauro. Las estratagemas de la dama D van, pues, principalmente encaminadas a tan noble fin y no a separar la pareja Teseo-Fedra, que ya cree rota. El propio héroe reconoce que Ariadna «hizo empeño de librarme / con finezas tan heroicas, / con industrias tan agudas / y acciones tan generosas / que, a hallarme con alma, / fuera darle el alma paga corta» (vv. 2877-2882).<sup>208</sup>

Por otro lado, la esfera de los galanes se aleja más de la de *Los empeños de una casa*, en parte porque al inicio de la comedia no nos encontramos con una versión imperfecta del orden final, sino con dos príncipes, Lidoro y Baco, que pretenden a sendas infantas, Ariadna y Fedra. Las dos les han demostrado a su vez cierto interés. Como siempre, Ariadna ha sido más clara al admitir el incipiente cariño que siente por Baco; por el contrario, Fedra sostiene ante su hermana desdeñar a Lidoro, pero luego, con la cautela que la caracteriza, le da esperanzas al galán y reconoce no sentir desagrado ante sus atenciones. La irrupción de Teseo, cuyo atractivo sumado a la piedad que despierta su trágica situación no puede sino conmover a las infantas, es lo que trastoca estos binomios iniciales. Así pues, podría decirse que Lidoro empieza la comedia como galán A, aparentemente destinado al amor de Fedra, y Teseo, recién llegado a la corte de Creta y heredero de un reino enemigo, haría suya la función E del agresor:

#### Situación inicial. *Amor es más laberinto*

|            |               |           |
|------------|---------------|-----------|
| A • Lidoro | B • Fedra *   | E • Teseo |
| C • Baco   | D • Ariadna * |           |

Semejante distribución de fuerzas no tarda en desaparecer, y la pareja Teseo (A)-Fedra (B) se establece enseguida como binomio de referencia, desplazando a Lidoro a la posición del galán suelto (E). Cabe señalar que, en su cumplimiento de esta nueva función, el papel de «víctima» de Teseo es más matizado que el de Carlos en *Los empeños de una casa*: no solo tiene más iniciativa que este, sino que posee un conocimiento relativamente privilegiado de la intriga y asume un papel activo, por ejemplo, cuando opta por engañar a Ariadna. Con todo, esta decisión la toma a sugerencia de Fedra; empieza la comedia cautivo y condenado a muerte —se ha escogido, además, la versión del mito por la cual el héroe no se ofrece voluntariamente para el sacrificio, sino que es elegido por sorteo—; y, aunque sus hazañas bélicas pasadas se relatan pormenorizadamente en la presentación del personaje, la matanza del Minotauro se ve relegada a un segundo plano: ni siquiera tiene lugar en escena y se produce ya con anterioridad a la

<sup>208</sup> Merrim [1991] subraya también este contraste entre las dos heroínas de *Amor es más laberinto*, considerando que a la creatividad de Ariadna se opondrían los mayores escrúpulos de Fedra e, implícitamente, su capacidad de sacrificio. Peña Núñez [2004:12] afirma al respecto: «En este punto estoy de acuerdo con Merrim; difiero, sin embargo, en su polarización de los dos personajes femeninos, cuando asigna a una la representación atenuada del monstruo y a la otra el prototipo del ángel. Este distanciamiento resulta maniqueísta en una obra donde ambas heroínas cometen transgresiones múltiples: se oponen a la voluntad del padre de matar al príncipe ateniense como venganza por la muerte de su hijo, se enamoran de un enemigo y afrentan con su desacato la voluntad del Rey. Todos estos desafíos al detentador de la autoridad familiar y nacional son agravantes de la transgresión final de escaparse con el enamorado sin cumplir con la convención del matrimonio».

segunda jornada. De esta manera, se da prioridad a la trama amorosa y a la intervención salvadora de Ariadna. Además, los titubeos de Teseo a la hora de emprender la conquista amorosa propician las burlas de su lacayo, quien, asombrado por la actitud más decidida que adopta incluso la aparentemente recatada Fedra, llega a cuestionar su masculinidad (vv. 925-935):

|       |   |
|-------|---|
| ATÚN  | Enamórala, señor,<br>pues tan rendida la ves,<br>que podrá ser que te saque<br>de peligro tan crüel.  |
| TESEO | ¡Ay, Atún, que no me atrevo!  |
| ATÚN  | ¿Melindres gastas también?<br>No pensé que eras tan dama,<br>pero déjate querer<br>al menos, y hazte de cuenta<br>que [ella] el príncipe Fedro es<br>y tú la infanta Tesea. |

Por otra parte, el argumento se complica no solo por la delicada posición de Teseo, prisionero primero y falso muerto después, sino por los continuos equívocos e intercambios de identidades a los que remite el propio título de *Amor es más laberinto*. Así, tanto Baco como Lidoro ignoran la participación del príncipe ateniense en el enredo y se creen siempre rivales en un triángulo amoroso en cuyo centro sitúan respectivamente a la infanta de su interés. Es decir, Baco piensa que Ariadna se ha enamorado de Lidoro y, con el objetivo de darle celos a la joven, finge entonces pretender a Fedra; esto, por supuesto, causa a su vez la alarma de Lidoro, a cuyos ojos es Baco, y no Teseo, el galán agresor que amenaza su relación con la dama B. La confusión, intensificada por un desafío a duelo cuyo destinatario trastocan los criados, da lugar a un enfrentamiento entre Teseo y Lidoro —en la oscuridad, cada uno de ellos cree luchar con Baco— que se salda con la muerte del segundo.

Lidoro sufre, pues, el grado máximo de exclusión que puede ligarse a la función E; su castigo parece desproporcionado y, desde luego, ajeno a la ley de la justicia poética cuya relevancia ha defendido Couderc [2006:251], para quien «aunque sea consecuencia de un duelo, la muerte de un galán tiene explicación porque es elemento de un engranaje [...] el muerto era un E, no era pues completamente inocente, sin lo cual fuera imposible que muriera». No obstante, Lidoro no parece haber hecho nada digno de reprobación; tan solo al comienzo de la comedia Fedra condena su insistencia en la seducción, quejándose «de que quiera su ignorancia, / [forzándome] a ser querida / obligarme a ser ingrata» (vv. 178-180).<sup>209</sup> Se trata de un reproche del que podría ser blanco cualquiera de los galanes de esta o cualquier otra pieza aurisecular y del que, en cierta medida, la propia dama se retracta más adelante. Así pues, el fallecimiento de Lidoro provoca cierto desconcierto, como ha atestiguado ya Hernández Araico [2017].<sup>210</sup> Dado

<sup>209</sup> En *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa, se produce una situación parecida. Leonor rechaza a Felicio advirtiéndole «que es muy ajena acción de la prudencia / conquistar una dama con violencia. / Y, así, de vuestro intento / olvidar ya podéis el pensamiento / que, aunque amaros pudiera, / solo por vuestra tema no os quisiera» (edición de V. Torres Martín, vv. 899-904). Como Fedra, Leonor sí se siente en su fuero interno atraída por el hombre al que desprecia; si no acepta sus requiebros es porque una suerte de intuición le hace ver que, como enseguida le anunciará una música celestial, su destino es casarse con otro.

<sup>210</sup> Acerca de Lidoro, afirma dicha crítica: «Dentro del fondo mitológico de la trama, se trata de un personaje heroico totalmente inventado, que —no coincidentemente en términos dramaturgicos— carece de criado y de dama, a diferencia de Teseo y Baco. Esta muerte, así como a mí me confundía, a DiPuccio le parece “un significativo vacío” que adjudica a “la pereza e ignorancia de los graciosos”. Pero importa destacar que tal homicidio dentro del esquema cómico carece de potencialidad trágica, pues se

el carácter cómico-festivo de la obra, parece que ha de entenderse como un recurso más para la composición de la trama, que —de manera un tanto superficial— prescinde así de un personaje secundario que, a diferencia de los demás participantes del sistema pentagonal, no figuraba en el mito grecolatino original. Su muerte no genera tragedia, sino cierta indiferencia y ulteriores enredos; el objetivo principal es incidir en lo extremo de las confusiones generadas en el «laberinto» de amor.

Incluso tras la muerte de Lidoro, durante el intento de fuga se produce una última permutación aparente de las parejas: Teseo y Ariadna huyen juntos, pero él cree estar con Fedra; esta última piensa que la acompaña Teseo, pero se trata de Baco; y Baco juzga, a su vez, ir con Ariadna. La llegada de la guardia y del rey Minos, así como la repentina toma de Creta por el ejército ateniense, que acude a vengar a su príncipe, esclarece la situación y prepara el desenlace. Una vez Teseo declara su intención de casarse con Fedra, Ariadna exclama: «Murió la esperanza mía. / Mas pues no tiene remedio, / pagar de Baco la fina / atención quiero» (vv. 3566-3569). Las peripecias finales guardan, pues, significativos paralelismos con *Los empeños de una casa*, no por la conclusión en bodas —común a toda comedia de enredo— sino por el modo en que se desarrolla el postrero trueque de las parejas dama-galán, vinculado a la confusión de identidades y a esa renuncia *in extremis* de la dama de segundo rango, que recupera en el último instante al pretendiente ya olvidado.

#### Situación final. *Amor es más laberinto*

A • Teseo

B • Fedra \*

E • Lidoro †

C • Baco

D • Ariadna \*

Esta sucesión de los acontecimientos demuestra cómo, si *Los empeños de una casa* respondía a una estructura tripartita de tendencia endogámica —en la que el orden inicial se ve trastocado por un elemento ajeno, que ha de ser expulsado para retomar el *status quo* y perfeccionarlo—, en *Amor es más laberinto* nos encontramos con que el agente perturbador —Teseo, príncipe extranjero y enemigo de Creta, que empieza la comedia como galán suelto (E)— acaba por integrarse en el grupo, de tal modo que la estabilidad final se aleja de la situación de partida. En consecuencia, se trata ahora de una estructura bipartita en la que triunfa la exogamia, variante que constituye, para Couderc [2006:366], una evolución vinculada a «una completa inversión de los valores que suelen acompañar a la fórmula pentagonal, espontáneamente asociada con un movimiento de recuperación del orden inicial perturbado, antes que una dinámica prospectiva orientada hacia la invención de un orden nuevo». Su descripción de este segundo tipo de comedias encaja fácilmente con *Amor es más laberinto* [Couderc, 2006:367-68]:

Frente al triunfo de la endogamia, celebrado por las comedias que obedecen la formulación precedente [...] encontramos unas comedias en las que la exclusión temporal, o fingida, del héroe tendrá como corolario la inclusión final de este personaje perturbador [...] En esta categoría de comedias, la construcción de la acción es binaria, según el esquema: ausencia de unión/boda (lo que significa

reduce a uno de esos “lances que permiten y facilitan la composición de tramas ingeniosas”. El temor cómico de Racimo y el interés material risible de Atún (ni ignorancia ni pereza) repercuten en una muerte que estilísticamente elimina al tercer galán, en vez de castigarlo con la soltería en la conclusión de bodas al por mayor. Pero además, complica sobre manera en la tercera jornada el enredo de confusiones entre los dos galanes, Teseo y Baco, y sus damas correspondientes, Fedra y Ariadna. Tan insignificante para el feliz desenlace cómico resulta aquella muerte que, a los intentos de explicación por parte de los graciosos, el rey pone abrupto alto risible para proseguir rápidamente con las bodas del final lúdico» [Hernández Araico, 2017:168].

que una amplia parte de la acción se dedica a la conquista amorosa, que puede suponer también separaciones transitorias entre los amantes, antes de la unión final), mientras que en la categoría anteriormente identificada la organización era ternaria (amor compartido/separación/reunión) [...] Las parejas del principio, susceptibles de dar lugar a una boda conveniente, a menudo concertada entre los padres, suponen por consiguiente un obstáculo para los binomios que finalmente se crearán, y, ya que estas parejas iniciales no van a desembocar en una unión matrimonial, no debe existir entre el galán y la dama ningún vínculo irreversible. Esto es lo que les da su carácter contingente, y lo que las diferencia de las parejas ilegítimas que hay que legitimar, propias del movimiento tripartito antes descrito.

Finalmente, merece la pena hacer ciertas precisiones resultantes de contrastar la comedia de Sor Juana y Guevara con el mito grecolatino que le sirve de fuente. Ya se ha indicado que el enfrentamiento con el Minotauro cede en importancia a la trama amorosa, a fin de convertir la leyenda en una comedia de enredo típicamente barroca; resulta evidente, además, que tanto los personajes como la acción han sido notablemente transformados. En la versión más conocida del mito, Teseo, una vez ha logrado dar muerte al Minotauro y huido del laberinto gracias a la intervención de la princesa Ariadna, quien se ha enamorado de él, parte con ella hacia Atenas, pero, antes de arribar a su destino, la traiciona abandonándola en una isla. Allí, Ariadna es hallada por Baco, dios del vino, y se convierte en su amante; solo tiempo después, y como parte de un mito diferente, Teseo contrae matrimonio con Fedra, otra de las hijas de Minos. En *Amor es más laberinto*, todos estos personajes, convenientemente domesticados, coinciden en tiempo y espacio en la corte de Creta; Baco ya no es un dios, sino príncipe de Tebas y pretendiente de Ariadna desde el inicio de la obra; y, a fin de completar el sistema pentagonal, se añade a un quinto galán, Lidoro, inexistente en las fuentes grecolatinas. Por otra parte, Teseo conoce a Fedra y se enamora de ella antes de hablar por primera vez con Ariadna; y, aunque finge querer a esta última para lograr su ayuda, el engaño es perdonable y no llega a la deshonra: lo contrario haría del héroe un burlador, dando lugar a una estructura y una conclusión completamente diferentes. Al desarrollo típico de las «comedias de burlador» remite, precisamente, la pieza que se examinará a continuación: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén.

### 1.1.1.3 *Valor, agravio y mujer* (Ana Caro de Mallén)

Para acercarnos a los personajes de *Valor, agravio y mujer* y a las relaciones sintácticas entre ellos establecidas, es necesario contemplar la obra como una acción enmarcada en el interior de otra, de tal manera que el sistema dramático y el espacio se encuentran desdoblados. Couderc [2006:275-76] afirma:

En los casos en que se desarrolla una acción interior —cuyos signos son la *doble localización* y las diferentes modalidades del *disfraz* para los protagonistas, o, al menos, la modificación de su identidad—, el galán A, que podemos calificar de héroe en la medida en que consigue casarse con la dama de primer rango en el desenlace, conoce efectivamente el fracaso y se halla por consiguiente, en la estructura enmarcada, en posición de galán suelto, como lo está su rival E, a nivel de la estructura enmarcante. Podemos pues decir que si el A se encuentra en un momento de la intriga, dotado de la función E de manera definitiva —vale decir cuando no se trata meramente de la forzosa oscilación entre fracaso y éxito, sino de un verdadero fracaso para un personaje que se había propuesto conquistar a una dama—, en este caso, pues, estamos frente a una duplicación del sistema dramático. De igual modo, si el desenlace cierra la obra con más de

dos matrimonios, podemos decir que un nuevo sistema se ha intercalado dentro del primero, o sea que el espacio dramático es doble.

Se trata de un fenómeno propio de las llamadas «comedias de burlador», en las que las secuencias suelen sucederse del siguiente modo [Couderc, 2006:278]:

El burlador, debido a la burla que ha perpetrado, pertenece a una pareja galán-dama; abandona a la dama seducida, y se sale así del primer sistema (se vuelve E). Luego (la sucesión implicada por ese *luego* es lógica y no necesariamente cronológica) irrumpe en otro espacio dramático (muchas veces usando una forma u otra de disfraz): desde ese instante, asume una función A, y como tal es víctima a su vez de un engaño que lo lleva al fracaso [...] el agresor es finalmente excluido de ese espacio dramático, y esta exclusión equivale a un desenmascaramiento, a una revelación de su duplicidad (duplicidad que adopta formas variables): así es como el galán puede ser excluido del espacio de referencia, lo que abre la posibilidad de que sea recuperado en su espacio de origen. Las funciones E, en la secuencia enmarcada, y A, en la secuencia enmarcante, llegan así a reunirse, o más exactamente a superponerse en un solo galán.

O, en términos más sencillos [Couderc, 2006:345]:

La duplicación del lugar genera una duplicación del sistema de roles dramáticos: el burlador es primero galán A en un espacio, luego, por usurpación, se hace pasar por A en otro espacio, y, tras ver desbaratadas sus maniobras, se queda en la posición de E, pero, cumpliendo su palabra, puede volver a formar una pareja con la dama burlada.

Siguiendo este esquema, Leonor de Ribera, la heroína de *Valor, agravio y mujer*, forma inicialmente un binomio con don Juan de Córdoba, el primer galán, pues juntos mantienen una relación amorosa en Sevilla —el espacio de origen—, donde intercambian promesas de matrimonio: cumplen, pues, las funciones A y B de la «acción marco», en tanto que pareja principal cuya boda final concentra el interés del auditorio. No obstante, Juan abandona a Leonor y se traslada a Flandes —el espacio de referencia, en el cual se desarrolla la comedia—, donde pretende a Estela, condesa de Sora. Se genera así una «acción enmarcada» dotada de todo un nuevo sistema de relaciones: en la corte de Bruselas, Estela es la nueva dama B, por cuya mano compiten múltiples pretendientes, empezando por el propio don Juan, quien usurpa temporalmente la función A de este segundo espacio. Tanto es así que la comedia se inicia con el encuentro Juan y Estela, cuando él rescata a la condesa y a su prima Lisarda del ataque de unos bandoleros.

El segundo caballero en aparecer en escena es don Fernando de Ribera, hermano de Leonor y, según se revelará más adelante, también candidato a la mano de Estela, al igual que Ludovico, príncipe de Pinoy. Aunque destinados a enfrentarse por la mano de la condesa —antes de, en cambio, convertirse en cuñados—, Fernando y Juan entablan rápidamente una amistad, hasta el punto de que el primero reconoce sentir que «alguna oculta fuerza» (*Valor, agravio y mujer*, v. 445) lo predispone positivamente hacia el segundo. Don Juan confiesa a Fernando sus tropelías de burlador en Sevilla; no obstante, el otro galán, aun juzgándolo luego «fácil, pues ingrato» (v. 766), no concederá mayor importancia a estos hechos hasta descubrir que la dama agraviada no es otra que su propia hermana.

Entretanto, Leonor llega a su vez a Bruselas bajo la falsa identidad de «Leonardo Ponce de León». Se convierte, por tanto, en una de las numerosas disfrazadas de varón de la comedia nueva, recurso frecuentísimo que han examinado, por ejemplo, Romera-Navarro [1935], Bravo Villasante [1988], McKendrick [1974] o Escalonilla [2000, 2001, 2004]. También ella se gana la amistad de don Fernando, quien, no habiéndola visto en seis años, no la reconoce; nótese la ironía dramática cuando este, para manifestarle su afecto, le dice: «Don Leonardo, / mi hermano sois» (vv. 749-750). La constelación de personajes y funciones en este momento de la comedia es, pues, la siguiente:

|                      |            |              |                           |
|----------------------|------------|--------------|---------------------------|
| Origen   Sevilla     | [A · Juan] | B · Leonor * |                           |
| Referencia   Flandes | A' · Juan  | B' · Estela  | E · Fernando * / Ludovico |
|                      | C · ∅      | D · Leonor * |                           |

Así pues, aunque Leonor es sin lugar a dudas la protagonista de la comedia y, como tal, le corresponde la función B en la «acción marco», en la «acción enmarcada» adopta la función D; precisamente gracias a ello, puede convertirse en la dama tramoyera, cuyas acciones y creatividad determinan el curso de la comedia. Así lo explica Couderc [2006:226-28]:

Si la hiperactividad distingue generalmente a las heroínas, ¿cómo entender que esta importancia en la evolución de la intriga no entre en contradicción con la función que *a priori* se les atribuye, la del primer rango del esquema, que corresponde a la pareja de víctimas, de personajes burlados, o de héroes víctimas, donde naturalmente se sitúan los protagonistas? ¿Cómo se consigue que la primera dama salga de la pasividad a que parece condenarla la función B? [...] En los dramas de burlador, la que es pasiva, joven y pura, ha dejado de serlo; al realizar un cambio espacial, cuando va en búsqueda de su seductor, realiza igualmente un cambio funcional [...] El segundo rango del esquema (función D) es pues naturalmente el del avatar de la heroína cuando ésta se desdobra desde el más elemental disfraz [...] hasta las identidades complejas de los transpersonajes y de las damas vestidas de varón [...] Como personaje, se la identifica sin ambigüedad como la heroína [...] pues la unidad de acción se construye en torno a las peripecias que le ocurren; pero sin embargo, como rol, momentáneamente está por detrás [...] de la nueva dama que emerge en la acción que hemos llamada enmarcada.

Además, al hacer uso del disfraz, la heroína se convierte en «sujeto de lo que Forestier ha podido llamar “la acción mediatizada”, en la que “el héroe confía a otro la tarea de actuar en su lugar. Este intercesor es él mismo pero bajo otra identidad”: otro personaje, o mejor dicho, otro *rol*, para ese personaje que [...] busca ante todo perturbar un proyecto matrimonial que le perjudica» [Couderc, 2006:227-28]. Así pues, en *Valor, agravio y mujer*, el objetivo inicial de la heroína, Leonor, es vengar su propio honor ofendido dando muerte al burlador; pero la tarea que finalmente emprende, movida por los celos, es la de seducir a Estela para evitar así su posible matrimonio con don Juan, quien es ya el pretendiente favorito de la condesa. El falso «Leonardo» se atribuye, pues, la función E del agresor ante el binomio Juan (A) - Estela (B). Al comienzo de la segunda jornada, el público descubre que ya ha tenido éxito en su cometido, arrebatando a don Juan el puesto de favorito —esto es, la casilla A— y haciendo de él un galán suelto (vv. 912-923):

ESTELA                    [...] La obligación de don Juan,  
bien solicita en mi intento  
forzoso agradecimiento.  
Mas este Adonis galán,  
este fénix español,  
este Ganimedes nuevo,  
este dios de amor, mancebo,  
este Narciso, este sol,  
de tal suerte en mi sentido  
mudanza su vista ha hecho,  
que no ha dejado en el pecho  
ni aun memorias de otro olvido.

La superposición de falsas identidades continúa cuando Leonor concierta mediante engaños una cita nocturna con don Juan, durante la cual se hace pasar por Estela y lo rechaza reprochándole el haber abandonado a otra mujer, que es ella misma. Cuando, en una conversación posterior con la auténtica condesa, don Juan le pregunta quién le ha revelado tal información, se denuncia a sí mismo sin saberlo, de tal manera que va quedando cada vez más apartado de la competición por la mano de Estela. Esto es, la distribución de fuerzas en el espacio de referencia es ya la siguiente:

|                |              |                                  |
|----------------|--------------|----------------------------------|
| A • «Leonardo» | B • Estela   | E • Juan / Ludovico / Fernando * |
| C • ∅          | D • Leonor * |                                  |

El afecto que une a los galanes a cargo de las funciones A y E en este esquema lleva a don Juan a tratar de recuperar su posición mediante una estrategia poco frecuente: le pide directamente a «Leonardo» que, en honor a su amistad y al hecho de que él ha pretendido antes a la condesa, renuncie a su relación con ella. La heroína disfrazada introduce entonces un nuevo giro en la trama. Siempre haciéndose pasar por «Leonardo», responde a don Juan que no le supone esfuerzo alguno dejar a Estela, pues no es a ella a quien quiere, sino a la propia Leonor, cuyo retrato le muestra a don Juan. Afirma que ha venido a Bruselas precisamente en busca del hombre que ha deshonrado a su amada, con el propósito de matarlo y, así, poder casarse con ella, de quien ha recibido «sus brazos y sus favores, / y a vuestro entender remito / lo demás» (vv. 2242-2244). La vista del retrato y el hipócrita sentimiento de agravio al saber que «Leonor fue fácil» (v. 2212) provocan un cambio de actitud radical en don Juan: «Dejéla, y aborrecido, / pueden más celos que amor; / ya la adoro, ya me rindo» (vv. 2255-2257). Es decir, mediante el uso de la mentira y del disfraz, Leonor genera todavía un nuevo sistema en el que ella vuelve a ser, por fin, la dama de primer rango (B) y objeto de interés de don Juan (A), quien comprueba cómo su relación ha sido atacada por «Leonardo» (E).

Este esquema ficticio lleva a los personajes masculinos de la comedia a una situación límite: el supuesto «Leonardo» tiene la posibilidad de asesinar a don Juan y casarse con una Leonor viuda; pero su rival no puede solucionar tan fácilmente su agravio, pues, «habiendo sido Leonor / fácil después de ser mía» (vv. 2505-2506), no contempla otra salida que «matar y morir» (v. 2526). Don Fernando, quien descubre entonces que la dama ofendida por don Juan es su propia hermana, se suma a la angustia general: «Todos hemos de matarnos, / yo no hallo otro remedio» (vv. 2662-2663). Ludovico, a su vez, replica: «Ni yo le miro, ¡por Dios!, / y ése es bárbaro y sangriento». El desenlace trágico se evita gracias a la propia Leonor, siempre dama trácista tras su identidad fingida. Una vez ha logrado que don Juan admita que la ama y que, de no ser por la supuesta infidelidad de ella, estaría satisfecho de volver a su lado, la dama se

desprende del disfraz y revela la verdad de lo sucedido. De este modo, don Juan, definitivamente expulsado del sistema flamenco, es recuperado para el espacio de origen, donde podrá casarse con la heroína sevillana. La acción enmarcada, por su parte, se salda con los matrimonios de Estela y Fernando, de un lado; y Ludovico y Lisarda, del otro. El esquema final podría, pues, trazarse del siguiente modo:

**Situación final. Valor, agravio y mujer**

|                      |                 |              |          |
|----------------------|-----------------|--------------|----------|
| Origen   Sevilla     | A · Juan        | B · Leonor * | ↑        |
| Referencia   Flandes | A' · Fernando * | B' · Estela  | E · Juan |
|                      | C · Ludovico    | D · Lisarda  |          |

Con respecto al espacio de referencia, cabe apuntar que Fernando ha mantenido durante toda la comedia una posición absolutamente pasiva. Ama a Estela, pero jamás la corteja; muy al contrario, llega incluso a verse forzado a actuar ante ella como intermediario en favor de otros pretendientes: «Sabe el cielo cuánto siento, / cuando de adorarla vivo, / que me haga su tercero» (vv. 2332-2334). Por otra parte, la pareja Ludovico-Lisarda, tercera en orden de importancia para la acción, se formaliza artificiosamente en el último segundo, sin que ningún sentimiento o galanteo la haya preparado; tanto es así que el príncipe de Pinoy pide matrimonio a la joven diciéndole: «Lisarda hermosa, pues pierdo / a Estela, dame tu mano» (vv. 2737-2738).

Por otra parte, *Valor, agravio y mujer*, a pesar de la configuración compleja ligada a la duplicación de la fórmula pentagonal, coincide con *Los empeños de una casa* en pertenecer a aquellas comedias de estructura ternaria cuyo desenlace implica un perfeccionamiento del orden inicial trastocado. Así, el binomio constituido por don Juan y Leonor, el burlador y la burlada, se asimila por la firmeza de su vínculo —consolidado por una promesa de matrimonio y la consumación del acto sexual: «Díla palabra de esposo; / no es menester que os advierta / lo demás; discreto sois» (vv. 388-390)— a las parejas estables que, habiendo celebrado una boda secreta o asumido otro compromiso de fuerza más o menos equivalente, se alzan triunfantes tras haber defendido su unión frente a una agresión ajena. Es evidente que, en *Valor, agravio y mujer*, el elemento perturbador no es un agente externo, sino el proceder del propio don Juan; pero, en cualquier caso, la acción se desarrolla igualmente en tres tiempos: 1) constitución de la pareja y promesa de matrimonio; 2) abandono de la dama por parte del galán, que procura seducir a otra mujer mientras la heroína lucha por recuperarlo; 3) reconstitución de la pareja inicial y formalización pública del matrimonio por los cauces legítimos.

#### 1.1.1.4 *El conde Partinuplés* (Ana Caro de Mallén)

En esta comedia se produce de nuevo una duplicación del espacio dramático, asociada a un número de personajes que excede las cinco funciones de la fórmula simple. Desde cierto punto de vista, *El conde Partinuplés* parte de una estructura similar a la de *Valor, agravio y mujer*: en Francia, existe una pareja ya comprometida en matrimonio, la de Partinuplés y Lisbella; en Constantinopla aparece la emperatriz Rosaura, dama esquiva a la que pretenden varios galanes —los príncipes Roberto de Transilvania, Eduardo de Escocia y Federico de Polonia, quienes forman un triplete funcional, esto es, comparten todos ellos una misma función— y que está acompañada por su prima y confidente, Aldora:

Situación inicial. *El conde Partinuplés*

|                             |                 |              |                                  |
|-----------------------------|-----------------|--------------|----------------------------------|
| Origen   Francia            | A · Partinuplés | B · Lisbella |                                  |
| Referencia   Constantinopla | A' · ∅          | B' · Rosaura | E · Roberto / Eduardo / Federico |
|                             | C · ∅           | D · Aldora   |                                  |

Posteriormente Partinuplés, el primer galán, abandona el espacio francés para incorporarse a la corte de Constantinopla, donde entabla una relación con Rosaura; y Lisbella, la mujer a quien ha olvidado, lo sigue hasta Turquía para tratar de llevarlo consigo de vuelta a Francia:

|                 |              |                                  |
|-----------------|--------------|----------------------------------|
| A · Partinuplés | B · Rosaura  | E · Roberto / Eduardo / Federico |
| C · ∅           | D · Lisbella |                                  |

No obstante, *El conde Partinuplés* no es una comedia de burlador; la heroína, en torno a cuyas tribulaciones gira la pieza y que concentra el interés y la simpatía del público, no es Lisbella, sino Rosaura. En consecuencia, es esta última quien finalmente se casa con el galán de su elección, el conde; este, por tanto, no se reintegra en el espacio de origen. Por su parte, Lisbella contrae matrimonio con uno de los pretendientes rechazados por Rosaura, al igual que Aldora; el tercero de ellos se casa con un personaje femenino jamás nombrado hasta el final de la pieza, Recisunda, de tal manera que ningún galán resulta excluido de las bodas finales. La obra se cierra, pues, con los binomios Rosaura-Partinuplés, Lisbella-Roberto, Aldora-Eduardo y Recisunda-Federico.

Aunque la pieza se sirve de los recursos propios de la comedia de enredo amoroso, ni se sujeta estrictamente a ellos ni estos son suficientes para comprender el conjunto de la trama. En este sentido, a la historia de amor se une un conflicto de tipo político, que es, en gran medida, el que verdaderamente se interpone entre Rosaura y Partinuplés. La emperatriz, que comienza la pieza como dama esquivada, es reticente a tomar marido porque una profecía vaticina que este pondrá en peligro su vida y su reino. Cuando inicia una relación amorosa con el conde y él traiciona su confianza, ella decide condenarlo a muerte «antes que lo padezca / mi Imperio» (*El conde Partinuplés*, edición de L. Luna, vv. 1732-1733). De este modo, Partinuplés resulta temporalmente desplazado hacia la función E: aunque no llega a ser ejecutado, sí es expulsado de Constantinopla y la emperatriz lo cree muerto. No obstante, con ayuda de Aldora, obtendrá el perdón de Rosaura y su mano en matrimonio, regresando a la función A en el desenlace.

Por otra parte, resulta evidente que, en esta comedia, ninguno de los personajes femeninos se atribuye el papel de la heroína pasiva: desde luego, no lo hace Rosaura, a quien *a priori* podría corresponder, en consonancia con su función de dama de primer rango en el espacio de referencia. Por el contrario, la emperatriz es quien toma la iniciativa en la conquista amorosa, hasta el punto de que Partinuplés no abandona Francia por deseo propio, como lo haría un burlador, sino raptado en una nave encantada, que la hechicera Aldora ha conjurado siguiendo los deseos de su señora. En este sentido, podría incluso hablarse de la heroína de *El conde Partinuplés* como una «dama agresora», que perturba el orden inicial de la comedia y logra finalmente salirse con la suya. Por su parte, Lisbella, quien comanda al ejército francés hasta las puertas de Constantinopla, tiene poco o nada de dama pasiva. En cuanto a Aldora, su matrimonio final parece apenas una concesión a la categoría sociodramática de la «dama» donde ha sido incluida. Se trata, en realidad, de una figura híbrida entre dama y criada —caracterizada como lo primero, se acerca mucho a lo segundo en el cumplimiento de sus funciones— que pone sus artes mágicas al servicio de la pareja protagonista y no participa de una subtrama amorosa propia, a pesar de su precipitada boda final; en cualquier caso, su agencia

determina el conjunto de la trama. En contraste, los personajes masculinos de *El conde Partinuplés* resultan eminentemente pasivos. Los tres príncipes que Rosaura rechaza poseen escasa relevancia en la acción y son, en gran medida, intercambiables entre sí. Por lo que respecta a Partinuplés, apenas demuestra iniciativa propia: Rosaura es quien lo seduce y, posteriormente, quien lo anima a socorrer a Francia en la guerra; su criado Gaulín lo empuja a traicionar a la emperatriz; y Aldora le muestra cómo recobrar el favor de su amada y lo ayuda a conseguirlo.

#### 1.1.1.5 *La firmeza en el ausencia* (Leonor de la Cueva)

La trama de *La firmeza en el ausencia* se desarrolla fundamentalmente a partir de un triángulo amoroso: el establecido en torno a Armesinda (B), la dama de primer rango —heroína pasiva y de moral impoluta—, cuyo afecto se disputan don Juan (A), con quien ella ha mantenido una relación de amor mutuo durante seis años; y el rey Filiberto (E), que se encapricha de la protagonista y, pese a la diferencia de estatus existente entre ambos, hace todo lo posible por seducirla a lo largo de la comedia. Como señala Couderc [2006:254], el «poderoso» es una de las concreciones más frecuentes del arquetipo del galán suelto. Al cortejar a una dama socialmente inferior, el monarca incurre en un deseo ilegítimo y, por ello, su intento está condenado al fracaso: aunque Filiberto pretenda que «muy bien puede su hermosura / a mi grandeza igualar», la propia Armesinda advierte «no ser merecedora / de tan alto casamiento» (*La firmeza en el ausencia*, edición de F. González Santamera y F. Doménech, vv. 877-878 y 1475-1476). Dicha transgresión se agrava porque la joven ama desde hace tiempo a otro hombre, aunque «sin que este amor se extendiese / a más que honestas palabras» (vv. 2028-2029). De esta manera, don Juan y Armesinda son una de esas parejas estables que, constituidas ya al inicio de la comedia, gozan de la simpatía del público y deben triunfar si se pretende un final feliz. De nuevo se trata, pues, de una obra de estructuración ternaria.

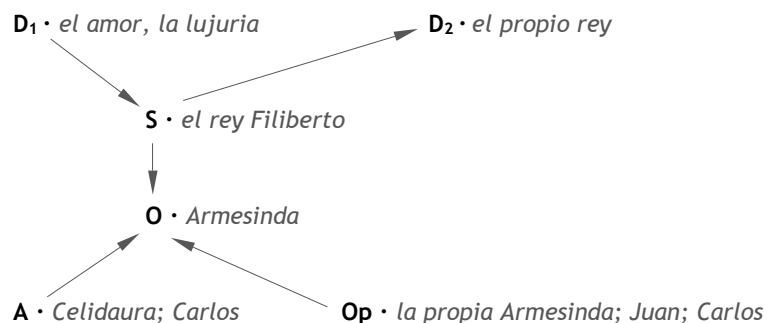
El interés del rey por Armesinda no solo es inapropiado, sino que desde el primer instante toma un cariz violento, marcado por la manipulación y el abuso de poder. A fin de apartar a don Juan del corazón de la heroína, lo nombra general y lo envía a la guerra contra Francia, expulsándolo así del espacio físico donde se encuentra la dama, pero sin lograr jamás desplazarlo del puesto de favorito. La distancia no provoca mudanza alguna en los sentimientos de Armesinda, quien se mantiene firme después de año y medio sin noticias de su amado, cuyas cartas han sido interceptadas; e incluso cuando, a causa de las mentiras del monarca, cree que don Juan se ha casado con otra mujer. Le aseguran entonces que el galán ha muerto en batalla. Desconsolada, la joven suplica ingresar en un convento, pero Filiberto la amenaza: «Dame aquesa mano, acaba, / o tomaréla por la fuerza» (vv. 2129-2130). Las palabras y la gestualidad implícita por parte del rey —se acerca a Armesinda y, cuando ella le pide que se aparte, la ignora— hacen temer una violación. Solo la providencial llegada de don Juan, que justo entonces regresa triunfante a la corte, revela la verdad y evita la tragedia.

En un segundo plano de la comedia, se encuentran otros dos personajes: don Carlos, amigo de don Juan —en sus profesiones de afecto, llegan a identificarse con Orestes y Píldes<sup>211</sup>— y criado del rey; y la infanta Celidaura, hermana de Filiberto. Es precisamente el elevado estatus del monarca y de la infanta lo que previene la cristalización de una trama amorosa de segundo rango: si en una comedia urbana sería de esperar una relación entre Carlos y Celidaura, que ocuparían entonces las casillas C y D del esquema, en este caso resulta del todo imposible, dada

<sup>211</sup> La amistad entre Orestes y Píldes, una de las más célebres de la mitología griega, se convirtió en todo un símbolo en la tradición clásica posterior, como sucedió con Aquiles y Patroclo o con Teseo y Piríto. Véanse, por ejemplo, Ruiz de Elvira [1977] y Harrauer y Hunger [2008:614-18], s.v. «Orestes».

la desigualdad social que media entre ambos. En palabras de Couderc [2006:301], «los personajes de sangre real no participan plenamente en un sistema pentagonal que exige, para que su geometría variable funcione, la igualdad social de las *dramatis personae* que lo integran». Por ello, *La firmeza en el ausencia* se centra exclusivamente en la fidelidad de Armesinda a don Juan frente al deseo transgresor del monarca. Solo al final de la pieza se introducen dos personajes, meramente aludidos, que forman pareja con Filiberto y Celidaura: el rey de Francia y su hermana Blanca, cuyas futuras bodas con los napolitanos sellarán el fin de la guerra. De esta manera, los miembros de la realeza contraen matrimonio con otros de su propio estatus. Se trata, además, de uniones políticas, aunque Filiberto afirme, frente al retrato de su prometida, que «la hermosura de Blanca [...] me ha vuelto en otro» (vv. 2390-2391).

Por último, al observar *La firmeza en el ausencia* a partir del modelo greimasiano, se impone la necesidad de situar al monarca en la casilla del *sujeto*: aunque jamás llegue a satisfacerlo, es su deseo por Armesinda lo que origina y sostiene la acción de la comedia. Se obtiene entonces el siguiente esquema:



De esta manera, la dama es a un tiempo *objeto* y principal *oponente*, situación que subraya su soledad y vulnerabilidad en la corte napolitana. Don Juan, destinado en el frente, poco puede hacer por su amada hasta su regreso al final de la pieza. Por su parte, la infanta Celidaura, a cuyo servicio se encuentra Armesinda, interviene como *ayudante* de su hermano; así pues, la heroína ve redoblado el asedio de los poderosos sobre ella. Finalmente, don Carlos se debate entre la función de *ayudante* —como fiel vasallo del rey, ha de acatar sus órdenes— y la de *oponente* —en tanto que amigo de don Juan, quien le ha pedido que, en su ausencia, guarde a Armesinda de los avances de Filiberto—, un conflicto que define su personaje (vv. 935-958):

D. CARLOS            [...] Yo soy amigo leal  
 y soy vasallo del Rey,  
 su obediencia es justa ley,  
 e impedir también el mal  
 de mi amigo. ¿Hay pena igual?  
 Si al uno quiero servir,  
 al otro he de mentir,  
 porque en término sucinto,  
 no hay en este laberinto  
 un hilo para salir;  
 mas ya le halla mi deseo  
 [...] fingiendo, sabré  
 si es oro lo que se ve  
 de Armesinda con don Juan,  
 y en este toque saldrán  
 los quilates de su fe;

que no hay en una mujer  
combate más fuerte y recio  
como de un hombre el desprecio,  
para venir a caer.

Como reflejan los últimos versos, Armesinda es la principal damnificada por la compleja situación de don Carlos, pues este contribuye a engañarla y a causarle sufrimiento a lo largo de toda la pieza. Con todo, en alguna ocasión interviene en su favor; por ejemplo, interrumpe al monarca cuando este se dispone a aprovechar el sueño de la dama para besarle la mano, una acción por la que se felicita: «Mi industria salió valiente, / y cumplí famosamente / con la ley de buen amigo» (vv. 1917-1919). Quizás sea esta duplicidad para con la heroína, a quien pide disculpas tras la resolución del enredo, lo que determina que Carlos no sea merecedor de participar de las bodas finales, de las que solo él resulta excluido. No obstante, ha de admitirse que su función no es la de un galán al uso, pues no participa de trama amorosa alguna y, por lo mismo, su soledad última no tendría por qué percibirse necesariamente como un castigo.

#### 1.1.1.6 *La traición en la amistad* (María de Zayas)

La única obra dramática de María de Zayas es una comedia de burlador que, como tal, respondería fácilmente a un desdoblamiento típico del sistema pentagonal —como el descrito a propósito de *Valor, agravio y mujer*— de no ser por una anomalía muy significativa: además del burlador al uso, Liseo, existe aquí una burladora, Fenisa. Sin duda, ella ocupa un lugar central en la comedia, aunque la heroína —en el sentido de ‘personaje principal que capta la simpatía del público’— es su amiga Marcia. Tras haber tratado de seducir a cada uno de los galanes, traicionando con ello al resto de las damas, Fenisa es finalmente rechazada por todos. Su castigo consiste, pues, en adoptar una función de *dama suelta*, aquella que Couderc [2006:126] consideraba inviable, pues iría en contra de «el estatuto sociodramático de la dama en la Comedia, a quien le está prohibido quedarse sola al final, como sí le puede (y, las más de las veces, le debe) pasar a uno de los pretendientes».

La obra se inicia con la confesión de Marcia a Fenisa de la atracción que siente por Liseo, en contraste con el desinterés que le produce Gerardo, quien la ha pretendido sin éxito durante muchos años. Fenisa, por su parte, mantiene una relación con don Juan, pero al ver el retrato de Liseo que Marcia le muestra en un naípe, se enamora súbitamente de este. Dicho amor entra en conflicto con la amistad que une a ambas mujeres (*La traición en la amistad*, edición de J. Olivares, vv. 99-107):

|        |  |
|--------|--|
| FENISA | ¡Ay, Dios! ¿Qué he visto?<br>¿Qué miras, alma, qué miras?<br>¿Qué amor es este? ¡Oh, qué hechizo!<br>Tente, loca fantasía.<br>¡Qué máquina, qué ilusión!<br>Marcia y yo somos amigas;<br>fuerza es morir. ¡Ay, amor!<br>¿Por qué pides que te siga?<br>¡Ay, ojos de hechizos llenos! |
|--------|--|

Y, poco más adelante (vv.162-176):



FENISA

[...] ¿Hay más notable desdicha?  
 ¿Soy amiga? Sí. Pues, ¿cómo

pretendo contra mi amiga  
 tal alevosa traición?  
 ¡Amor, de en medio te quita!  
 ¡Jesús, el alma se abrasa!  
 ¿Dónde, voluntad, caminas  
 contra Marcia, tras Liseo?  
 ¿No miras que vas perdida?  
 El amor y la amistad  
 furiosos golpes se tiran;  
 cayó el amistad en tierra  
 y amor victoria apellida.  
 ¡Téngala yo, ciego dios,  
 en tan dudosa conquista!

Por su parte, Liseo acepta gozoso tanto el amor de Marcia como el de Fenisa. Además, ha deshonrado a una tercera dama, Laura, a quien ahora desprecia: «La aborrezco» (v. 527). De este modo, como buen burlador, ha abandonado su sistema de origen para introducirse en otro, donde usurpa la función A —esto es, la del favorito de Marcia, dama de primer rango—, desplazando al constante Gerardo a la posición de galán suelto. Por consiguiente, el punto de partida de *La traición en la amistad* podría plasmarse en un esquema como este:

|                   |             |             |             |
|-------------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Origen</b>     | [A · Liseo] | B · Laura   |             |
| <b>Referencia</b> | A' · Liseo  | B' · Marcia | E · Gerardo |
|                   | C · Juan    | D · Fenisa  |             |

Como se ve, Fenisa ocupa la función D, esto es, la de dama tracista que, como Ana en *Los empeños de una casa*, se interesa por el primer galán y trata de arrebatárselo a la dama B. Con todo, pronto esta casilla se le irá quedando pequeña: en su pretensión por Liseo, no renuncia a su antigua relación con don Juan —«Aunque a don Juan digo amores, / el alma en Liseo está, / que en ella posada habrá / para un millón de amadores» (vv. 189-192)— y enseguida empieza a requebrar también a Gerardo, así como a un cuarto galán, Lauro, cuya participación de la trama es muy escasa. De hecho, este último no parece tener otra función que acrecentar los excesos de Fenisa, quien en la tercera jornada llegará a atribuirse «amantes a docenas» (v. 2375).

Mientras tanto, Laura acude a casa de Marcia, donde relata a esta y a su prima Belisa la historia de su deshonra. De inmediato, ambas se solidarizan con ella y Marcia renuncia a su interés por Liseo; en su lugar, se esforzará por devolverlo a brazos de Laura. Además, esta última hace partícipes a sus nuevas amigas de la relación que mantienen asimismo Fenisa y Liseo. Belisa aprovecha el momento para revelar que también ella ha sido víctima de las deslealtades de la mala amiga, pues antes de ser seducido por Fenisa, don Juan la había querido a ella. Las tres jóvenes hacen propósito de aliarse para dar a la traidora el castigo que merece. La primera en alzarse victoriosa es Belisa, pues logra atraer nuevamente a su lado a don Juan, quien proclama (vv. 1217-1244):

D. JUAN

[...] accidente fue el querer  
 a esa mujer; mi desdicha  
 me obligó a tales locuras,  
 mas ya el alma arrepentida,  
 a ti, que es su centro, vuelve [...]

Si a Fenisa no aborrezco,  
aquí se acabe mi vida,  
aquí me destruya un rayo,  
aquí el cielo me persiga,  
aquí me mate mi amigo  
y con esta espada misma,  
y aquí me desprecies tú,  
y aquí me quiera Fenisa.  
Dame de amiga la mano,  
rosa hermosa, clavellina,  
y te la daré de esposo  
a tus plantas, de rodillas.

El público no tarda en descubrir que Fenisa no es tampoco la favorita de Liseo, pues jamás ha llegado a desplazar a Marcia. El burlador las desea a las dos —«Marcia es un ángel; mi Fenisa diosa. / ¡Estas vivan, León, y Laura muera!» (vv. 1282-1283)—, pero no duda en cuanto al orden y naturaleza de sus afectos (vv. 1298-1303):

LISEO                    [...] si yo a Fenisa galanteo,  
                              es con engaños, burlas y mentiras,  
                              no más de por cumplir con mi deseo.  
                              A sola Marcia mi nobleza aspira;  
                              ella ha de ser mi esposa, que Fenisa  
                              es burla.

Su decisión de desposar a Marcia se reafirma cuando llegan a sus oídos las infidelidades de Fenisa; cree, además, que Laura ha ingresado en un convento. No obstante, Marcia —quien toma las riendas de la acción una vez descubre la traición de su antigua amiga— ha dispuesto las cosas de tal modo que la mujer con quien Liseo habla cada noche en la reja, tomándola por ella, no es otra que la propia Laura; y es a esta a quien entrega una promesa escrita de matrimonio, que la dama hace valer al final de la obra. Por su parte, la auténtica Marcia rechaza al burlador y entrega su mano a Gerardo, cuyo amor y constancia finalmente han hecho mella en la heroína; se trata del único galán que ha resistido desde el principio los intentos de seducción por parte de Fenisa. De esta manera, la burladora es expulsada sucesivamente de todas las parejas de dama y galán donde ha tratado de infiltrarse. También la rechaza Lauro, quien solo aparece en escena para anunciar que, dadas sus infracciones, le retira su amor. Dejando a un lado a este personaje, quien no vuelve a intervenir en la comedia ni participa de las bodas finales —como se ha dicho, no tiene otro propósito que insistir en la promiscuidad de Fenisa—, *La traición en la amistad* se cierra con la siguiente distribución de fuerzas, que corresponde también al esquema relacional de la misma:

**Situación final. *La traición en la amistad***

|                   |                   |                     |                    |                  |
|-------------------|-------------------|---------------------|--------------------|------------------|
|                   | <b>Origen</b>     | A · <i>Liseo</i>    | B · <i>Laura</i>   |                  |
| F · <i>Fenisa</i> | <b>Referencia</b> | A' · <i>Gerardo</i> | B' · <i>Marcia</i> | E · <i>Liseo</i> |
|                   |                   | C · <i>Juan</i>     | D · <i>Belisa</i>  |                  |

De este modo, la parte derecha del esquema sigue el modelo prototípico de las comedias de burlador: Liseo fracasa en la seducción de Marcia (B), quien prefiere a Gerardo (A), y es por tanto expulsado del sistema de relaciones donde ha procurado inmischuirse de manera ilegítima;

esto es, ocupa en él la función del galán suelto (E). No obstante, es recuperado como integrante del binomio original que formaba con Laura, la mujer burlada, a cuyos brazos vuelve en el desenlace. Sin embargo, la función de Fenisa —a la que se ha otorgado la letra «F»— no tiene precedentes en el modelo diseñado por Couderc [2006]. Se trata de una versión femenina del personaje del burlador que, durante toda la comedia, ha actuado como elemento perturbador de las parejas constituidas, de manera más notoria todavía que Liseo. Rechazada por todos los galanes en el desenlace, su exclusión es también mucho más absoluta que la de este, puesto que ella no puede reintegrarse en ningún otro espacio o binomio: debe contentarse con una posición de *dama suelta*, tanto más grave por insólita. Hasta el gracioso León se apresura, cómicamente, a apalabrar su propia boda con la criada Lucía, puesto «que según Fenisa queda, / pienso que ha de asir de mí» (vv. 2876-2878). A continuación, advierte a los espectadores que esta dama «cual ven, sin amantes queda; / si alguno la quiere, avise / para que su casa sepa» (vv. 2912-2914).

La mayor dureza con que se juzga la transgresión de Fenisa responde a varios factores. No solo ha protagonizado más conquistas que Liseo —aunque, según parece, sin relaciones físicas de por medio—, sino que ha de sopesarse su condición de mujer: su comportamiento es totalmente contrario al recato y al pudor que se aguardan de una dama de comedia. No obstante, su delito más significativo, considerando el título de la pieza, ha sido atentar contra la ley de la amistad. Así lo asegura Marcia al cierre de la obra (vv. 2901-2904):

|        |   |
|--------|---|
| MARCIA | [...] Las amigas desleales<br>y que hacen estas tretas,<br>pocos son estos castigos;<br>consuélate y ten paciencia. |
|--------|---|

En efecto, a lo largo de *La traición en la amistad* se condenan la infidelidad y desmesura que Fenisa muestra en sus relaciones amorosas, pero todavía con mayor insistencia su deslealtad hacia las demás mujeres de la obra, quienes, en contraste, priorizan los lazos de apoyo mutuo entre ellas y no el deseo por un galán determinado. En este sentido, las relaciones afectivas entre los personajes femeninos —el eje de la amistad traicionada entre Marcia y Fenisa y, en oposición a esta, la alianza entre Marcia, Belisa y Laura— son tan importantes en esta comedia como los vínculos amorosos que refleja el sistema pentagonal. Además, ha de advertirse el rol activo de dichas figuras femeninas, en especial Fenisa y Marcia: de la primera es de esperar, dada su función «agresora», pero también la segunda —a pesar de su condición de dama de primer rango, que suele conllevar una mayor pasividad— destaca por su iniciativa y su habilidad a la hora de reordenar los binomios de damas y galanes. Son precisamente las estrategias diseñadas por Marcia las que permiten que, en el desenlace, se reinstauren las parejas deshechas por las infracciones de Liseo y Fenisa, santificándose ahora mediante el matrimonio. Se trata, por tanto, de un ejemplo más de estructura tripartita, donde el orden inicial se perfecciona y el elemento perturbador resulta expulsado.

#### 1.1.1.7 *El muerto disimulado* (Ângela de Azevedo)

Esta pieza presenta un nuevo caso de duplicación del sistema dramático, marcado, como es habitual, por la doble localización y por la multiplicación de identidades mediante el uso del disfraz. De esta manera, se reproduce la misma fórmula asociada a las «comedias de burlador», con la particularidad de que en *El muerto disimulado* no hay burlador ni burlada. Sin embargo, un galán y una dama, Álvaro y Lisarda —así como, durante un tiempo, Clarindo,

mediante la identidad fingida de «Clara»— se apropian en la práctica de las funciones que corresponderían a dichos personajes.

En Lisboa, espacio donde se desarrolla la acción, la pareja de primer rango es la constituida por Clarindo (A) —el «muerto disimulado» al que se refiere el título— y Jacinta (B), quienes se han prometido secretamente en matrimonio antes del inicio de la comedia. Clarindo ha partido con la armada portuguesa hacia Saboya, donde «[...] de una herida alevosa / murió, sin que el homicida / se sepa» (*El muerto disimulado*, vv. 388-390). Jacinta sospecha que este asesino es don Álvaro de Gamboa (E), supuesto amigo de Clarindo que pretende ahora casarse con ella; a fin de averiguar lo sucedido, la joven decide manipularlo. Mientras tanto, Lisarda, hermana de Clarindo, abandona su Lamego natal y viaja a Lisboa vestida de hombre, bajo el falso nombre de «Lisardo». Allí pretende vengar la muerte de su hermano; para ello, debe primero identificar al homicida. Conoce casualmente a don Álvaro, con quien traba amistad tras haberlo vencido en un duelo —el lisboeta le ofrece, de hecho, hospedarse en su casa— y se enamora de él. De este modo, Lisarda hace suya la función de las heroínas burladas: oriunda de un espacio diferente, adopta el disfraz varonil y formará pareja con el galán E de la acción enmarcada cuando este fracase en su intento de seducir a Jacinta. Sin embargo, no es realmente una de ellas: el agravio que motiva sus actos no se relaciona en absoluto con su propia conducta sexual, puesto que no ha mantenido una relación anterior con don Álvaro ni ha sido abandonada por este. La situación de esta heroína se vuelve tanto más compleja cuando Álvaro, en aras a la amistad y desconociendo su identidad, le confiesa haber sido él, efecto, el autor del crimen (vv. 1048-1063):

|         |  |               |
|---------|--|---------------|
| LISARDA | (¿Ésta es realidad o sueño?<br>¿Qué es esto que por mí pasa?<br>¿Que encuentre yo a mi enemigo<br>a tiempo que amor me embarga<br>vengarme? ¿Pues la fortuna<br>en este hombre me depara<br>mi ofensor cuando me tiene<br>ya su amor aficionada?<br>Mi amor con mi agravio miro,<br>¿quién vio cosas más contrarias?<br>¿Qué haré en lance tan terrible?<br>¿Qué haré en empresa tan brava?<br>Ea, amor, deja el empeño;<br>no quieras a quien me agravia.<br>Ea, agravio, las pasiones<br>de amor venzan tus audacias.) | <i>Aparte</i> |
|---------|--|---------------|

El elenco de damas y galanes se completa con Beatriz, hermana de don Álvaro y amiga de Jacinta; y su primo Alberto, galán de escasa fortuna con quien la joven mantiene una relación que Álvaro no aprueba. De esta manera, se adivina ya el esquema relacional de la pieza, que confirmarán las bodas finales:

#### Esquema relacional. *El muerto disimulado*

|                            |                  |                |              |
|----------------------------|------------------|----------------|--------------|
| Origen   <i>Lamego</i>     | A · Álvaro *     | B · Lisarda ** | ↑            |
| Referencia   <i>Lisboa</i> | A' · Clarindo ** | B' · Jacinta   | E · Álvaro * |
|                            | C · Alberto      | D · Beatriz *  |              |

La trama se complica cuando Álvaro ruega a «Lisardo» que finja haber sido él quien mató a Clarindo, a fin de favorecer sus amores con Jacinta. Como prueba de agradecimiento y afecto, le ofrece la mano de Beatriz en matrimonio. Trata, pues, de forzar una configuración como la siguiente; en ella, Clarindo experimentaría el modo más absoluto de exclusión del sistema dramático, esto es, la muerte:

|               |               |                |
|---------------|---------------|----------------|
| A · Álvaro *  | B · Jacinta   | E · Clarindo † |
| C · «Lisardo» | D · Beatriz * | E' · Alberto   |

Lisarda acepta, pero, como buena dama tramoyera, hace ya propósito de servirse de algún engaño para tornar la situación en su favor (vv. 1107-1121):

|         |   |               |
|---------|---|---------------|
| LISARDA | (Sólo aquesto me faltaba,<br>ser yo mi enemigo mismo<br>¡y en amores de otra dama!,<br>mas ya palabra le di,<br>veamos en qué esto para,<br>que cuando Jacinta quiera<br>darle la mano, estorbarla<br>pienso con otra mentira,<br>que haré que sea informada<br>de que él a otra dama quiere,<br>y si no valieren trazas<br>para impedirle este logro<br>y mis celos no se acaban,<br>sabrán entonces en su vida<br>tomar venganza mi espada. | <i>Aparte</i> |
|---------|---|---------------|

El afecto de don Álvaro por «Lisardo» es tal que llega a proferir afirmaciones que, rebosantes de ironía dramática y con ciertos tintes homoeróticos, preludian ya su boda con la disfrazada de varón (vv. 2932-2944):

|            |  |                 |
|------------|--|-----------------|
| DON ÁLVARO | [...] Y aun —dejadme así decirlo—<br>a dejar de ser Lisardo<br>—por vida mía os afirmo—<br>y otra (muy bien lo encarezco)<br>Jacinta fuérades, digo,<br>que por vuestro amor dejara<br>a quien ahora me inclino. | <i>[Aparte]</i> |
| LISARDA    | ¡Grande extremo de amistad!<br>Y ese imposible vencido,<br>cuando Jacinta no fuera<br>(Muy bien su amor averiguo.)<br>y fuera otra dama yo,<br>¿fuera lo mismo?  | <i>Aparte</i>   |
| DON ÁLVARO | Lo mismo.  |                 |

U En la segunda jornada, se revela que Clarindo continúa vivo —Álvaro, sin saberlo, tan solo lo había dejado por muerto— y se encuentra en Lisboa, con el objetivo de vengarse de su antiguo amigo y, sobre todo, de averiguar si Jacinta ha cumplido una promesa que le había hecho antes

de separarse: no amar jamás a ningún otro, incluso aunque él no llegase a regresar. A fin de pasar desapercibido y acceder a casa de Jacinta, determina vestirse de mujer. Nace así, junto a «Lisardo», la identidad ficticia de «Clara». Su ardid es un perfecto espejo del empleado por su hermana, pero resulta muchísimo menos recurrente en la dramaturgia barroca que el omnipresente disfraz varonil; una diferencia que «obedece, en parte, a los condicionamientos sociales que dificultaban el travestismo femenino en contextos no carnavalescos» [Fernández Mosquera, 2015:301].

Precisamente por su índole extraordinaria, cabe hacer aquí un apunte sobre este recurso y su funcionamiento. Según Canavaggio [1979:135], los disfrazados de mujer «no pasan de veinte y tantos en todo el teatro del Siglo de Oro». Además, entre ellos predominan los ejemplos de carácter jocosos, generalmente protagonizados por un gracioso.<sup>212</sup> Ha de tenerse en cuenta que, al contrario que una muchacha en traje masculino, cuando un hombre se viste de mujer está adoptando los atributos de género asociados a un grupo socialmente inferior; en consecuencia, es fácil que su situación se juzgue ridícula y degradante. Conforme a ello, es aún menos frecuente que el disfraz femenino esté a cargo de un galán y se coloque en el centro de la trama. Cuando sucede, esta se relaciona a menudo con el motivo mitológico de Aquiles en Esciros, germen de piezas como *El Aquiles* de Tirso de Molina, *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy o *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca. Sobre este último autor, Canavaggio [1979:142] añade:

El mismo Calderón es el único en haberse adelantado por este camino, hasta imaginar por primera y última vez un disfrazado de mujer tan exento de cualquier estilización cómica, como libre de las tramas de una tradición legendaria. César, el protagonista de *Manos blancas no ofenden*, representa en efecto el perfecto equivalente masculino de las disfrazadas de varón. Encerrado desde niño [...] en una manera de gineceo [...] huye de su casa, vestido de dama, con el deseo de encontrar a la hermosa Serafina, de quien se ha enamorado [...] Su gracia juvenil, la frescura de su voz, la educación femenina que se le ha dado, sus aptitudes para el canto y el arpa le permiten, bajo el nombre de Celia, reunirse con Serafina y venir a ser su confidente sin ser conocido de nadie.

También Fernández Mosquera [2015:332] considera que el texto de *Manos blancas no ofenden* «es revolucionario en el sentido literario del término, en la medida en que aporta un disfraz de mujer en contextos serios, aunque no trágicos, y lo confronta con un más común disfraz de hombre en una actriz», de manera que se «enriquece un recurso del que se había abusado desde el principio, y antes, en la comedia nueva». En efecto, en esta obra el disfrazado de mujer coexiste con una disfrazada de varón, una innovación que Ângela de Azevedo recupera en *El muerto disimulado*.<sup>213</sup> Dado que «ni para Calderón ni para el público ambos disfraces resultaban equivalentes», en *Manos blancas no ofenden* el traje masculino se trata con gran naturalidad, mientras que el femenino es objeto de una serie de cuidadosas prevenciones; entre otras, «un dibujo exagerado del carácter de César [...] un personaje obsesionado por abandonar su condición de travestido, lo que le lleva a valoraciones hiperbólicamente machistas» [Fernández Mosquera, 2015:311]. Si este tarda en deshacerse de su disfraz —que adopta creyéndolo un mal necesario, pero efímero— es por circunstancias externas a él. No ocurre así en *El muerto disimulado*, donde Clarindo conserva sus ropas femeninas hasta que dejan de serle de utilidad

<sup>212</sup> Como se comprobará en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas», es el caso de Castaño en *Los empeños de una casa*.

<sup>213</sup> Además, la heroína disfrazada de esta comedia calderoniana también recibe el nombre de «Lisarda».

sin manifestar ansiedad alguna por ello. Por este motivo, Urban [2014:607] opina que este personaje, aún más que el César calderoniano, «sí que es “el equivalente masculino de las disfrazadas de varón”».

Con todo, existe aún una diferencia significativa entre Clarindo y estas damas disfrazadas, que afecta directamente a su modo de participación de la acción. Una joven noble, que, en teoría, apenas habría de salir de su casa si no fuese a la iglesia,<sup>214</sup> debe servirse del traje de hombre para acceder al espacio público; es el caso de Lisarda en esta misma obra. Clarindo, en cambio, pretende justo lo contrario: entrar a un espacio privado —el hogar de Jacinta— a fin de espiar a su amada.<sup>215</sup> Además, el ficticio «Lisardo» es siempre un caballero; en cambio, «Clara» se transforma de vendedora ambulante o moza de taberna en noble deshonrada según las asunciones de los demás personajes y la conveniencia del propio Clarindo, quien puede así combinar la libertad de movimientos de la criada con los privilegios de la aristócrata. Como advierte Soufas [1997b:135] a propósito de esta comedia, «social class must repeatedly be redefined in the female role in order to make practical use of the cross-gendered performance».

De esta manera, entre las tretas de Clarindo está el hacerse pasar por una dama a quien don Álvaro habría engañado, a imitación del motivo habitual de la burlada (vv. 1783-1786):

CLARINDO            [...] Con promesa al fin de esposo  
                           —¡oh promesa fementida!—,  
                           me robó amante la joya  
                           que en el mundo más se estima.

Con ello pretende que la deuda contraída con otra mujer expulse a don Álvaro de la competición por la mano de la dama de primer rango, Jacinta, como les ocurre a los demás burladores del corpus: don Juan en *Valor, agravio y mujer* y Liseo en *La traición en la amistad*. La propia Jacinta alberga la misma esperanza al asegurar que, si don Álvaro resulta ser inocente del asesinato, se casará con él siempre «que a doncella ninguna / haya palabra dado» (vv. 2335-2336). Sin embargo, este plan no es todo lo sólido que se querría, puesto que la ambigua extracción social de «Clara» lleva a que don Rodrigo, el padre de Jacinta, no la considere un obstáculo serio para la boda de su hija. En cualquier caso, se trata de una artimaña que revela cómo Clarindo, temporalmente convertido en galán E —aunque Jacinta sea fiel a su recuerdo, su supuesta condición de fallecido lo expulsa necesariamente del sistema de relaciones—, se convierte en héroe activo y lleno de inventiva, en contraste con la pasividad prototípica de la función A. Todo ello coincide con la siguiente reflexión de Couderc [2006:333-34]:

Para hacer activo al héroe, es necesario que éste sea el agresor y no se contente con ser víctima pasiva de la agresión. La otra solución que se le presenta pues

<sup>214</sup> Recuérdense, por ejemplo, las palabras de Juan Luis Vives: «Menester será que salga de casa la doncella alguna vez; pero ello será tan de tarde en tarde como fuere posible» (*Formación de la mujer cristiana*, pp. 1036-37). Por supuesto, Vives emplea el vocablo «doncella» en el sentido de ‘mujer virgen’ y no en el de ‘criada de una dama’ que suele dársele en el presente trabajo.

<sup>215</sup> Así lo pone de manifiesto Maroto [2001:317-18] cuando afirma: «Lisarda [...] needs to adopt a masculine disguise in order to gain access to a different geographical location and to avenge her family’s honour. She needs to don masculine attire so as to travel on public roads, which were barred to unescorted women. In contrast, Clarindo dresses as a woman to enter a house and become part of it. Houses are, in Baroque drama, the domain of the feminine and of the domestic, whereas the streets and the open, public spaces are the realm of adventure that is associated with the masculine». A su vez, Múzquiz-Guerreiro [2005:157] señala: «Much like Lisarda’s transvestism, Clarindo’s works to gain him access to a space reserved for the opposite sex».

al dramaturgo es, mediante el disfraz y la multiplicación del espacio dramático, hacer del héroe a la vez un agresor y una víctima, merced a una experiencia de la alteridad que guarda un parecido estructural con la muerte (grado máximo del castigo que se merece el agresor) y con el posterior renacimiento.

Como es habitual en este tipo de comedias, *El muerto disimulado* finaliza con la revelación de las mentiras y disfraces que han dado forma al enredo. Clarindo abandona su traje de mujer y relata a los demás personajes tanto lo ocurrido en Saboya, donde don Álvaro creyó haberlo matado; como en Lisboa, donde, fingiéndose «Clara», ha pretendido comprobar la firmeza del amor de Jacinta. Se dispone entonces a vengarse de don Álvaro, pero Lisarda, espada en mano, interviene para impedirselo. Despojándose también ella del disfraz, da a conocer su lado de la historia, incluido su amor por el supuesto asesino (vv. 3726-3735):

LISARDA            [...] cuando llegase a punto  
de quererle sus cuidados  
premiar Jacinta, tenía  
intención yo de estorbarlo,  
diciendo que otra mujer  
tenía en casa a su lado  
que era yo y ponerme entonces  
del traje en que agora salgo,  
que para aquesta ocasión  
lo traía Papagayo.

Es, pues, del todo evidente la huella que el tópico del burlador y la burlada ha dejado en *El muerto disimulado*: aun cuando dicho engaño no llega a producirse jamás en esta comedia, impregna toda su estructura y forma parte de muchos de los trucos diseñados por los distintos personajes. Como era de esperar, la pieza concluye con las bodas de Clarindo (A) y Jacinta (B), esa pareja ya comprometida que, tras haber sido separada por los avatares del enredo, consolida y perfecciona su unión en el desenlace. Álvaro (E) no logra, pues, la mano de la dama pretendida a lo largo de la obra, pero obtiene el perdón de Clarindo y se muestra feliz de casarse con Lisarda, quien ya en traje de hombre había comenzado a ganarse su corazón. Por su parte, Alberto y Beatriz, binomio de segundo rango en el espacio lisboeta y terceros en cuanto a su importancia en la acción, logran también el permiso del hermano de ella para contraer matrimonio, resultando así beneficiarios pasivos de una trama de la que no han participado demasiado. Esto último parece ser, por cierto, una constante en las comedias donde se produce un desdoblamiento del sistema dramático: dado que en ellas la pareja formada por el galán A y la dama B puede ser inusualmente activa, como sucede en este caso, y la heroína disfrazada procedente de otro espacio se adueña de las tretas que corresponderían a la dama D en la fórmula simple, la pareja autóctona de segundo rango pierde peso en la trama y su desarrollo es mucho menor.

#### 1.1.1.8 *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* (Ângela de Azevedo)

El número de damas y galanes que intervienen en esta comedia es más reducido de lo habitual: en lugar de cinco personajes, aparecen solamente cuatro. Esto sucede porque un mismo galán, don Fadrique, aúna las funciones C y E en el esquema relacional, que podría trazarse del siguiente modo:

Esquema relacional. *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*

|                 |              |              |
|-----------------|--------------|--------------|
| A · Felisardo * | B · Violante | E · Fadrique |
| C · Fadrique    | D · María *  |              |

De este modo, en el primer rango se hallan, como viene siendo habitual, un galán y una dama cuyo amor mutuo está ya afianzado al comienzo de la comedia: según relatará Felisardo (A) más adelante, ha amado a Violante (B) «desde que apenas cumplidos / dos lustros tuve de edad» (*Dicha y desdicha del juego*, edición de S. Provenzano, vv. 1894-1895). No obstante, la pobreza del protagonista masculino —recuérdese que la falta de dinero es una de las posibles modalidades de la «carencia» que, según Couderc [2006:262], suele acompañar a la función A— impide que don Nuño, padre de Violante, vea con buenos ojos su relación con su hija. En el segundo rango, la pieza presenta inicialmente a otra pareja en vías de formarse: Fadrique (C), recién llegado a Oporto con una amplia fortuna que ha acumulado durante diez años en las Indias;<sup>216</sup> y María (D), la bella y devota hermana de Felisardo, quien, pese a sus virtudes, carece de la dote necesaria para atraer a un marido o, incluso, para entrar con dignidad en un convento. Afortunadamente, Fadrique ha hecho voto a la Virgen de casarse «con la más pobre doncella / siendo noble y siendo honrada» (vv. 1029-1030) de Oporto, en agradecimiento por librarlo de los peligros de la travesía. El público puede ya adivinar que la mujer que cumple estas características es María, impresión que se confirma cuando ambos se conocen por casualidad a la puerta de la iglesia y Fadrique se muestra inmediatamente interesado por ella; también la dama confesará, más adelante, haberse prendado del indiano.

No obstante, tan prometedor situación se ve rápidamente malograda al inicio de la segunda jornada. La codicia de don Nuño lo lleva a ofrecer la mano de Violante a Fadrique, y este, movido a su vez por el interés económico e influenciado por el Diablo —quien, por el contrario, ha tratado en vano de alterar los sentimientos de Violante, pues «en llegando a querer, / ni un demonio divierte la mujer» (vv. 1557-1558)—, acepta. De este modo, Fadrique se apropia ahora de la función E del agresor, que viene a amenazar la unión de los enamorados en el primer rango de la comedia. De acuerdo con Couderc [2006:351], este salto de la función C a la E da lugar a lo que denomina «la *diagonal del tabú*: es decir, la relación que podrían mantener (pero que no deben mantener) el galán C y la dama B». Como se ha comprobado, el galán A y la dama D entablan algún tipo de vínculo efímero en numerosas comedias, donde la dama de segundo rango desea al primer protagonista masculino; así sucede, por ejemplo, en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, el galán C y la dama B conforman un «binomio imposible» que muy rara vez aparece en la práctica dramática del Siglo de Oro —de hecho, a menudo quienes ocupan estas funciones son hermanos— y se asocia preferentemente a piezas de desenlace trágico; por ejemplo, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Siempre según Couderc [2006:351], el carácter tabú de esta relación puede responder a diversas cuestiones; entre ellas, una diferencia de estatus:

<sup>216</sup> A pesar de la mención, en algunos momentos de la comedia, de ciertos productos típicamente americanos —como el tabaco y el chocolate que vehiculan un chiste del gracioso Sombrero—, no es imposible que don Fadrique y su criado, Tijera, hayan viajado a las posesiones portuguesas asiáticas. La expresión «la India» (vv. 359 y 981) alterna con «las Indias» (vv. 1121 y 1767) en *Dicha y desdicha del juego*; sobre el uso singular o plural de este topónimo y sus significados asociados, puede consultarse Seguí [2022]. Tomé de Azevedo, padre de la dramaturga, habría capitaneado «navíos das carreiras da Índia e do Brasil» [Pinto, 2010:18; Provenzano, 2018:59 y 2019:87]. Véase también Wade [2007:332], para quien «in contrast to analogous situations in other Spanish comedias, the two characters are returning from colonies in India, originally founded by the Portuguese, not the Spanish colonies in the West Indies».

Esta diagonal [...] puede ser investida de prohibiciones muy diversas, y de gravedad variable también [...] Ya fuera del campo más puramente cómico [...] muchas veces la diferencia entre el primer rango y el segundo en el esquema pentagonal remite a una diferencia de nivel social, o incluso de estamento [...] Dado que la dama B es superior al galán de segundo rango, casarse con él significaría para ella realizar una unión matrimonial desigual, lo que [...] no entra en la norma de la sociedad ficticia que representa la Comedia Nueva, y en todo caso significaría un trastorno del orden social considerable.

Cabe observar que, en efecto, la alcurnia de Violante es notablemente superior a la de Fadrique, como se repite en múltiples ocasiones a lo largo de la pieza: el mismo indiano es consciente de «las desigualdades / que hay de su sangre a la mía» (vv. 1296-1297) y, por ello, se sorprende de que don Nuño lo desee como yerno. No obstante, esta diferencia en cuanto a la sangre no parece ser obstáculo para la unión del propio Fadrique con María, cuyo hermano Felisardo sí es lo suficientemente noble como para casarse con Violante. Sobre esta cuestión se volverá en el apartado II, 1.2.3 «Rasgos sociales: el linaje».

Una vez don Nuño y Fadrique acuerdan la boda de este último con Violante, Felisardo resulta temporalmente expulsado hacia la casilla del galán suelto. María, por su parte, se queda asimismo sin un personaje masculino con el que formar binomio, una situación anómala que subraya la precariedad de sus circunstancias:

|                     |                     |                        |
|---------------------|---------------------|------------------------|
| A · <i>Fadrique</i> | B · <i>Violante</i> | E · <i>Felisardo</i> * |
| C · ∅               | D · <i>María</i> *  |                        |

Así forzado a desempeñar la función E, Felisardo abandona la pasividad que lo ha caracterizado hasta entonces —hasta el punto de confiar la solución de sus problemas a la voluntad divina, por más que su criado le advirtiese la necesidad de «siempre hacer de nuestra parte / la diligencia» (vv. 353-354)— para adentrarse en el camino de la transgresión. Es entonces cuando desafía a Fadrique a una partida de naipes, con la esperanza de ganarle su fortuna y, de este modo, arrebatarle también el beneplácito del padre de Violante. No obstante, aunque en un primer momento Felisardo parece alzarse victorioso en el juego, termina por perderlo todo, incluyendo a su propia hermana, cuya persona también apuesta como si se tratase de una más de sus propiedades. Los dos personajes femeninos quedan, pues, a merced del indiano: como sintetiza el criado Sombrero, «una ha de ser su mujer, / y otra su dama» (vv. 2543-2545).

Mientras Fadrique se encamina a reclamar su premio —esto es, a violar a doña María—, Felisardo abandona la ciudad, invoca al Diablo y, a cambio de la promesa de riquezas, reniega de Dios. Sin embargo, no es capaz de abjurar también de la Virgen, provocando la furia del Demonio, que se lo lleva volando «a los infiernos conmigo» (v. 2877). Cuando todo parece perdido, es la misma Virgen quien, en pago a su devoción, lo rescata y anuncia que, gracias a su intercesión, Dios perdonará sus ofensas. De este modo, mediante su ascensión temporal de la función E, Felisardo atraviesa los umbrales de la muerte y la resurrección propios del denominado «viaje del héroe», una vinculación que ya anotó Couderc [2006:327-29] a propósito de las comedias de configuración compleja:

La exclusión del héroe es una exclusión temporal, y el personaje principal, inicialmente dotado de la función A, como galán de referencia en un espacio dramático dado, pasa por una posición E antes de volver a encontrar la posición A [...] La exclusión, aun sólo transitoria, del personaje principal le hace conocer entonces una experiencia que afecta profundamente a su identidad, como

cualquier forma de exilio. Esto nos lleva a interpretar la posición intermedia de galán E, para el héroe, como correspondiente a la prueba por la que debe pasar el héroe de la mitología, o del cuento de hadas. Esta correspondencia entre la función E y la prueba, de la que decíamos antes que siempre de alguna forma vale desposeimiento o desprendimiento de sí mismo, como preludio a un posterior renacimiento, es perfectamente lógica si recordamos que la forma más rotunda de expulsión que representa esta función E es la muerte, y excusado es decir que, para que haya renacimiento, es necesario este paso previo que es la muerte [...] Si la expulsión no es definitiva y no se termina con la muerte del agresor, la prueba a que corresponde desembocará preferentemente en la representación escénica de un viaje, peregrinación o exilio iniciático.

De manera simultánea, Fadrique llega a casa de María y la encuentra dormida al pie del oratorio; sin embargo, una nueva intervención de la Virgen impide que lleve adelante el propósito de violarla. Esta provoca que la joven, sin despertarse, se dirija en voz alta a su potencial atacante, recordándole que «Si de mi hermano el error / me ha jugado, burla ha sido, / que nadie, es cierto, ha tenido / dominio sobre el honor» (vv. 3235-3238). Arrepentido de su intención, el indiano ofrece a María su mano en matrimonio: como «quien no es ya tirano, / marido sí» (vv. 3265-3266), se reincorpora a la casilla del galán C que había ocupado pacíficamente al inicio de la pieza. Al conocer los hechos, don Nuño consiente al fin las bodas de Felisardo y Violante. De este modo, la intervención divina permite, en todo un *deus ex machina*, una resolución positiva de la comedia, que evita la tragedia y recupera —consolidado mediante el matrimonio— aquel dócil esquema, sin conflicto ni galán suelto, que parecía adelantarse al final de la primera jornada:

|                 |              |       |
|-----------------|--------------|-------|
| A • Felisardo * | B • Violante | E • Ø |
| C • Fadrique    | D • María *  |       |

No está de más subrayar que en *Dicha y desdicha del juego*, a diferencia de las demás comedias hasta ahora examinadas —exceptuando *La firmeza en el ausencia*—, no existe la menor duda de que son los galanes los verdaderos sujetos de la acción: persiguiendo sus apetitos, incurren en múltiples transgresiones y ponen en marcha la trama, alternándose en la función E. En contraste, las dos damas actúan a modo de objetos pasivos del deseo masculino y, como tales, víctimas impotentes de una sociedad en crisis, que antepone la codicia y la lujuria al honor y la piedad religiosa; sobre esta cuestión se ahondará en apartados posteriores. En este sentido, resulta evidente que María no se parece en nada a la tramoyera dama D, que típicamente se movería en los límites del decoro, como lo hace, por ejemplo, Ana en *Los empeños de una casa*. Muy al contrario, la hermana de Felisardo resulta aún más seráfica y pasiva que Violante. Por su parte, esta última es tan recatada que no se atreve a manifestar su desagrado ante el matrimonio impuesto —se limita a escribir a Felisardo para informarle de la situación, con la esperanza de que «él descubriere algún medio / con que ataje mi desdicha» (vv. 1691-1692)—, aunque, al final de la comedia, sí toma la iniciativa de fugarse de casa para evitar semejante boda.

#### 1.1.1.9 *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (Ângela de Azevedo)

Con esta obra nos adentramos ya en el terreno de la comedia hagiográfica, que se adaptará con mucha mayor dificultad al sistema pentagonal, preferentemente diseñado para el estudio de las comedias de enredo. No obstante, si se usa con la flexibilidad adecuada, el

esquema que se ha venido empleando hasta ahora puede resultar también de utilidad a fin de comprender la trama de esta pieza y las relaciones entre sus personajes.

La santa cuya vida se dramatiza en *La margarita del Tajo* es Irene (o Iria) de Portugal, quien actúa, por tanto, como heroína y personaje femenino de primer rango. La acción de la comedia tiene su origen en el deseo ilegítimo de dos hombres hacia esta religiosa benedictina: Britaldo, señor de Nabancia y marido de Rosimunda; y Remigio, monje y maestro espiritual de Irene. Ambos hacen suya la función E del agresor, cuyo intento de acercamiento a la dama de primer rango perturba el orden social establecido; sobre todo, si se considera que no solo Irene es una monja, sino que también Remigio es un religioso con obligación de castidad y Britaldo, un hombre casado. De este modo, el sistema de personajes posee una rigidez ajena a la comedia de enredo, donde la ausencia de votos religiosos o matrimoniales consumados suele posibilitar una mayor permutabilidad de las relaciones en el esquema pentagonal. Aquello que en otras piezas podría adoptar un carácter más bien festivo y sin consecuencias graves —piénsese, por ejemplo, en la facilidad con que Estela traslada sus afectos de don Juan a «Leonardo» y finalmente a don Fernando en *Valor, agravio y mujer*— implica, en estas circunstancias, una transgresión cuyas dimensiones anuncian la tragedia. Aun con estas precisiones en mente, podría trazarse el siguiente sistema de relaciones en *La margarita del Tajo*:

|              |               |                        |
|--------------|---------------|------------------------|
| A · Ø / Dios | B · Irene     | E · Britaldo / Remigio |
| C · Britaldo | D · Rosimunda |                        |

Irene, perseguida por los portadores de la función E, sería por tanto la dama B de la comedia; obsérvese además que, aunque esta carece necesariamente de un galán A —como no podría ser de otro modo, la monja rechaza todo amor humano—, dicha casilla la ocupa en muchos sentidos el propio Dios. A lo largo de la obra, este asume con frecuencia las características y el comportamiento de un marido celoso.<sup>217</sup> Por ejemplo, cuando Britaldo va a cantar a la ventana de la heroína, acude un ángel en forma humana que se enfrenta a él, espada en mano, y le advierte «que Irene, que tiene dueño» (*La margarita del Tajo*, edición de F. Doménech, v. 1194). Luego, la aparición le explica a la protagonista que «de celoso tu Esposo / (que hasta en Dios celos se admiten) / me encargó tu defensión» (vv. 1412-1414). Más adelante, Irene amonesta a Britaldo en los siguientes términos (vv. 2638-2657):

|       |   |
|-------|---|
| IRENE | [...] si con Rosimunda hermosa<br>otro galán intentara<br>ofenderos el honor<br>poniendo a vuestro decoro mancha,<br>¿qué haríades vos? ¿No es cierto<br>que, expuesto a vuestra venganza,<br>tan grande agravio os moviera<br>al castigo? Cosa es llana.<br>¿Pues qué hará un Dios, esposo |
|-------|---|

<sup>217</sup> DiPuccio [2001:384-85] afirma a propósito de *La bienaventurada madre santa Teresa de Jesús* de Lope de Vega y *La margarita del Tajo* de Ángela de Azevedo: «In the hagiographic tradition [...] a surprisingly human God courts, marries, gets involved in duels, and feels jealousy. God, as seen in these plays, recalls any number of *galanes* from the secular tradition [...] The staging of a human God becomes even more intriguing when He competes with other males for the object of His desire and maintains a very Golden Age attitude about His honor. In both plays the dramatis rearrange the dynamics of the traditional love triangle and its attendant questions concerning honor. The triangle becomes a square with three males fighting for one female: in Azevedo's piece, the noble Britaldo, the monk Remigio, and God fight for Irene; in Lope's play, don Ramiro, don Diego, and God vie for Teresa's affections».

con el cual estoy casada,  
 sabiendo que hay quien se atreva,  
 decid, a su esposa casta?  
 [...] Si persistís en el yerro  
 ved que hay en el cielo espadas,  
 mirad que Dios tiene celos,  
 mirad que mi honor ampara.

Por otra parte, podría decirse que Britaldo, en tanto que marido de Rosimunda, aúna la función agresora E con la del galán C; en este sentido, Azevedo reutiliza y refuerza la «diagonal del tabú» empleada en *Dicha y desdicha del juego*. Al igual que María en esta última comedia, Rosimunda es una dama D desprovista del ánimo tracista propio de su función; por el contrario, actúa como mera víctima de las infracciones masculinas y, en concreto, de la deslealtad de su marido. La única iniciativa que toma a lo largo de *La margarita del Tajo* es la de hacer seguir a Britaldo para averiguar el origen de su esquivo comportamiento y, una vez convencida de que mantiene una relación adúltera con Irene, acudir al convento de esta para reprochárselo. Frente a la violencia y el desorden que rodean los actos de los personajes masculinos, las dos mujeres protagonizan entonces una escena donde la razón vence a las confusiones. Humildemente, Irene le cuenta a Rosimunda que, aunque pretendida por Britaldo, jamás ha aceptado sus atenciones. La dama acepta su explicación y ambas se separan como amigas (vv. 1630-1658):

|           |  |
|-----------|--|
| ROSIMUNDA | [...] no quiero contigo guerra,<br>ya quiero contigo paces.<br>Levanta, y con propiedad,<br>en señal de mi mudanza,<br>hagamos una balanza<br>de aquesta nuestra amistad [...] |
| BANÁN     | Tiernas están, ¡qué primor!<br>La guerra en paz se resuelve,<br>mas si amor celos se vuelve,<br>celos se vuelven amor.   |
| IRENE     | ¿Conservaréis el rigor<br>de los celos contra mí?  |
| ROSIMUNDA | No, contra Britaldo sí.  |

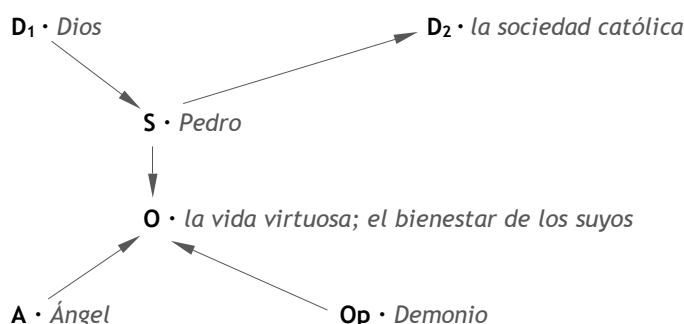
Sobre estas bases, *La margarita del Tajo* no puede terminar en boda, como sería de esperar si se tratase de una comedia de enredo. Remigio, rechazado por su discípula, la envenena provocando en su cuerpo los síntomas de un embarazo deshonoroso; por ello, Irene se ve obligada a abandonar el convento. Las noticias de su supuesto pecado llegan a oídos de Britaldo, quien solamente había aceptado desistir de seducirla a cambio de la promesa de que ella no amaría a ningún otro: es decir, estaba dispuesto a ceder a Dios la función A, pero a nadie más. Celoso y vengativo, encarga a otro personaje, Banán, que asesine a la heroína. Para cuando Remigio, arrepentido, confiesa su falta, Irene ya ha sido degollada y su cuerpo arrojado al río. La obra acaba, pues, en tragedia; o, al menos, lo haría a ojos de un público actual, ya que se cierra en realidad con la exaltación de Irene como santa y mártir: su cadáver emerge del Tajo rodeado por ángeles que cantan en su honor. De este modo, la heroína no solo limpia su nombre, sino que cumple el que había sido su deseo desde el inicio de la obra: alcanzar el honor del martirio. Su unión con lo divino resulta así perfeccionada; en cierto sentido, no es tan distinta a la dama B que logra la boda deseada al final de una trama amorosa. De hecho, un ángel le anuncia: «Ya llegó el tiempo dichoso / en que tienes de te ver / con tu esposo celestial» (vv.

3666-3668). Por su parte, los personajes agresores, culpables de su sufrimiento —Britaldo, Remigio y Banán— experimentan a su vez una forma de expulsión, puesto que abandonan Portugal para partir en peregrinaje a Tierra Santa. Mediante esta penitencia, esperan lograr el perdón de sus pecados. Por último, Rosimunda permanecerá recogida en el convento de Irene hasta el regreso de su marido.

#### 1.1.1.10 *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo* (Joana Teodora de Sousa)

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», esta es una comedia hagiográfica tardía, dedicada a Pedro González Telmo y probablemente publicada en la década de 1740 o 1750. Todo ello conduce a que su acción y sus personajes se alejen notablemente del esquema pentagonal que se ha venido utilizando y que, como se ha comprobado a propósito de *La margarita del Tajo*, exige gran flexibilidad si pretende extenderse más allá de la comedia de enredo. No obstante, la influencia de este modelo se encuentra muy presente. Dejando a un lado al protagonista, quien, por su voto de castidad, rehúsa participar de la trama amorosa, la pieza se sirve de la distribución habitual de tres galanes para dos damas: Lidoro, Felicio y Laurino frente a Belisa y Leonor.

Así pues, *El gran prodigio de España* se abre con una conversación entre Pedro, quien manifiesta su desinterés ante el amor humano; y sus amigos Lidoro y Felicio, que admiten estar prendados, respectivamente, de Belisa y Leonor. De este modo, se presentan ya las dos tramas que correrán entrelazadas a lo largo de la comedia: la divina y la profana. La primera de ellas gira en torno al ascenso de Pedro a la santidad —Sousa le otorga tratamiento de «santo», aunque jamás llegase a ser canonizado— y su superación de la tentación demoníaca. Inicialmente, el protagonista, nombrado deán por el papa gracias a la intercesión de su tío, permite que el Diablo lo incite a la soberbia y a la ostentación del nuevo cargo. No obstante, una humillante caída del caballo —que le hace exclamar el nombre de la Virgen María— lo lleva a arrepentirse y a despreciar las vanidades del mundo terreno. Alentado por una música celestial, decide ingresar en la Orden de Santo Domingo. A lo largo de la obra, continúa resistiendo con firmeza los intentos del Demonio por hacerle daño a él y a los suyos; ejecuta diversos milagros —como el amainar una tormenta en alta mar, que ilustra su condición de patrón de los marineros— y rechaza repetidamente las proposiciones amorosas de Belisa. Este argumento podría sintetizarse en un esquema como el siguiente, donde Dios —quien se expresa, en gran medida, a través de la música— actúa como destinador inconfundible de los actos del santo, mientras que el Demonio es, por supuesto, el antagonista principal:



En contraste, la trama profana parece diseñada para subrayar las lamentables vicisitudes del amor humano, que Pedro calificaba de «locura» al inicio de la pieza (*El gran prodigio de España*, edición de V. Torres Martín, v. 62). El conflicto comienza precisamente cuando Belisa, quien había entablado una relación con Lidoro «sin mirar honor ni fama» (v. 385), conoce a

Pedro en el transcurso de una cacería y se enamora de él, quien enseguida la rechaza. Al mismo tiempo, Laurino, otro amigo de Lidoro, confiesa a este último que se ha prendado de Belisa. Contra todo pronóstico, Lidoro no revela su relación previa con la joven ni manifiesta intención de defenderla. Muy al contrario, como tributo a su amistad, promete a Laurino interceder ante la dama en su favor. Semejante decisión no es del agrado de Belisa, quien se siente agraviada en su honor. Por su parte, Felicio es rechazado por Leonor, pues la música celestial ya le ha anunciado a la joven que «es de Lidoro tu estrella» (vv. 972 y 992).

En efecto, tras renunciar a Belisa, Lidoro pretende a Leonor y, a causa de esta rivalidad, se bate en duelo con Felicio. Además, en dicho enfrentamiento interviene la propia Belisa, quien, vestida de hombre y cubriéndose el rostro con una máscara, pretende aprovechar la ocasión para vengarse de su antiguo amante y darle muerte. No obstante, fracasa en su intento; asimismo, Felicio y Lidoro se reconcilian gracias a la mediación de Pedro. Después de estos hechos, Belisa trata una vez más de seducir al santo: tanta es su osadía que se sirve del sacramento de la confesión para declararle su amor. Pedro la desengaña invitándola a acostarse con él en una hoguera, donde el religioso se adentra sin quemarse; cuando ella no se atreve a seguirlo, él le advierte que es mucho más temible el fuego del infierno. Arrepentida, la joven pasará el resto de la comedia haciendo penitencia, aislada de todos.

La repentina desaparición de Belisa despierta las sospechas de Laurino, quien teme que Lidoro haya realizado contra la dama alguna «acción indigna» (v. 2123). Recién casado con Leonor, este último defiende su inocencia; sin embargo, le confiesa a Laurino que solo dejó a Belisa como acto de amistad hacia él, pues todavía sigue queriéndola. El desconuelo de su esposa, que escucha accidentalmente la conversación, mueve a Lidoro a hacer propósito de no amar a nadie que no sea Leonor, con quien acaba reconciliándose. Solventada esta cuestión, surge aún otro obstáculo: el Demonio, haciéndose pasar por un forastero necesitado de cobijo, entra en casa de la pareja, donde reaviva la antigua rivalidad entre Felicio y Lidoro en torno a Leonor: «[...] tentando / Felicio con adulterio y a Lidoro celos dando, / procuraré sus ruinas» (vv. 2378-2381). Sin embargo, Pedro, con ayuda de un ángel, envía al Diablo de vuelta al infierno y, una vez más, restaura la amistad entre ambos galanes.

La comedia termina cuando el santo, consciente de que se acerca su fin y sin tiempo para regresar al convento, se retira a morir en casa de Lidoro, quien se siente profundamente honrado. Convergen así la trama profana y la divina, pero es esta última la que ocupa un primer plano, en un final de gran espectacularidad: entre cánticos celestiales y exclamaciones de admiración, Pedro se eleva hacia el Cielo, donde la Virgen María le coloca una corona en la cabeza. De este modo, la historia acaba con la muerte y ascensión del dominico, como es habitual en el teatro hagiográfico. En contraste, la boda de Leonor y Lidoro, que supondría el cierre natural de una comedia de enredo, se ha celebrado hace tiempo y, además, no ha sellado su felicidad, sino que ha sido preludio de nuevas dificultades. Por otra parte, son muchos los personajes que permanecen solteros en el desenlace: no solo Belisa, entregada a la religión, sino también Felicio y Laurino, quienes, hasta donde sabe el público, todavía reprimen su deseo por ambas damas. Por tanto, la trama secundaria diverge notablemente de las demás comedias del corpus —aun sirviéndose de la habitual sucesión de triángulos amorosos— y no posee un final perfectamente cerrado. Esto podría atribuirse a cierta inexactitud o falta de pericia por parte de Sousa en el manejo de los códigos de la comedia nueva, si se considera que estos estaban ya anticuados en el momento de la escritura. No obstante, también podría responder a una voluntad consciente de subrayar la imperfección del amor humano frente al amor divino, tema subyacente al conjunto de la obra.

### 1.1.2 Funciones pragmáticas

Los galanes y damas de la comedia nueva no son demasiado propensos a jugar con la línea que separa la realidad de la ficción. Por este motivo, su participación de las funciones pragmáticas resulta, por lo general, relativamente reducida, aunque no inexistente. De acuerdo con García Barrientos [2003:177-79], la dimensión pragmática de un personaje dramático no atiende su relación con otros personajes dentro del universo ficticio —aspecto que, como se ha comprobado, corresponde a la dimensión sintáctica—, sino que exige tomar distancia de este universo para, en su lugar, «orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular de la comunicación», es decir: emisor y receptor. Dicho de otra manera, existen dos clases de función pragmática, en ocasiones difíciles de deslindar: «la del *personaje-dramaturgo* y la del *personaje-público*; lo que quiere significar: personaje “que hace de” dramaturgo o de público; que es, por tanto, un personaje verdadero y un dramaturgo fingido o un falso público». A su vez, la primera de ellas abarca tres grados, de creciente intensidad, cuyas particularidades se expondrán en las páginas que siguen: *portavoz*, *presentador* y *pseudo-demiurgo*. Como se demostrará en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas», la escena barroca prefiere atribuir cualquiera de estas funciones a personajes de baja extracción social. Sin embargo, esto no implica que los protagonistas nobles no sean susceptibles de examinarse bajo esta perspectiva, que revela, en ocasiones, una interesante capacidad metateatral o metaliteraria.

#### 1.1.2.1 El *personaje-dramaturgo*

##### a. *Portavoz*

La función pragmática en su orientación hacia la dramaturga puede concretarse, en primer lugar, en la condición de *portavoz* de las «intenciones ideológicas o didácticas de la obra» [García Barrientos, 2003:178]. De esta manera, aunque resulta peligroso atribuir a una autora las convicciones expresadas por sus personajes, en más de una ocasión estos dan voz a reflexiones de cierta carga ideológica, cuyo carácter parece ser deliberado. Don Carlos, el primer galán de *Los empeños de una casa*, protagoniza varios de estos momentos, sobre todo por lo que se refiere a su actitud hacia las mujeres. Por ejemplo, considera indigno de un caballero sospechar de su amada, «pues en su aprensión celosa / ¿qué mucho que ella le agravie / cuando él a sí se deshonra?» (vv. 1450-1452).<sup>218</sup> Asimismo, aun sorprendido por el trato de favor que le dispensa doña Ana, se niega a asumir que la amabilidad de una mujer oculta necesariamente un intento de seducción (vv. 1095-1114):

DON CARLOS      [...] discreta y lisonjera,  
                              alabándome, añadió  
                              cosas que, a ser vano yo,  
                              a otro afecto atribuyera.  
                              Pero son quimeras vanas  
                              de jóvenes, y altiveces,  
                              que en mirándolas corteses  
                              luego las juzgan livianas;  
                              y sus malicias erradas  
                              en su mismo mal contentas,

<sup>218</sup> Sobre este pasaje, Chang-Rodríguez [1978:413] opina: «Don Carlos se comporta en forma muy diferente a otros galanes deseosos de venganza, empujados por la sospecha de una traición femenina [...] Sutilmente, Sor Juana se rebela aquí contra la imagen arquetípica de la liviandad femenina y el código de honor expuestos en la literatura de entonces y reclama los derechos de la mujer a ser tratada y juzgada, no por las apariencias, sino por la razón y la verdad. Además, condena al hombre que actúa guiado únicamente por sus sospechas».

si no las ven desatentas,  
 no las tienen por honradas;  
 y a un pensar tan desigual  
 y [aun] no indigno del desdén,  
 nunca ellas obran más bien  
 que cuando [los] tratan mal,  
 pues al que se desvanece  
 con cualquiera presunción,  
 le hace daño la atención,  
 y es porque no la merece.

Por supuesto, el bienintencionado galán se equivoca a efectos de su situación particular, pues el comportamiento de Ana dista mucho de ser altruista. No obstante, su discurso recuerda y complementa reivindicaciones como las expresadas por Sor Juana en sus célebres redondillas «Hombres necios que acusáis» (*Poesía, Teatro, Pensamiento*, edición de G. Sabat y E. Rivers, vv. 1-32):<sup>219</sup>

Hombres necios que acusáis  
 a la mujer sin razón,  
 sin ver que sois la ocasión  
 de lo mismo que culpáis:  
 si con ansia sin igual  
 solicitáis su desdén,  
 ¿por qué queréis que obren bien  
 si las incitáis al mal?  
 Combatís su resistencia  
 y luego, con gravedad,  
 decís que fue liviandad  
 lo que hizo la diligencia [...]  
 Con el favor y el desdén  
 tenéis condición igual,  
 quejándoos, si os tratan mal,  
 burlándoos, si os tratan bien.  
 Opinión, ninguna gana:  
 pues la que más se recata,  
 si no os admite, es ingrata,  
 y si os admite, es liviana.

En la misma comedia, resulta sencillo ver a una portavoz de Sor Juana en Leonor, quien diserta sobre su amor por los estudios y sobre la fama que esto le ha granjeado, al tiempo que insiste en que su erudición es fruto de arduos esfuerzos y no, como muchos creen, de una capacidad innata poco menos que sobrenatural. El fragmento más significativo es el siguiente (*Los empeños de una casa*, vv. 307-332):

DOÑA LEONOR      [...] Inclíneme a los estudios  
 desde mis primeros años  
 con tan ardientes desvelos,  
 con tan ansiosos cuidados,  
 que reduje a tiempo breve

<sup>219</sup> Sobre este poema, identificado en su primera edición de 1689 como «sátira filosófica», véase, por ejemplo, Plata [2007].

fatigas de mucho espacio.  
 Conmuté el tiempo, industriosa,  
 a lo intenso del trabajo,  
 de modo que en breve tiempo  
 era el admirable blanco  
 de todas las atenciones,  
 de tal modo, que llegaron  
 a venerar como infuso  
 lo que fue adquirido lauro.  
 Era de mi patria toda  
 el objeto venerado  
 de aquellas adoraciones  
 que forma el común aplauso;  
 y como lo que decía  
 (fuese bueno o fuese malo)  
 ni el rostro lo deslucía  
 ni lo desairaba el garbo,  
 llegó la superstición  
 popular a empeño tanto,  
 que ya adoraban deidad  
 el ídolo que formaron.

Dadas las circunstancias vitales de la escritora novohispana, no es sorprendente que el pasaje se haya considerado parcialmente autobiográfico;<sup>220</sup> además, permite a Sor Juana ahondar en un tema que la tocaba de cerca, la relación de la mujer con la cultura. El valor pragmático e ideológico de estos versos se intensifica si se considera que, en realidad, la extraordinaria formación de Leonor no tiene impacto alguno en la trama.<sup>221</sup> Ella la asocia a una inicial esquivez —«no acertaba a amar alguno, / viéndome amada de tantos» (vv. 363-364)— que provocó que sus padres, confiados en su desinterés, descuidasen la vigilancia y propiciasen así su huida con Carlos de Olmedo, de tal modo «que mi discreción la causa / fue principal de mi daño» (vv. 305-306). No obstante, es evidente que esta justificación resulta innecesaria para una historia de amor y fuga; además, en contra de lo que cabría esperar, Leonor no hace uso posterior de esta inteligencia para afrontar las vicisitudes de la trama. En consecuencia, la tirada se explica tan solo como muestra de esta función de *portavoz* momentáneamente atribuida a la heroína. Por todo ello, las reflexiones de Leonor en torno a su propia formación e, implícitamente, al estudio y a la capacidad intelectual de las mujeres pueden entenderse como una más de las estrategias de autorización de la escritura femenina a las que se ha hecho referencia en la primera parte de este trabajo.

Siguiendo con la producción dramática sorjuanina, el discurso de presentación de Teseo en *Amor es más laberinto* constituye toda una defensa de la preeminencia de los méritos personales sobre la nobleza de sangre, hasta el punto de que ha sido interpretado como un posible eco de

---

<sup>220</sup> Según Chávez [1931:166], la historia de Leonor «claramente parece evocar momentos de la vida de Sor Juana». Paz [1985:128 y 436] afirma que «no sin coquetería ella misma se pinta en la hermosa y culta doña Leonor»; más adelante, añade: «Es famoso, en el primer acto, el largo parlamento de doña Leonor, la heroína, que cuenta su vida, transparente transposición de la de sor Juana Inés». Weimer [1992:91] apunta al respecto: «Sor Juana endows the character with her own independence, love of learning and early intellectual renown». A su vez, Glantz [1995:59-60] declara: «En *Los empeños de una casa* dibuja su autorretrato [...] una larga descripción que pasa por autobiográfica, y lo es porque da cuenta de manera simultánea del personaje de Leonor y de la propia Sor Juana [...] Leonor es Sor Juana, pero al hablar de sí propone una distancia para juzgar con acierto su belleza anímica y su sabiduría».

<sup>221</sup> Aranda [2002:110-111] sostiene que el pasaje «ne se justifie pas sur le terrain d'une quelconque fonctionnalité dramatique. L'aura esthétique de ce texte relève bien plus de l'exhibition savante ou, peut-être, de la confession élogiaque, que de l'exposition ou de l'action théâtrales. On est forcé d'admettre que cette peinture occasionne, outre une idéalisation hyperbolique du personnage, d'évidentes satisfactions narcissiques».

la identidad «hecha a sí misma» de Sor Juana, hija ilegítima; pero también como parte de un código de conducta del buen gobernante que la dramaturga ofrece al virrey entrante, el conde de Galve [Luciani, 1992; Rodríguez Garrido, 2002]. Sobre ello se ahondará en el epígrafe II, 1.2.6.1 «Los poderosos». Asimismo, reflexiones de distinta índole por parte de otras dramaturgas se abordarán en apartados posteriores, aunque pueden mencionarse aquí: si se considera *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva una comedia de tesis cuyo propósito es desmentir el tópico de la volubilidad femenina,<sup>222</sup> varios parlamentos de Armesinda podrían entenderse como expresiones del sentir de la autora. De igual modo, son las heroínas de *La traición en la amistad* quienes dejan bien patente la defensa de la amistad y solidaridad entre mujeres que propugna la comedia de María de Zayas. A su vez, más de una de las reflexiones puestas en labios de santa Irene en *La margarita del Tajo* pueden leerse como aleccionamientos morales o religiosos por parte de Ángela de Azevedo; así sucede, por ejemplo, con su defensa del amor ligado a la caridad cristiana, que se estudiará por extenso en el apartado II, 1.2.5 «Rasgos psicológicos: amor e idealismo».

Por otra parte, además de estas opiniones de tipo social, político o incluso religioso, los personajes pueden dar voz a los juicios literarios de la escritora. Por ejemplo, en una de las comedias de Ana Caro, el protagonista masculino enumera con orgullo a los grandes autores de Córdoba, de donde él procede (*Valor, agravio y mujer*, vv. 237-274):

|         |   |
|---------|---|
| D. JUAN | Nací en la ciudad famosa<br>que la antigüedad celebra<br>por madre de los ingenios,<br>por origen de las letras,<br>esplendor de los estudios,<br>claro archivo de las ciencias,<br>epílogo del valor<br>y centro de la nobleza,<br>la que en dos felices partos<br>dio al mundo a Lucano y Séneca,<br>éste filósofo estoico,<br>aquél insigne poeta.<br>Otro Séneca y Aneo<br>Galión; aquél enseña<br>moralidad virtuosa<br>en memorables tragedias,<br>y éste oraciones ilustres,<br>sin otros muchos que deja<br>mi justo afecto, y entre ellos,<br>el famoso Juan de Mena,<br>en castellana poesía;<br>como en la difícil ciencia<br>matemática, raro<br>escudriñador de estrellas,<br>aquél Marqués generoso,<br>Don Enrique de Villena,<br>cuyos sucesos admiran,<br>si bien tanto se adulteran |
|---------|---|

<sup>222</sup> Así lo propone Urban [2014:142]: «*La firmeza en el ausencia* es una comedia de tesis en la que Leonor de la Cueva solo quiso reflejar la firmeza extrema de una mujer, quizá para convertirla en modelo para muchas o como réplica de la ideología general, que consideraba la flaqueza de carácter y la falta de compromiso inherentes al género femenino».

en los vicios que hace el tiempo;  
 Rufo y Marcial, aunque queda  
 el último en opiniones.  
 Mas porque de una vez sepas  
 cuál es mi patria, nació  
 Don Luis de Góngora en ella,  
 raro prodigio del orbe,  
 que la castellana lengua  
 enriqueció con su ingenio,  
 frasis, dulzura, agudeza.

Según se ha expuesto, Ana Caro era andaluza, aunque no cordobesa, sino sevillana o, más improbablemente, granadina. A la vista de su trayectoria, es fácil imaginar que esta comedia se estrenase ante un auditorio andaluz, muy posiblemente en Sevilla —como se verá, no escasean tampoco las alabanzas a la ciudad hispalense—, cuya complicidad podría pretenderse con versos como estos. Incluso es factible que sus elogios tengan en cuenta la existencia de una «trillada ruta teatral» que llevaba a las compañías desde Sevilla hasta Córdoba, pasando por Écija [García Gómez, 2006:286]. Dicha cuestión entronca directamente con la función del *personaje-público*, que se examinará enseguida. Sea como fuere, no hay duda de que la dramaturga se sirve del personaje de don Juan para tomar postura en el campo literario y, en concreto, ante la polémica gongorina, situándose en el bando cultista. Sánchez Dueñas [2008:283] entiende este pasaje como una exhibición erudita y comenta al respecto:

Ana Caro esboza levemente los rasgos literarios que definieron las esenciales características de los autores cordobeses ilustres con indicaciones muy breves, apenas si esbozadas, pero precisas y acertadas con respecto a sus singularidades literarias, filosóficas o culturales, lo que muestra su notable erudición, la preparación e instrucción previa para la redacción y situación de la comedia en un contexto y un marco espacial adecuado que garantice su verosimilitud y el conocimiento de la tradición literaria.

A propósito de las alusiones metaliterarias en boca de damas y galanes en *Valor, agravio y mujer*, es posible recordar asimismo algunas de las intertextualidades recogidas a raíz de la datación de la obra.<sup>223</sup> Don Juan de Córdoba menciona el título de una comedia de Antonio Hurtado de Mendoza, a quien se refiere en términos muy positivos: «“Más merece quien más ama”, / dijo un ingenio divino» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1233-1234). Por su parte, Ludovico se sirve de dos décimas de Juan de Salinas para galantear a la condesa Estela (vv. 1762-1782).<sup>224</sup>

LUDOVICO            Oíd, ¡por vida mía!  
                           El que eligió en el jardín  
                           el jazmín, no fue discreto,  
                           que no tiene olor perfecto,  
                           si se marchita, el jazmín;  
                           la rosa hasta su fin,  
                           porque aun su morir le alabe,  
                           tiene olor muy dulce y grave,

<sup>223</sup> Véase el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus» y, en concreto, el apartado I, 2.2 «Ana Caro».

<sup>224</sup> Las décimas de Salinas, acompañadas del epígrafe *En alabanza de la rosa en competencia del jazmín*, pueden leerse, con algunas variantes, en *Poesías humanas*, edición de H. Bonneville, p. 464, «El que eligió en el jardín».

fragancia más olorosa;  
 luego es mejor flor la rosa,  
 y el jazmín menos suave.  
 Tú, que rosa y jazmín ves,  
 admites la pompa breve  
 del jazmín, fragante nieve  
 que un soplo al céfiro es;  
 mas conociendo después  
 la altiva lisonja hermosa  
 de la rosa codiciosa,  
 la antepondrás a mi amor,  
 que es el jazmín poca flor,  
 mucha fragancia la rosa.

De acuerdo con Luna [1993b:141], quizás Ana Caro accediese a las décimas de Salinas gracias a su participación en alguna academia literaria; en cualquier caso, la autoría de estos versos insertos en la comedia tendría que ser conocida también por la audiencia —podría serlo, dependiendo del contexto de representación— para que cumpliesen alguna función pragmática. A propósito de ello, cabe recordar que, según Hornby [1986:88], el extrañamiento metateatral provocado por las alusiones a otras obras dramáticas o literarias es «proportional to the degree to which the audience recognizes the literary allusion as such». Dicho de otro modo, la referencia no debe ser tan oscura que el público no pueda identificarla, pero tampoco hallarse tan normalizada que ni siquiera llame la atención en su contexto cultural; esto último ocurriría, por ejemplo, con la mención de un episodio bíblico o mitológico muy conocido.

Las mismas consideraciones son válidas a propósito de la referida alusión a *Más merece quien más ama*, así como con relación al mito de don Juan, pues, según buena parte de la crítica, *El burlador de Sevilla* ha dejado su huella tanto en los protagonistas de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro como en los de *La traición en la amistad* de María de Zayas; este asunto se tratará en el apartado II, 1.2.4 «Rasgos morales: en torno al honor». Si *Valor, agravio y mujer* se representó en Sevilla, como parece probable, es fácil imaginar que el público asiduo a los corrales reconociese estos textos, que, además, circularon impresos en la ciudad. De igual manera, el motivo donjuanesco sería también fácilmente identificable por un hipotético auditorio, académico o no, que asistiese a una puesta en escena de *La traición en la amistad* en Madrid.

Por otro lado, desde el punto de vista pragmático también ha de llamarse la atención sobre los siguientes versos de Ângela de Azevedo, que pronuncia Jacinta en *El muerto disimulado* (vv. 353-360):

|         |  |
|---------|--|
| JACINTA | [...] Con esto nos despedimos,<br>si él <i>saudoso</i> , yo más <i>saudosa</i> ,<br>que es cierto que a quien se queda<br>más las <i>saudades</i> ahogan.<br>No repares en la frase,<br>que de ausencia este síntoma<br>solamente se declara<br>cuando en portugués se nombra. |
|---------|--|

De este modo, la dama ruega a su doncella que no le censure el uso del lusismo «saudoso/a» o «saudade», pues lo considera la única forma léxica apta para expresar con exactitud sus sentimientos; claramente, trasluce la misma petición de la escritora a su público. En un contexto

en el que se ha referido la existencia de un bilingüismo luso-castellano —concretado en una situación de diglosia a favor de este último—, García Martín [2008:30] señala que «en la literatura bilingüe [...] fueron frecuentes los juegos de alternancia de códigos lingüísticos, que se producen especialmente en el teatro». Sobre el empleo de lusismos por parte de los escritores portugueses castellanizantes, se cuestiona «si es posible atribuir a esos rasgos lingüísticos una función identitaria, que remite a una identidad étnica y grupal, esto es, que se auto-reivindica como portuguesa aun cuando se sirva de una lengua que se siente como ajena» [García Martín, 2008:31]. Tal interpretación resultaría muy coherente en el caso de Ângela de Azevedo, quien, más allá de sus elecciones lingüísticas, se enorgullece con frecuencia de su origen portugués en sus comedias.<sup>225</sup> Asimismo, si se considera que, casi con certeza, *El muerto disimulado* debió de estrenarse en Portugal, es de imaginar que la audiencia recibiría estas palabras de Jacinta con cierta complicidad; tanto más, cuando el tema de la «saudade», un término que se asegura intraducible a otras lenguas, suponía ya entonces una constante en la literatura lusa.<sup>226</sup> Por ejemplo, puede citarse al también dramaturgo Francisco Manuel de Melo (*Epanáforas de vária historia portuguesa*, pp. 289-90):

E pois parece, que lhes toca mais aos Portuguezes, que a outra nação do mundo, o darlhe cõta desta generosa paixão, a quem sómente nós sabemos o nome, chamãdolhe: *Saudade* [...] Florece entre os Portuguezes a saudade, por duas causas, mais certas em nós, q[ue] em outra gente do mundo; porque de ambas essas causas, tem seu principio. Amor, & Ausencia, saõ os pays da saudade; & como nosso natural, he entre as mais naçoõs, conhecido por amoroso, & nossas dilatadas viagens, ocasionão as mayores ausencias, de ahi vem, que donde se acha muyto amor, & ausência larga, as saudades sejão mais certas, & esta foi sem falta a razão, porque entre nós habitassem, como em seu natural centro.

Por su parte, Clarindo afirma, también en *El muerto disimulado*: «La lengua castellana, / que es buena de tomar, es cosa llana» (vv. 2418-2419). De esta manera, se desdibujan una vez más las fronteras entre ficción y realidad, en la medida en que la autora «shows her awareness and underscores her own foreignness as a Portuguese playwright working within the dominant tradition of the Spanish *Comedia*» [Hegstrom y Larson, 2018:63]. Así pues, puede afirmarse que Ângela de Azevedo —muy propensa a los comentarios autorreflexivos, como se comprobará en repetidas ocasiones a lo largo de este estudio— se sirve de las voces de la pareja protagonista como vehículo para la reflexión metalingüística. A través de ellas, reclama de forma implícita su lengua y su cultura portuguesas, aun escribiendo en castellano; e insiste en su dominio de este segundo idioma, asegurando que no es difícil aprenderlo.

#### b. Presentador

De acuerdo con García Barrientos [2003:178], la condición de *presentador* del universo ficticio supone una «función apelativa y comentadora propia de los personajes que en

<sup>225</sup> Esta actitud no es en absoluto insólita. Por ejemplo, Pérez-Abadín y Blanco [2018] explican que «otros autores, como Sá de Miranda y D. Manuel de Portugal, concilian su orgullo nacional con el bilingüismo que practican en su poesía. Miranda, introductor de la lírica italianizante, que vierte en ambas lenguas, reprochará a Gil Vicente su adhesión a la tradición teatral española, frente a las innovaciones toscanas. A pesar de su preferencia por el español, Don Manuel de Portugal secundó a su familia, los Vimioso, en su rechazo a las pretensiones dinásticas de Felipe II. Tales paradojas muestran cómo la conciencia de una identidad nacional no coarta las líneas de actuación de una comunidad interliteraria de la que son miembros ambos poetas».

<sup>226</sup> Véase Wade [2007]. Aunque no concuerdo con todas las observaciones de este estudioso —quien parte de la premisa de que Ângela de Azevedo habría servido a la reina Isabel de Borbón en la corte de Madrid durante algún tiempo y atribuye a sus textos una cierta dimensión revolucionaria—, su trabajo ofrece reflexiones de gran interés en torno a aquello que denomina «the deep sense of *portugalidade* in Azevedo's works» [Wade, 2007:327].

*prólogos y epílogos* teatrales se dirigen directamente al público con comentarios que introducen la obra [...] o la cierran»; por tanto, abarca distintos tipos de saludo, indicaciones previas, despedidas, agradecimientos o disculpas a la audiencia... No obstante, en realidad puede «manifestarse en cualquier posición, siempre que un personaje, del tipo que sea, pero desde un nivel exterior a la ficción, haga comentarios “autorizados” sobre la obra, directamente destinados al público». En la comedia nueva, esta función se asocia de manera prototípica a los graciosos; sin embargo, tampoco es en absoluto ajena a damas y galanes. Sobre todo, es común que sea el protagonista masculino o la protagonista femenina quien se encargue de verbalizar el título de la pieza durante el transcurso de la misma, subrayando sus implicaciones semánticas y generando un evidente efecto metateatral. Asimismo, no es raro que se ocupen de la tradicional despedida y disculpa al auditorio.

Una primera muestra de una dama que funciona como *presentadora* se encuentra en la comedia *Valor, agravio y mujer*. Al cierre de la primera jornada —esto es, en una suerte de espacio liminar entre ficción y realidad, aunque no sea el final absoluto de la obra—, Leonor anuncia que sus actos demostrarán «con excesos cuánto pueden, / con errores cuánto lucen / valor, agravio y mujer, / si en un sujeto se incluyen» (vv. 884-887). Poco antes del desenlace, le confiesa a don Juan (vv. 2718-2722):

LEONOR                    [...] salí a quitarte la vida,  
                                  y lo hiciera, ¡vive el cielo!  
                                  a no verte arrepentido,  
                                  que tanto puede en un pecho  
                                  valor, agravio y mujer.

De este modo, la joven incide en su propio protagonismo, al poner de manifiesto una y otra vez que es a ella a quien alude el título de la pieza. Adicionalmente, la despedida final corre a su cargo (vv. 2753-2757):

LEONOR                    Aquí, senado discreto,  
                                  *Valor, agravio y mujer*  
                                  acaban. Pídeos su dueño,  
                                  por mujer y por humilde,  
                                  que perdonéis sus defectos.

Con estos versos, la dama aún, de manera muy evidente, las funciones de *presentadora* y *portavoz*. Con respecto a la segunda, afirma explícitamente hablar en nombre de la dramaturga —«su dueño»— y, además, menciona su condición de mujer, de manera que el *topos humilitatis* adquiere una marca de género. Asimismo, es posible hallar en este pasaje un uso interesado y un tanto irónico de los tópicos misóginos del momento: según se da a entender, la cortesía debida al sexo femenino impediría al receptor reprobar la obra.<sup>227</sup> Así pues, una despedida rutinaria se convierte en instrumento para la autorización de la escritura femenina, de acuerdo

---

<sup>227</sup> María de Zayas escribió en los preliminares de sus *Novelas amorosas y ejemplares*: «No es menester prevenirte de la piedad que debes tener, porque si es bueno [el libro] no harás nada en alabarle; y si es malo, por la parte de la cortesía que se debe a cualquiera mujer, le tendrás respeto» (p. 161). A propósito de este pasaje, Olivares [2014:40] apunta: «Después de una postura agresiva con el lector masculino, y consciente de que se encontraría ante un lector resistente [...] se vale de una noción patriarcal para apelar a la “cortesía” que debe tener hacia el “sexo débil” [...] Pero esta retirada es ilusoria e irónica». A su vez, Isabel Correa, en el prólogo a *El pastor fido*, se refiere a sus posibles críticos manifestando cierta esperanza de que «me dispense la inmunidad del nobilísimo sexo femenino de sus veníferos dientes» (p. 11).

con algunos de los mecanismos enumerados al final del capítulo I, 1 «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro».

Otro caso de una dama que actúa a modo de *presentadora* se da en *La traición en la amistad*. Durante la segunda jornada, justo antes de abandonar el escenario, Laura enuncia el título de la comedia, distanciándose momentáneamente de la misma y señalando su carácter ficticio: «La traición en la amistad / puede llamarse este cuento» (vv. 1087-1088). A su vez, Liseo, el burlador redimido, pronuncia el adiós tradicional al final de la obra, que antecede a una última intervención del gracioso. Como apuntan González Santamera y Doménech [1994:172, nota al v. 2908], esta despedida recuerda a las afirmaciones de veracidad que suponían un tópico en la novela cortesana, muy utilizado por María de Zayas en su obra narrativa,<sup>228</sup> aunque eran infrecuentes en el teatro (vv. 2905-2910):<sup>229</sup>

LISEO                    Con esto, senado ilustre,  
                                  justo será que fin tenga  
                                  *La traición en la amistad*,  
                                  historia tan verdadera  
                                  que no ha un año que en la corte  
                                  sucedió como se cuenta.

De manera similar, Armesinda cita el título de *La firmeza en el ausencia* justo al final de la segunda jornada, incidiendo, como la heroína de *Valor, agravio y mujer*, en la centralidad de su personaje en el argumento (vv. 1609-1612):

ARMESINDA            [...] pues falta del cielo  
                                  remedio, al tribunal de amor apelo;  
                                  él me le dé, pues es mi resistencia  
                                  la más rara firmeza en el ausencia.

El cierre de la comedia corre a cargo de don Juan, quien, al hablar de «mi estilo tosco», canaliza sin duda la voz de Leonor de la Cueva (vv. 2430-2433):

D. JUAN                    Y aquí se acaba, senado,  
                                  perdonad mi estilo tosco,  
                                  *La firmeza en el ausencia*,  
                                  cuyos yerros son notorios.

Por lo que se refiere a las comedias de Ângela de Azevedo, es Clarindo, el personaje epónimo de *El muerto dismulado*, quien proclama, en la misma línea de los ejemplos anteriores: «Y aquí tiene fin dichoso / *El muerto disimulado*» (vv. 3803-3804). Ya antes había expresado su

<sup>228</sup> Por ejemplo, la octava de las *Novelas amorosas y ejemplares*, titulada *El imposible vencido*, se cierra con la siguiente afirmación: «Esta relación supe de uno de los jueces de este mismo pleito, que fueron, como he dicho, los estudiantes de la universidad de la insigne ciudad de Salamanca, que vive hoy y los nombra por sus nombres; los cuales no se nombran, porque tienen hoy parientes en el Real Consejo de su Majestad». A su vez, entre las condiciones que han de cumplir los relatos incluidos en la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto* están «en primer lugar, que habían de ser damas las que novelasen [...] y en segundo, que los que refiriesen fuesen casos verdaderos, y que tuviesen el nombre de “desengaños”» (p. 196). Otro ejemplo de declaración de veracidad se encuentra en *Desengaño segundo*: «Este caso me refirió quien le vio por sus ojos, y que no ha muchos años que sucedió me afirmó por muy cierto. Y más os digo, que no se ha disimulado en él más que la patria y nombres, porque aún viven algunas de las partes en él citadas» (p. 292).

<sup>229</sup> Olivares [2022], cuya edición sigo en este trabajo, transcribe el último de estos versos como «sucedió como cuenta». Corrijo aquí lo que debe de ser una mera errata, toda vez que el pronombre «se», exigido por la métrica y por el sentido, consta en el manuscrito de *La traición en la amistad*. Asimismo, se mantiene en la edición de González Santamera y Doménech [1994].

decisión de «[...] muerto disimularme» (v. 1394) y en varias ocasiones se había declarado «[...] muerto disimulado» (v. 1412 y 3455). Asimismo, damas y galanes reproducen parcialmente el título de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* en varias ocasiones. Por ejemplo, Felisardo anuncia así su decisión de retar a don Fadrique a un juego de azar (vv. 2295-2301):

FELISARDO            [...] por la dicha del juego  
                              hubo algunos que llegaron  
                              a tener hacienda mucha,  
                              y otros también que han bajado  
                              de muy ricos a tan pobres  
                              que anduvieron mendigando  
                              del juego por la desdicha.

Del mismo modo, Fadrique advierte «que son falibles / dicha y desdicha del juego» (vv. 3628-3629); María, más discretamente, afirma que «Lisonja es para el deseo / la devoción de la Virgen» (vv. 182-183); y Felisardo, una vez ha salido indemne de su encuentro con el Diablo, promete que la ciudad de Oporto «siendo mi voz pregonera, / oirá de la de devoción / de la Virgen excelencias» (vv. 2974-2976). Es también este último quien pronuncia los versos finales (vv. 3727-3730):

FELISARDO            Y acabando aquí, Senado,  
                              de errores perdón os pide,  
                              *Dicha y desdicha del juego*  
                              *y devoción de la Virgen.*

En cuanto a *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, de Joana Teodora de Sousa, el primer miembro del título hace referencia al santo protagonista, pues la música celestial lo califica repetidamente de «prodigio de España» (vv. 220 y 769) o «el gran prodigio de España» (v. 2784). No obstante, el amigo leal es tanto él —que se preocupa de proteger a sus compañeros de la tentación demoníaca— como Lidoro, quien no solo cuida su camaradería con Pedro, sino que renuncia a su amor por Belisa en deferencia al cariño que siente por Laurino. Por ello, resulta adecuado que, cuando el santo se dispone a morir en casa de Lidoro, este último le diga (vv. 2749-2758):

LIDORO                [...] Recogeos, que después  
                              os buscaré y en serviros  
                              tendré el mayor cuidado,  
                              pues mi casa ha merecido  
                              ser el tesoro en que Dios  
                              depositar ha querido  
                              el gran prodigio de España.  
                              Vea, también, que he sabido  
                              conservar más requintada  
                              la lealtad de un amigo.

Aunque las palabras de Lidoro no suponen el final último de la comedia —este consiste en el ascenso del santo a los cielos, para admiración de los demás personajes, que repiten al unísono el título de pieza—, se encuentran lo suficiente próximas al desenlace como para adquirir una connotación de cierre. Además, mientras que el significado del sintagma «El gran prodigio de

España» es evidente, la segunda parte del título precisa probablemente de esta intervención del galán para justificarse de forma nítida a oídos del público.

*c. Pseudo-demiurgo*

La función del *pseudo-demiurgo* es propia de todo personaje que «simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o identidades, en particular como “director” de la representación o *meneur du jeu* [...] como “autor” del drama [...] o impropriamente como “narrador” de la obra» [García Barrientos, 2003:178-79]. Una parte de la crítica ha llegado a ver una figura asimilable a esta descripción en la doña Ana de *Los empeños de una casa*. Por ejemplo, Zanelli [2008:215] afirma que son sus «tramoyas enrevesadas [...] las que dominan la obra», de tal manera que «se convierte en maestra de ceremonias y directora del teatro dentro del teatro, montado inicialmente por su hermano [...] pero secundado y dominado por Ana dentro de la casa». En la misma línea, Merrim [1991:104] señala:

Displaying notable creative ingenuity Ana becomes the mistress of ceremonies and director of a play-within-a-play, arranged to keep Carlos from Leonor. She forms a conscious plan for her play [...] and cunningly manipulates people, spaces, music, and props in mounting this drama. Much in the way that Sor Juana as an author disposes characters to serve her will, Ana has her maid Celia execute the plan which she directs from behind the scenes. Ana “manda” (commands) and “ordena” (orders): the space of the house becomes the scenario in which Ana, the creative woman, exercises the free will she felt was curtailed by her relationship with Juan (“sin dejar a qué aspirar / a la ley del albedrío,” which left nothing for the law of free will to aspire to [IV, p. 31]).

Es cierto que, en algunos momentos, las intrigas organizadas por doña Ana adquieren una dimensión casi metateatral. Así sucede, por ejemplo, cuando hace que Carlos contemple desde la reja del jardín cómo Leonor participa, con la propia Ana y su hermano, de una actuación musical; con ello, pretende que el galán crea que su amada ha aceptado los requiebros de don Pedro. Sin embargo, no resultaría demasiado exacto ni productivo atribuir la función de *pseudo-demiurgo* a cualquier personaje activo que lleve de un modo u otro las riendas del enredo. Una concepción tan amplia obligaría a incluir a muchas de las damas tracistas de las comedias y, en especial, a las jóvenes disfrazadas de varón, como Leonor en *Valor, agravio y mujer* o Lisarda en *El muerto disimulado*. Por ello, es más prudente reservar el término para los casos más marcados: junto a doña Ana en *Los empeños de una casa*, destaca, sobre todo, la hechicera Aldora en *El conde Partinuplés*. Esta última se sirve de sus poderes mágicos para orquestrar la acción de la comedia, sea haciendo aparecer ante los ojos de Rosaura las figuras de sus potenciales pretendientes, para que pueda examinarlos y elegir a su favorito; trasladando a la emperatriz a Francia y transformándola temporalmente en una fiera; enviando una nave encantada para que lleve a Partinuplés hasta Constantinopla; o salvando la vida de este último y ayudándolo a ganar el torneo mediante el cual, al final de la pieza, obtiene la mano de la protagonista. Asimismo, aunque Aldora jamás se hace pasar explícitamente por directora, autora o cualquier otro término análogo, su papel primordial en el diseño de la comedia y en la puesta en práctica de sus efectos más espectaculares se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando el criado Gaulín exclama al verla: «¿Usted?, tramoya tenemos» (v. 1856).<sup>230</sup>

<sup>230</sup> Véase también Rouane Soupault [2022], quien apunta: «Si le personnage d’Aldora donne à voir les personnages de la pièce avant de les mettre en scène en écrivant leur histoire, si elle est aussi la garante de la fin heureuse puisqu’après avoir agi sur la

1.1.2.2 El *personaje-público*

De acuerdo con García Barrientos [2003:179], la función del *personaje-público* se asocia a aquellos personajes que «establecen un “puente” entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público, sea ésta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc.». Desde el punto de vista formal, «se manifiesta en la apelación “interna”, hecha por el personaje desde dentro de la ficción, por ejemplo mediante el “aparte a los espectadores”». Para ejemplificarla, este teórico se sirve precisamente del *gracioso* o *figura del donaire* de la comedia barroca. En contraste, damas y galanes muy raramente se dirigen de manera explícita al auditorio, exceptuando aquellas ocasiones en las que se encargan de pronunciar la despedida tradicional al cierre de la comedia, recogidas ya en el epígrafe anterior.

No obstante, el público es, de forma muy evidente, el único destinatario de los apartes solitarios, incluso cuando no se lo menciona. Por ejemplo, los espectadores de *Los empeños de una casa* saben que, cuando Ana expone en alta voz sus estratagemas y sus dudas, Leonor sus tribulaciones y Carlos su confusión, es solo para que ellos puedan conocer los planes de cada personaje y asomarse a su interioridad. Además, este tipo de intervenciones acompañan a los múltiples intercambios de identidades y facilitan en gran medida el seguir el hilo de los mismos.<sup>231</sup> Asimismo, la voz de damas y galanes puede servir a las dramaturgas para establecer relaciones de complicidad con el público al jugar con la ironía dramática, que se produce cuando la audiencia sabe algo que determinados personajes ignoran. Así sucede en el siguiente pasaje de la misma comedia sorjuanina (vv. 1025-1032):

|           |  |
|-----------|--|
| DOÑA ANA  | Hermano, yo por servirte<br>muchos más riesgos pasara,<br>pues somos los dos tan uno<br>y tan como propias trata<br>tus penas el alma,<br>que imagino al contemplarlas<br>que tu desvelo y el mío<br>nacen de una misma causa. |
| DON PEDRO | De tu fineza lo creo.  |
| DOÑA ANA  | [ <i>Aparte.</i> ]<br>Si entendieras mis palabras...   |

Don Pedro desconoce por completo los amoríos de su hermana, de modo que interpreta su declaración como una mera muestra de afecto hacia él. Sin embargo, el auditorio sabe que la pareja constituida por Carlos y Leonor despierta por igual los celos de ambos hermanos Arellano, pues si él ama a la segunda, ella quiere al primero. Por ello, los espectadores pueden sonreírse ante las palabras de doña Ana, sobre todo después del aparte, que, aunque formalmente dirigido a don Pedro, evidentemente no lo tiene a él por destinatario, sino a la audiencia. Una situación muy parecida se produce en una de las comedias de Ángela de Azevedo: cuando Felisardo refiere a su hermana María el dolor que le produce el proyectado matrimonio de su amada Violante con don Fadrique, ella, que a su vez está enamorada del

---

dame, elle guide les pas et oriente l'action du galant pour assurer le dénouement du conflit, tout concourt à présenter la magicienne comme l'agent essentiel de la pièce qui se joue et dont elle contribue à construire l'action. Elle assume donc ici la fonction d'autrice en engendrant le récit dramatique et également celle de metteuse en scène en usant de stratégies et de stratagèmes qui en rendent le déroulement spectaculaire».

<sup>231</sup> También Valbuena-Briones [1997:162] localiza en *Los empeños de una casa* «repetidas aclaraciones hechas en apartes, para contrarrestar la posible confusión del auditorio, que puede emanar del desarrollo del enredo. Se concentran en las dos últimas jornadas, especialmente en la tercera».

indiano, exclama: «Hermano, tu enfado siento / como propio (¡y no he mentido!)» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1939-1940).

Por otra parte, esta última escritora demuestra un notable aprecio por las referencias metateatrales y por la expresión de su propio orgullo de autora.<sup>232</sup> Esta tendencia se encuentra muy presente en *El muerto disimulado*, donde damas y galanes participan de la tarea de, mediante comentarios autorreflexivos y preguntas retóricas implícitamente dirigidas al público, subrayar las cualidades de la obra y guiar la recepción. Por ejemplo (vv. 2842-2869):

|         |   |
|---------|---|
| LISARDA | Accidentes tan notables,<br>sucesos tan peregrinos<br>como los que me suceden,<br>¿a quién habrán sucedido? [...]<br>¿Viéronse lances más raros?<br>¿En qué comedia se han visto<br>más extrañas novedades,<br>ni enredos más excesivos?<br>El amor quiera sacarme<br>ya de aqueste laberinto<br>de confusiones, que aquesto<br>hace perder los sentidos. |
|---------|---|

Más adelante, Clarindo declara: «Pasmados a todos veo, / y no es mucho que pasmados / estén con caso tan nuevo» (vv. 3612-3514). El galán acaba de despojarse de la falsa identidad de «Clara», relatando a los demás personajes cómo ha sobrevivido al intento de asesinato perpetrado por don Álvaro. Sus palabras, en su interpretación inmediata, se refieren a las exclamaciones de sorpresa proferidas por Jacinta, doña Beatriz, don Álvaro y don Rodrigo. Sin embargo, resulta transparente el guiño a la reacción deseada por parte del público, esto es, su asombro ante la originalidad demostrada —según se reclama— por Ângela de Azevedo. A fin de subrayar este segundo sentido, no es difícil imaginar que el actor dirigiese algún gesto a los espectadores, que también habrían de hallarse «pasmados».

Por último, ciertos aspectos de las comedias examinadas podrían haberse diseñado con el objetivo de despertar formas de complicidad con el auditorio de un carácter más extraliterario. Se han apuntado ya algunas expresiones de orgullo andaluz por parte de Ana Caro de Mallén, quien muy probablemente buscaría obtener con ellas el beneplácito de los asistentes a la representación. A la enumeración de diversos personajes notables de la ciudad de Córdoba, antes citada, pueden unirse numerosas alabanzas a Sevilla, ciudad sobre la que don Juan afirma (*Valor, agravio y mujer*, vv. 311-319):

|         |  |
|---------|--|
| D. JUAN | [...] Divertíme en su hermosura,<br>en su Alcázar, en sus huertas, |
|---------|--|

---

<sup>232</sup> Así lo han observado, por ejemplo, Ferrer [2006:222-24] y Urban [2014:720]. También Sánchez Dueñas [2008:279] ha destacado el empleo por parte de Ângela de Azevedo de «naciones metaliterarias y retóricas siempre con un carácter subsidiario vertidas en el seno de sus comedias, con el objeto de mostrar sus ideas y conocimientos teóricos sobre las técnicas y recursos dramáticos sin olvidar su intención de divertir al espectador y sorprenderlo». De igual manera, Sánchez Ibáñez [2021:201] afirma que la dramaturga portuguesa sobresale «en cuanto al aprovechamiento de los recursos metateatrales, exhibiendo un ingenio imposible de disimular, reafirmando en el orgullo de ser escritora y subrayando lo genuino de sus argumentos y personajes con variados autoelogios». Este último investigador, quien cita a su vez a Sánchez Dueñas [2008:261], también considera: «Algunas veces Lisarda no apela al público en busca de complicidad, sino que la autora se está valiendo de su intervención para “señalar su ingenio, sus capacidades inventivas e imaginativas y la originalidad” [...] transformándola en un áter ego, en una proyección de sí misma dentro de la obra» [Sánchez Ibáñez, 2021:200].

en su grandeza, en su río,  
 en su lonja, en su alameda,  
 en su Iglesia Mayor, que es  
 la maravilla primera  
 y la octava de las siete,  
 por más insigne y más bella  
 en su riqueza, y al fin...

Poco después, se precia de la valentía de los hombres andaluces y, en términos más amplios, de la nobleza de los españoles (vv. 428-435):

D. JUAN            [...] Don Juan de Córdoba soy,  
 andaluz; vos sois Ribera,  
 noble y andaluz también.  
 En esta ocasión, en ésta,  
 es bien que el ánimo luzca,  
 es bien que el valor se vea  
 de los andaluces pechos,  
 de la española nobleza.

Más adelante, es Lisarda quien enaltece ahora la belleza de las mujeres sevillanas (vv. 1932-1934).<sup>233</sup>

LISARDA            ¿Era, don Juan, vuestra dama  
 muy hermosa? Porque tienen  
 las sevillanas gran fama.

En la misma línea, si se supone que las comedias de Ângela de Azevedo fueron estrenadas ante un público portugués, es de esperar que la audiencia recibiese con agrado ciertos pasajes, como la citada defensa del vocablo «saudade», que, según defiende Jacinta, «solamente se declara / cuando en portugués se nombra» (*El muerto disimulado*, vv. 359-360). La misma dama se había referido, poco antes, a «[...] muchos caballeros / que se hallaron de Lisboa, / en esta corte ventaja / de las cortes de la Europa» (vv. 213-216). De igual manera, no es casual que esta autora dedique *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* a una santa portuguesa: como reza el título, esta posee un estrecho vínculo con la ciudad de Santarém, situada al norte de Lisboa. Lo mismo puede afirmarse acerca de Joana Teodora de Sousa y su comedia *El gran prodigio de España*: aunque su protagonista, Pedro González, es en principio un religioso palentino, se le atribuye una intensa actividad predicadora en territorio luso, donde gozó de gran devoción. Tanto es así que, por ejemplo, la *Primeira parte da Historia de S. Domingos particular do reino e conquistas de Portugal* (1623), de fray Luís de Cacegas y fray Luís de

<sup>233</sup> Considerando la relación que la crítica, a partir de Luna [1992], ha establecido entre *Valor, agravio y mujer* y *El burlador de Sevilla*, cabe referir la existencia de elogios relativamente similares en esta última comedia; por ejemplo: «[...] que Sevilla / da, si averiguarlo quieres / —porque de oírlo te asombres—, / si fuertes y airosos hombres / también gallardas mujeres» (edición de A. Rodríguez López-Vázquez, vv. 1223-1227). Recuérdese también la extensa loa a Sevilla inserta en *Tan largo me lo fiáis*, sustituida por una a Lisboa en *El burlador*, aunque se mantienen afirmaciones como las que siguen: «Nápoles, tan excelente, / por Sevilla solamente / se puede, amigo, dejar» (vv. 1253-1255); «Mas llegándola a habitar, / es, por lo mucho que alcanza, / corta cualquiera alabanza / que a Sevilla queráis dar» (vv. 1260-1263). Asimismo, la *princeps* de *El burlador* contiene unos versos no incluidos en la edición de Rodríguez López-Vázquez, pero cuya yuxtaposición a estos pasajes de *Valor, agravio y mujer* puede ser igualmente interesante; a propósito de la ciudad de Valencia, Fabio le dice a Isabela: «Divertiraste algunos días en ella; / y despues a Sevilla / yras a ver la octava maravilla» (*Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores. Segunda parte*, f. 76v).

Sousa, defiende con vehemencia que «manifesta injuria fizemos a todos os Reynos de Portugal se delle não tratamos, como de Santo Portugues. E assi digo que o hey por Santo nosso» (f. 238v).<sup>234</sup> Si ello se sumase a una hipotética representación intramuros en el convento dominico de Nossa Senhora do Rosário, donde residía la autora y a cuya orden pertenecía el homenajado, la complicidad con el público estaría asegurada.

## 1.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN

### 1.2.1 Antroponimia

Los personajes de la comedia nueva cuentan con una antroponimia particular, propia del género, aunque mucho menos cerrada que la que se percibe en otras fórmulas, como la *Commedia dell'arte*. Así lo señala, por ejemplo, Domingo [2006:110-11]:

El ejemplo más notable del empleo de nombres convencionales, de más «significado» incluso que las propias acciones, y aplicados siempre a unos tipos determinados de personajes, se halla en la *Commedia dell'arte* italiana. En ella, los amantes siempre se llaman Flavio, Orazio, Lelio; los pastores, Corinto, Sireno, Selvaggio; los criados son Arlecchino, Brighella, Coviello, Frittelino, Pedrolino, Pulcinella, Trufaldino, mientras que los personajes que responden al tipo de *viejo* se suelen denominar Pantalone o «il Dottore» (Dottor Graziano, Dottor Balanzone...). Si nos detenemos en el teatro español del Siglo de Oro, y más concretamente en el teatro del XVII, veremos que en la *Comedia nueva* hay también una antroponimia prefijada para los agonistas, si bien no es tan estricta como en el caso de la *Commedia dell'arte*. Es verdad que el repertorio de nombres de personajes en nuestra *Comedia nacional* es extenso y que incluso los dramaturgos llegan a crear algunos. Sin embargo, también es cierto que los cultivadores de la *Comedia nueva* coinciden en el uso sistemático de unos determinados nombres, verdaderamente reiterativos.

Esta onomástica de sido estudiada, entre otros, por Morley y Tyler [1961] en las comedias de Lope de Vega; José Prades [1963] en las de Jerónimo de Villazán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente y Gaspar de Ávila; Huerta y Urzáiz [2002] en Calderón; y la propia Domingo [2006] en Guillén de Castro. También en nuestro corpus puede resultar útil observar ciertas constantes, a pesar de la heterogeneidad de las autoras y del escaso número de comedias atribuidas a cada una. Para ello, siguiendo la estela de José Prades [1963:59], los nombres de pila masculinos y femeninos pueden dividirse en dos grandes grupos: los propios de la tradición hispánica y aquellos que, por el contrario, siguen «la costumbre, tan grata a Lope, de la creación de nombres de eufonía poética o de fisonomía extranjera».<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Sobre la memoria luso-española en torno a este santo, véase Andrés [2017].

<sup>235</sup> Aunque «Laura» es un antropónimo incluido en las listas de nombres corrientes entre 1560 y 1680 elaboradas por Helen Parish para el estudio de Morley y Tyler [1961], estos mismos investigadores inciden en la «escasez» de su presencia en las fuentes coetáneas consultadas frente al abundante uso que le da Lope de Vega en sus comedias. Este hecho, sumado a que se trata de un nombre italiano de larga tradición literaria —piénsese en la Laura de Petrarca— me lleva a incluirlo en la categoría «Nombres de eufonía literaria y/o pseudoextranjerezas». Algo similar ocurre con «Gerardo», en la categoría masculina: se trata en este caso de un nombre que existe en la tradición hispánica, pero no es lo suficientemente común como para figurar en la recopilación de Parish; en cambio, Lope lo utilizó en un buen número de obras [Morley y Tyler, 1961:107]. Suele aparecer junto a personajes con antropónimos claramente literarios —guarda una proximidad fónica significativa con algunos de ellos (Belardo, Lisardo...)— y, en ocasiones, puede ser el nombre de un extranjero: francés, en *El hijo sin padre*, o italiano, en *El piadoso veneciano* y *El poder vencido*. Los demás personajes de estos dos últimos textos reciben nombres como Fulgencio, Persio, Tadeo, Sidonio, Fabricio, Lisardo, Tiberio... Todo ello da a entender que «Gerardo» era un nombre de cierta resonancia literaria, apto, asimismo, para personajes fóraños.

| Nombres de galán   |  | Nombres de dama  |  |
|--|--|--|--|
| De tradición hispánica   | De eufonía literaria y/o pseudoextranjerizantes  | De tradición hispánica   | De eufonía literaria y/o pseudoextranjerizantes  |
| <b>Juan</b> · (4)<br><b>Carlos</b> · (2)<br><b>Pedro</b> · (2)<br><b>Alberto</b> · (1)<br><b>Álvaro</b> · (1)<br><b>Eduardo</b> · (1)<br><b>Fadrique</b> · (1)<br><b>Federico</b> · (1)<br><b>Fernando</b> · (1)<br><b>Roberto</b> · (1) | <b>Lidoro</b> · (2)<br><b>Baco</b> · (1)<br><b>Britaldo</b> · (1)<br><b>Clarindo</b> · (1)<br><b>Felicio</b> · (1)<br><b>Felisardo</b> · (1)<br><b>Filiberto</b> · (1)<br><b>Gerardo</b> · (1)<br><b>Laurino</b> · (1)<br><b>Lauro</b> · (1)<br><b>Liseo</b> · (1)<br><b>Partinuplés</b> · (1)<br><b>Teseo</b> · (1) | <b>Leonor</b> · (3)<br><b>Ana</b> · (1)<br><b>Beatriz</b> · (1)<br><b>Irene</b> · (1)<br><b>Jacinta</b> · (1)<br><b>María</b> · (1)<br><b>Violante</b> · (1) | <b>Belisa</b> · (2)<br><b>Lisarda</b> · (2)<br><b>Aldora</b> · (1)<br><b>Ariadna</b> · (1)<br><b>Armesinda</b> · (1)<br><b>Celidaura</b> · (1)<br><b>Estela</b> · (1)<br><b>Fedra</b> · (1)<br><b>Fenisa</b> · (1)<br><b>Laura</b> · (1)<br><b>Lisbella</b> · (1)<br><b>Marcia</b> · (1)<br><b>Rosaura</b> · (1)<br><b>Rosimunda</b> · (1) |

De este modo, vemos que «Juan» es el antropónimo más común entre los galanes: Sor Juana lo utiliza en *Los empeños de una casa*, Caro en *Valor, agravio y mujer*, Cueva en *La firmeza en el ausencia* y Zayas en *La traición en la amistad*. Entre las damas, abunda «Leonor», nombre de la heroína de *Los empeños de una casa* y de la de *Valor, agravio y mujer*, así como de una de las damas de *El gran prodigio de España*. Ambas tendencias están en consonancia con los usos predominantes de la comedia nueva: según José Prades [1963:253], en el corpus por ella examinado «se prefieren cuatro nombres femeninos: Leonor, Juana, Inés y Clara; otros cinco masculinos: Juan, Carlos, Pedro, Diego y Enrique». Sobre «Juan», llega a afirmar [José Prades, 1963:59]:

El nombre de Juan, tan favorito de algunos escritores, como Ruiz de Alarcón, del que recordamos más de una docena de comedias en las que figura un galán de este nombre, llegaría a designar una deformación especial del galán habitual, un tipo dentro del personaje, la figura universal de *Don Juan*. Nombre que perduraría en casi todos nuestros dramaturgos y al que seguramente recurrían de manera rutinaria cuando se trataba de «bautizar» a un galán. En Lope de Vega abunda el nombre y Calderón también lo emplea con frecuencia, junto con otros como Diego y Félix, también muy consagrados en este uso.

De acuerdo con Morley y Tyler [1961], «Juan» es, precisamente, el antropónimo masculino más habitual en la producción de Lope de Vega, quien se lo impone a un total de 173 personajes, incluyendo aquellos que se encuentran únicamente aludidos; «Leonor», por su parte, es el tercer nombre de mujer más frecuente en sus comedias, con 48 personajes así llamados. Ambos son nombres comunes hispánicos, al igual que «Carlos» y «Pedro», con dos ocurrencias cada uno en el presente corpus.<sup>236</sup> En contraste, «Lidoro», «Belisa» y «Lisarda», asimismo repetidos

<sup>236</sup> «Tiene importancia observar que Lope no tuvo reparos en emplear los nombres más comunes. En esto se diferencia de Shakespeare y de Molière. Ninguno de los personajes de aquél se llama John, James, Richard, Thomas, a menos que se trate de un personaje histórico o de un monje. Del mismo modo, Molière nunca llamó Jean, François, Louis o Pierre a sus héroes y galanes; ni tampoco a los criados. Estos nombres cotidianos no existen en su teatro» [Morley y Tyler, 1961:16].

como nombres de galán o de dama cada uno en dos de las comedias del corpus, forman parte de los onomásticos de raíz poético-literaria, también frecuentes en el teatro del Siglo de Oro, si bien no utilizados en la realidad extraliteraria. Por otra parte, cabe apuntar que «Laura», «Leonor», «Belisa» y «Lisarda», anotados aquí como nombres de dama, se utilizan también para la criada en *Amor es más laberinto*, *La firmeza en el ausencia*, *Dicha y desdicha del juego* y *El gran prodigio de España*, respectivamente.

Si examinamos la producción de cada una de las autoras por separado, comprobamos en primer lugar que sor Juana Inés de la Cruz opta por nombres tradicionales hispánicos para todos los galanes —Carlos, Pedro y Juan— y damas —Ana y Leonor— de *Los empeños de una casa*; cada uno de ellos lleva, además, el honorífico «don» o «doña» delante del nombre en el *dramatis personae*. Por el contrario, en *Amor es más laberinto*, comedia mitológica de ambientación palaciega, mantiene, como es lógico, la onomástica propia del mito grecolatino: Ariadna, Fedra, Teseo y Baco. El único galán que se añade a la leyenda original se llama «Lidoro», nombre de resonancias poéticas que no desentona en la corte cretense, como sí podría hacerlo un «Juan» o un «Álvaro». Cabe apuntar que «Lidoro» es también el nombre del capitán general de las tropas del rey Minos en *Los tres mayores prodigios* de Calderón, pieza basada asimismo en el mito del laberinto de Creta, que Sor Juana y su coautor, Guevara, pudieron haber conocido. En la comedia calderoniana, Lidoro pretende a Ariadna y, cuando trata de raptarla, muere a manos de Teseo: su destino es, pues, muy similar al del personaje homónimo de *Amor es más laberinto*, que también fallece en un enfrentamiento con el príncipe ateniense, surgido de la trama amorosa construida en torno a las dos princesas de Creta. El nombre de «Lidoro» se repite en otras comedias de asunto mitológico de Calderón —por ejemplo, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Psiquis y Cupido* o *El monstruo de los jardines*—, lo que demuestra su idoneidad para este tipo de ambientación.<sup>237</sup>

Por su parte, Ana Caro de Mallén otorga en *Valor, agravio y mujer* nombres tradicionales españoles a aquellos personajes que, en principio, parecen provenir de las capas intermedias de la nobleza: Juan, Fernando y Leonor, quienes llevan también el distintivo «don» o «doña» en el *dramatis personae*. Cabe apuntar que la elección de «don Juan» como nombre para el burlador, que ha abandonado a Leonor en Sevilla, no parece casual: pese a la multitud de personajes así llamados en el teatro áureo, la crítica ha señalado suficientes concomitancias con *El burlador de Sevilla* en la comedia de Caro como para sugerir aquí un juego intertextual con esta pieza.<sup>238</sup> Por otro lado, a la hora de bautizar a los miembros de la realeza o de la aristocracia titulada Caro prefiere la onomástica literaria o extranjerizante y prescinde del honorífico: es el caso de Ludovico, príncipe de Pinoy; Estela, condesa de Sora;<sup>239</sup> y, por extensión, Lisarda, prima de esta última.

Por lo que respecta a *El conde Partinuplés*, el nombre del protagonista masculino viene ya dado por la fuente en que se basa la comedia, como ocurría en *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Guevara. No obstante, Ana Caro hace de la emperatriz turca «Melior» dos personajes diferentes, para los que escoge antropónimos de resonancias poéticas, acorde con la ambientación cortesana y extranjera: «Rosaura» y «Aldora». El primero es siempre nombre de princesa en Lope —húngara en *El animal de Hungría*, sarda en *El favor agradecido* y francesa en *La ocasión perdida*—, mientras que la única heroína calderoniana de este nombre que

<sup>237</sup> Véase Huerta y Urzáiz [2002:323-24].

<sup>238</sup> Véanse Luna [1992:269-270], Maroto [1996] y Urban [2014:74-79].

<sup>239</sup> «Estela» se incluye entre los «nombres de pila más frecuentes que se reservan para damas (nobles) y que nunca o casi nunca se aplican a criadas o villanas» en las comedias de Lope de Vega, según Morley y Tyler [1961:23].

recogen Huerta y Urzáiz [2002] es la de *La vida es sueño*.<sup>240</sup> Se trata de una coincidencia especialmente interesante si se tiene en cuenta que estudiosos como Weimer [2000] o Maroto [2007] han puesto de relieve las posibles intertextualidades entre *El conde Partinuplés* y *La vida es sueño* de Calderón, incluyendo a un personaje meramente aludido en la comedia de Caro: Segismundo, rey de Polonia.<sup>241</sup> Por otra parte, el nombre de Rosaura en *El conde Partinuplés* podría ser una combinación de los de sus progenitores, también personajes solo mencionados y ya fallecidos al comienzo de la obra: el emperador Aureliano y su esposa Rosimunda. Por lo que se refiere a Aldora, Rouane Soupault [2022] sugiere:

Le nom choisi par la dramaturge, Aldora [...] annonce l'essence du personnage si l'on considère que l'étymologie populaire peut facilement y entendre la contraction du syntagme *ala dorada*, «aile dorée». Tout se passe comme si la dramaturge avait voulu ainsi rappeler, non sans humour, l'aptitude essentielle de cette magicienne, et de tant d'autres, à se déplacer dans les airs, et à transporter les personnages à une vitesse extraordinaire d'un lieu à un autre. [...] Le nom d'Aldora présente également une probable filiation intertextuelle avec Alcine, la belle magicienne amoureuse de Roger dans le *Roland furieux* d'Arioste. Le préfixe commun de leur nom [Al-] fonctionne pour le lecteur-spectateur comme un marqueur phonique : il évoque sa parenté avec cette lignée de femmes riches d'un savoir ancien qui maîtrisent les conjurations et les sortilèges.

Simultáneamente, la prometida del héroe en *El conde Partinuplés* —«Elenisa» en el libro de caballerías— es rebautizada por Caro con el nombre de «Lisbella», nombre poético poco frecuente en la tradición áurea,<sup>242</sup> que aquí podría evocar no solo la hermosura propia de toda dama de comedia —«apela para Lisbella / que es bella», aconseja a su señor el gracioso Gaulín (vv. 1834-1835)—, sino también, sobre todo, la flor de lis, emblema de la casa real francesa. La joven, cuyo papel se vuelve mucho más relevante en la adaptación de Caro, deja de ser sobrina del papa para serlo del rey de Francia; muerto el monarca, lidera a su ejército hasta las puertas de Constantinopla; y, finalmente, asciende ella misma al trono tras la renuncia de Partinuplés. La vinculación de Lisbella a la corona francesa es, por tanto, lo suficientemente importante como para valorar que la elección del nombre no sea casual; recuérdese también el orgullo con el que ella misma proclama, en la tercera jornada (vv. 1966-1972):

LISBELLA            [...] yo soy Lisbella de Francia,  
                              hija soy de su Delfín  
                              y de la Flor de Lis, hermana  
                              de Enrico su invicto Rey,  
                              heredera soy de Galia,

<sup>240</sup> A propósito de este antropónimo, anotan: «Nombre compuesto de dos palabras de gran abolengo poético: rosa y aura. La rosa es la reina de las flores, como reconoce Segismundo cuando la ve ya vestida de mujer: “Yo vi, en el reino de olores, / que presidía entre comunes flores / la deidad de la rosa, / y era su emperatriz por más hermosa”. Es aura, pues irrumpe como el viento, aunque no apacible, pues cabalga a lomos de un caballo desbocado. El aura es el soplo ligero que deshace las “fantásticas ilusiones”, tal como dice Segismundo en la jornada tercera» [Huerta y Urzáiz, 2002:439].

<sup>241</sup> El príncipe Federico se presenta a Rosaura como heredero al trono polaco, hoy ocupado por «[...] mi padre, Sigismundo» (*El conde Partinuplés*, v. 1155). Con todo, creo que debe relativizarse el peso del antropónimo como indicador de la posible influencia calderoniana: al fin y al cabo, «a Polish sovereign in literature in the sixteenth and early seventeenth centuries was likely to have been called Segismundo. From 1506 until 1632, three Segismunds reigned in Poland» [Horst, 1982:219].

<sup>242</sup> A pesar de ello, es el nombre de la heroína de *La bella maldaridada* de Lope de Vega.

reino a quien los Pirineos  
humillan las frentes altas.

Ya en un plano secundario, los tres príncipes rechazados por Rosaura —Federico, Eduardo y Roberto— reciben nombres que, aunque son hoy corrientes, al parecer no lo eran en la época si se toman en consideración las listas de Parish: los dos primeros no figuran, y el tercero cuenta con una única ocurrencia [Morley y Tyler, 1961:706-07]. Los tres llegaron a ser empleados como nombres de la realeza por Lope y en Calderón.<sup>243</sup>

En *La firmeza en el ausencia*, Leonor de la Cueva confirma la tendencia a la elección de antropónimos de resonancia literaria y apariencia extranjera para los miembros de la realeza: es el caso de Filiberto, rey de Nápoles —quien comparte nombre, por ejemplo, con el duque de Milán de la comedia calderoniana *De una causa dos efectos*—<sup>244</sup> y la infanta Celidaura, en contraste con los más modestos caballeros «don Juan» y «don Carlos». No obstante, la protagonista femenina, no siendo miembro de la familia real —aunque sí dama de compañía de la hermana del monarca—, recibe igualmente el poético nombre de «Armesinda», que Lope de Vega emplea para la infanta de León en *La ocasión perdida*; Morley y Tyler [1961] anotan además nombres próximos como «Armelinda» o «Arminda». Asimismo, Tirso de Molina llama «Armesinda» a la hija del duque de Narbona en *Cómo han de ser los amigos* y a la sobrina del duque de Lorena en *Amar por señas*, ambas comedias palatinas. Otra «Armesinda», también hija de un duque, protagoniza *Viva quien vence*, de Jacinto Cordeiro; prometida al rey de Grecia, es violada por el hermano de este último. En cuanto a Calderón, en la recopilación de Huerta y Urzáiz [2002] no figura ninguna heroína llamada «Armesinda», aunque sí una «Arminda», la de *El segundo Escipión*, cuya historia es también la de una joven ya comprometida y asediada por un poderoso, quien debe, en última instancia, vencerse a sí mismo al renunciar a su pretensión sobre la dama.<sup>245</sup>

Por su parte, María de Zayas demuestra preferencia por la antroponimia de filiación poética e italianizante en *La traición en la amistad*, cuyos galanes y damas se llaman Liseo, Gerardo, Lauro, Marcia, Fenisa, Belisa y Laura. Tan solo don Juan —el único que lleva el honorífico en el *dramatis personae*— rompe esta tendencia; como ya se ha dicho, el suyo es un nombre frecuentísimo tanto en la España de la época como en la comedia nueva. Quizás la elección de la dramaturga responda a una combinación de factores: por un lado, su propia trayectoria como escritora de *novellas* de raigambre italiana; por otro, el carácter un tanto controvertido de los hechos llevados a escena, esto es, la historia de Fenisa, un *donjuán* hecho mujer, que, sumado a la afirmación de veracidad que cierra la pieza, ambientada en Madrid —«que no ha un año

<sup>243</sup> En particular, «Federico es el nombre masculino que Calderón parece reservar para los protagonistas de alcurmia» según Huerta y Urzáiz [2002:36], que citan, entre otros ejemplos, al emperador Federico III de *El segundo blasón del Austria y Para vencer a Amor, querer vencerle*; al duque de Calabria de *En la vida todo es verdad y todo mentira*; y a los príncipes de *Mujer, llora y vencerás*, *El alcaide de sí mismo* y *Afectos de odio y amor*. También Lope de Vega lo utilizó, por ejemplo, para el rey de Polonia en *La corona de Hungría* o para el de Dalmacia en *La hermosa Alfreda*. De manera similar, Lope llama «Eduardo», entre otros, al rey de Inglaterra en *El animal de Hungría*, *El gallardo catalán* y *Los pleitos de Inglaterra*; también Calderón bautiza así al monarca inglés en *Amor, honor y poder* y utiliza el mismo nombre para el infante de Sicilia en *El alcaide de sí mismo*. «Roberto», aunque criado casi siempre en Calderón y también en varias piezas de Lope, es rey o príncipe en comedias lopescas como *El amor desatinado*, *Nadie se conoce*, *El poder vencido* o *Sin secreto no hay amor*. Tomo estos datos de Morley y Tyler [1961] y Huerta y Urzáiz [2002].

<sup>244</sup> Según Cruz [2019b:123], este personaje de *La firmeza en el ausencia* «may have been named after Philibert of Chalon, viceroy of Naples, from 1528 to 1530».

<sup>245</sup> Arminda, prometida en matrimonio a Luceyo, hijo de Aníbal, es hecha prisionera en la toma de Cartago Nova por las tropas de un joven Escipión el Africano, que se enamora de ella, al igual que dos de sus lugartenientes. El general Escipión ha de «librar la verdadera batalla contra sí mismo al renunciar al amor que siente por la bella cautiva» [Huerta y Urzáiz, 2002:194].

que en la corte / sucedió como se cuenta» (vv. 2909-2910)—, podría hacer más prudente el empleo de una onomástica claramente literaria.

En cuanto a Ángela de Azevedo, tanto en *El muerto disimulado* como en *Dicha y desdicha del juego* otorga al primer galán un nombre de ecos poéticos: «Clarindo» —fácilmente transformable en «Clara» cuando se hace pasar por mujer— y «Felisardo»,<sup>246</sup> respectivamente. Este último da pie a una disociación cuando el joven le asegura a su amada que «[...] en llamas del amor / yo, Violante, feliz ardo» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 729-730). A su vez, la hermana de Clarindo recibe el nombre de «Lisarda», o «Lisardo» vestida de varón; se trata, según Huerta y Urzáiz [2002:326], de un «nombre frecuente en el teatro de la época» que «remite a la flor de lis». No obstante, Azevedo emplea el antropónimo con un significado distinto, pues, partiendo de su similitud con el verbo «arder», subraya la furia justiciera de la heroína cuando parte a vengar el supuesto asesinato de su hermano (*El muerto disimulado*, vv. 699-711):

|          |   |
|----------|---|
| LISARDA  | [...] No me hables en hermosuras<br>sino en coriscos, en rayos,<br>en fierezas, en rencores,<br>en pasiones, en enfados,<br>en pesadumbres, en iras,<br>en furores, en estragos,<br>que la cólera mi pecho<br>hizo un incendio en que ardo. |
| PAPAGAYO | Así lo enseña tu nombre,<br>señora, que te has mudado.<br>Si ardo, es de Lisardo el eco;<br>¿qué mucho, en tu nombre hablando,<br>que arda Lisarda también?   |

Asimismo, el gracioso juega con la flexión de género del nombre de la joven disfrazada para subrayar el desdibujamiento de las fronteras entre lo masculino y lo femenino que marcará toda la comedia (vv. 715-737):

|          |   |
|----------|---|
| PAPAGAYO | Cuando Lisarda te llame,<br>no será el error muy craso,<br>ni ocasión daré con eso<br>a que el disfraz que has tomado<br>de hombre quede conocido<br>y a todos conste a lo claro<br>que eres mujer. No está el punto<br>en el nombre. Yo me declaro:<br>no hace el nombre macho o hembra,<br>pues entre los papagayos<br>hay papagayas también,<br>y en las golondrinas damos<br>con golondrinos, y vemos<br>que éstos son apellidados<br>con el nombre femenino, |
|----------|---|

<sup>246</sup> Según Morley y Tyler [1961:21], «Felisardo» se encuentra entre los «nombres de pila más frecuentes que se reservan para caballeros (nobles) y que nunca, o casi nunca, se aplican a criados o villanos» en la producción dramática de Lope de Vega.

y aquéllas también nombramos  
 con masculina voz.  
 Lo mismo en ti estoy pensando,  
 que aunque mi voz te apellide  
 Lisarda, ¿quién te ha quitado  
 el ser Lisardo, señora?,  
 porque hay mujeres Lisardos  
 y hay también Lisardas hombres.

Los restantes galanes y damas de *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego* reciben nombres característicos tanto de la tradición hispánica como de la portuguesa: Álvaro, Alberto, Beatriz y Jacinta en la primera de las comedias; Fadrique, Violante y María en la segunda.<sup>247</sup> Entre ellos, el caso más interesante es, sin duda alguna, el de doña María de Azevedo, espejo de virtudes y víctima inocente de la decadencia moral ajena en *Dicha y desdicha del juego*: no en vano lleva el nombre de la Virgen —precisamente por ello, poco usado en la comedia nueva—<sup>248</sup> y el apellido de la propia dramaturga. Asimismo, cabe mencionar que el nombre de «Violante» se asocia de manera explícita a la flor conocida como «violeta» en una letra compuesta don Fadrique, que se repite en dos ocasiones acompañada de música.<sup>249</sup>

Por lo que se refiere a *La margarita del Tajo*, en ella Azevedo ve sus decisiones limitadas por la leyenda hagiográfica que toma por fuente: entre las damas y galanes, tan solo Rosimunda es un personaje original de la comedia. Como su esposo Britaldo o su suegro Castinaldo, lleva un antropónimo fundamentalmente literario: «Rosimunda» es el nombre de la difunta madre de Rosaura en *El conde Partinuplés*; y también lo utiliza, por ejemplo, Calderón en *El conde Lucanor*, donde así se llama la hija del conde de la Toscana [Huerta y Urzáiz, 2002:440].

Finalmente, en *El gran prodigio de España* de Joana Teodora de Sousa nos encontramos con un protagonista de nombre muy común, Pedro González («Gonçales», en la grafía portuguesa de la suelta), que no obstante resulta ya predeterminado, por ser el que la tradición hagiográfica atribuye al santo homenajead. En contraste, los personajes de nueva creación poseen en su mayoría nombres poéticos y extranjerizantes, muy propios de la escena barroca: Lidoro, Felicio, Laurino, Belisa y Lisarda, a los que habría que añadir el de Leonor, que, como ya se ha indicado, era frecuente tanto en la comedia nueva como en la realidad extraliteraria.

Por otro lado, conviene añadir una nota a propósito de los apellidos. No todos protagonistas de las comedias aquí estudiadas tienen uno; pero, cuando lo llevan, acompaña a un nombre de tradición hispánica<sup>250</sup> —o portuguesa— y suele poner de manifiesto su origen aristocrático,

<sup>247</sup> Por ejemplo, «Beatriz», «Violante» y «María» se encuentran entre los «nomes femininos mais frequentes dos processados da Inquisição de Lisboa» durante los siglos XVI y XVII [Rowland, 2008:24].

<sup>248</sup> De acuerdo con Morley y Tyler [1961:17], probablemente «José y María eran nombres demasiado estrechamente relacionados con la religión para que [Lope de Vega] los usara en las comedias. Lope tenía la costumbre de formar en el encabezamiento de cada una de las páginas de los manuscritos una grafía que representaba las palabras “José, María y Ángel Custodio”. No se puede dudar de la sinceridad de su sentimiento religioso, y debe haber pensado que no era propio usar estos nombres sagrados en obras seculares. La inhibición en el uso de José parece haber sido absoluta, con la sola excepción de los personajes bíblicos. El nombre de María no falta en sus obras, pero en la mayoría de los casos se trata también de un personaje histórico». Huerta y Urzáiz [2002:38] recogen esta misma cita y apuntan que «la actitud al respecto de Calderón [...] no dista mucho de la de Lope». En cambio, Guillén de Castro sí presenta con cierta frecuencia a damas llamadas «María», según apunta Domingo [2006:125].

<sup>249</sup> «Fuese amor a coger flores, / de Flora a la estancia bella, / y entre todas, por más rica, / quiso escoger la Violeta; / que es la flor más brillante / por parecerse mucho con Violante» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2341-2346 y 2381-2386).

<sup>250</sup> Felisardo, protagonista de *Dicha y desdicha del juego*, es el único personaje con antropónimo de eufonía literaria cuyo apellido se conoce; sin embargo, esto se debe únicamente a que es el mismo que el de su hermana María. El *dramatis personae* se refiere a él como «Felisardo, galán» y a ella como «doña María de Azevedo, dama». Durante el transcurso de la comedia, Rosela y Fadrique mencionan a María citando su apellido (vv. 1132-1133 y 1261-1262); en contraste, la secuencia «Felisardo de Azevedo» no aparece jamás.

remitiendo a alguna familia noble bien conocida. Por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz otorga a la heroína de *Los empeños de una casa* el apellido «Castro», una «noble, antiquísima e histórica familia» que «es una de las cinco derivadas en Castilla de sus primitivos soberanos y cuyos solares, desde los tiempos más remotos, fueron considerados como los primeros en la Península» (ABEPI II 212, 196); era, a modo de muestra, el linaje de los condes de Lemos. Asimismo, los antagonistas, Pedro y Ana de Arellano, poseen otro apellido de gran prestigio. Relacionado en origen con la casa real de Navarra, también tuvo presencia en Nueva España: por ejemplo, se vinculó a los marqueses de Oaxaca, tras el matrimonio de Hernán Cortés y su hijo, primeros en ostentar este título, con mujeres de la familia Ramírez de Arellano.

A su vez, Ana Caro de Mallén escoge «Córdoba» y «Ribera» para los protagonistas de *Valor, agravio y mujer*. La primera es una «nobilísima casa» de origen «andaluz» (ABEPI I 230, 271; III 170, 61), a cuya estirpe pertenecían, entre otros, los marqueses de Priego, los condes de Cabra o los duques de Sessa. Por su parte, la segunda es una «familia noble, originaria de Andalucía, en donde obtuvieron por derecho hereditario la elevada dignidad de adelantados» (ABEPI II 763, 387); sus miembros fueron duques de Alcalá y marqueses de Tarifa. Por ejemplo, el palacio sevillano de los Ribera, conocido hoy como «Casa de Pilatos», se considera una de las muestras más significativas de arquitectura renacentista en la ciudad hispalense. Asimismo, fueron protectores del monasterio de la Cartuja, donde ya en época de Ana Caro existía un suntuoso panteón dedicado a esta familia. Por tanto, no cabe duda de que un hipotético público sevillano de *Valor, agravio y mujer* reconocería este apellido y lo asociaría, de manera inmediata, a la aristocracia de su contexto más próximo. De igual manera, cuando Leonor de Ribera adopta en esta comedia la identidad ficticia de «Leonardo», escoge el apellido «Ponce de León», también vinculado a Sevilla desde que Enrique Ponce de León, «noveno hijo de Juan Ponce de León y Cabrera, segundo Conde de Arcos y primer Marqués de Cádiz [...] se avencindó en Sevilla y fue el fundador de una casa de su linaje en aquella ciudad y Veinticuatro de la misma» (ABEPI, II 726, 225).<sup>251</sup>

Por último, Ângela de Azevedo utiliza, además del suyo propio, otros patronímicos que serían significativos en su entorno geográfico e incluso familiar. El apellido de Jacinta en *El muerto disimulado*, «Aguilar» o «Aguiar», lo llevaron aristócratas a ambos lados de la raya; en la misma comedia, aparecen Álvaro y Beatriz de Gamboa, mientras que Felisardo y María de Azevedo contraen nupcias con Violante Osorio y Fadrique de Miranda en *Dicha y desdicha del juego*. El apellido «Gamboa» corresponde a un «antiguo y noble linaje de Guipúzcoa» (ABEPI II 372, 29); «Osorio», a una «familia hespanhola muito antiga», una de cuyas ramas «passou [...] a Portugal [...] em 1386, na pessoa de Martim Osorio, da casa dos marquezes de Astorga. Fez seu solar na Vila de Trancoso» (ABEPI I 690, 167). Precisamente, Costa [1984] menciona a varios «Gamboa», «Osorio» e incluso a algún «Miranda» en su historia del arzobispado y ciudad de Lamego. Por ejemplo, Nuno Caiado de Gamboa realizó, a finales del siglo XVI, importantes contribuciones a la iglesia de Trevões, parroquia donde moriría el marido de la escritora; por ello, «no altar da Senhora do Rosário manteve-se muitos anos exposto o retrato do benfeitor, de joelhos e de mãos postas» [Costa, 1984:120]. De hecho, una cuñada de Ângela emparentó con los descendientes de este Gamboa, algunos de los cuales aún llevaban su apellido, según se desprende de los datos expuestos por Chaves, Braz y Pinto [2015].

<sup>251</sup> Se trata, además, de un apellido que ha aparecido varias veces en torno a la biografía de Ana Caro de Mallén: Serrano y Sanz [1903:177] y Escabias [2012, 2013a, 2022, 2023] la hacían hermana de Juan Caro de Mallén, caballero de doña Elvira Ponce de León, marquesa de Villanueva de Valdeza; y, a mi juicio, la dedicatoria de un soneto de esta escritora a «doña Inés Jacinta Manrique de Lara» haría referencia a una hija de doña Jacinta de Pineda Ponce de León, señora de la Torre de Cuadros. Véase el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus».

Todo lo dicho hasta ahora permite extraer algunas conclusiones. Para empezar, parece que la tendencia mayoritaria, si bien no absoluta, consiste en atribuir los nombres más comunes —normalmente acompañados de «don» o «doña»— a los personajes procedentes de las clases medias de la nobleza. En contraste, reyes, emperatrices, infantas y miembros de la aristocracia titulada, sobre todo si proceden de una corte extranjera —Creta, Bruselas, Francia, Constantinopla, Nápoles—, reciben nombres de filiación literaria y apariencia foránea, en especial italiana, y no utilizan el honorífico. Domingo [2006:122] observa exactamente la misma predisposición en la obra dramática de Guillén de Castro y señala, en consecuencia, un contraste entre la onomástica propia de la comedia urbana y la de la comedia palatina:

Guillén aplica la fórmula de respeto tradicional española a esos nombres de pila de uso más cotidiano y frecuente en la sociedad de su tiempo, reservados por él a los nobles de medio pelo que protagonizan las comedias urbanas [...] de su segunda etapa, vinculadas al «arte popular» de Lope. Por el contrario, nuestro dramaturgo despoja del tratamiento señorial castellano a los nombres de origen foráneo o de apariencia extranjerizante que, extraídos ya de romances carolingios, ya de la mitología grecolatina, lucen los encumbrados agonistas de sus comedias «aristocráticas», en su modalidad predilecta de *drama palatino*, más tempranas [...] o representativas de sus últimos años de escritor.

Además, muchos de esos nombres tradicionales españoles, propios de la comedia urbana, aparecen acompañados de apellidos asociados a la nobleza. De manera significativa, es común remitir a familias muy conocidas en el contexto geográfico específico de cada dramaturga, donde, previsiblemente, habría de representarse la comedia. Su inmediata identificación por parte del público reforzaría la caracterización social de estos personajes, en la que enseguida nos detendremos. Incluso, en ciertos casos, no es del todo imposible que entre quienes asistían a la función pudiese hallarse algún noble de este linaje que quizás se sintiera halagado escuchando, por ejemplo, cómo don Juan de Córdoba se enorgullece de su apellido y le recuerda a su futuro cuñado que «[...] vos sois Ribera, / noble y andaluz también» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 429-430). La selección antroponímica no resulta, por tanto, en absoluto casual.

## 1.2.2 Rasgos físicos

### 1.2.2.1 La belleza imprecisa de las damas

Si algo tienen en común las damas de la comedia nueva es la belleza, rasgo que, según subraya Domingo [2006:222] en su estudio del teatro de Guillén de Castro, se encuentra estrechamente relacionado con la nobleza de linaje y se extiende a todos los personajes femeninos de alta cuna:

Para nuestro comediógrafo valenciano, igual que para el resto de dramaturgos auriseculares, la belleza física de sus ilustres protagonistas no es sino la manifestación más externa, sensible, de la «fuerza de la sangre» que corre por sus aristocráticas venas. Se trata, por tanto, la belleza, de una cualidad natural, un don del Cielo, de la que han sido revestidas todas y cada una de las mujeres nobles diseñadas por Guillén, en virtud de su rancio abolengo, e independientemente del papel actancial que desempeñan en las piezas en que intervienen [...] incluso las malvadas antagonistas [...] se caracterizan por una extraordinaria gracia corporal, cualidad de la que, por cierto, sabrán servirse hábilmente para llevar a cabo sus perversas intrigas, dirigidas siempre contra la ingenua e igualmente bella protagonista.

Cabe apuntar que, aunque, en efecto, la catadura moral o el papel en la intriga de una dama no es obstáculo para que sea caracterizada como hermosa, sí puede influir en el grado de esta belleza: si una heroína destaca sobre otra en este aspecto, suele ser la dama B, pretendida por varios galanes, y este rasgo puede ir acompañado de una superioridad moral (Leonor de Castro frente a Ana de Arellano en *Los empeños de una casa*) o de alcurnia (Estela, condesa de Sora, frente a Leonor de Ribera en *Valor, agravio y mujer*).

Los textos describen siempre una hermosura necesariamente ambigua, con la juventud como única condición más o menos prefijada: la caracterización física solo puede completarse en escena, pues ha de poder adaptarse a las distintas concreciones posibles en el cuerpo de la actriz. Como es lógico, dicho proceso no siempre tuvo lugar sin desajustes; por ejemplo, Tirso de Molina atribuyó el fracaso del estreno de su *Don Gil de las calzas verdes* al menguado atractivo de la actriz principal, Jerónima de Burgos (*Cigarrales de Toledo*, edición de L. Vázquez Fernández, pp. 451-52):

La segunda causa [...] de perderse una comedia, es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha, y con tan gallardo talle que, vestida de hombre, persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la Montaña, y más arrugas que una carga de repollos, y que se enamore la otra y le diga: «¡ay, qué don Gilito de perlas!, ¡es un brinco, un dix, un juguete del amor!»?

Esta belleza imprecisa puede expresarse simplemente a través de breves exclamaciones admirativas —«¡Qué hermosa!» (*El conde Partinuplés*, v. 44); «¡Qué rara belleza!» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1042-1043)— o mediante el continuado uso del epíteto, yuxtapuesto al nombre de la dama; por ejemplo: «Leonor bella» (*Los empeños de una casa*, v. 729), «hermosísima Estela» (*Valor, agravio y mujer*, v. 1611), «Rosaura hermosa» (*El conde Partinuplés*, v. 58), «bella Marcia» (*La traición en la amistad*, v. 61), «Armesinda bella» (*La firmeza en el ausencia*, v. 867), «hermosa María» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 3269), «Belisa bella» (*El gran prodigio de España*, v. 1154)... Es también frecuentísima la identificación petrarquista de la amada —y, sobre todo, sus ojos— con los astros, en especial con el sol; por consiguiente, y a modo de metáfora de segundo grado, su llegada se asocia al abrir del alba. Así, por ejemplo, Alberto le dice a Beatriz en *El muerto disimulado* (vv. 1865-1874):

ALBERTO            Beatriz mía, ¿qué ventura  
                              es la que amor me depara,  
                              pues aquí —¡quién tal pensara!—  
                              me encuentro con tu hermosura?  
                              Ausente de tu luz pura,  
                              cuando el alma le anochece,  
                              ¿ya la aurora le aparece?  
                              ¿Son del deseo esto antojos,  
                              pues la estrella de tus ojos  
                              por milagro me amanece?

Otra muestra de muchas se encuentra en *Dicha y desdicha del juego*, cuando don Fadrique ruega a la pudorosa María que vuelva a descubrirse el rostro (vv. 1067-1078):

FADRIQUE            No neguéis luces al día,  
 señora, que el ser avara,  
 si bien os inculca rica,  
 también os publica ingrata.  
 Mirad, que me ha anochecido  
 después de ver la mañana  
 en el candor de esa estrella  
 y de esa luz en la gracia.  
 No se arrepienta la aurora,  
 deponga el rebozo el alba,  
 para dar alma a las vidas,  
 para dar vida a las almas.

La misma metáfora es empleada por uno de los vasallos de Rosaura, sumada al tópico del *colligo, virgo, rosas*, cuando le exigen que contraiga matrimonio (*El conde Partinuplés*, vv. 71-77):

EMILIO            [...] Cásate pues, que no es justo,  
 que dejes pasar la aurora  
 de tu edad tierna, aguardando  
 a que de tu sol se ponga.  
 Esta es inviolable ley,  
 y en tus años tan costosa  
 que han de ejecutarla.

Asimismo, puede hablarse de eclipse si la dama o, por extensión, su belleza se ven de un modo u otro agraviadas; en *Valor, agravio y mujer*, cuando Estela y Lisarda son atacadas por bandoleros, don Juan pregunta a su criado: «¿No ves, Tomillo, dos soles / padeciendo injusto eclipse?» (vv. 144-145). La misma imagen se aplica si la heroína tiene los ojos cerrados, ocultando, pues, su metafórica luz tras los párpados: cuando contempla el rostro de Rosaura dormida, Partinuplés afirma que «dos soles miro eclipsados» (*El conde Partinuplés*, v. 1695); y en circunstancias similares, Fadrique dice de María que «[...] del sueño eclipse / padecen sus bellos ojos» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 3646-3647).<sup>252</sup>

Siguiendo con las metáforas de segundo grado, si la amada es sol o es luz, el amante, irremediamente atraído por ella, se convierte en flor, en girasol o, lo que es peor, en mariposa que vuela rauda a quemarse en la llama. Así lo expresa, por ejemplo, don Juan en *La firmeza en el ausencia* (vv. 247-260):

D. JUAN            [...] el alma es mariposa  
 que, deslumbrada al candor  
 de los ojos de Armesinda,

---

<sup>252</sup> La imagen es, como se ha dicho, muy habitual; piénsese, simplemente a modo de ejemplo, en los célebres versos de la égloga *Amarilis* de Lope de Vega, quien lamentó así la ceguera sobrevenida a su amada Marta de Nevares: «Cuando yo vi mis luces eclipsarse, / cuando yo vi mi sol oscurecerse, / mis verdes esmeraldas enlutarse / y mis puras estrellas esconderse, / no puede mi desdicha ponderarse, / ni mi grave dolor encarecerse, / ni puede aquí sin lágrimas decirse / cómo se fue mi sol al despedirse» (edición de F. B. Pedraza, vv. 885-892). Por su parte, Francisco de Quevedo se burló del abuso de la metáfora solar en la *Premática del Desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*, incluida en el *Buscón*, donde se lee: «Iten. Advirtiéndolo los grandes bochornos que hay en las caniculares y nunca anochecidas coplas de los poetas de sol, como pasas, a fuerza de los soles y estrellas que gastan en hacerlas, les ponemos perpetuo silencio en las cosas del cielo, señalando meses vedados a las musas, como a la caza y pesca, porque no se agoten con la prisa que las dan» (edición de P. Jauralde, pp. 593-94).

tan ciega ¡ay Dios! se llegó  
 a sus rayos soberanos,  
 sin recelar el rigor  
 con que el más helado pecho  
 vuelven en fuego, que estoy  
 tan preso en sus dulces lazos  
 y en su amorosa prisión,  
 que como el imán al hierro  
 y como a la rosa el sol  
 atraen, así, deste modo,  
 sigo su hermosura yo.

Y, en *Amor es más laberinto*, Baco se da a conocer ante su dama diciendo (vv. 3163-3168):<sup>253</sup>

BACO                   Pues ¿quién puede ser  
 sino aquel, que girasol  
 tan fino es de vuestros rayos,  
 que aun cuando su resplandor  
 con las sombras se disfraza,  
 conoce [en] la noche al sol?

Estas mismas imágenes pueden desarrollarse para establecer relaciones o comparativas entre varias damas; por ejemplo, en *El conde Partinuplés*, el protagonista se dirige a Aldora, compañera y confidente de su amada, como «precursora de aquel sol, / de aquel oriente arrebol, / lucero de aquella aurora» (vv. 1864-1866); y en *Valor, agravio y mujer*, don Juan trata de justificar su abandono de Leonor frente la condesa Estela, a quien ahora pretende, con las siguientes palabras (vv. 1691-1710):

D. JUAN                Como el que ve de la aurora  
 la estrella o claro lucero  
 de su lumbre mensajero  
 cuando el horizonte dora,  
 que se admira, y se enamora  
 de su brillante arrebol,  
 pero saliendo el farol  
 del cielo, luciente y puro,  
 el lucero llama oscuro,  
 viendo tan hermoso el sol;  
 así yo, que a Leonor vi,  
 o de lucero o estrella,  
 adoré su lumbre bella  
 y su mariposa fui;  
 mas luego, mirando en ti  
 del sol lucientes ensayos,  
 hallé sombras y desmayos  
 en la vista de mi amor,  
 que es poca estrella Leonor,  
 y eres sol con muchos rayos.

<sup>253</sup> El pasaje no está exento de un humor irónico, puesto que Baco, quien cree que «conoce en la noche al sol», está en realidad confundiendo a su querida Ariadna con Fedra, hermana de esta.

No obstante, Leonor —que escucha este alegato haciéndose pasar por Estela— no duda en apropiarse de la metáfora para reprochar al burlador su ingratitud y su falta de constancia (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1739-1758):

LEONOR            El que en la tiniebla oscura  
de alguna noche camina,  
adora por peregrina  
del lucero la luz pura;  
sólo en su lumbre asegura  
de su guía la esperanza,  
y aunque ya del sol le alcanza  
el rayo, está agradecido  
al lucero, porque ha sido  
de su tormenta bonanza.  
Tú, en el oscuro contraste  
de la noche de tu amor,  
el lucero de Leonor,  
norte a tus penas miraste:  
guióte, mas olvidaste  
como ingrato la centella  
de su lumbre clara y bella  
antes de amar mi arbol.  
¿Ves cómo sin ver el sol  
aborreciste la estrella?

Tan común es la identificación de la amada con el astro rey que da pie incluso a los chistes del gracioso. Así, cuando don Carlos se pregunta «Si en belleza es sol Leonor, / ¿para qué afeites quería?» (*Los empeños de una casa*, vv. 1175-1176) —pues el atractivo de la dama de comedia es siempre natural y no necesita cosméticos—, Castaño le replica: «Pues si es sol, ¿cómo podía / estar sin el resplandor?» (vv. 1177-1178). Se trata de una dilogía con los dos significados posibles de este último término: «luz muy clara que arroja o despide el sol o cualquier otro cuerpo luminoso» y «una composición de albayalde y otras cosas con que se afeitan las mujeres» (*Autoridades*, s.v. «resplandor»). Tan solo en una ocasión en el presente corpus se aconseja a una heroína que use del maquillaje, aunque el hecho de que tal sugerencia venga de su padre —personaje bastante negativo en la obra, como se comprobará en el capítulo correspondiente— hace dudar de su acierto (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2666-2674):

NUÑO            [...] mañana sin duda  
serán las bodas, Violante;  
haz que no haya falta alguna  
de la casa en el aseo,  
ni en la gala y compostura  
de tu persona también;  
que aunque tu belleza excusa  
los afeites, bien parece  
el ornato en la hermosura.

Otro tópico habitual a la hora de ponderar la belleza de la dama es el ligarla a lo angelical o lo divino: por ejemplo, para Liseo «Marcia es un ángel; mi Fenisa diosa» (*La traición en la amistad*, v. 1282); Rosaura le parece a Partinuples «un ángel» (*El conde Partinuplés*, v. 785) y

a Roberto, «deidad soberana» (v. 1239); Armesinda es para don Juan un «ángel bello y celestial» (*La firmeza en el ausencia*, v. 203); Britaldo llama a Irene «deidad soberana y bella» (*La margarita del Tajo*, v. 2434); y cuando Baco trata de seducir a Fedra para darle celos a Ariadna, hace de la dama una deidad en cuyos altares se sacrifica, entregándose al fuego, el propio amor (vv. 1170-1176):

BACO                    [...] Hermoso milagro,  
                              en cuyas aras divinas  
                              sirve el mismo amor postrado  
                              de víctima a vuestro culto,  
                              porque fuera desacato  
                              que ardiera a incendio tan puro  
                              menos divino holocausto.

De igual manera, no escasean las referencias a la mitología grecolatina: a ojos de Fadrique, María va «[...] a Palas / excediendo en la hermosura» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1040-1041); Britaldo le promete a Irene que «a ser yo Paris, te diera, / y no a Venus, la manzana» (*La margarita del Tajo*, vv. 2436-2437); y Liseo, por su parte, recoge todos los lugares comunes hasta ahora mencionados al describir a Marcia como «un todo de hermosura, un sol, un ángel, / una Venus hermosa en la belleza, / una galana y celebrada Elena» (*La traición en la amistad*, vv. 351-353).<sup>254</sup>

Los ejemplos hasta ahora anotados revelan ya que lo más frecuente es que la semblanza física de la dama se ponga en boca de un galán, en especial de aquel que trata de seducirla. Con todo, tampoco resulta inusual el intercambio de elogios entre los personajes femeninos, en ocasiones tan pródigos que rozan lo homoerótico, incluso sin necesidad de que una de ellas haya adoptado el disfraz varonil. Véase, por ejemplo, el pasaje donde Laura conoce a Marcia y Belisa en *La traición en la amistad* (vv. 899-920):

LAURA                    Marcia, hermosa, perdonadme,  
                              que es vuestro talle extremado;  
                              me ha turbado, y casi estoy  
                              muerta de amores en veros.  
                              No hay más bien que conoceros;  
                              dichosa en miraros soy.  
MARCIA                    [...] Descubríos, que los ojos  
                              me tienen enamorada.  
LAURA                    Solo en el ser desgraciada  
                              soy hermosa, y si en despojos  
                              el alma, señora, os doy,  
                              tomad el rostro también.                    [Se descubre]  
MARCIA                    Hermosa sois.  
BELISA                                       No hay más bien  
                              que ver cuando viendo estoy  
                              tal belleza; el cielo os dé  
                              la ventura cual la cara;

<sup>254</sup> De manera significativa, cuando el galán pasa a enumerar las cualidades no físicas de su amada, ha de recurrir a asimilarla a dioses masculinos, salvo, precisamente, a la hora de elogiar su pureza sexual: Marcia es también «un sacro Apolo en la divina gracia, / un famoso Mercurio en la elocuencia, / un Marte en el valor, una Diana / en castidad» (*La traición en la amistad*, vv. 354-357).

si hombre fuera, yo empleara  
en vuestra afición mi fe.

Ocasionalmente, también los criados se detienen a apuntar el atractivo de una u otra dama, lo que permite algún comentario más alejado de la galantería petrarquista; es el caso de la exclamación de Gaulín ante la vista de Aldora en *El conde Partinuplés*: «¡Oh animal el más hermoso / de todos los animales!» (vv. 677-678). Con todo, esta expresión responde al contexto de una expedición de caza y al hecho de que Rosaura, con ayuda de la maga, logra inicialmente que Partinuplés la persiga convirtiéndose en fiera.

En cualquier caso, de lo que no queda duda es de no que hay lugar para una dama fea en el teatro áureo. Cabe señalar que Luna [1993b:89] creyó que la Leonor de *Valor, agravio y mujer* podría serlo, basándose en que la propia joven, cuando su hermano —que no la ha visto desde la niñez y no sabe que es con ella con quien habla— pregunta si se ha convertido en una mujer hermosa, replica únicamente: «Es afable y virtuosa» (v. 642). No obstante, este diálogo prueba tan solo la modestia de la heroína; no hay más que contrastarlo con la opinión que tiene de ella don Juan, incluso después de haberla abandonado (*Valor, agravio y mujer*, vv. 370-376):

D. JUAN            [...] vi una mujer, don Fernando,  
                          y en ella tanta belleza  
                          que usurpó su gallardía  
                          los aplausos de la fiesta.  
                          No os pinto su hermosura  
                          por no eslabonar cadenas  
                          a los hierros de mi amor;  
                          pero con aborrecerla,  
                          si dijere que es un ángel  
                          no hayas miedo que encarezca  
                          lo más de su perfección.

Además, al adoptar el tópico «disfraz varonil», Leonor alcanza en grado sumo la belleza andrógina propia de este tipo de personajes: la condesa Estela, creyéndolo «Leonardo», se muestra arrebatada ante «[...] este Adonis galán, / este fénix español, / este Ganimedes nuevo, / este dios de amor, mancebo, / este Narciso, este sol» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 915-919).<sup>255</sup> Asimismo, Ribete llama la atención sobre la silueta de la joven, mucho más expuesta con las calzas de varón que bajo las largas faldas femeninas: «Pareces el Dios de amor. / ¡Qué talle, qué pierna y pie!» (vv. 466-467). Como es sabido, el atractivo erótico de la actriz en traje de hombre fue precisamente uno de los factores que determinaron el éxito entre el público de este recurso teatral, controvertido y a menudo prohibido, pero que, en palabras de Lope de Vega, «suele [...] agrandar mucho» (*Arte nuevo*, vv. 282-283). El mismo Lope confesaría haber compuesto *La mocedad de Roldán* «a devoción del gallardo talle en hábito de hombre de la única representante Jusepa Vaca, digna de esta memoria» (edición de C. Peraita, p. 692); y, en su comedia *Laura perseguida*, puso en boca de un personaje estas palabras (edición de S. Iriso Ariz, vv. 827-861):

---

<sup>255</sup> Ferrer [2003:198] ha estudiado, entre las situaciones que propicia el disfraz varonil en la obra dramática de Lope de Vega, la «reacción que despierta dentro de la comedia la mujer disfrazada de varón, no en los personajes masculinos, sino en otros personajes femeninos que desconocen su verdadera identidad. Lope utiliza intencionadamente estas escenas para crear sobre las tablas una tensión de erótica ambigüedad, presentando a actrices disfrazadas de hombres en escenas de cortejo amoroso con otras damas, escenas que, aparte de su carga erótica, le permitían crear situaciones cómicas, entre las cuales se contempla también la parodia de ciertos patrones de conducta masculinos».

OTAVIO                   ¿Unas ligas, unas medias  
han hecho en mis pensamientos  
tan espantosas tragedias? [...]   
¿Una mujer vuelta en hombre,  
que siendo mujer no pudo  
hacerme nombrar su nombre,  
me ha dejado tal, que dudo  
que el mundo «traidor» me nombre?

Por otra parte, hay ocasiones en las que las dramaturgas hacen algo más que registrar la esperable hermosura de sus protagonistas. Por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz parece detenerse a reflexionar en torno a la competición en cuanto al físico entre las damas de sus comedias. Si en *Los empeños de una casa* la malintencionada doña Ana resiente la «belleza sobrehumana» (v. 218) de Leonor, como advierte su criada Celia —«De la envidia que le tiene / no le arriendo la ganancia» (vv. 241-242)—, en *Amor es más laberinto* se insiste una y otra vez en que Fedra y Ariadna, ambas personajes positivos, son iguales en este aspecto. Así lo manifiesta ya el coro que abre la pieza; debe advertirse cómo Sor Juana, que mostró un significativo interés por la música en todo su teatro, se sirve de esta también para reforzar la caracterización de sus personajes (vv. 1-6):<sup>256</sup>

MÚS. CORO 1       En la hermosura de Fedra,  
y en la beldad de Ariadna,  
muestra Amor que hay mayorías  
donde no caben ventajas;  
porque de Amor conozcan, en las hazañas  
que sin dejar despojos, consigue palmas.

Poco después, la doncella Cintia le explica a Ariadna el significado de estos versos, condenando a aquellos amantes que, por ensalzar a su dama, menosprecian a las demás mujeres (*Amor es más laberinto*, vv. 17-24):

CINTIA                   [...] como sois Fedra y tú,  
aún más que en la sangre, hermanas  
en la belleza, os festejan  
con iguales alabanzas,  
y no como algunos necios,  
cuya adoración cansada  
sólo piensa que a una sirve  
con lo que a todas agravia.

Esta «abierta censura», como la llama Ferrer [1998:26], la retoma en la tercera jornada el príncipe Teseo, quien, tras alabar la belleza de Ariadna en presencia de su amada Fedra,

---

<sup>256</sup> Según Hernández Araico [2012:209], la escritora novohispana «se muestra obsesionada sobre todo con la música cantada». Esta misma investigadora afirma: «Si como afirma Querol [...] “Calderón es el dramaturgo español que más importancia ha dado a la música en su teatro” —con porcentajes muy altos de números y pasajes musicales en sus dramas y comedias y una infraestructura musical fundamental en todos sus autos—, Sor Juana, aunque con una producción mucho más reducida, proporcionalmente se iguala a la intensidad musical de Calderón. En todo su teatro la música desempeña un papel clave y sobresaliente. Sus trece loas, amén de los villancicos parateatrales, sus dos comedias, con las acompañantes piezas menores (loas, sainetes y sarao) y sus tres autos con loas, —es decir, toda la obra dramática completa de Sor Juana— se despliega, en mayor o menor grado, musicalmente sobre el escenario» [Hernández Araico, 2012:210].

percibiendo la incomodidad de esta última, le advierte «que muy bien puede un amante / que en esta duda zozobra, / ser fino con la que quiere, / sin ser grosero con otra» (vv. 2905-2908). Justo antes, ha desarrollado el tópico de la hermosura ligada a la altivez, que es desmentido por la generosa actitud de Ariadna y por su papel activo en el intento —poco fructífero— de seducción del héroe (vv. 2885-2896):

TESEO                    [...] obró tan fina conmigo  
                               como si no fuera hermosa;  
                               pues bien sabes que en los duelos,  
                               que allá disputáis vosotras,  
                               ofende su punto quien  
                               con finezas enamora.  
                               Y aun juzgo que esta es la causa  
                               por que de ingratas blasonan  
                               todas las hermosas, dando  
                               a entender presumptuosas,  
                               que a quien la beldad no falta,  
                               todo lo demás le sobra.

A propósito de la confrontación de la belleza de varias damas, cabe anotar un caso un tanto atípico en *El gran prodigio de España*. Los galanes Laurino y Lidoro reconocen que Belisa, la mujer a quien ambos prefieren, no es tan hermosa como Leonor, esposa del segundo; no obstante, su inferioridad en cuanto al físico no la hace menos atractiva a sus ojos (vv. 2160-2185):

LAURINO                Pues, señor, ¿no estáis casado  
                               de ayer con la más divina  
                               hermosura que se ha visto?  
                               ¿Qué otra puede haber más digna?  
 LEONOR                Aquí de mis celos todos                (*Al paño.*)  
                               la respuesta me intimida.  
 LIDORO                ¿Vos la juzgáis por más bella?  
 LAURINO                Quien la hizo peregrina  
                               quiere que así la conozca.  
 LIDORO                ¿Y no adoráis a Belisa?  
 LAURINO                Sí.  
 LIDORO                Pues ¿cómo, no siendo ella  
                               la hermosura más divina,  
                               le rendéis adoración?  
 LAURINO                Porque la estrella me inclina.  
 LIDORO                Pues de la misma manera  
                               soy yo [...]  
                               Conozco que vence el día  
                               la belleza de Leonor,  
                               procurela con profía,  
                               recibila por esposa,  
                               razón que amarla me obliga,  
                               pero qué importa, si tengo  
                               el alma presa en Belisa.  
                               Amo a Leonor por fuerza  
                               y a ella por simpatía.

La belleza de la dama recibe un tratamiento interesante también en *El conde Partinuplés*. Al comienzo de esta pieza, su protagonista masculino se ve cautivado por un retrato de Rosaura. Sin embargo, no tiene la certeza —aunque sí la sospecha— de que esta sea la misma mujer con la que, ya en Constantinopla, inicia una relación amorosa sin permitírsele jamás contemplar su rostro. Como ocurre en el libro de caballerías que inspira su comedia, Ana Caro desarrolla aquí el tópico de la amante invisible, habitual en el folclore, al tiempo que ofrece una recreación del mito de Eros y Psique con protagonistas del sexo opuesto: ella es la mujer misteriosa que se oculta en la oscuridad y él, el enamorado que, mágicamente transportado y retenido en un palacio extraño, tiene prohibido mirarla.<sup>257</sup> Tan inusual situación provoca el espanto del gracioso (vv. 1315-1321):

GAULÍN                    [...] ¿quién no se pasma  
de que ames una fantasma,  
búho, lechuza, abubilla,  
sin saber si es moza o vieja,  
coja, tuerta, corcovada,  
flaca, gorda, endemoniada,  
azafranada o bermeja?

Por su parte, Partinuplés no alberga semejantes temores, pues cree, con el idealismo propio de todo galán, que la perfección espiritual que percibe en Rosaura no puede sino hallar su correspondencia física.<sup>258</sup> Se opone, por tanto, al tópico de la incompatibilidad entre belleza e inteligencia femeninas, defendido por su criado (vv. 1327-1344):

CONDE                    Un entendimiento claro,  
un ingenio único y raro,  
de quien mi fe verdadera  
hoy se halla tan bien pagada  
que aprehende, y con razón,  
que es la mayor perfección  
su hermosura imaginada.  
Igual al entendimiento  
será toda, es evidencia.

GAULÍN                    Yo niego la consecuencia  
y refuto el argumento,  
pues jamás hay igual cosa,  
ni es posible que se vea.  
Siempre la discreta es fea  
y siempre es necia la hermosa.

CONDE                    Si de iguales perfecciones  
consta la hermosura, ella  
es la más discreta y bella.

A pesar de esta postura —que Luna [1993a:141, nota al v. 1337] considera «profeminista»—, el conde muestra repetidamente su impaciencia por contemplar a Rosaura, a quien reprocha:

<sup>257</sup> Sobre estas cuestiones, pueden consultarse, por ejemplo, Armas [1976:174-86, 1999, 2020], Whitenack [1999], Torres [2015] y Tacón [2019].

<sup>258</sup> De acuerdo con Luna [1993a:141, nota al v. 1342], en este pasaje el conde «reafirma su concepción neoplatónica de la belleza de la dama como conjunto armonioso». La misma investigadora remite, además, al estudio de Lida [1975] sobre el motivo literario de la mujer hermosa como obra maestra de Dios o de la Naturaleza.

«Me negáis vuestra hermosura, / privando el mejor sentido / del gusto en su bello objeto» (vv. 1023-1025). La emperatriz responde siempre a sus ruegos con una negativa, continuando así con la inversión de la mirada masculina que marca toda la obra: Rosaura puede examinar a sus pretendientes y elegir a un favorito, mientras que el galán tiene vedado el juzgar el aspecto de su amada o, como pretende, deleitarse con su belleza. Es el incumplimiento de este precepto, que alcanza la categoría de traición al aprovecharse Partinuplés del sueño de Rosaura, lo que provoca su expulsión de Constantinopla y la separación temporal de los amantes.

Por otro lado, aunque el conde se muestra convencido de la virtud y la hermosura de su enamorada, sus descripciones incluyen casi siempre una pátina de peligrosidad, con frecuencia atribuyéndole cualidades propias de lo demoníaco, lo mágico o lo salvaje. Si bien Caro atenúa la vinculación de la emperatriz con lo sobrenatural con respecto a la fuente caballeresca —pues ya no es ella la hechicera, sino Aldora—, esta sigue hallándose siempre rodeada por la magia, el misterio y la oscuridad. Por ejemplo (*El conde Partinuplés*, vv. 605-636):

|       |  |
|-------|--|
| CONDE | Cuando fiera te seguí,<br>monstruo, mujer o deidad,<br>ignorando tu crueldad,<br>solo a un riesgo me ofrecí.<br>Pero ya descubre en ti<br>más peligros mi flaqueza,<br>pues cuando de tu fiereza<br>libre examine el rigor,<br>mal podré, muerto de amor,<br>librarme de tu belleza.<br>Tu hermosura y tu cautela<br>se han conjurado en mi daño,<br>que una se viste de engaño,<br>otra a la fiereza apela.<br>No en vano el temor recela<br>dar riesgos después de verte,<br>pues de ésta o de aquella suerte<br>vienes a ser mi homicida.<br>Y si fiera cruel das vida,<br>beldad piadosa das muerte [...]<br>Muda fiera, enigma hermosa<br>de aquel retrato que al arte<br>por tuyo excede, ¿en qué parte<br>vives, asistes o estás? [...]<br>¿Por qué a mis ojos te niegas<br>bello hechizo, hermoso áspid? |
|-------|--|

En todo momento, la belleza aparece unida al peligro; y el conde no se limita a señalar, como mero ejercicio retórico, el supuesto poder destructor de una mujer hermosa, sino que alude una y otra vez a los elementos sobrenaturales que envuelven a Rosaura y a su primer encuentro, en el que ella se había transformado en animal. Así, la llama repetidamente «fiera», además de «enigma hermosa», «bello hechizo» y «hermoso áspid», expresiones donde el sustantivo que alude a lo misterioso, lo mágico o lo salvaje aparece modificado por un adjetivo relativo al atractivo físico, con el que contrasta. Asimismo, ha de prestarse atención a la expresión

«monstruo, mujer o deidad», trinomio muy calderoniano<sup>259</sup> que tiene su eco en dos intervenciones posteriores de Gaulín, siempre más severo: «Mujer, hombre o Satanás» (v. 962); «bruja, monstruo o cocodrilo / será, pues tanto se esconde» (vv. 1070-1071). Más adelante, otro apelativo del gracioso condensa esta visión paradójica de Rosaura, que es alternativamente diabólica y divina: «ángel de tinieblas» (v. 1564).

Finalmente, es necesario detenerse en aquellos casos donde el atractivo físico no supone una ventaja o un mero atributo de la dama, sino que se convierte casi en una maldición. Existe otro tópico literario por el cual se aúnan la belleza y el infortunio: a él se refiere Laura en *La traición en la amistad* cuando, modestamente, afirma que «solo en el ser desgraciada / soy hermosa» (v. 911-912); y en *Los empeños de una casa*, Ana lo recuerda al decirle a Leonor que «[...] si eres tan hermosa, / no es mucho ser desdichada» (vv. 239-240), idea que esta última confirma poco después: «Decirte que nací hermosa / presumo que es escusado, / pues lo atestiguan tus ojos / y lo prueban mis trabajos» (vv. 283-286). Este lugar común, frecuente en la dramaturgia barroca, lo explotó María de Zayas también en su narrativa, como apunta Domingo [2006:237, nota 236]:

La habitual conjunción de ambos rasgos (belleza e infelicidad) en la etopeya de la dama de nuestro teatro áureo se convierte en un tópico que llegará hasta el siglo XVIII [...] al mismo tiempo que traspasa las fronteras del género teatral, alcanzando también al novelesco [...] María de Zayas parte del paradigma retórico de la dama de comedia a la hora de retratar a sus protagonistas femeninas, insistiendo muy especialmente en los dos atributos que nos ocupan: belleza y desdicha, pues considera que son esenciales en el desarrollo de las tesis que, con sus novelas, quiere demostrar con el fin de «desengañar» y «defender a las mujeres de las injusticias de los hombres». De ahí que no ceje en su empeño de mostrar toda una amplia galería de mujeres bellas y desdichadas al mismo tiempo, cuya desgracia, en parte, viene provocada por los efectos que su «rara belleza» causa en el alma mudable e inconstante del varón. Es como si María de Zayas quisiera advertir a sus congéneres de sexo femenino del peligro que entraña su natural belleza.

Este aspecto está íntimamente relacionado con lo que Domingo [2006:233] llama «la cara negativa de la belleza femenina, causa originaria de los “amores de perdición”». Como la Marcela cervantina, que con su hermosura provoca estragos y, si bien niega ser culpable del sufrimiento amoroso de los incautos que van a pretenderla a su bucólico retiro, admite su propia peligrosidad —«Fuego soy apartado y espada puesta lejos» (*Quijote* I, 14, edición dirigida por F. Rico, p. 168)—, las damas del teatro barroco pueden descubrirse seductoras a su pesar, hallando así en su hermosura una amenaza para sí mismas y para los demás. Se trata de una idea de largo recorrido en la historia social y literaria, por la cual el varón, a quien se considera incapaz de ejercer control sobre sí mismo ante el deseo sexual por una mujer bella, resulta al menos parcialmente exonerado de los actos que cometería arrastrado por la pasión; a ella, en cambio, se la juzga origen de la desgracia y responsable de la ocultación del propio cuerpo. Así,

<sup>259</sup> Recuérdese el famoso «ángel, demonio o mujer» de *La dama duende* (v. 2080), comedia que, como *El conde Partinuplés*, responde al motivo de la amante invisible. Según Armas [2020:240], «mientras que Calderón termina su trinomio con “mujer”, Partinuplés la pone en el centro. Mientras Manuel subraya los opuestos, ángel y demonio, el conde usa los términos de forma ascendente: desea hallar a una mujer que se acerque a la divinidad. No rehúye del endiosamiento de la mujer».

Luis de Guevara escribe en *Los hermanos amantes* (edición de E. Rodríguez Cuadros, p. 318):<sup>260</sup>

No hay libro que no diga que la hermosura, ya que no es delito en quien la tiene, por lo menos se ha de recatar como si lo fuere. Septimio Florente Tertuliano dice: «Del mismo don de la hermosura, se ha de avergonzar la que lo es», en que casi da a entender que es culpa la hermosura. ¿Qué pechos y corazones castos no atropelló este contagio dulce? ¿Troya no estuviera en pie? ¿Grecia no reinara? ¿Y las cinco puertas de Tebas no se sustentaran en sus quicios a pesar del tiempo? Pero (pues hablo con españoles) ¿a quién el suceso de la hermosa Florinda sirve de desgaño y escarmiento?

Es este modo de pensar el que traslucen las palabras del rey Filiberto cuando, vuelto tirano en su obsesión por Armesinda, asevera que «[...] ocasiona mi locura / esta divina hermosura, / tras cuyo hechizo me voy» (*La firmeza en el ausencia*, vv. 852-854). En *Valor, agravio y mujer*, el burlador don Juan trata de servirse del mismo argumento para excusar la volatilidad de sus afectos, diciéndole a la última de sus conquistas: «Sola vuestra beldad tiene la culpa» (v. 1680). Leonor, que usurpa la identidad de Estela en dicha escena, rechaza la idea: «¿Mi beldad? ¡No está mala la disculpa! / Si os andáis a querer a las más bellas, / iréis dejando aquéllas» (vv. 1681-1683).

El mismo tema recibe un tratamiento más exhaustivo en *La margarita del Tajo*, donde Irene es deseada por Britaldo, un hombre casado, y por Remigio, monje y maestro espiritual suyo. Los dos coinciden en presentarse como víctimas de una pasión arrolladora que tiene por origen a la joven religiosa: el uno, al relatar la primera vez que la vio, lamenta «lo que un mirar desatento / ocasiona de peligros, / de inquietudes y de riesgos» (vv. 370-372); el otro, dirigiéndose en segunda persona a su discípula —aunque ella no está presente— le pide a Dios «que de Britaldo te guarde / y me defienda de ti» (vv. 2176-2177). En contraste, la primera reacción de Irene es culparse a sí misma (vv. 1448-1463):

IRENE                    [...] ¿Qué es esto que por ti pasa,  
Irene? ¿Tú ocasión diste  
a pasiones amorosas?  
¿A esto has llegado? ¿Es posible?  
¡Tu hermosura ha sido causa,  
tu belleza ha sido origen  
de inquietudes tan traviesas,  
de accidentes tan terribles!  
¿Britaldo por tu respeto  
es posible que suspire?  
¿Y su casa por tu culpa  
posible es que amohine?  
¡Esto alcanzas y no lloras!  
¡Esto sabes y no gimes!  
O estás muerta, pues no sientes,  
o estás loca, pues que vives.

<sup>260</sup> Navarro Durán [1998:82] cita este mismo pasaje en un estudio de la belleza femenina en las novelas de María de Zayas y Mariana de Carvajal. La investigadora explica: «La hermosura es [...] un arma de doble filo. Vence, pero acarrea desgracias; seduce y destruye; hasta en la fraseología popular se habla de la fortuna de la fea. Como dice María de Zayas de doña Mencía, la protagonista de su *Desengaño octavo*, “hermosa es fuerza que lo sea, porque había de ser desgraciada” [...] A la hermosura de la mujer se le atribuyen los desastres colectivos creados por los hombres: las guerras, y los familiares: la pérdida del honor».

Esta es la visión que recoge Doménech [1999:12] al afirmar:

*La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* es una comedia sobre el amor. Una de las más desaforadas, arrebatadas, violentas comedias sobre el amor que se pueden encontrar en cualquier época [...] Y en medio de todo ese torbellino de pasiones, Irene, como una Lulú antes de tiempo, dotada de un poder de seducción del que ella es ignorante, pasea su belleza letal entre los hombres que van cayendo a sus pies y son capaces por ella de las mayores vilezas, perversamente inocente.

No obstante, Ângela de Azevedo no parece albergar dudas en cuanto a quién es responsable de esta situación: desde luego, no la santa, por muy hermosa que sea, sino los dos hombres que, incapaces de someter sus deseos a la razón, como la propia Irene les ha aconsejado, se entregan a la violencia y al pecado. Así lo apunta Banán ya al inicio de la obra, cuando, tras considerar ingenuamente la esposa de Britaldo «[...] que es casi imposible / que sin que la mujer quiera / haya galán que se anime / a enamorar su belleza» (vv. 1255-1258), le advierte: «¿Qué culpa se da en la llama / para que la solicite / amante la mariposa?» (vv. 1260-1262). Poco convencida por este consejo, Rosimunda acusa a Irene de haber seducido a su marido —«Britaldo el cautivo ha sido / vuestro amor el cazador» (vv. 1553-1554)— y la santa, atrapada entre la conciencia de su propia inocencia y el arraigado sentimiento de la culpa cristiana, exclama de rodillas (vv. 1582-1611):

|       |   |
|-------|---|
| IRENE | [...] No niego que a las pasiones<br>de Britaldo causa di;<br>sabe Dios si delinquí,<br>que examina corazones.<br>No falto a las atenciones<br>de mi culpa, y deste modo<br>con mi culpa me acomodo<br>si la he llegado a tener,<br>porque una mala mujer<br>tiene la culpa de todo.<br>Pero aunque siempre entendí<br>ser mala, entendía, ¡ay Dios!<br>que no lo era para vos,<br>sino sólo para mí. |
|-------|---|

A partir de entonces, Rosimunda reconoce en su marido al único causante de su infortunio: cuando, tras haberse abrazado, Irene le pregunta «¿Conservaréis el rigor / de los celos contra mí?» (vv. 1656-1657), ella contesta con resolución: «No, contra Britaldo sí» (v. 1658). De igual modo, el anciano Castinaldo no escatima esfuerzos en reprochar a su hijo su incapacidad para doblegar sus pasiones a la razón, lo que a su juicio lo asemeja a un animal: «[...] mirad si es esto / ser bruto o si es ser humano» (vv. 1946-1947). En última instancia, el milagroso resurgir del Tajo del cuerpo degollado de la santa, conducido por un coro de ángeles, frente al peregrinaje en penitencia a Tierra Santa de los hombres que la han mancillado, no deja lugar a dudas sobre la inocencia de una y la culpabilidad de los otros.

Por último, si la protagonista de *La margarita del Tajo* es inocente del poder seductor de su belleza, que los personajes masculinos deberían haber resistido haciendo uso de la razón, en *Dicha y desdicha del juego* el deseo sexual no es ni siquiera el principal motivo por el que Fadrique tratará de violar a doña María: furioso con Felisardo, el propio indiano reconoce que

«[...] es venganza tirana / más que apetito el logro de su hermana» (vv. 3071-3072). Como Irene, María es hermosa; pero Azevedo se ocupa de subrayar que su belleza no es, en modo alguno, responsable de la corrupción moral de los personajes masculinos de su entorno.

### 1.2.2.2 El «varonil» atractivo de los galanes

La semblanza física del galán, como la de la dama, se caracteriza a nivel textual por un atractivo ambiguo, que habría de concretarse en escena en la persona del actor. No obstante, si para las heroínas se habla de una belleza superlativa, expresada mediante multitud de tópicos de raigambre petrarquista, a la hora de describir a los personajes masculinos suele optarse por un enfoque más comedido. Díez Borque [1976:58] observa a propósito de la comedia lopesca:

Faltan por completo las estilizadas descripciones que presentan la belleza femenina a la hora de señalar los valores físicos del galán, porque Lope se inscribe en una tradición literaria de poesía amorosa con resabios garcilasistas, en las que lo habitual es describir a la dama, lo que crea un centón de fórmulas valorativas y ponderativas que se pueden utilizar, pero no ocurre lo mismo a la hora de idealizar la belleza del galán. Por todo esto, la presentación de la «hermosura» de los protagonistas masculinos se reduce a cortas, pero muy expresivas, exclamaciones de la dama sin el lujo formal y extensión que vimos para la mujer.

Al describir físicamente al galán, lo más frecuente es mencionar lo atractivo de su «talle», esto es, «la disposición o proporción del cuerpo» (*Autoridades*). Así, por ejemplo, en *Valor, agravio y mujer* la figura de don Juan recibe la aprobación de Leonor —«Buen talle / tiene aquéste» (vv. 1381-1382)— y hasta la de don Fernando —«Es la primer maravilla / su talle» (vv. 764-765)—; y en *Dicha y desdicha del juego*, Violante admira a Felisardo en un diálogo con su criada: «¿Qué me dices de sus prendas, / de su gracia y perfección, / de su talle y discreción?» (vv. 633-635). No es de extrañar, por tanto, que fuese precisamente la complexión del actor uno de los aspectos en los que se fijaron los dramaturgos: Lope de Vega lamentó en una misiva escrita en 1633 los nefastos «efectos de mal gracioso, galán gordo y dama fría» (*Cartas*, edición de N. Marín, p. 292) y Miguel de Cervantes insertó en su comedia *Pedro de Urdemalas* una descripción de las cualidades del buen farsante, entre las que apuntó: «Buen talle no le perdono, / si es que ha de hacer los galanes» (*Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, edición de J. C. Peinado, vv. 2904-2905).

Por otra parte, la belleza masculina es objeto en el teatro áureo de ciertos celos que no existen en el caso de las damas: se percibe una preocupación por aclarar que el del galán es un atractivo varonil, o, como apunta Domingo [2006:156] a propósito de las comedias de Guillén de Castro, una «hermosura tibia, moderada, alejada de los extremos enfadosos, bien de una belleza excesiva y afeminada, bien de una fealdad ridícula». Igualmente, Díez Borque [1976:59] afirma sobre los protagonistas masculinos de Lope: «Entre los atributos psicofísicos del galán la virilidad es constantemente resaltada y destacada». Esta misma cautela se encuentra muy presente en el retrato de don Carlos que ofrece la enamorada Leonor (*Los empeños de una casa*, vv. 407-440):

LEONOR

[...] Era su rostro un enigma  
compuesto de dos contrarios  
que eran valor y hermosura,  
tan felizmente hermanados,  
que faltándole a lo hermoso



la parte de afeminado,  
hallaba lo más perfecto  
en lo que estaba más falto;  
porque ajando las facciones  
con un varonil desgarró,  
no consintió a la hermosura  
tener imperio asentado,  
tan remoto a la noticia,  
tan ajeno del reparo,  
que aun no le debió lo bello  
la atención de despreciarlo;  
que como en un hombre está  
lo hermoso como sobrado,  
es bueno para tenerlo  
y malo para ostentarlo.  
Era el talle como suyo,  
que aquel talle y aquel garbo,  
aunque la Naturaleza  
a otro dispusiera darlo,  
solo le asentara bien  
al espíritu de Carlos:  
que fue de su providencia  
esmero bien acertado,  
dar un cuerpo tan gentil  
a espíritu tan gallardo.  
Gozaba un entendimiento  
tan sutil, tan elevado,  
que la edad de lo entendido  
era un mentís de sus años.

El ideal estético masculino se perfila, pues, como un hombre joven, de «buen talle» y cuya belleza no haga uso de ostentaciones —que lo convertirían en un *lindo* o un *figurón*—<sup>261</sup> ni resulte tan excesiva que, según los cánones imperantes, entre en conflicto con su virilidad. En este sentido, Teseo presume de que, apenas llegado a la pubertad, «[...] en vez de acompañarme / de los pulidos mancebos / que en la juventud de Atenas / eran de la gala espejos, / de Hércules me acompañé, / que más quiso mi ardimiento, / que preceptores de galas, / tener de hazañas maestros» (*Amor es más laberinto*, vv. 529-536).

Curiosamente, esta restricción desaparece en el caso de las damas disfrazadas de varón, con frecuencia preferidas a los galanes por las otras mujeres de la comedia, aun cuando la suya no puede ser sino una hermosura andrógina. Los demás personajes femeninos ven en ellas a un muchacho joven, imberbe y a menudo más encantador que sus competidores. En *El muerto disimulado*, Jacinta, aunque siempre fiel a la memoria de Clarindo, opina a propósito de «Lisardo»: «[...] mejor talle no vi / de hombre» (vv. 3377-3378). El propio Clarindo, que no reconoce a su hermana, observa «que galán de aqueste talle / jamás le he visto en mi tierra» (vv. 2164-2165). En *Valor, agravio y mujer*, Estela desprecia a Ludovico, a Fernando y hasta a don Juan en favor de Leonor en traje de hombre, tan seducida que Ribete, el criado de esta última,

se burla de lo que considera un deseo sexual condenado a la frustración.<sup>262</sup> La joven condesa confiesa a quien ella cree «Leonardo» (vv. 1715-1734):

ESTELA            [...] como el que en la selva umbrosa  
o jardín, ve de colores  
una provincia de flores,  
pura, fragante y hermosa,  
que se aficiona a la rosa  
por su belleza, y al fin  
halla en la selva o jardín  
un jazmín, y porque sabe  
que es el jazmín más suave,  
la deja y coge el jazmín,  
así yo, que vi a don Juan,  
rosa que a la vista agrada,  
de su valor obligada,  
pude admitirle galán;  
mas siendo tu vista imán  
de mi sentido, escogí  
lo que más hermoso vi,  
pues aunque la rosa admiro,  
eres el jazmín, y miro  
más fragante gala en ti.

La identificación de don Juan con la rosa, imagen usualmente reservada para la descripción de la belleza femenina, no deja de resultar un tanto sorprendente; tanto, que así lo señala Ludovico: «Metáfora curiosa / ha sido, Estela, comparar la rosa / a don Juan por su gala y bizarría» (vv. 1759-1761). De este modo, se comprueba que las reticencias a la hora de ponderar el atractivo masculino —y, de manera simultánea, situar a la mujer como sujeto deseante— se ven ocasionalmente superadas en las comedias del corpus. En este sentido, otro caso significativo es el de *La traición en la amistad*, donde Liseo compagina su papel de burlador con el de objeto de deseo de las damas de la pieza; por el camino, hereda algunos de los tópicos de corte petrarquista o neoplatónico aplicados con mayor frecuencia a la *descriptio* femenina en la literatura. Así lo demuestra la queja de Laura: «¡Ay, dulce ingrato, que en los ojos tiene[s] / tan grande deslealtad, como belleza, / para unos ojos que a tus ojos quieren!» (vv. 860-862). Los ojos de Liseo son, precisamente, mencionados en numerosísimas ocasiones; y su mero retrato, pintado en un naípe, es suficiente para que Fenisa caiga rendida —«¡Ay, ojos de hechizos llenos!» (v. 107)— cuando Marcia se lo enseña, presentándolo como «un hombre donde se cifran / todas las gracias del mundo» (vv. 86-87).

Notablemente más arriesgada es la caracterización de Clarindo en *El muerto disimulado*, que ofrece un reverso perfecto de la dama en traje de hombre: un galán que, tras mostrarse como tal durante su primera intervención en escena, reaparece luego «en hábito de mujer con una canastilla en la cabeza» (acot. v. -1685) y pasa la mayor parte de la comedia con este atavío, sin que ello vaya en menoscabo de su virilidad o de su relación amorosa con Jacinta. Su identidad fingida da lugar a situaciones cómicas, pero Clarindo no es ridículo, como no lo son

---

<sup>262</sup> El gracioso afirma que Estela «fuego imagina sacar / de dos pedernales fríos. / ¡Qué bien se entablará / el juego de amor, aunque ella / muestre que picada está, / si para que se despique / no la puedes envidar / si no es de falso, por ser / limitado tu caudal / para empeño tan forzoso!» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1086-1095). Sobre este y otros chistes eróticos se volverá en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas».

las disfrazadas de varón; y, como ellas, demuestra, bajo el nombre de «Clara», una belleza inusitada que comentan múltiples personajes: las damas Beatriz —«¡Qué hermosa que es la muchacha!» (v. 1691)— y Lisarda —«Cierto que la moza es bella» (v. 2157)— o la criada Dorotea: «[...] es de caras envidia / su cara» (vv. 1670-1671). Asimismo, el viejo don Nuño advierte que su hija, Jacinta, favorece la compañía de «esta moza que su afecto / por su belleza y su gracia / le robó con tal extremo» (vv. 2819-2821). A su vez, el gracioso Papagayo opina que esta joven ficticia posee un rostro «que mata» (v. 2180); debe entenderse que de amor. El hecho de que, con esta excepción, solo mujeres se muestren afectadas por la hermosura de «Clara» preserva, en el contexto del Siglo de Oro, la dignidad de Clarindo, quien en ningún momento es objeto de atenciones indeseadas por parte de otros galanes; este último era un recurso frecuente entre los disfrazados ridículos.<sup>263</sup> Con independencia de ello, su apariencia es tan andrógina que, cuando recupera un atuendo masculino, existe cierta confusión sobre cuál de sus dos trajes es impostado (vv. 3439-3442):

DOROTEA            Señora, algún frenesí  
                              ha dado sin duda a Clara  
                              que agora la vi vestir  
                              de hombre.

Consciente de ello, el héroe aclara (vv. 3448-3451):

CLARINDO            Nadie se admire de verme  
                              en este traje, pensando  
                              que es ajeno, que este mío,  
                              porque el otro era prestado.

Por otra parte, el propio Clarindo observa que su disfraz es posible por ser un joven todavía lampiño: «[...] en tal traje me anima / mi edad, que aún le faltan señas / por do el hombre se divisa» (vv. 1700-1702). Este último rasgo es compartido por su rival amoroso, don Álvaro, cuyo aspecto alaba Dorotea poniendo en valor, una vez más, la juventud (vv. 931-939):

DOROTEA            No le falta aquí a mi ama  
                              en qué escoger, y el mancebo,  
                              que así con tan poca barba  
                              también sus años apoca,  
                              bien de mancebo en la gracia  
                              acaba con los deseos,  
                              porque si mancebo acaba  
                              en cebo, es cebo de amor  
                              para cautivar las almas.

Como van mostrando estos ejemplos, por lo general son las damas —o, en caso contrario, sus criadas— quienes se encargan de apuntar la belleza de los galanes. Solo puntualmente puede alguno de los personajes masculinos reconocer la gallardía de un rival, como lo hace don Fernando al referirse, según se ha dicho, al talle de don Juan en *Valor, agravio y mujer* (vv. 764-765). De igual manera, es posible, aunque poco frecuente, que un anciano, preocupado por

<sup>263</sup> Como se ha referido, estos solían ser interpretados por la figura del donaire. Sobre dicha cuestión se volverá a propósito del gracioso Castaño, cuyo traje femenino en *Los empeños de una casa* se examina en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas».

su honor, advierta el atractivo de algún pretendiente de su hija. Este último es el caso de don Nuño Osorio, padre de Violante en *Dicha y desdicha del juego*, quien señala: «Felisardo es muy galán» (v. 901).

Por último, cabe anotar la presencia en el corpus de un único personaje masculino que parece caer en la tan denostada preocupación por su propio aspecto: se trata del príncipe Federico de Polonia en *El conde Partinuplés*. Como ha apuntado Gil-Oslé [2009] y se expondrá más adelante, los tres pretendientes rechazados por Rosaura representan, respectivamente, las virtudes de la *potentia*, *sapientia* y *voluptas* o, lo que es lo mismo, el poder, la sabiduría y el placer. La escena en la que Aldora muestra sus imágenes a la emperatriz para que escoja a un favorito supone una recreación del juicio de Paris, donde los roles de género se ven invertidos con respecto al mito grecolatino. Federico, en concreto, encarna la virtud de la *voluptas* y, como tal, ocupa el lugar de la diosa Afrodita; por tanto, no es sorprendente que esta primera visión del personaje lo muestre sumido en la contemplación de su belleza (vv. 341-345).<sup>264</sup>

|        |  |
|--------|--|
| ALDORA | Este que miras, galán<br>que en la luna de un espejo<br>traslada las perfecciones<br>del bizarro, airoso cuerpo,<br>es Federico Polonio. |
|--------|--|

Con todo, la insistencia en este rasgo no va mucho más allá: aunque Aldora lo ha escogido como el elemento más representativo de la personalidad de Federico —como la entrega a los estudios lo es de la de Eduardo, o el valor y el ímpetu bélico de la de Roberto—, las intervenciones del personaje durante la comedia son bastante escasas y, cuando él mismo expone su propuesta de matrimonio, lo que le ofrece a Rosaura es un reino rico y, sobre todo, pacífico. El hermoso príncipe polaco no asciende, pues, a la categoría de figurón; no obstante, su presunción lo lleva a ser rechazado por la emperatriz: «Si consulta con su espejo / el de Polonia sus gracias, / y está de ellas satisfecho, / ¿cómo podrá para mí / tener, Aldora, requiebros?» (vv. 398-402). De esta manera, se constata de nuevo la actitud de recelo hacia aquellos galanes que prestan una atención excesiva a su propio físico.

### 1.2.3 Rasgos sociales: el linaje

El linaje esclarecido no puede faltar en la caracterización de las damas y galanes de la comedia nueva, cuyo sistema de personajes se asienta en buena medida sobre la distinción marcada por el estatus social: los nobles, por un lado, frente a los criados y doncellas, por otro. En las obras de ambientación palatina, como lo son *Amor es más laberinto* de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén y *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, salen a escena miembros de la realeza, siempre extranjera, a la que pertenecen íntegramente los protagonistas de las dos primeras comedias. Entre los personajes femeninos, se trata de Ariadna y Fedra, infantas de Creta en la pieza sorjuanina; y de Rosaura, emperatriz de Constantinopla, y Lisbella, sobrina del rey de Francia en el texto de Caro. Entre los masculinos se cuentan los príncipes Teseo de Atenas, Baco de Tebas y Lidoro de Epiro en *Amor es más laberinto*; y el conde Partinuplés, sobrino y heredero del monarca francés, en la pieza homónima, donde también aparecen, en un papel secundario, los príncipes

---

<sup>264</sup> Reproduzco el texto de la edición de Luna [1993a], que sigo en el presente trabajo, aunque en esta ocasión me parece más acertada, por lo que se refiere al último verso citado, la propuesta de Soufas [1997a]: «es Federico, polonio» (v. 345). La palabra «polonio» aparece como gentilicio en varias ocasiones a lo largo de la comedia; por ejemplo: «El escocés, polonio y transilvano» (v. 1128) o «soy, Señora, el polonio Federico» (v. 1162).

Roberto de Transilvania, Eduardo de Escocia y Federico de Polonia. Por lo que se refiere a *La firmeza en el ausencia*, en ella figura el rey Filiberto de Nápoles, acompañado por su hermana, la infanta Celidaura, cuyo papel en la trama es relativamente reducido.

Un peldaño más abajo se encontraría la aristocracia titulada, a la que pertenece Estela, condesa de Sora en *Valor, agravio y mujer*. En la misma pieza aparece también Ludovico, príncipe de Pinoy; a mi juicio, este título debe de referirse al principado de Épinoy, en Flandes, lo que encaja con la ambientación de la obra en Bruselas. En todo caso, el personaje no hace el papel de un miembro de la realeza, sino meramente de la alta nobleza: ni siquiera es el favorito de Estela, que prefiere en su lugar a caballeros españoles como don Juan de Córdoba o don Fernando de Ribera. La condesa acaba casándose con este último, del que la comedia no informa que posea título alguno; aunque, como se ha dicho, su apellido, al igual que el de don Juan, lo llevaban duques y marqueses en la Andalucía donde Caro escribió la obra y debió de representarse.

También el don Juan de *La firmeza en el ausencia* debe de pertenecer a la alta aristocracia. Su futura esposa, Armesinda, dama de compañía de la infanta, es quien informa sobre sus orígenes (vv. 2022-2025):

ARMESINDA      [...] Es don Juan del de Gayazo  
                           el hijo heredero, y basta  
                           para amarle su nobleza,  
                           que a los cielos se levanta.

Este dato sobre la estirpe del protagonista masculino, que no anotan González Santamera y Doménech [1994] ni Soufas [1997a] y al que tampoco hace referencia Urban [2014], es de cierto interés. Creo que «el de Gayazo» debe de ser una referencia al conde de Caiazzo, lugar de la Campania. Precisamente como «conde Gayazo» se refiere la quinientista *Crónica general del Gran Capitán*<sup>265</sup> a Gianfrancesco Sanseverino, segundo conde de Caiazzo y uno de los capitanes al servicio del rey de Francia durante la segunda guerra de Nápoles (1501-1504). Los diarios de un contemporáneo, Girolamo Priuli, aseguran que «se diceva che essendo il Re di Franza inammorato in la consorte di questo Conte, quale hera formosissima, per aver piui comoditate de parlar cum lei, il predicto Re mandò il marito ala imprexa napolitana» (*I Diarii*, edición de A. Segre y R. Cessi, II, p. 172). La coincidencia con respecto a la trama de *La firmeza en el ausencia*, a pesar de su carácter convencional, es significativa, sobre todo si se tiene en cuenta que los acontecimientos de la comedia, aunque ficticios, abundan en referencias históricas que revelan, sin lugar a dudas, la lectura de alguna fuente sobre las campañas en Italia de Gonzalo Fernández de Córdoba.<sup>266</sup> Como es evidente, el personaje de Leonor de la Cueva

<sup>265</sup> Se conoce también como *Las dos conquistas del reino de Nápoles*; puede leerse en Rodríguez Villa [1908], quien sigue la edición impresa en Alcalá de Henares en 1584.

<sup>266</sup> González Santamera [2000:62] señala: «La historia de *La firmeza en el ausencia* es ficticia, ya que no hubo nunca ningún rey Filiberto en Nápoles. La ambientación italiana es típica de las comedias palatinas, que reflejan un mundo idealizado. Pero junto a este mundo ficticio hay un fondo histórico real que aparece, por ejemplo, en las referencias a la batalla de Garellano, que tuvo lugar en el puente sobre este río en 1503. Fue la batalla decisiva para la conquista del reino de Nápoles por el Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba: en ella venció a los franceses de una forma muy semejante a como se cuenta en los actos segundo y tercero. Para esta descripción la autora pudo tener como fuente alguna historia de las guerras de Italia». A estos datos cabe añadir, por ejemplo, la mención de un capitán llamado «Pocodinare» (*La firmeza en el ausencia*, v. 2263), sobre el que González Santamera y Doménech [1994:330, nota al v. 2263] apuntan: «El nombre del condottiero, quizás ficticio, parece hacer referencia a la facilidad que tenían estos profesionales de la guerra para venderse al mejor postor». No obstante, un «Capitán Mosiur Pocodinare», francés, se menciona en varias ocasiones en la *Crónica general*. Su nombre podría ser, quizás, un mote adquirido por el hecho de que este personaje fue responsable de que los rehenes franceses no pudiesen ser inmediatamente liberados tras el desafío de Barletta en 1503, ya que no llevó consigo el dinero necesario para pagar el rescate, según se relata en el capítulo LXIX. Esta y otras coincidencias entre los detalles históricos y los presentados en *La firmeza en*

no es un trasunto exacto de la figura histórica del conde de Caiazzo, pues, para empezar, don Juan no lidera a los franceses, sino al ejército que se enfrenta a ellos; de hecho, sus acciones militares en la comedia reflejan más bien las del Gran Capitán. Sin embargo, parece muy posible que la autora se inspirase parcialmente en este noble italiano, utilizando, además, su título para enriquecer la ambientación de la obra.

Como nota adicional, cabe apuntar que «il signor Roberto Sanseverino conte di Gaiazza, giovine de la persona valente e gentilissimo» es un personaje de una de las *novelle* de Bandello, protagonizada por una mujer, la condesa de Cellant, cuyas continuas infidelidades e intentos de asesinato de sus amantes la llevan a ser tildada de «putta sfacciata» y eventualmente ejecutada (*Novelle*, edición de G. G. Ferrero, pp. 116 y 119).<sup>267</sup> Por supuesto, no es necesario que Leonor de la Cueva leyese a Bandello para que se decidiese a escribir una comedia desmintiendo los numerosos textos que se recreaban en la inconstancia femenina, ni tampoco para que se adueñase del título del conde, que debió de tomar de las crónicas de las guerras de Italia. No obstante, tiene cierto interés el constatar su presencia previa en la literatura y, en especial, en una obra tan influyente como lo fueron las *novelle* de Bandello, pues es testimonio de lo acertado del nombre para crear un personaje de origen italiano cuyo alto linaje pueda resultar reconocible. Además, todos los textos citados muestran el empleo de la «G» en lugar de la «C» propia del topónimo actual: el hispanizado «Gayazo», en la *Crónica general* y en *La firmeza en el ausencia*, y «Gaiazza» o «Gaiazo» en la obra de Bandello y en los diarios de Girolamo Priuli.

De los demás personajes de cierto abolengo incluidos en los distintos textos del corpus puede asumirse, en términos generales, que pertenecen a las capas medias de la nobleza, auténticas protagonistas de la comedia de capa y espada. Incluso a santa Irene de Portugal, en *La margarita del Tajo*, y san Pedro González, en *El gran prodigio de España*, se les presupone un nacimiento noble, que confirman las fuentes hagiográficas y sería, presumiblemente, conocido por la audiencia, aunque en las comedias no se abunda en ello.<sup>268</sup> Sobre Irene, se dice únicamente que entró a la clausura «al amparo de unas tías» (*La margarita del Tajo*, v. 359), siendo aún tan joven «que apenas puedo acordarme / que a mis propios padres vide» (vv. 1342-1343); y tras su aparente deshonra, es despreciada por sus «deudos» (v. 3576). En cuanto a Pedro González, su estatus social lo evidencia, por ejemplo, su amistad con los jóvenes galanes de la pieza, así como la notable influencia de su tío, quien intercede ante el papa para que conceda a su sobrino el cargo de deán. Según la tradición hagiográfica, se trataba del obispo de Palencia.

Estos orígenes aristocráticos son fuente de orgullo para cada uno de los protagonistas, que derivan de ellos buena parte de su sentido de la identidad. Muestra de ello es, por ejemplo,

---

*el ausencia* han sido advertidas también por Lobato [2021:174], quien sugiere incluso la posibilidad de que esta comedia suponga «un homenaje a la familia del Gran Capitán y por ende, también a los antepasados comunes entre este y la dramaturga, vinculados al ducado de Alburquerque».

<sup>267</sup> Se trata de la *novella* IV de la primera parte, basada en la figura histórica de Bianca Maria Scapardone o Gaspardone, condesa de Challant. El Roberto Sanseverino que aparece como su amante es el tercer conde de Caiazzo.

<sup>268</sup> A propósito de santa Irene, el *Flos Sanctorum em lingoajem portugues* asegura que Britaldo, en un primer momento, se resistió a confesarle su amor «assy com temor de Deus como polla reverença dos nobres padres da virgem e do reverendo abade seu tyo» (f. 242). La *Segunda parte del Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira indica que la religiosa era hija de «dos caualleros casados, que se llamauan el marido Hermigio, y la muger Eugenia» (p. 409). Asimismo, en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, de Félix Machado de Silva, se lee que «fue esta santa de noble sangre» (edición de P. Brañanova, p. 304). Por lo que se refiere a Pedro González, distintas fuentes informan de que fue hijo «de honrados parentes e muy ricos» (*Flos Sanctorum em lingoajem portugues*, f. 253); «de paes nobres e ricos, e criado em casa do Bispo de Palencia que era seu tio» (Cacegas y Sousa, *Primeira parte da Historia de S. Domingos*, f. 239); «de padres nobles y ricos» (Ribadeneira, *Segunda parte del Flos Sanctorum*, p. 168); o «de paes nobres, e ricos, sobrinho do Bispo de Palencia» (Cardoso, *Agiologio lusitano*, p. 552).

cómo Rosimunda se resiste a creer que su esposo Britaldo pueda sospechar de ella una infidelidad, no solo por su comportamiento moral ejemplar, sino también por lo prístino de su linaje (*La margarita del Tajo*, vv. 625-660):

ROSIMUNDA      [...] este mal desconocido  
de Britaldo han sido celos.  
Pero son vanos desvelos,  
que sabiendo mi lealtad,  
recato y honestidad,  
decoro, sangre y nobleza,  
amor, constancia y firmeza,  
haya en él tal vanidad.

Tampoco deja lugar a dudas el discurso que Armesinda pronuncia ante Filiberto y Celidaura en la tercera jornada de *La firmeza en el ausencia*, donde encabeza el relato de sus desdichas y su súplica final al monarca para que desista de sus pretensiones sobre ella con una reivindicación de lo claro de su linaje (vv. 2006-2012):

ARMESINDA      Oye, bellísima Infanta,  
y tú, señor soberano,  
mi intento en breves palabras:  
ya sabéis los dos quién soy,  
la nobleza de mi casa,  
que con el cielo compite,  
y el lustre que la acompaña.

En sus palabras empieza ya a resonar el «soy quien soy» tantas veces articulado por los personajes —sobre todo masculinos— del teatro áureo, eco imperfecto de la autodefinición de Dios ante Moisés en la *Vulgata*.<sup>269</sup> Así lo observa Maravall [1990:62-63]:

A nuestro modo de ver [...] resulta claro que «soy quien soy» no es un principio que obligue a ser fiel a sí mismo, en el sentido de realizar en sus actos aquel núcleo interno de la propia personalidad que la define, en cada uno, como un ser en sí mismo. Es, por el contrario, un principio que se enuncia siempre en relación al comportamiento social, como una obligación de obrar de cierta manera —que es la propia, en atención a su calidad estamental, y que se impone en circunstancias especialmente graves de nuestra relación con los demás—. Es, pues, el reconocimiento de la obligación de reconducirse según el modo que a la figura social de uno le corresponde. La frase, en la que hay una manifiesta resonancia bíblica del *Ego sum qui sum*, no significa tanto «soy el que soy», esto es, soy el que es, aquel que tiene como esencial atributo el ser, sino que se relativiza en estos términos: soy el que me corresponde ser [...] Ese ser cuya afirmación orgullosamente se postula es el que hemos llamado la figura estamental del individuo noble o, por lo menos, de los pertenecientes a grupos distinguidos. Hace referencia a que uno se comportará de la manera que tiene derecho a exigir de los demás que esperen de él.

De esta manera, su alta cuna es para los protagonistas del teatro áureo una parte irrenunciable de su ser, a la que vinculan el propio honor y la conducta virtuosa que de ellos se espera y que, como apunta Maravall en el pasaje citado, tienen derecho a que se espere: es a la vez una obligación y un privilegio. En consecuencia, los galanes del corpus repiten una y otra vez la fórmula «soy quien soy», con sus distintas variaciones, para recordarse a sí mismos o a los demás lo que conlleva la condición de noble. Por ejemplo, Lidoro se muestra valiente en su duelo con el príncipe de Atenas, que le costará la vida, porque «Cumplir con quien soy deseo» (*Amor es más laberinto*, v. 2611); por su parte, don Juan se dispone a acometer al grupo de bandoleros que ha atacado a Estela y Lisarda y, cuando su criado lo advierte del peligro al que se expone, replica: «Yo he de cumplir con quien soy» (*Valor, agravio y mujer*, v. 155). Poco después, anuncia con orgullo su linaje y reconoce el de don Fernando de Ribera, subrayando el respeto que, siendo ambos de origen aristócrata y andaluz, deben profesarse (vv. 428-439):

D. JUAN            [...] Don Juan de Córdoba soy,  
andaluz; vos sois Ribera,  
noble y andaluz también [...]  
Este es mi suceso: ahora,  
como de una patria mesma,  
y como quien sois, honradme,  
pues ya es obligación vuestra.

El mismo personaje apela luego al alto nacimiento de «Leonardo» para pedirle un favor entre caballeros, esto es, que desista de cortejar a la condesa Estela (vv. 2081-2126):

D. JUAN            [...] yo he venido  
como a noble a suplicaros,  
como a quien sois a pedirlos [...]  
si algo os obliga mi ruego,  
por lo que debe a sí mismo  
quien es noble como vos,  
que deis a mi pena alivio  
dejando su pretensión.

Y también a la sangre, en este caso a la suya propia, hace referencia don Fernando al exigir a don Juan que cese su pendencia con «Leonardo» (vv. 2548-2554):

D. FERNANDO    No hay más atención  
a que es mi sangre, mi deudo,  
a que es de mi propia casta  
y a que soy amigo vuestro.  
¿Tan grande ha sido el agravio,  
que para satisfacerlo  
no basta el ser yo quien soy?

Puede citarse todavía un eco de la fórmula, convertida ahora no en expresión de orgullo aristocrático, sino en mero instrumento de requiebro amoroso, en labios de Teseo (*Amor es más laberinto*, vv. 3192-3196):



Yo soy  
el que soy porque soy vuestro,

porque mi ser de mi amor  
depende y, a no ser vuestro,  
pienso que no fuera yo.

Asimismo, si alguno de los galanes del corpus amenaza, en mayor o menor grado, con abusar sexualmente de la heroína desde una situación de poder, es habitual que ella le recuerde la responsabilidad ligada a su posición social. Una de las comedias que más incide en ello es *La margarita del Tajo*, donde Britaldo se precia de ser «de mi casa / rico y único heredero» (v. 197-198), además de «al gobierno / de Nabancia sucesor» (vv. 270-271). Avanzando la obra, hereda en vida a su padre, de manera que corren «hoy, señor, por cuenta mía, / por la deposición vuestra, / el gobierno y la justicia» (v. 3521-3523). Este hecho, que no figura en el *Flos Sanctorum* portugués ni tampoco en el de Ribadeneira,<sup>270</sup> viene a subrayar el despotismo que Britaldo ejerce sobre la indefensa Irene, tanto más grave cuando a él le correspondía auxiliarla y hacerle justicia en caso de verse amenazada. Dicha discrepancia entre el hacer y el deber se vuelve del todo patente cuando Remigio acude a pedirle que envíe a sus hombres en busca de la religiosa para protegerla —«pues como sois de estas tierras / gobernador soberano, / podéis mandar en hileras / juntar la gente» (vv. 3991-3994)— y descubre que ella ya ha sido asesinada por orden del propio Britaldo. Este, con su actitud, traiciona no solo sus obligaciones de señor feudal, sino también las que le dicta la nobleza de su sangre; así se lo advierte la propia Irene al final de la segunda jornada, cuando él le revela su interés por ella (vv. 2550-2553):

IRENE                    Tened, señor, que desdice  
de una condición hidalga  
acción que es tan descompuesta,  
tan grosera y tan villana.

Se trata exactamente del mismo reproche que Armesinda, acosada por el rey Filiberto, le hace al monarca en *La firmeza en el ausencia* (vv. 2123-2125): «Aparta, / señor; mira que es injuria / de tu grandeza bizarra». El propio soberano se ha reconocido ya «olvidado de quien soy» (v. 852), esto es, de la recta conducta a la que lo obligan no tanto su conciencia personal como los deberes y expectativas ligados a su linaje y a su título. Lo hace explícito cuando, ya al final de la obra, renuncia finalmente a Armesinda —con quien, además, su hipotética relación sería tabú no solo porque ella ama a otro, sino también por la distancia que los separa en cuanto a alcurnia— y le permite ser feliz junto a don Juan, ya «que esto es ser rey y cumplir / con el título que gozo» (vv. 2386-2387).

Todavía puede hallarse una súplica similar a las de Irene y Armesinda en boca de la Leonor de *Los empeños de una casa*, que, pretendida contra sus deseos por don Pedro —quien no es socialmente superior a ella, pero sí se encuentra en una situación del poder en tanto que señor de la casa donde la heroína se ha refugiado—, apela a su deber de caballero (vv. 1385-1401):

DOÑA LEONOR    Permitid, señor don Pedro,  
ya que me hacéis tantas honras,  
que os suplique, por quien sois,  
me hagáis la mayor de todas [...]
   
Y puesto que en el estado  
que veis que tienen mis cosas,

<sup>270</sup> Tampoco aparece en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva, que Urban [2014: 132-36] cree ser la fuente de esta comedia; véase la nota 184.

tratarme de vuestro amor  
 es una acción tan impropria,  
 que ni es bien decirlo vos  
 ni justo que yo lo oiga,  
 os suplico que calléis.

Este *nobleza obliga* sintetizado en la fórmula del «soy quien soy» se aplica también en más de una ocasión a los personajes femeninos del corpus. Ya se ha citado un caso, con Armesinda como protagonista; otras veces, las damas se sirven de esta locución con un valor ante todo expresivo, a fin de subrayar la veracidad de sus palabras —aunque, como se verá luego, el hondo agravio ante un *mentís* es más bien prerrogativa del caballero—. Por ejemplo, Estela asegura a don Juan no haber conocido hasta el momento la relación de este con Leonor y, ante la insistencia del galán —que ha hablado de ello con quien él, erradamente, creía ser la condesa—, exclama: «No, ¡por quien soy!, ni palabra / os hablé desto en mi vida» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1912-1913). La misma idea puede tomar forma de amenaza; Fenisa, después de una que de sus rivales la haya llamado «villana grosera» (*La traición en la amistad*, v. 2764) y tachado de mentirosa, le advierte: «Ahora verás quién soy» (v. 2765). Además, como ocurría a propósito de los galanes, la fórmula es susceptible de utilizarse como reproche en boca de otro personaje, que recuerda a su interlocutora sus deberes para consigo misma; en concreto, mantener la compostura y la dignidad. Así sucede cuando Laura, sobrepasada por la pena, muestra dificultades para hablar y llevar a la práctica el plan ideado por su amiga Marcia, quien la amonesta: «Mucho desdices / de quien eres» (*La traición en la amistad*, vv. 1996-1997). Asimismo, la infanta Celidaura pregunta a Armesinda, hallándola alterada: «¿Quién así te ha descompuesto, / que de quien eres te alejas?» (*La firmeza en el ausencia*, vv. 459-460). No obstante, el uso más interesante de esta fórmula es seguramente el que hace Leonor cuando se muestra por vez primera en traje de varón (*Valor, agravio y mujer*, vv. 507-510):

LEONOR            Yo, ¿soy quien soy?  
                           engañaste si imaginas,  
                           Ribete, que soy mujer;  
                           mi agravio mudó mi ser.

Se trata de un pasaje que ha ocasionado cierto debate, empezando por su correcta puntuación: Luna [1993*b*], cuya edición sigo, y Escabias [2012, 2023] transcriben una pregunta —«Yo, ¿soy quien soy?»— pero otras investigadoras, como Soufas [1997*a*], Delgado [1998] y Lopez-Mayhew [2009], optan por una afirmación o una exclamación: «Yo soy quien soy» o «¡Yo soy quien soy!».<sup>271</sup> Ambas posibilidades conllevan implicaciones un tanto distintas: en el primer caso, la heroína, deshonrada y disfrazada de hombre, subraya el desdibujamiento de su propia identidad; en el segundo, en cambio, plantea una vigorosa reivindicación de la nueva personalidad temporalmente adoptada, esto es, la de un joven y arrojado caballero que, a diferencia de la Leonor auténtica, goza de las prerrogativas necesarias para restaurar su honra. A mi juicio, el contexto y el tono general de la comedia parecen apoyar más bien una puntuación afirmativa o exclamativa, aunque esto podría depender, en última instancia, de las decisiones de la actriz y de la dirección de escena. De cualquier modo, la disfrazada de varón no pierde su condición de aristócrata: hombre o mujer, su ideología, sus expectativas y su comportamiento son los que corresponden a la nobleza de las tablas áureas.

<sup>271</sup> Sobre este pasaje, véase también Ortiz [2005].

Todo lo dicho hasta ahora implica que la comedia nueva da por hecha una vinculación subyacente entre linaje y virtud, o lo que es lo mismo, la existencia de una superioridad moral intrínsecamente ligada a la aristocracia. A pesar de ello, cabe dedicar unas líneas al hecho de que, frente a la idea de una nobleza fruto tan solo de la ascendencia ilustre, la literatura del Barroco registró también numerosas voces que afirmaron la preeminencia del mérito personal. Se trata de una controversia antigua, sobre la que ya se había pronunciado, por ejemplo, Juvenal en la Roma clásica: «Nobilitas sola est atque unica uirtus», «La única y exclusiva nobleza es la virtud» (*Sátiras* 8, 20).<sup>272</sup> También el humanismo erasmista se ocupó de esta cuestión; en su *Educación del príncipe cristiano*, Erasmo de Róterdam distinguió tres tipos de nobleza, en orden de prioridad: «El primer tipo nace de la virtud y de las acciones rectas, el segundo procede del conocimiento de las más honestas disciplinas, el tercero es juzgado por la configuración de los astros el día del nacimiento, por los títulos de los antepasados o por las riquezas» (traducción de P. Jiménez Guijarro y A. Martín, p. 28). Un pasaje de la *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, de Francisco de Quevedo, puede servir de ilustración (edición de M. J. Alonso Veloso, p. 737):<sup>273</sup>

De los antecesores nobles suyos no sólo heredó Marco Bruto la virtud, sino que la creció. Y si alguno tuvo vil, no sólo disimuló su bajeza, sino la ilustró. Aquel es heredero de su linaje en cuyas obras se admiran los valientes, en cuyas palabras se oyen los sabios. El noble infame no es hijo de nadie, porque de quien no lo es no lo puede ser, y de quien lo es no lo sabe ser. El que sólo es noble por la virtud de sus mayores dé gracias a que los muertos no pueden desmentir a los vivos; que cuando cita sus abuelos, si pudieron hablar, tantos mentises oyera como abuelos blasona.

Los ecos de esta postura pueden entreverse en algunas de las comedias aquí estudiadas: en especial, en *Amor es más laberinto*. El príncipe Teseo, su protagonista masculino, es, precisamente, una de las figuras más interesantes del corpus por lo que se refiere a la cuestión del linaje. Aun antes de que salga a escena por vez primera, se ha presentado su suerte —la de futura víctima del Minotauro— como tanto más aciaga por lo noble de su sangre y de su comportamiento. La primera en observarlo es la infanta Ariadna (vv. 49-52):

|         |  |
|---------|--|
| ARIADNA | ¡Qué altivo sentir! ¡Qué bien muestra en tan noble arrogancia, que no merece ser pena, una pena tan hidalga! |
|---------|--|

La música coral que acompaña ciertos momentos de esta comedia insiste en ello (vv. 61-64):

|        |  |
|--------|--|
| CORO 2 | No siente el héroe la muerte; la afrenta sí, que es infamia que tan bajamente muera quien nació a vida tan alta. |
|--------|--|

---

<sup>272</sup> Cito por la edición bilingüe de R. Cortés Tovar.

<sup>273</sup> Recuérdense también los *Sueños y discursos*: «Acabaos de desengañar que el que deciendo del Cid, de Bernardo y de Gofredo y no es como ellos, sino vicioso como vos, ese tal más destruye el linaje que lo hereda. Toda la sangre, hidalguillo, es colorada, y parecedlo en las costumbres y entonces creeré que descendéis del docto cuando lo fuéredes o procuráredes serlo y si no vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida, que en la chancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras, y el que en el mundo es virtuoso ese es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos» (edición de I. Arellano, pp. 298-99). Sobre el concepto de nobleza en Quevedo, véase Rey Álvarez [1999 y 2015:95-106].

Y la criada Laura añade todavía (vv. 117-120):

LAURA                    [...] hoy es tan triste despojo  
de la ignominiosa Parca,  
que el que ayer mandaba un reino  
sirve a un bruto de vianda.

El héroe ateniense arriba prisionero a Creta «con tanta / majestad, como pudiera / quien a coronarse entrara» (vv. 144-146); y, al tiempo que explica el sacrificio personal al que se expone por el bien de su tierra, se apresta a recordarle también él a la corte de Minos su sangre real: «Yo, pues, el príncipe soy, / que de Atenas heredero, / antes pago sus pensiones / que gozo de sus imperios» (vv. 443-452). Sin embargo, tras estas palabras iniciales, se corrige de inmediato (vv. 453-464):

TESEO                    [...] Poco te he dicho en decir  
que soy príncipe, pues pienso  
que es más que decir monarca  
decirte que soy Teseo.  
Y con razón, pues haber  
nacido príncipe excelso  
se lo deberé a la sangre  
y no a mis merecimientos;  
y no he de estimar yo más,  
aun siendo mi padre mismo,  
aquello que debo a otro,  
que no lo que a mí me debo.

Antes que de su estirpe, Teseo se enorgullece de la grandeza que ha adquirido por méritos propios; es decir, aquella que le han otorgado su virtud y sus célebres hazañas no como príncipe, sino como soldado. Por supuesto, es también poseedor del más alto grado de nobleza hereditaria, y en ningún modo deja de ponerla en valor; pero se jacta de ella solo en segundo lugar. Su monólogo incluye una reflexión sobre los orígenes del Estado —a la que se volverá en el apartado II, 1.2.6.1 «Los poderosos»— que lo lleva a concluir que, siendo en un principio todos los hombres iguales, solo «fue poderoso el esfuerzo» (v. 510) a establecer diferencias entre ellos. Con este argumento, insiste (vv. 517-522):

TESEO                    Luego no será altivez  
que, cuando le debo al cielo  
de nacimiento y valor  
tan conformes privilegios,  
me precie de mi valor  
más que de mi nacimiento.

Tras relatar pormenorizadamente las proezas míticas que se le atribuyen —desde enfrentarse junto a Hércules a las Amazonas hasta raptar a Helena de Esparta y, en un triunfo sobre sí mismo, devolverla luego a los suyos—, Teseo concluye el extenso pasaje con una altiva rendición, por la que insiste una vez más en el doble motivo —la sangre y el mérito— de su valía (vv. 687-700):

TESEO                    [...] Este he sido, gran señor;  
 pero ya a tu saña expuesto,  
 sólo me acuerdo de que  
 no soy más de un prisionero.  
 Sirva mi altivez, mi sangre,  
 mis blasones, mis trofeos,  
 de que quedes de tu enojo  
 dignamente satisfecho,  
 y quede libre mi patria  
 de tan doloroso peso  
 como este infeliz tributo;  
 que yo moriré contento,  
 si con mi muerte la libro  
 de tan inhumano feudo.

Junto al discurso de Teseo pueden leerse los que pronuncian, respectivamente, Roberto y Lisbella en *El conde Partinuplés*, cuando cada uno de ellos se presenta ante Rosaura. A diferencia de Sor Juana, Ana Caro no ahonda en teoría política; se trata, además, de pasajes más breves. Sin embargo, también el príncipe transilvano se enorgullece de la fama que le han otorgado sus gestas bélicas, que detallará con arrogancia, y proclama (vv. 1210-1215):

ROBERTO                [...] Hijo soy de Ladislao  
 y de Aurora de Tinacria  
 y más me precio de ser  
 inclinado a lides y armas,  
 que de los reales blasones  
 de sus ascendencias claras.

Por su parte, Lisbella coincide con el príncipe de Atenas en presentarse en territorio enemigo blasonando primero su ilustre linaje —«yo soy Lisbella de Francia, / hija soy de su Delfín / y de la Flor de Lis, hermana / de Enrico su invicto Rey, / heredera soy de la Galia» (vv. 1966-1970)— para concluir, no obstante, afirmando: «Y soy Lisbella, que basta / para emprender valerosa / esta empresa, aunque tan ardua» (vv. 1974-1976). De este modo, también ella parte de la reivindicación de la nobleza heredada para llegar a la afirmación de las capacidades individuales propias, concretadas sobre todo en la iniciativa militar. Por tanto, los personajes femeninos no se hallan necesariamente apartados de este tipo de reflexiones, aunque quien las pronuncie sea, de forma casi obligada, una figura un tanto inusual: una mujer que comanda un ejército.

Ya por último, cabe hacer un apunte sobre el linaje aristocrático en relación con el desahogo económico. La oposición de nobleza y riqueza, tantas veces llevada a escena durante el Barroco, tiene algo de engañoso: como recuerda Maravall [1982:87], en el siglo XVII todavía «entre la nobleza se encuentran por excelencia los ricos».<sup>274</sup> En consonancia con esta realidad histórica, la gran mayoría de los héroes y heroínas del corpus no solo poseen un rancio abolengo, sino que también son —o se les supone— razonablemente acaudalados. Tan solo a modo de ejemplo,

---

<sup>274</sup> Así lo indica también Rey Álvarez [2010:663], quien recoge esta misma cita y señala, a propósito del pensamiento de Francisco de Quevedo: «Cualquier manual de historia relata la complicidad entre aristocracia y burguesía que se dio en Europa durante la Edad Moderna [...] No es seguro que cuando Quevedo zahiere reiteradamente a ricos y poderosos en *Virtud militante*, *Las cuatro fantasmas*, *Doctrina moral* y varios poemas morales tenga en mente una categoría social determinada; pero si se desea concretarla en la sociedad del momento, habrá que hacerlo en los nobles».

el linaje de Violante intimida a don Fadrique, que la sabe superior a él «pues por preeminencia trae / el blasón de los Osorios / honor de las calidades» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1298-1300); pero, además, la joven es la única heredera de la fortuna familiar. Don Nuño, su padre, lo sintetiza así: «Bien sabido es su linaje, / su dote es mi casa toda» (vv. 1394-1395). Ello no obsta para que, si se opta por poner sobre las tablas a un galán o una dama pobres —normalmente, a fin de originar o incrementar el conflicto dramático—, estos gocen por lo general de una caracterización positiva y, en el desenlace, triunfen sobre sus rivales de mayor fortuna, en especial si la alcurnia de estos últimos es inferior.<sup>275</sup> Por ejemplo, en *Los empeños de una casa* «[...] aquella pobrecita / de Leonor, cuyo caudal / son cuatro bachillerías» (vv. 654-656) —aunque, según su padre, «no hay sangre en Toledo / que pueda exceder la mía» (vv. 1879-1880)— es moralmente muy superior a la rica doña Ana y logra casarse con el caballero del que ambas están enamoradas. Asimismo, en *Dicha y desdicha del juego*, tanto la rica Violante como la mísera María son personajes positivos, pero la segunda posee una ejemplaridad de la que carece la primera. En la misma pieza, ni Felisardo ni Fadrique son hombres sin tacha, pero es el noble empobrecido y no el indiano de dudosa ascendencia el que obtiene la mano de la dama por quien ambos llegan a enfrentarse. Sobre la cuestión económica en esta comedia de Ângela de Azevedo —desde la oposición entre la vieja aristocracia y la riqueza adquirida hasta los peligros que la pobreza implica específicamente para las mujeres— se volverá en diversas ocasiones a lo largo de este estudio.

#### 1.2.4 Rasgos morales: en torno al honor

La preocupación por el honor, tema omnipresente en la comedia nueva, supone uno de los atributos definitorios de damas y galanes, además de constuir la clave de su caracterización moral. Se trata de un concepto íntimamente relacionado con las expectativas de la ética aristocrática apuntadas en el apartado anterior, puesto que «la doctrina ortodoxa del honor, tan frecuentemente expresada por Lope, lo hace sentimiento exclusivo de la nobleza que lo posee “a priori”, con la posibilidad de transmitirlo a sus vasallos, si actúa de acuerdo con los principios de su clase» [Díez Borque, 1976:297]. Esta realidad se mantiene a pesar de que, en el teatro, existe cierto solapamiento entre la noción de honor y la de dignidad humana del individuo, de tal manera que se produce «una aceptación, por las clases inferiores, del código del honor y del sentido caballeresco de la vida; porque [...] los ideales y estilo de vida de la nobleza tenían una gran fuerza mimética en el conjunto de la estructura social» [Díez Borque, 1976:297]. Dicho de otra manera, la comedia nueva «hace partícipe del sentimiento de honor y sus exigencias a todo hombre de bien», sin importar que no sea miembro de la aristocracia; no obstante, «será en la esfera de la nobleza donde el código de honor alcance un incompartido grado de formalización extrema que regirá, con una normatividad precisa, toda la actuación social» [Díez Borque, 1976:300-01].<sup>276</sup>

Este honor puede definirse, en palabras de Maravall [1989:33], como «el premio de responder, puntualmente, a lo que se está obligado por lo que socialmente se es, en la compleja

<sup>275</sup> Sobre esta tendencia en la comedia lopesca, Díez Borque [1976:265] observa: «Lope adscribe instintivamente la riqueza a la nobleza, pero cuando separa ambas categorías defenderá la nobleza y atacará la riqueza, situándose plenamente en la esfera del pensamiento aristocrático y haciendo, a su vez, actuar a la comedia como elemento compensador en cuanto que se ataca públicamente la riqueza, a la que la mayoría no tiene acceso, a cambio de exaltar las virtudes, en abstracto, de la nobleza de las que todos se sienten, en alguna medida, partícipes».

<sup>276</sup> Maravall [1989:43] insiste en ello: «En el sistema de estamentos, honor lo es tan sólo propiamente el de la clase alta. Toda otra pretendida manifestación es un honor inducido, secundario, subalterno. Por mucho que cada grupo quiera afirmar su honor —y ello es propio de tal régimen—, se trata de una participación por comunicación derivada. Honor es el de los *honoratiore*s, si se quiere, el de los poderosos, en una amplia acepción del término: esto es, el de los distinguidos. Sólo allí se da la plenitud del sistema».

ordenación estamental; será reconocido y necesariamente tendrá que ser reconocido entonces por sus iguales, en ese alto nivel de estimación». Esta última puntualización es especialmente significativa, toda vez que, aunque la crítica ha procurado trazar las fronteras entre el *honor-virtud* y el *honor-opinión*,<sup>277</sup> sobre las tablas áureas «no se pone el acento en la autoestima y virtud en sí, sino [...] en la opinión, concepto que de la dignidad individual tienen los demás, y ésta será la fuente conflictiva del teatro que nos ocupa» [Díez Borque, 1976:298]. En el mismo sentido, Arellano [2013:333] subraya que, en la comedia de capa y espada, «la virtud es el fundamento del honor, pero el honor es siempre el reconocimiento que hacen los otros de esa virtud, de modo que si no hacen tal reconocimiento, no existe»; tanto es así que «un honor identificado con la virtud personal [...] solo podría darse desde el punto de vista dramático en el protagonista de una comedia de santos o insertado en el trazado alegórico de un auto sacramental».

Por otro lado, si el honor depende del cumplimiento por parte de cada personaje con los ideales y obligaciones ligados a su posición social, es de esperar que se manifieste de un modo muy distinto en hombres y mujeres, en consonancia con las observaciones de Pitt-Rivers [1979:44-45]:

La conducta que establece la reputación depende de la condición de la persona en cuestión. Esto resulta particularmente evidente en la diferenciación de los sexos. Por consiguiente, el honor de un hombre y el de una mujer entrañan modos de conducta diferentes [...] Una mujer queda deshonrada, pierde la vergüenza, al mancharse con la mácula de su pureza sexual, pero un hombre no. Mientras que cierta conducta es honorable para ambos sexos, el honor = vergüenza requiere una conducta en otras esferas que es exclusivamente una virtud de un sexo o del otro. Obliga a un hombre a defender su honor y el de su familia, y a una mujer a conservar su pureza.

En la misma línea, Drumond Braga [2018:177-78] apunta:

Benoît Garnot e Julius Ruff [...] salientaram a diferença entre honra masculina, ligada à coragem, à retidão e à fidelidade à palavra dada; e honra feminina aliada ao pudor, à virgindade antes do casamento e à fidelidade ao marido após as núpcias, o que permitia preservar a pureza de sangue da linhagem [...] Ao aceitarmos que o conceito de honra só é compreensível entre os plebeus devido ao referido processo de imitação, variando assim em cada grupo social, também entendemos que não teve o mesmo significado para homens e mulheres [...] a honra feminina baseava-se exclusivamente no comportamento sexual.

Y cabe todavía citar a McKendrick [2002:11], quien sostiene:

The honour motif [...] is exploited by the dramatist [...] to explore the series of relationships between a man and his conscience, between man and the external world of which he is a part, between how a man sees himself and how others see him, between what a man is and what he does, between what he does and what he becomes. In the case of women, it becomes a device to explore the relationship between woman as individual, as subject, and woman as possession, as object, the dichotomy between woman's sense of herself as heir to a fully human inheritance and her treatment by society as much less than that,

as a being with no identity other than that bestowed on her by her sexual and social roles.

Con estos puntos de partida, es precisa una doble perspectiva a la hora de abordar la caracterización moral de damas y galanes en la comedia nueva. Por un lado, el honor de las heroínas deriva casi en exclusiva de su comportamiento sexual: actitud recatada, virginidad previa al matrimonio y fidelidad conyugal posterior. A su vez, el honor masculino no depende de la propia castidad —existen para los hombres otros imperativos, como la valentía o la fidelidad a la palabra dada—, pero sí se ve drásticamente afectado por las posibles manchas en la reputación de las mujeres de su familia, que debe proteger con su vida. Todo ello se examinará de manera pormenorizada en las páginas que siguen.

#### 1.2.4.1 La moral femenina: el honor como reputación sexual

La preocupación por el honor de las protagonistas del teatro áureo se traduce, como se ha dicho, en la salvaguarda de su propia reputación sexual. Además, una posible deshonra, débase a una indiscreción de la propia dama o a un ataque externo, no le incumbe solo a ella, sino que afecta a toda su familia. Esta circunstancia es lo que determina la obsesiva vigilancia a la que padres y hermanos suelen someter a la heroína, sirviendo como fundamento a numerosos conflictos. Las comedias de autoría femenina permiten observar caracterizaciones y actitudes diversas en torno a estas cuestiones: desde la más recatada doncella hasta la desafiante burladora, que se esfuerza por seducir a un galán tras otro.

##### *a. Las vírgenes perfectas*

La mayor parte de las protagonistas femeninas del corpus son rigurosas guardianas del propio honor. Desmienten así los tópicos misóginos por los cuales las mujeres, siempre veleidosas, se mostrarían por naturaleza débiles ante la tentación de la carne, premisa que, de aceptarse, justificaría el someterlas a la estrecha vigilancia masculina. Tres comedias coinciden en presentar a heroínas particularmente virtuosas, que son víctimas, además, de serios ataques contra su honra por parte de los hombres de su entorno: *La margarita del Tajo* y *Dicha y desdicha del juego*, de Ángela de Azevedo; y *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva.

No resulta en absoluto sorprendente que las protagonistas de las dos piezas de temática religiosa de Azevedo se cuenten entre estas figuras de mayor ejemplaridad moral. En *La margarita del Tajo*, el caso de Irene confirma esa oposición entre *honor-virtud* y *honor-opinión* que, según Arellano [2013:333], tiene en la comedia de santos uno de sus pocos cauces de manifestación auténtica. La santa es, como no podría ser de otro modo, virtuosa en extremo, casta, caritativa y humilde. Sin embargo, su fama se encuentra en entredicho desde muy pronto en la comedia: Britaldo la pone en riesgo al galantearla en el terrero del convento, de donde lo expulsa un ángel, enviado por Dios en defensa de su sierva. El joven piensa hallarse ante un rival humano: «¿Que otro galán tiene Irene?» (*La margarita del Tajo*, v. 1886); su criado replica: «Sí tendrá, dos, tres y cuatro: / ¿no es mujer?» (vv. 1887-1888). Hasta Rosimunda se convence brevemente de que la monja mantiene una relación ilícita con su marido; y, desde luego, una vez Remigio la envenena, haciendo creer a todos que está encinta, Irene ve su reputación destruida por completo. La agresión sufrida a manos de su maestro espiritual no es una violación como tal, pero resulta evidente que sí está sexualmente connotada: la penetración en el cuerpo de la santa de un agente externo —el veneno— de manera no consentida le provoca ni más ni menos que los síntomas de un embarazo, dejándola deshonrada a ojos del mundo y

de Britaldo, quien la hace asesinar por celos.<sup>278</sup> No obstante, el público y ella misma saben de su inocencia, y las últimas palabras de la heroína, antes de que un cuchillo le atravesase la garganta, son: «Mi honor, Señor, defended / aunque se pierda la vida, / que no hay vida como él es» (vv. 3757-3759). Su integridad contrasta con la sentencia de Banán: «El honor ya le perdiste, / y así perderás también / la vida [...] Así acaba una liviana» (vv. 3760-3764). Solo la milagrosa reaparición de su cadáver, que se alza desde el Tajo rodeado de ángeles, restaurará su buen nombre a ojos de la opinión pública.

De manera paralela, Rosimunda cumple escrupulosamente con sus deberes de esposa abnegada, guardando por tanto su honra y la de su marido.<sup>279</sup> Cuando cree que este le atribuye erróneamente una infidelidad —no sospecha todavía que el infiel, al menos de pensamiento, es él— la mera idea la hace perder el conocimiento (*La margarita del Tajo*, vv. 625-660):

ROSIMUNDA      [...] ¿Pues en opinión mi honor?  
 ¿Aquesto llego a pensar  
 y no me mata el pesar,  
 y no me acaba el dolor?  
 Mas, ¡ay de mí, que el rigor  
 de mis escrúpulos siento,  
 que la muerte experimento  
 de mi juicio en los vaivenes!

Si *La margarita del Tajo* presenta a la monja y la esposa perfectas, en *Dicha y desdicha del juego* entra en escena una doncella, María de Azevedo, igualmente modélica. Se trata de una joven de recato excepcional y sumamente devota, gracias a las enseñanzas de su difunta madre. Tanto es así que reprocha con severidad a su criada Rosela el haberle revelado su nombre al lacayo de don Fadrique, a pesar de sentirse sinceramente atraída por este último. Para estupefacción de Rosela, su señora considera que el hablar «en doncellas es prohibido» (v. 1812) y que, ante la imposibilidad comunicativa que conlleva tal premisa, «de Dios le vendrá el auxilio» (v. 1814) para la llegada a buen puerto de su amor. Más adelante, cuando el hermano de María entra en casa puñal en mano, decidido a suicidarse por un revés sentimental, ella cree genuinamente que pretende matarla por un delito de honor. La joven no ha protagonizado indiscreción alguna —Fadrique desconoce incluso que su interés por ella es correspondido—, pero, presa del pánico, se arroja a los pies de Felisardo y le suplica perdón (vv. 1862-1866):

MARÍA            ¡Socorro, cielos benignos!

*Híncase de rodillas.*

<sup>278</sup> En palabras de Soufas [1997b:103]: «No man violates her sexually; with his poison, however, the monk penetrates her body by means of her mouth—the other orifice of female transgression, according to gender ideology. Azevedo challenges this tenet by means of the fictional nature of Irene's pregnancy. At the same time she allows this figure to embody the two extremes of womanhood invoked for centuries in the contradictory cultural conventions about women. The virginal Irene is, as the theatrical audience knows, innocent of any betrayal of her vows, yet her body outwardly belies this state of sexual purity by exhibiting the physical symptoms of pregnancy. Thus, she simultaneously calls to mind both a tragic version of the Virgin Mary and her sexless impregnation and the fallen woman who traces her lineage to Eve. She thus helps to dramatize the contradictory situation in which a woman is condemned for transgression even as she upholds the cultural tenets of female propriety».

<sup>279</sup> Tanto es así que Chambers [2009:58] considera: «To emphasize the notion that all women, not just saints, are inherently good, Azevedo adds the story line of a model wife not found in the original accounts of the life of Saint Irene». Añade luego: «Irene and Rosimunda represent virtue as clearly as Britaldo, Remigio and Banan manifest vice» [Chambers, 2009:60].

No más, ea, basta, hermano;  
 perdóname si delinco;  
 no te ofendo, aunque soy mala;  
 perdón, hermano querido.

El propio Felisardo se muestra admirado y perplejo ante la reacción de la heroína (vv. 1867-1886):

FELISARDO       ¿Qué perdón? Levanta, hermana;  
 yo me perdono a mí mismo [...]  
 Qué gran virtud darte quiso  
 el cielo, pues de piadosa  
 quisiste en mis desvaríos  
 suponerte a ti culpada  
 cuando era el deliro mío.

No obstante, tan excesiva prudencia no impide que, como Irene en *La margarita del Tajo*, María vea su honor en riesgo durante toda la comedia, debido, en este caso, a la escasa fortuna de su familia. Felisardo es bien consciente de ello cuando la describe como «discreta, hermosa y con esto / tan pobre que es en el mundo / para la honra un tropiezo» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 222-224), pues «con pobreza al honor / siempre le amenazan riesgos» (vv. 231-232). En este sentido, debe recordarse que, como señalan Carrasco y Almazán [1994:61] a propósito de la prostitución en la Edad Moderna, «la especificidad femenina de la pobreza reside en que indigencia económica suele asociarse a degradación moral y pérdida de honestidad». Así pues, poco importa que María se muestre extraordinariamente obediente a las reglas del decoro o que casi todas sus apariciones en escena la sitúen en la iglesia o en el oratorio: su falta de recursos amenaza con llevarla a una situación de exclusión social y hace de ella un peligro para el honor familiar, pues le cierra tanto las puertas del matrimonio como las del convento; esto es, todas las salidas que se consideraban moralmente aceptables para una mujer de su tiempo.

A propósito de esta última cuestión, cabe señalar que, cuando el gracioso Sombrero sugiere la entrada de su señora en un monasterio, donde «sin dote [...] reciben» a mujeres como ella (*Dicha y desdicha del juego*, v. 271), Felisardo objeta que, incluso para tomar los hábitos, «siempre es preciso el dispendio / en la entrada y profesión / y en ir con aquel aseo / que pide su calidad» (vv. 276-279). Todo ello responde a una realidad histórica, pues la elevada cuantía de las dotes matrimoniales forzó a muchas familias nobles a entregar a sus hijas a la religión; el dramaturgo portugués Francisco Manuel de Melo lamentaba en 1651: «Sucede de ordinário que nas casas ilustres e grandes, onde há muitas filhas, apenas pode haver dote para casar uma como convêm. Ficam logo as outras condenadas a perderem por força a liberdade, e haverem de tomar estado que não desejam, e violentissimamente sofrem»; citado en Monteiro [1993:942]. Además, a pesar de las palabras de Sombrero, también se precisaba dote para ingresar en un convento, aunque esta era inferior a la necesaria para casarse. En un trabajo sobre las comunidades religiosas femeninas de Évora durante el período postridentino, Conde [2013:19-20] explica:

En 1565 decretó la Iglesia la obligación de que cada religiosa tendría que entregar dinero al monasterio antes de su toma del hábito [...] En 1569, se les dio a los Obispos el poder de establecer el importe en metálico de la dote, hecho que se convirtió en práctica común en algunos monasterios de esa época, pesar de los intentos de limitar ese poder con el apoyo de la *Sagrada Congregação dos Bispos e Regulares*. Ya en 1645, cuando el importe de la dote era decretado

por Obispos o Superiores eclesiásticos, la *Congregação* intervino una vez más, reivindicando el poder de fijar los límites mínimos y máximos del importe de las dotes [...] Una vez establecido el importe, era necesario establecer además el valor de otra serie de gastos, a saber, alimentos, propinas de entrada y profesión (como la compra de los hábitos, el pago a los curas que participaban en la ceremonia y, en algún caso, a los músicos), gastos de enfermería, cera para el altar, muebles y ajuar.

Si una mujer no podía aportar la cantidad requerida, esto afectaba a su posición dentro de la comunidad: marcaba la diferencia entre las monjas de coro o de velo negro, entregadas «única y exclusivamente al oficio divino y al servicio del coro, a la oración y a la vida contemplativa», a quienes se reservaban los cargos honoríficos y los oficios de gobierno interno; las monjas de medio velo o de velo blanco, que «profesaban con la mitad o parte de la dote y alternaban el rezo y el coro con el servicio a la comunidad»; y «en el escalafón inferior, las *legas, conversas o donadas*, también llamadas *mozas de servicio*», que «entraban por caridad o pagando una moderada cantidad para su dote y alimentos» y «trabajaban para la comunidad en los oficios serviles y domésticos —en la cocina, en la limpieza, en la huerta» [Pérez Morera, 2005:332-60]. Como manifiesta su hermano, María de Azevedo no posee la fortuna necesaria para entrar en religión de la manera que se consideraría honrosa para una mujer de su clase; de hecho, sus palabras dan a entender que ni siquiera puede permitirse los gastos de la profesión y del ajuar.

La situación no hace sino empeorar cuando Felisardo, que desde el comienzo de *Dicha y desdicha del juego* se ha mostrado en extremo preocupado por la reputación de María, traiciona por completo su tradicional deber de guardián: se apuesta a su hermana a las cartas contra Fadrique y la pierde. El indiano, quien se siente atraído por ella desde el primer momento, pero, por avaricia, prefiere casarse con la acaudalada Violante, se encamina a casa de María con intención de violarla. La joven está, pues, a punto de sufrir una agresión sexual en su propio hogar; esto es, en el espacio supuestamente seguro donde las damas del teatro áureo deben confinarse, precisamente para salvaguardar su castidad. Casa [1993:205] afirma:

Las violaciones en la comedia van desde casos en que la mujer se ve obligada a ceder, a casos de un engaño hasta llegar a los ataques brutales. Pero a pesar de esta variedad hay un patrón general que se puede discernir en todos ellos. El lugar arquetípico en que ocurre la violación es el dormitorio de la mujer. El sitio lleva en sí una alta carga simbólica y es emblemático del papel de la mujer en la sociedad del Siglo de Oro. Los ataques fuera del hogar también están presentes, pero en estas circunstancias el dramaturgo los presenta para subrayar la naturaleza animal del ofensor dándole así la característica feral del rapiñador. La entrada subrepticia en el dormitorio de la mujer lleva consigo varias capas de transgresión. Antes que todo representa la violación del hogar que desde la antigüedad tiene un carácter sagrado. Segundo, es un crimen civil condenado en España desde 1180 (Cortes de León) como «quebrantamiento» o «domus disrupta». Tercero, el ataque a una persona en un momento vulnerable es muestra de cobardía moral.

En la obra de Azevedo, el delito es todavía mayor porque, al irrumpir en casa de María, Fadrique no la encuentra en cama, sino en el oratorio: exhausta de tanto rezar, la joven se ha dormido al pie del altar.<sup>280</sup> De este modo, la dramaturga emplea todos los recursos a su alcance para

<sup>280</sup> Así se describe el inicio de la escena: «Descúbrese en el medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar doña María dormida, y aparece a la puerta don Fadrique» (*Dicha y desdicha del juego*, acot. v. -3175).

acentuar lo sacrílego del crimen y la inocencia de su heroína. En este sentido, no resulta indiferente el hecho de que María se encuentre inconsciente y, por ello, tan ajena a la irrupción del agresor como si estuviese muerta; este observa: «La muerte el sueño retrata, / y tengo por cosa cierta, / si está la belleza muerta, / que más la belleza mata» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 3211-3214).<sup>281</sup> Se incide así en el desamparo de la dama, pero también en su nula participación en el ataque que se anuncia. Si María duerme, no puede ser acusada de complicidad en su propio agravio, ni de disfrutarlo aun en contra de su voluntad, una sospecha que caía con frecuencia sobre las víctimas de violación. Piénsese, por ejemplo, en las palabras de Agustín de Hipona en *La ciudad de Dios* 1, 16 (traducción de R. M. Marina Sáez):

Quede, pues, ante todo sólidamente establecido que la virtud con la que se vive rectamente gobierna desde la sede del alma sobre los miembros del cuerpo y que el cuerpo se hace santo por el uso de una voluntad santa. Y si ésta permanece incommovible y estable, cualquier cosa que otro hiciese respecto al cuerpo o en el cuerpo que no pueda evitarse sin incurrir en el propio pecado, se hace sin culpa del que la sufre. Pero, ya que no sólo puede provocarse dolor en el cuerpo ajeno, sino también placer, cualquier acción de tal índole, aunque no arrebatara la castidad si es preservada con ánimo perseverante, sin embargo, ataca al honor, no vaya a creerse que lo que tal vez no pudo hacerse sin algún deseo de la carne se hizo también conforme a la voluntad del espíritu.

Más adelante, el filósofo se refiere al mito de la violación de Lucrecia, cuyo suicidio censura (*La ciudad de Dios* 1, 19):

Se avergonzó de la desvergüenza ajena cometida contra ella, aunque no de acuerdo con ella, y como mujer romana, excesivamente ávida de alabanza, temió que se pensase que, si seguía con vida, había soportado de buen grado la violencia que soportó estando viva. Por ello creyó que debía aplicarse aquel castigo como testimonio de su forma de pensar ante los ojos de la gente, a la que no pudo mostrar su conciencia. Sin duda se avergonzó de que se la creyera cómplice de la acción, si toleraba con paciencia el acto deshonesto que otro había cometido en ella. No actuaron así las mujeres cristianas, que, tras soportar cosas semejantes, siguen vivas sin embargo, y no vengaron en sí mismas un crimen ajeno.

Asimismo, no está de más recordar cuán importante era la reputación de la víctima de violación para la valoración del crimen en este contexto social y literario. En un tiempo en el que se creía que las mujeres eran especialmente vulnerables al pecado, no resultaba sencillo demostrar que se había opuesto resistencia a la agresión; en ausencia de testigos, «sólo tiene valor una condición para el derecho penal antiguo: el renombre sin tacha de la víctima (fama), su “honestidad de vida y de costumbres”, referencia indispensable para conceder “crédito a su juramento”» [Vigarello, 1999:65]. Más significativo todavía es el hecho de que la violación se consideraba antes un atentado contra el honor que un delito de sangre; esta perspectiva no solo

---

<sup>281</sup> Ante la siniestra perspectiva del indiano, que encuentra más atractiva la «belleza muerta» de María dormida, resuenan los versos con los que Calderón condena la violación de Isabel en *El alcalde de Zalamea*: «Porque querer sin el alma / una hermosura ofendida, / es querer una belleza / hermosa, pero no viva» (edición de J. M. Escudero, vv. 1964-1967). En el texto calderoniano, la de la víctima es una belleza «no viva» no porque la joven esté inconsciente, sino porque, según él, en una relación sexual no consentida participa el cuerpo, pero no el alma, que no puede ser forzada.

estaba presente en la tradición jurídica,<sup>282</sup> sino que dominaba absolutamente el universo teatral del Siglo de Oro. Si lo peor del crimen era la deshonra, el que la víctima tuviese o no previamente fama de honrada resultaba determinante. Históricamente, esto se ha traducido en condenas muy dispares para los violadores, que podían ser sentenciados a muerte por agredir una mujer de buena reputación o salir absueltos tras atacar a una prostituta.<sup>283</sup> Desde el punto de vista dramático, es evidente que la indignación del público áureo sería tanto mayor cuanto más virtuosa se juzgase a la heroína. Por todo ello, resulta lógico que Ângela de Azevedo no escatimase esfuerzos a la hora de subrayar la integridad moral de María en *Dicha y desdicha del juego*. Sin embargo, en esta comedia la agresión no llega a consumarse. La Virgen acude en ayuda de su devota y la inspira a fin de que, incluso en sueños, defienda su honra, que valora más que la vida. Sin despertar —cuando lo haga, no recordará nada de lo sucedido—, María se dirige así a su atacante (vv. 3175-3222):

|       |  |
|-------|--|
| MARÍA | Suspende aquesta traición,<br>no ejecutes tu malicia,<br>mira que está la justicia<br>contra ti y más la razón [...]<br>No experimente tu rigor<br>una mujer principal<br>que no tiene más caudal<br>que la joya del honor [...]<br>Mira que es bárbaro arrojó;<br>advierte que es gran maldad<br>que sea mi honestidad<br>de tu apetito despojo [...]<br>Basta don Fadrique, basta,<br>o de la vida me priva;<br>pierda yo alientos de vida,<br>no los candores de casta. |
|-------|--|

Siempre bajo la influencia divina, que concede una poderosa autoridad a sus palabras, la dama argumenta que, si Fadrique cree haberle ganado a Felisardo los derechos sobre el cuerpo y la honra de su hermana, ha sido engañado, pues este apostó lo que no era suyo. En un mundo donde la tutela de las mujeres pertenece a los varones de su familia y, con frecuencia, se habla de ellas más como depositarias del honor masculino que como seres humanos autónomos, se trata de una intervención muy significativa (vv. 3235-3238):

|       |   |
|-------|---|
| MARÍA | Si de mi hermano el error<br>me ha jugado, burla ha sido, |
|-------|---|

---

<sup>282</sup> Sobre esta cuestión, señala Vigarello [1999:52]: «La violación es, ante todo, una transgresión plenamente moral en el derecho clásico, asociada a los delitos contra las buenas costumbres, fornicación, adulterio, sodomía, bestialidad, y no a los delitos de sangre. Pertenece al universo de la lujuria antes de pertenecer al de la violencia [...] Y así se concentra la mirada sobre la lujuria y el pecado, agravando sordamente la implicación de la víctima». A propósito de la regulación jurídica de este delito en la Castilla medieval, Rodríguez Ortiz [1997:349] añade: «Honor y honestidad, serán, por tanto, los bienes lesionados en el delito de violación, que el Derecho regio tutelaba. La libertad sexual no se incluiría entre los bienes jurídicos tutelados porque, al igual que en los períodos anteriores, no se admitía que la mujer pudiese decidir libremente cuándo y con quién deseaba mantener relaciones sexuales».

<sup>283</sup> Por ejemplo, en las *Partidas* de Alfonso X la violación de una mujer honesta recibe la pena capital, aunque en la práctica se aplicase muy raramente a estos delitos; por el contrario, si la víctima no goza de buena fama el castigo se deja a criterio del juez. Sobre todo ello, véase Rodríguez Ortiz [1997].

que nadie, es cierto, ha tenido  
dominio sobre el honor.

Por otra parte, existe en *Dicha y desdicha del juego* un segundo personaje femenino, Violante, que no alcanza la perfección moral de María, pero no por ello deja de ser virtuosa o de resultar agraviada. Existe entre ellas una oposición relativamente similar a la que se da entre las protagonistas de *La margarita del Tajo*. Irene y María son modelos de virtud inalcanzables para la mujer común, pues se hallan tocadas por lo divino: una es santa y la otra, favorita de la Virgen, que habla por su boca y le permite protegerse de una violación aun mientras duerme. En contraste, Rosimunda y Violante son personajes mucho más humanos, que aman abiertamente y pueden equivocarse o cometer imprudencias, a pesar de ser siempre figuras luminosas: la primera, mal informada, dirige inicialmente su ira y sus celos contra Irene; la segunda se fuga por amor de casa de su padre. No obstante, esta última transgresión es fruto de una presión extrema sobre la joven. Al comienzo de la obra, Violante intercambia billetes con Felisardo y lo recibe a escondidas en casa; pero se muestra muy decorosa y poco dispuesta a enfrentarse a la despótica autoridad paterna. Cuando don Nuño decide casarla contra su voluntad, ella mantiene el siguiente diálogo con su criada (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1671-1686):

|          |   |    |
|----------|---|----|
| BELISA   | Pues, ¿intentas explicarte<br>con tu padre, di?   |    |
| VIOLANTE | ¡Ay Belisa!   |    |
|          | Que no el recato me avisa.  |    |
| BELISA   | Y si él intenta casarte,<br>¿qué has de hacer, dar el sí?   |    |
| VIOLANTE |   | Yo |
|          | no sé qué diga, ¡ay de mí!;<br>diré con la boca sí<br>y con el corazón no.                                    |    |
| BELISA   | El sí a penar te condena.   |    |
| VIOLANTE | El no en vergüenza me sale.   |    |
| BELISA   | Esa en el rostro más vale<br>que en el corazón la pena.   |    |
| VIOLANTE | Pues mi decoro procura<br>en este trance tan fuerte<br>más sujetarme a la muerte<br>que no a la desenvoltura. |    |

Con todo, su sumisión no dura mucho tiempo: acaba escapándose a casa de su amado, por lo que don Nuño amenaza con asesinarla al final de la comedia, antes de que la intervención de la Virgen impida una posible tragedia. Ângela de Azevedo no hace de Violante una contrafigura negativa de María: muy al contrario, pone en valor su fidelidad a Felisardo, que extrapola a todo el género femenino —«en llegando a querer, / ni un demonio divierte la mujer» (vv. 1557-1558)— y censura el abuso de poder que su padre ejerce sobre ella. El carácter cuestionable de la fuga —un acto que María jamás habría cometido— se ve muy mitigado por una serie de factores: Violante y Felisardo se aman desde el comienzo de la obra y ella lo considera su «marido» (vv. 2725 y 3317); don Nuño se opone a esta unión por pura codicia; y el hombre que prefiere para su hija, Fadrique, es socialmente inferior a ella, hasta tal punto que, de manera paradójica, su compromiso suscita sospechas sobre el honor de Violante. El propio indiano se admira de que el padre de la joven venga a proponerle el enlace, considerando «las

desigualdades que hay de su sangre a la mía» (vv. 1296-1297), y expresa ante su criado cierta desconfianza (vv. 1431-1440):

|          |  |
|----------|--|
| FADRIQUE | Si don Nuño fuera pobre,<br>no es mucho que le obligase<br>mi riqueza al casamiento;<br>¡mas tan rico!               |
| TIJERA   | No te espantes<br>ni te admires porque un rico<br>otro rico busca.   |
| FADRIQUE | ¿Sabes<br>en lo que reparo solo?<br>En que así se apresurase,<br>no sé si de algún secreto<br>tanta diligencia sale. |

De esta manera, tanto en *Dicha y desdicha del juego* como en *La margarita del Tajo* se ofrecen representantes modélicas de cada uno de los estados que el siglo XVII reservaba a la mujer: la joven doncella (María y, aunque no tan irreprochable como ella, Violante), la esposa (Rosimunda) o la monja (Irene). Las heroínas se enfrentan en solitario a los abusos de los hombres que, a su vez, encarnan aquellas instituciones que deberían haberlas defendido: la familia, la Iglesia y el poder civil. Estas se concretan en las figuras del padre (Don Nuño), el hermano (Felisardo), el marido (Britaldo y Fadrique),<sup>284</sup> el monje y maestro espiritual (Remigio) y el señor feudal (Britaldo). Así pues, el honor de las mujeres es puesto en riesgo no por su propia conducta, que resulta impecable en la mayoría de los casos, sino por la de los personajes masculinos que las rodean. En ambas comedias, tan solo la intervención divina, de extrema importancia simbólica y estructural, pone fin a una degradación moral y religiosa de la que las jóvenes protagonistas son víctimas sin culpa.

En el modelo hasta ahora descrito encaja con facilidad Armesinda, quien se enfrenta en solitario a un prolongado acoso sexual por parte del rey Filiberto en *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva. Como María en *Dicha y desdicha del juego*, se salva de ser deshonrada por un *deus ex machina*; en este caso, su amado don Juan regresa a la corte justo cuando todo hace temer que el monarca intente una violación. Armesinda muestra ser un personaje diseñado con el objetivo de afirmar la constancia amorosa de las mujeres, en contra de los prejuicios misóginos que expresan, una y otra vez, las figuras masculinas de la comedia.<sup>285</sup> Por ejemplo, Filiberto, a pesar de sufrir un rechazo tras otro, se muestra convencido de que la supuesta mutabilidad femenina acabará por actuar en su favor: «Mas no pierdo la esperanza, / que de mujer, la mudanza / nunca desechada ha sido» (*La firmeza en el ausencia*, vv. 836-838); «Mas ¿qué dudo, si es mujer / que olvide?» (vv. 1869-1870). El propio don Juan tampoco confía en la fidelidad de la heroína (vv. 286-292):

|         |   |
|---------|---|
| D. JUAN | [...] viendo que me voy<br>Armesinda, y que la quiere<br>un Rey de tanto valor,<br>se rendirá a sus halagos,<br>pues nunca menos se vio |
|---------|---|

<sup>284</sup> Este último, en la medida en que es el futuro esposo de María.

<sup>285</sup> Sobre el tema de la fidelidad amorosa en las comedias de autoría femenina, véase también Urban [2012].

en una mujer ausente,  
que apetecer lo mejor.

Posteriormente, insiste (vv. 737-748):

D. JUAN            [...] No es bien que temáis mudanza  
de quien es de amor portento,  
de firmeza maravilla,  
de hermosura el mismo cielo.  
Sosegaos, sospechas mías;  
no os alteréis, pensamientos;  
dormid seguros, cuidados;  
dejadme un poco, desvelos.  
Mas ¡ay! que es fuerte enemigo,  
flaco el muro de su pecho,  
la ausencia, de amor contraria,  
y que es mujer considero.

Sin embargo, Armesinda demuestra repetidamente su virtud y su firmeza. Desde el comienzo de la comedia, se ha establecido su prudencia al mencionar que, en seis años de relación, jamás le ha escrito un papel a don Juan, pues, a su juicio, los billetes amorosos «[...] suelen ser de una dama, / por un descuido, la puerta / que la deja siempre abierta / para perder honra y fama» (vv. 389-392). Cuando el galán debe partir a la guerra, ella asegura que «[...] he de amar hasta morir, / porque se pueda decir / que hay firme alguna mujer» (vv. 450-452). Más adelante, cuando cree que su amado la ha olvidado, Armesinda insiste en hallarse con el corazón roto, pero no deshonrada, dado que sus amores nunca pasaron de las palabras; de haberlo hecho, no dudaría en quitarse la vida (vv. 1567-1586):

ARMESINDA        [...] Si el honor me debiera,  
yo la homicida de mí misma fuera.  
Mas ni una sola mano  
pudo alcanzar ufano;  
que a mi recato honesto  
el tiempo de seis años se hizo presto  
para que sus amores  
alcanzasen de mí tales favores;  
que es muy necia la que antes de himeneo  
cumple al hombre su antojo o su deseo,  
porque después, en posesión de esposo,  
de su lealtad viene a vivir dudoso,  
presumiendo muy loco y arrogante  
que los que a él se le hicieron siendo amante  
gozará otro en dulcísimos despojos,  
con que siempre es un Argos de sus ojos;  
y por eso advertida,  
cuanto a querer rendida,  
en tiempo dilatado  
mi limpio honor guardé sin ser manchado.

Este carácter virtuoso en extremo, junto a la persecución que sufre por parte del rey —quien trata de manipularla con todo tipo de ruegos, mentiras y amenazas—, determinan que

Armesinda se identifique en más de una ocasión con los modelos míticos de la castidad. El criado Tristán hace notar la posibilidad de que la heroína, «como Lucrecia» (v. 1659), se suicide tras una hipotética violación; y el propio monarca exclama, ante la tenaz resistencia de la joven a sus avances: «¿Hay semejante mujer? / Callen griegas y romanas» (vv. 2110-2111).<sup>286</sup> Cuando le aseguran que su antiguo enamorado se ha casado con otra dama, Armesinda misma se pronuncia de manera explícita contra el lugar común sobre la inconstancia femenina, denunciando en su lugar la volubilidad de los hombres; y enumera a una serie de mujeres de la Antigüedad, cuyo ejemplo de fidelidad amorosa dice incluso superar (vv. 1162-1184):

ARMESINDA      [...] Válgame Dios, lo que yerra  
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 femeníl 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.

La posibilidad de que el rey haga uso de la fuerza física contra Armesinda, insinuada desde el inicio de la obra, se incrementa progresivamente. Ya en la tercera jornada, tiene lugar una escena que recuerda a la irrupción de don Fadrique en el oratorio de María. El monarca entra en la alcoba de la dama, donde dice que quiere hablarle sin despertarla; la criada los deja solos. Armesinda, que está soñando con su amado don Juan, le habla en sueños, con el resultado de que, incluso dormida, rechaza los requiebros de Filiberto. La reacción de este pasa por tratar de besarle la mano, aprovechando que está inconsciente; solo la apresurada intervención de don

---

<sup>286</sup> Con todo, Ellis [2020:77] ha puesto de manifiesto cómo, en el contexto de la España moderna, el mito de la violación de Lucrecia suscitó en ocasiones respuestas negativas, entre ellas cierta tendencia «to condemn her for her despair and suicide». Armesinda sería, en este sentido, superior a su modelo; de hecho, el gracioso considera que se mostraría «harto necia» (v. 1658) si siguiese sus pasos: «This reference to the story of the chaste Roman wife Lucretia, who committed suicide after her rape by the prince Tarquin, serves as one of the many indications of the threat of rape and suicide throughout *La firmeza en la ausencia*. Additionally, when mentioned in combination with the word “necia,” Lucretia’s despair is presented as something to be avoided, a model not to be emulated. Leonor de la Cueva has crafted a comedia that incorporates many of the plot elements integral to the widely known story of Lucretia. And yet, in order to bring about a happy resolution, the author must manipulate those plot elements in such a way as to disnarrate Lucretia, to create in Armesinda an anti-Lucretia type whose *firmeza* will triumph in the end. This disnarration serves as part of the creation of a female space in the text in order to present a clear statement about uncompromising female virtue» [Ellis, 2020:72].



modo, aunque Armesinda se ha hallado «tan sola y desdichada» (v. 2067) a lo largo de *La firmeza en el ausencia*, no se produce aquí la misma polarización entre personajes femeninos y masculinos que sí existía en las comedias de Ângela de Azevedo. Para la dramaturga portuguesa, ellas son siempre ejemplares y solidarias; ellos, en su mayoría detestables. En *La margarita del Tajo*, santa Irene traba una inesperada amistad con Rosimunda; en *Dicha y desdicha del juego*, la criada Rosela es el único personaje que decide acudir a impedir la violación antes de que intervenga la Virgen, quien es también una figura femenina. Por el contrario, en *La firmeza en el ausencia* tanto la infanta Celidaura como la sirvienta Leonor —mujeres que representan ambos extremos de la escala social— se suman a las presiones sobre Armesinda para que acepte al monarca; y su salvador es, en cambio, un hombre. Como observa Soufas [1997b:63], «in Cueva's dramatized society [...] there is no female communal solidarity, no category of Woman into which all the depicted women can be collected»; pero sí la hay en los textos de Azevedo.

A modo de conclusión, conviene insistir en que estas mujeres sin mácula son, precisamente, víctimas de las peores agresiones a manos de los personajes masculinos del corpus. Las dramaturgas enfatizan así lo monstruoso de un crimen que se comete, además, contra aquellas que con mayor fervor se han asimilado al ideal femenino exigido por la sociedad barroca. Como se ha adelantado, el público condenaría sin dudar la violación de una modestísima virgen, pero quizás no la de una mujer cuya conducta sexual no considerase irreprochable; tanto más, cuando en la literatura áurea la valoración de este tipo de delitos no incide en el daño físico o psicológico infligido a la víctima —como sucedería bajo una perspectiva actual—, sino en sus consecuencias sobre el código del honor y la estabilidad social. Cabe añadir ahora que la comedia nueva suele emplear la violación como punto de partida para tratar la venganza de honor a manos del padre, el marido o la comunidad: piénsese, por ejemplo, en obras tan célebres como *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, o *Fuenteovejuna* y *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega. Casa [1993:204-11] reflexiona al respecto:

El aspecto más significativo del tratamiento dramático es que la violación de la mujer nunca es tratada desde el punto de vista de la mujer, sino como un punto de partida para reflexionar sobre el papel del hombre en la sociedad. Esta reflexión no es privativa de la comedia porque sus orígenes se encuentran en la más remota antigüedad. En efecto, la violación más conocida de la literatura occidental, la de Lucrecia, es convertida por los mitógrafos romanos en el episodio que engendra el nacimiento de la República Romana [...] La comedia apenas se detiene un momento para considerar las consecuencias humanas de la violación. La acción es vista solamente como una desgracia social o como un ejemplo de desobediencia a la figura del rey. El foco de la acción no es entonces la experiencia de la víctima sino la significación que tiene la acción del violador para la sociedad.

En la comedia de Leonor de la Cueva y, sobre todo, en las de Ângela de Azevedo, la violencia contra las mujeres, aunque convencionalmente codificada como ofensa al honor personal y al orden social, incluye matices nuevos, posibles, entre otras cuestiones, porque la violación no llega a consumarse. Las escritoras no dejan de emplear la agresión sexual como herramienta para introducir una reflexión social de carácter más amplio, pero esta, en lugar de vehicularse a través de la venganza masculina, preserva la perspectiva y el protagonismo de las mujeres, y atiende en gran medida a la experiencia femenina en esa sociedad. La decadencia social y económica en sus consecuencias específicas sobre las mujeres del XVII, el comportamiento abusivo de los varones para con ellas o la afirmación de la fidelidad de estas en el amor son

algunas de las tesis que se desprenden de sus obras. Además, ambas autoras inciden en el desamparo de sus heroínas: Armesinda e Irene carecen de familia alguna,<sup>289</sup> y el hermano de María es quien la entrega a su potencial violador. Si la primera de ellas es al fin rescatada por su enamorado, las otras dos deben aguardar a la intervención sobrenatural. En este sentido, cabe apuntar que María e Irene no son las únicas heroínas del teatro áureo a quienes les fallan —o directamente las atacan— todos los hombres de su entorno: piénsese, por ejemplo, en la Mencía de *El médico de su honra*, de Calderón, abandonada por el hombre al que amaba —esto es, el infante don Enrique de Trastámara, de quien por otro lado la separa una distancia social insalvable—; casada a la fuerza por su padre; nuevamente perseguida, contra sus deseos, por el príncipe; y, por último, asesinada, aunque inocente, por un marido celoso. Pero si es teóricamente posible hallar falta en Mencía —así lo hace Arellano [2009]—, resulta del todo inútil buscarla en Irene y María: la primera es elevada a los cielos en calidad de santa, virgen y mártir; la segunda, que, recuérdese, lleva el nombre de la Virgen y el apellido de la dramaturga, supone un modelo de virtud más allá de todo realismo. Son, como se señalaba al comienzo de este epígrafe, las vírgenes perfectas.

#### b. *Las audaces y las engañadas*

Los comentarios antes incluidos a propósito del personaje de Violante conducen ya a otro tipo de mujer en las comedias del corpus: la dama que, aunque recatada y preocupada por su honra, está dispuesta a cometer imprudencias en nombre del amor. Esta es, en realidad, la típica protagonista de la comedia barroca, que oculta pretendientes en su casa, escribe billetes amorosos, se fuga del hogar paterno y, en ocasiones, incluso mantiene relaciones sexuales sin la celebración de una boda formal, aunque contando siempre con la palabra de matrimonio de su enamorado. El que la heroína responda a este modelo o al examinado en el anterior epígrafe tiene mucho que ver con el subgénero de la comedia: las piezas más serias y de mayor tono trágico cuentan con una moral sexual más rígida, mientras que las puras obras de enredo, de espíritu cómico y festivo, adoptan una actitud mucho más flexible ante el tema del honor. La mayor parte de los textos del corpus pertenecen a este último grupo; por tanto, no es sorprendente que predominen las heroínas audaces. Al fin y al cabo, la comedia de enredo del Siglo de Oro, sea de ambientación urbana o palatina, se sustenta sobre un delicado equilibrio entre el amor y el honor; entre la transgresión y la deshonor; entre la osadía de las damas y la vigilancia de padres o hermanos.

Una buena muestra de estos comportamientos se encuentra en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. La antagonista, doña Ana de Arellano, esconde a dos hombres en el hogar familiar —un antiguo galán que ha entrado sin su permiso y el hombre al que ahora trata de seducir—, aun mostrándose muy consciente del riesgo al que se expone: «[...] si aquí mi hermano os halla, / mi vida y mi honor pelagra» (vv. 926-927). Por su parte, Leonor, la heroína, ha tomado la arriesgada decisión de huir con su enamorado, «atropellando / el cariño de mi padre, / y de mi honor el recato» (vv. 488-490). El malogro de la fuga ocasiona un gran riesgo para su reputación; este es el motivo de que suplique refugio a doña Ana y quede atrapada en casa de los Arellano. La extrema agitación de Leonor ante una posible pérdida de su honra

---

<sup>289</sup> Como antes se ha dicho, Irene ha entrado en el convento «al amparo de unas tías» (*La margarita del Tajo*, v. 359) y, debido a su deshonor, sufre el desprecio de sus «deudos» (v. 3576). Sin embargo, ninguno de estos personajes se menciona en otras ocasiones ni, desde luego, se materializa en escena. Sin embargo, en el *Flos Sanctorum* portugués se incide en que la futura santa es sobrina del abad y, aunque tanto este como sus tías desconfían de ella durante su falso embarazo, tras su desaparición «os seus parentes e amigos eram muy tristes [de] tanto mal e infamia e sobre todos o abade seu tyo» (ff. 242v-243); es a este último a quien Dios revela lo ocurrido y el paradero del cuerpo de la santa. Lo mismo sucede en la *Segunda parte del Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira y en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva.

se refleja en un discurso que, como indican sus apartes, ha de imaginarse entrecortado (vv. 200-214):

DOÑA LEONOR    Señora, en la boca el alma  
 tengo (¡ay de mí!), si piedad  
 mis tiernas lágrimas causan  
 en tu pecho (hablar no acierto),  
 te suplico arrodillada  
 que ya que no de mi vida,  
 tengas piedad de mi fama,  
 sin permitir, puesto que  
 ya una vez entré en tu casa,  
 que a otra me lleven adonde  
 corra mayores borrascas  
 mi opinión; que a ser mujer,  
 como imaginas, liviana,  
 ni a ti te hiciera este ruego,  
 ni yo tuviera estas ansias.

El sentimiento de culpa por haberse fugado acompaña a Leonor durante toda la comedia, sumado al recato que le es propio; por ejemplo, cuando doña Ana le pide que se retire a sus habitaciones, ella replica: «Aunque no me lo mandarás / me ocultará mi vergüenza» (vv. 952-953). Más adelante, acosada por los requiebros de don Pedro, Leonor le ruega que la deje, «pues me basta a mí por sogá / el cordel de mi vergüenza / y el peso de mis congojas» (vv. 1392-1394). Sin embargo, el miedo a la deshonra no es suficiente para que Leonor acepte la más sencilla de las soluciones que se le ofrecen, esto es, casarse con don Pedro, pues —como Armesinda en *La firmeza en el ausencia*— prefiere morir a olvidar a su enamorado, incluso cuando cree que este la ha traicionado. Así lo afirma en un discurso repleto de las afectadas hipérbolas tan propias de los amantes del teatro áureo (vv. 2146-2167):

DOÑA LEONOR    [...] Primero  
 que yo de don Pedro sea,  
 verás de su eterno alcázar  
 fugitivas las estrellas;  
 primero romperá el mar  
 la no violada obediencia  
 que a sus desbocadas olas  
 [impone] freno de arena;  
 primero aquece fogoso  
 corazón de las esferas  
 perturbará el orden con que  
 el cuerpo del orbe alienta;  
 primero, trocado el orden  
 que guarda naturaleza,  
 congelará el fuego copos,  
 brotará el hielo centellas;  
 primero que yo de Carlos,  
 aunque ingrato me desprecia,  
 deje de ser, de mi vida  
 seré verdugo yo mesma;

primero que yo de amarle  
deje...

La otra pieza sorjuanina, *Amor es más laberinto*, muestra situaciones relativamente similares: Fedra y Ariadna arriesgan vida y honor al ocultar a Teseo de su padre y ambas están dispuestas a huir con él de Creta. La primera de ellas se asombra de su propia audacia (vv. 3153-3159):

|       |  |
|-------|--|
| FEDRA | ¡Válgame Dios, qué resuelto<br>y valiente es el amor,<br>pues a una mujer obliga<br>a tan temeraria acción,<br>como que deje a su patria<br>y que abandone su honor<br>por seguir a un hombre! |
|-------|--|

Para su consternación, ambas hermanas resultan sorprendidas en plena fuga. Como antes se ha señalado, en la versión más difundida del mito grecolatino que inspira esta comedia el príncipe ateniense deshonor a Ariadna antes de abandonarla; es entonces encontrada por el dios Baco y se vuelve su amante.<sup>290</sup> La reinterpretación de Sor Juana y Guevara es mucho más decorosa: ninguna de las princesas cretenses ha mantenido relaciones sexuales con el héroe, de manera que, cuando este prefiere casarse con Fedra, Ariadna puede preservar su honor aceptando la mano de Baco en matrimonio.

Quien sí ha sido deshonrada por su enamorado es la protagonista de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén. Seducida y abandonada por don Juan de Córdoba, que le había dado palabra de matrimonio, Leonor se convierte en una de las cristalizaciones más habituales de la audaz dama barroca: la disfrazada de varón, que sigue los pasos de su burlador a fin de recuperar su honor perdido. Según Bravo Villasante [1988:36], el motivo de la mujer en traje de hombre se fraguó en la literatura italiana —menciona, por ejemplo, el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso o la *Calandria* del cardenal Bibbiena— antes de recibir su forma definitiva de manos de Lope de Vega y seguir perfeccionándose con otros muchos autores, como Tirso de Molina. La enorme popularidad del *topos* respondería, entre otras cuestiones, a su fácil encaje en el espíritu barroco [Bravo Villasante, 1988:76]:

La predilección del teatro español por el tema de la mujer vestida de hombre, aparte de sus fundamentos externos —halago de la sensualidad del pueblo—, tiene otro sentido más profundo: es un síntoma más de barroquismo. Es un equívoco donde continuamente se juega con la identidad de la disfrazada. Es mujer y aparenta ser hombre. Aparece como hombre y, sin embargo, dudan de que lo sea. Lo cierto y lo incierto.

A su vez, Ferrer [2003:195] considera:

---

<sup>290</sup> Por ejemplo, Baltasar de Vitoria cuenta en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* que Teseo «se vino entreteniendo con Ariadna, aprovechandose de sus amores, mas cansandose della, dio orden de que en llegando a la Isla de Coos, a tomar refresco, y descansar, la dexassen allí burlada, como lo hizo: porque a la media noche, quando estava Ariadna al mejor sueño, se levantò de la cama, y con todo secreto mandò embarcar su gente, y alçar velas, dexandola burlada, desamparada, y sola» (p. 481). Esta versión admite la posibilidad de un matrimonio posterior con Baco: «Estando la desdichada Ariadna en la Isla de Choo, llegó allí el Dios Baco, y viendola tan sola, y desamparada, y junto con esso tan hermosa, aficionose a ella, y tomola por muger, o por amiga» (p. 696).

El éxito del disfraz varonil en el teatro de la época no debe explicarse tan sólo como cebo erótico de cara a un público fundamentalmente masculino, pues los personajes femeninos, disfrazados de varón, se entregaban a la aventura, viajando y actuando con una libertad de movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer y, en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino.

Bravo Villasante [1988:163] distingue numerosas categorías entre las disfrazadas; la primera, a la que pertenece Leonor en *Valor, agravio y mujer*, es la de las «enamoradas»; en concreto, aquellas que toman hábito de varón «para buscar al seductor». La protagonista de Ana Caro cuenta con dos opciones para desagraviarse: en un primer momento, pretende dar muerte al burlador; finalmente, opta por convencerlo para que se case con ella y abandone, por tanto, sus propósitos de conquistar a la condesa Estela. Esta, a su vez, se ha mostrado bastante inconstante —primero, ha amado a don Juan; después, a «Leonardo»; por último, a don Fernando— pero jamás ha arriesgado su honor, ciñéndose a los requiebros en la ventana. Además, no es en absoluto un personaje negativo; aunque rivaliza con Leonor en sus amores y es engañada por esta, en cuanto conoce la verdad de su historia, Estela se muestra tan comprensiva como solidaria. Se niega a proseguir su relación con don Juan sabiendo que ha engañado a otra mujer (vv. 1960-1964):

|         |   |
|---------|---|
| ESTELA  | [...] don Juan, tened con las damas<br>más firme correspondencia. |
| D. JUAN | Injustamente me agravia<br>vuestro desdén, bella Estela.          |
| ESTELA  | Leonor fue la agraviada.  |

Y perdona enseguida las tretas de Leonor, quien será su cuñada (vv. 2730-2732):<sup>291</sup>

|        |                                       |
|--------|---------------------------------------|
| ESTELA | Leonardo, ¿así me engañabas?          |
| LEONOR | Fue fuerza, Estela.                   |
| ESTELA | Quedemos<br>hermanas, Leonor hermosa. |

La relación entre burladores y burladas se tratará con detenimiento a propósito de la caracterización moral masculina. Por ahora, basta añadir que en *La traición en la amistad*, de María de Zayas, se produce otro caso de engaño y abandono, aunque en esta ocasión no se recurre al motivo del disfraz. Laura, ofendida por Liseo, se refiere así a su desgracia (vv. 957-964):

|       |  |
|-------|--|
| LAURA | [...] Puso los ojos en mí<br>un generoso mancebo,<br>tan galán como alevoso,<br>desleal y lisonjero;<br>como mi esposo alcanzó<br>los favores, con que pienso<br>que si tuve algún valor<br>sin honra y sin valor quedo. |
|-------|--|

Y como Estela —aunque más constante que ella: solo aceptará a otro pretendiente—, Marcia desiste de cualquier pretensión sobre Liseo, con quien no ha mantenido relación física alguna, en cuanto sabe de su compromiso previo para con Laura (vv. 995-1003):

MARCIA            [...] puedo jurarte  
que no le he dado a Liseo  
favor que no pueda al punto  
quitársele. Yo confieso  
que le tengo voluntad;  
mas, Laura hermosa, sabiendo  
que te tiene obligación,  
desde aquí de amarle dejo,  
en mi vida le veré.

Por otra parte, el tema del honor se relega a un segundo plano en la otra comedia de Ana Caro. Al comienzo de *El conde Partinuplés*, Lisbella y el conde están prometidos, aunque ha de suponerse que no ha habido entre ellos más que requiebros galantes; no se ha producido, por tanto, una deshonra. Con todo, ella sigue a su antiguo prometido, que la ha olvidado, hasta Constantinopla, donde se presenta ataviada «con espada y sombrero» (acot. v. -1762). De esta manera, se asimila en cierta medida a las disfrazadas «enamoradas» estudiadas por Bravo Villasante [1988]. Sin embargo, una mirada más pausada revela cuán distinta es de ellas. Para empezar, su atuendo responde a la necesidad de armarse para una posible batalla y no pretende en modo alguno ocultar su identidad. Rosaura la reconoce como «mujer» (v. 1954) e, inmediatamente después, la propia Lisbella afirma ser «una mujer sola que viene de razón armada» (v. 1963-1964) y declara con orgullo su nombre y su linaje. A continuación, se exponen las razones de su viaje (vv. 1977-2001):

LISBELLA            [...] Yo he sabido, Emperatriz,  
que usurpas, tienes y guardas  
al Conde Partinuplés,  
mi primo, y que con él tratas  
casarte, no por los justos  
medios, sino por las falsas  
ilusiones de un encanto,  
y deslustrando su fama,  
le tiranizas y escondes,  
le rindes, prendes y guardas,  
contra tu real decoro.  
Yo pues, que me hallo obligada  
a redimir de este agravio  
la vejación o la infamia,  
te pido que me le des,  
no por estar ya tratadas  
nuestras bodas, no le quiero  
amante ya, que esta infamia  
no es amor, es conveniencia,  
pues es forzoso que vaya  
como legítimo Rey,  
supuesto que murió en Francia  
mi tío, de cuya muerte,

quizá fue su ausencia causa,  
y es el Conde su heredero.

De esta manera, a Lisbella no la mueve el amor ni una deshonra sufrida en carne propia, sino la razón de Estado. Tras el fallecimiento de su tío, el conde ha de ceñirse la corona francesa; como su prima y futura esposa, Lisbella es la mujer destinada a reinar a su lado. Su empresa es, en realidad, una misión de rescate, pues ella cree que Partinuplés se encuentra retenido en Turquía en contra de su voluntad. Por tanto, la afrenta que pretende vengar es la infligida al propio conde, así como al reino de Francia, ofendido por la cautividad de su monarca legítimo en un país extranjero. Así pues, Lisbella se acerca también a las disfrazadas «que quieren reinar» o a aquellas que se erigen en «defensoras de su patria» [Bravo Villasante, 1988:163-64]. En cuanto Partinuplés abdica en ella su derecho al trono, su antigua prometida retira cualquier oposición a su matrimonio con Rosaura. De esta manera, Caro manipula un motivo muy extendido en el teatro del Siglo de Oro, convirtiendo a Lisbella no en una mujer deshonrada, sino en agente de una trama política.

Por su parte, Rosaura esconde al conde en su palacio durante un período prolongado y todo parece indicar que entre ellos sí ha habido relaciones sexuales. Este último hecho, explícito en la fuente caballeresca, queda tan solo insinuado en la comedia, lo que contribuye al decoro de la heroína; no obstante, es de suponer que el público del siglo XVII, familiarizado con la historia original, no tendría dificultades para leer entre líneas. En la segunda jornada, ambos enamorados mantienen el siguiente diálogo antes de desaparecer tras el escenario (vv. 1053-1059):<sup>292</sup>

|         |  |
|---------|--|
| ROSAURA | [...] Ahora descansad, el lecho<br>os espera.                                    |
| CONDE   | No es alivio<br>el lecho para quien tiene<br>tan desvelado el juicio.            |
| ROSAURA | Pues que os desveléis me importa,<br>que para cierto designio<br>os he menester. |

Cabría imaginar que mediase entre la pareja una promesa de matrimonio; después de todo, la profecía afirma que el hombre que traicionará a Rosaura lo hará «con palabra de esposo» (v. 184). Por otra parte, tras la expulsión de Constantinopla del conde, la emperatriz no se juzga deshonrada ni ve inconveniente en elegir otro marido; con todo, esto podría explicarse si se recuerda que Rosaura cree que Partinuplés ha sido ejecutado, de manera que ella, de ser preciso, podría considerarse viuda. Sin embargo, nada de esto se verbaliza en la comedia: las preocupaciones explícitas de la soberana conciernen siempre a su imperio o, en todo caso, a su propia supervivencia, pero nunca a su honor. Se trata, en este sentido, de un caso un tanto atípico, que puede explicarse por el vínculo de *El conde Partinuplés* con el género de caballerías —mucho menos púdico que otras formas literarias—, por su tono festivo y por el aparente interés de la dramaturga en atender asimismo a cierta trama política. Sobre las implicaciones de esta última se abundará en la sección «Reinar siendo mujer» del epígrafe II, 1.2.6.1 «Los poderosos».

<sup>292</sup> Luna [1993a:129, nota al v. 1057] también considera que este pasaje «insinúa una relación erótico-carnal entre el galán y la dama invisible».

Por último, Ângela de Azevedo presenta en *El muerto disimulado* a heroínas que, aun preocupándose por su honor, resultan mucho más intrépidas que santa Irene en *La margarita del Tajo* o que la devota María en *Dicha y desdicha del juego*. La diferencia es lógica si se considera que nos encontramos ahora ante una comedia de tema secular y de una clarísima vocación lúdica, que resulta incluso transgresora en su uso del disfraz. Así pues, el padre de Jacinta dice de su hija que «su recato excesivo / jamás verse ha dejado de hombre vivo» (*El muerto disimulado*, vv. 2019-2020);<sup>293</sup> sin embargo, esta afirmación no es del todo cierta, porque un encuentro en la iglesia ha permitido a la joven conocer a Clarindo e iniciar una relación clandestina. Además, el galán se hospeda en casa de la dama durante casi toda la comedia, un hecho que resultaría escandaloso de no ser porque quienes allí residen, incluida Jacinta, creen durante este tiempo que se trata de una muchacha llamada Clara. En cualquier caso, no puede dudarse de la constancia de la heroína, quien mantiene su promesa de serle fiel a su amado aun creyéndolo muerto. Casi al final de *El muerto disimulado*, Clarindo lo constata diciendo (vv. 3575-3580):

CLARINDO            [...] informado  
de la constante fineza  
de Jacinta —que es milagro  
de las finezas tener  
de un muerto amante cuidado—  
estoy.

Por su parte, Lisarda se viste de hombre y viaja desde Lamego hasta Lisboa sin más compañía que un criado. Su actitud no responde, a diferencia de la de Leonor en *Valor, agravio y mujer*, al abandono de un amante, sino al deseo de identificar y dar muerte al asesino de su hermano Clarindo. Como a la mayoría de las disfrazadas, la mueve la necesidad de reparar un agravio; pero, para ella, este no tiene nada que ver con la propia conducta sexual, sino que se aproxima a parámetros más propios de la moral masculina. Tanto es así que, si emprende la tarea, es porque no existe un hombre en su familia que pueda hacerlo, «[...] no teniendo otro hermano / ni deudo que solicite / desta ofensa el desagravio» (*El muerto disimulado*, vv. 3653-3655). Siguiendo la clasificación propuesta por Bravo Villasante [1988:163], Lisarda no se adscribe al grupo de las «enamoradas», sino al de las «vengadoras de una afrenta de familia»; en concreto, aquellas que toman hábito masculino «para vengar la muerte de un hermano».<sup>294</sup> Por otra parte, su conducta no está exenta de riesgos para el honor: desde su viaje en solitario hasta su hospedaje en casa de don Álvaro de Gamboa. El carácter poco decoroso de esta última circunstancia se suaviza, en primer lugar, porque don Álvaro cree que Lisarda es un hombre; en segundo lugar, porque ambos terminan por casarse.

A su vez, Beatriz, tercera dama de *El muerto disimulado*, hace un papel similar al de Violante en *Dicha y desdicha del juego*, aunque mucho menos prominente: es una joven enamorada cuyo tutor no acepta al pretendiente escogido por ella, debido a su escasa fortuna. La muchacha es sorprendida junto a su galán y, temiendo que su hermano le quite la vida, se escapa a casa de Jacinta. La furia de don Álvaro no le impide constatar que, dado que la relación de Alberto y Beatriz nunca ha sido física, no supone una deshonra; al menos, para los parámetros de la comedia de enredo. Sobre esta cuestión, se volverá en la sección del apartado

<sup>293</sup> Los versos están cargados de ironía dramática: Jacinta no se ha mostrado ante «hombre vivo», pero sí, como sabrá el público, ante Clarindo, el «muerto disimulado» que da título a la comedia.

<sup>294</sup> Dicha investigadora ejemplifica esta posibilidad con la comedia *El huésped de Ocaña*, de Juan Bautista Diamante, dramaturgo de la escuela calderoniana [Bravo Villasante, 1988:163].

II, 1.2.4.2 «La moral masculina: cómo ser caballero» que lleva por título «El guardián de su hermana».

De esta manera, el grueso del corpus está constituido por comedias urbanas (*La traición en la amistad*, *Valor, agravio y mujer*, *Los empeños de una casa*, *El muerto disimulado*) o palatinas (*El conde Partinuplés*, *Amor es más laberinto*) cuyas protagonistas femeninas no son ya santas cristianas o doncellas absolutamente intachables, sino que, por amor, se muestran capaces de arriesgar el honor que tanto aprecian: encuentros furtivos y huidas del hogar paterno pueblan el mundo de la comedia de enredo. Las consecuencias de estas transgresiones se relativizan en este subgénero dramático, donde, en general, solo el sexo fuera del matrimonio supone una auténtica deshonor. No faltan heroínas que incurran en este último error; sin embargo, se encuentran siempre engañadas por la promesa de una boda y el grueso de la culpa se traslada al burlador. La pérdida de su reputación, donde cifran, en gran medida, su propia valía, ocasiona enormes angustias a estas mujeres y las conduce, si es preciso, a acometer actos heroicos para poner fin a su agravio. Por otra parte, en más de una ocasión se pondera la constancia amorosa de alguna de las protagonistas, como Leonor (*Los empeños de una casa*) o Jacinta (*El muerto disimulado*); esta cualidad redime sus posibles imprudencias, como, por ejemplo, la fuga de la primera. Por último, estas damas audaces despliegan con cierta frecuencia otra virtud: su solidaridad para con las demás mujeres, manifiesta en los casos de Marcia (*La traición en la amistad*) y Estela (*Valor, agravio y mujer*).

### c. Las «malas mujeres»

Si un apropiado grado de recato en su relación con el sexo opuesto es parte esencial de la caracterización moral de las damas de la comedia nueva, existen dos personajes que desafían esta expectativa: se trata de Fenisa, en *La traición en la amistad*, de María de Zayas; y Belisa, en *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa.

La primera de estas mujeres constituye una reinterpretación en femenino del tipo dramático del «don Juan» o burlador. A diferencia de las damas «audaces o engañadas» del epígrafe anterior, Fenisa no es una mujer entregada a un único amante, cuya pasión por él justifique algún desliz que vendría luego a santificarse mediante el matrimonio. Muy al contrario, seduce a múltiples hombres a un tiempo y, al final de la comedia, no hay para ella boda ni redención posible. Sin embargo, «su donjuanismo es muy distinto al de Liseo. Si al galán [...] le mueve la mera pulsión erótica, Fenisa hace alarde de su infinita capacidad de amar» [Trambaioli, 2014:519]. Dicho de otra manera, un burlador prototipo se acuesta sucesivamente con distintas mujeres para, acto seguido, abandonarlas en pro de nuevas conquistas. Por el contrario, Fenisa dice querer, de manera simultánea pero sincera, a todos los hombres con quienes establece un vínculo —aunque a Liseo, precisamente, más que a los demás—<sup>295</sup> y nada indica que mantenga relaciones sexuales con ellos. Aun en caso de hacerlo, debe considerarse que el sexo extramarital no mancha el honor masculino; por tanto, las consecuencias sufridas por los hombres a quienes conquista la burladora no serían jamás las mismas que se abaten sobre las víctimas del Tenorio.<sup>296</sup> De esta manera, el honor que arriesga Fenisa es el suyo propio; así se evidencia, por ejemplo, en las reflexiones de Belisa (*La traición en la amistad*, vv. 1764-1775):

<sup>295</sup> Hegstrom [1994:63] apunta: «Not quite a *burladora*, Fenisa's philosophy is not "love 'em and leave 'em", but "love the one you are with"».

<sup>296</sup> Sobre esta cuestión, Stroud [1985:543] reflexiona: «One distinguishing mark of Don Juan is his ability to deceive and humiliate women and the men who love them by using sex and the promise of marriage. A female Don Juan, in order to trick and shame her victims, would not necessarily need to use the same sexual strategy. Indeed, a woman who had sex with many men in a *comedia* would not only bring disrepute upon herself, but would in the end enhance the reputations of the men as lady-killers. Instead, she would take advantage of the other side of the sexual coin in the male-dominated world of the *comedia*: the vulnerability of male pride. Because all men are expected to pursue women relentlessly, a woman could most easily scorn

BELISA            [...] ninguna mujer,  
 si se tiene por discreta,  
 pone en opinión su honor,  
 siendo joya que se quiebra.  
 Pues si lo fuera Fenisa,  
 esos engaños no hiciera,  
 pues al fin pone su fama  
 en notables contingencias.  
 Nunca me quiso creer,  
 siempre dije que no es buena  
 la fama con opiniones;  
 a su condición paciencia.

Todo ello determina que los devaneos de Fenisa pertenezcan a una categoría distinta a los del burlador al uso. Su proceder no está falto de hedonismo: «Malhaya la que solo un hombre quiere, / que tener uno solo es cobardía; / naturaleza es vana y es hermosa» (vv. 1474-1476). Sin embargo, no se expresa en términos de deseo físico o lujuria, sino haciendo uso de los tópicos de la filosofía amorosa contemporánea, desde la impresión del amado en el alma hasta el sufrimiento por el amor (vv. 2365-2378):

FENISA            [...] Si mi amor [siente] un alma porque tiene  
 sufrimiento en sus penas y tormentos,  
 yo, Amor, amando a muchos, muchos siento;  
 no es razón que tu audiencia me condene.  
 Razón más justa, Amor, será que pene  
 la que tiene tan corto pensamiento,  
 que no caben en él amante[s] ciento;  
 y amando a todos juntos se entretiene.  
 Si quien solo uno ama premio espera,  
 con más razón mi alma le merece,  
 pues tengo los amantes a docenas.  
 Dámele, ciego dios, y considera  
 [que] si con uno solo se padece,  
 yo padezco con tanto[s] muchas penas.

Estas mismas ideas se reiteran a lo largo de toda la comedia. Su dimensión transgresora aumenta cuando Fenisa juguetea con la blasfemia para la exaltación de su pasión amorosa; por ejemplo, al identificar a sus diez amantes con los diez mandamientos (vv. 1518-1525):

FENISA            [...] Diez amantes me adoran, y yo a todos  
 los adoro, los quiero, los estimo,  
 y todos juntos en mi alma caben,  
 aunque Liseo como rey preside;  
 estos llamen desde hoy, quien los supiere,  
 los mandamientos de la gran Fenisa,  
 tan bien guardados que en ninguno peca,  
 pues a todos los ama y los adora.

---

UISC  
 a man by building up a man's hopes and then dashing them in rejection [...] Unfortunately for Fenisa, what is perhaps acceptable for a man creates added problems for a woman. Men who pursue many women are merely discharging their roles as *galanes*; Fenisa runs the risk of losing her honor just by encouraging more than one man».

Más adelante, se compara a sí misma con el Cielo, dada su capacidad para ofrecer un lugar en su corazón a las almas de tantos y tan diversos hombres. La criada Lucía se ocupa de recordarle que el infierno tiene la misma condición, de manera que subraya lo pecaminoso del proceder de su señora (vv. 2392-2404):

FENISA [...] A todos cuantos quiero yo me inclino,  
 los quiero, los estimo y los adoro:  
 a los feos, hermosos, mozos, viejos,  
 ricos y pobres, solo por ser hombres.  
 Tengo la condición del mismo cielo,  
 que como él tiene asiento para todos  
 a todos doy lugar dentro en mi pecho.

LUCÍA También en el infierno hay muchas sillas  
 y las ocupan más que no en el cielo;  
 según esto serás de amor infierno,  
 que si allá van los hombres por delitos,  
 también vienen a ti estos pecadores  
 por los que ellos cometen cada día.

De acuerdo con Trambaioli [2014:517], en esta última intervención Fenisa expone «un verdadero catálogo de conquistas, pensado irónicamente desde el punto de vista femenino»; este tipo de enumeraciones llegaron a ser una constante en las reelaboraciones del mito de don Juan. Además, esta investigadora relaciona el propio motivo de la traición a un amigo o amiga con la tradición donjuanesca: «El hecho de que Fenisa se entregue al enamorado de su mejor amiga parodia el episodio del *Burlador* en que don Juan engaña al Marqués de la Mota para gozar en su lugar a doña Ana» [Trambaioli, 2014:518]. Sea como fuere, mientras que *El burlador de Sevilla* hace hincapié en la seducción y la deshonor de las mujeres a quienes engaña su protagonista, *La traición en la amistad* otorga mayor relevancia al tema de la amistad, lo que encaja con los títulos de ambas obras.

En efecto, Fenisa es muy consciente de su deslealtad hacia Marcia. En varias ocasiones, alude a la lucha que amor y amistad libran en su pecho, viéndose derrotada la segunda: «¡Amistad santa, no puedo / dejar de seguir a amor!» (vv. 447-448); «que amor no mira amistades / ni respeta parentescos» (vv. 494-495). En la segunda jornada, reconoce que la vergüenza le impide tratar a su antigua amiga: «Nunca he vuelto a verla desde el día / que le quité a Liseo [...] / No tengo cara para ver su cara» (vv. 1492-1495). Su gran tacha moral, por encima incluso de su conducta libertina, reside en esta traición y, en general, en su falta de solidaridad para con las demás mujeres de la obra. En ello coincide la crítica: «El principal defecto del personaje, y por el cual las otras mujeres la censuran enérgicamente, es más el de la deslealtad hacia sus amigas, a las que va robando los amantes uno a uno, que al de la falta de castidad» [Ferrer, 1995:101]; «Fenisa es marginada no tanto por su libertad amorosa, sino porque su proceder egoísta quiebra el ideal unitario y solidario en que se basa ese nuevo orden logrado a partir de la dirección de Marcia» [Rodríguez Garrido, 1997:364]; «Fenisa es un personaje censurable no tanto por su desenvoltura erótica, sino porque traiciona la amistad de Marcia» [Trambaioli, 2014:520].

Debido a estas transgresiones, Fenisa no solo se queda sin pareja al final de la comedia, sino que es ofrecida al público masculino por el lacayo, como si se tratase, implícitamente, de una prostituta: «Si alguno la quiere, avise / para que su casa sepa» (vv. 2913-2914). Por supuesto, este destino solo podría corresponder a una burladora de sexo femenino. Aun considerando las connotaciones negativas generalmente asociadas al «galán suelto», como

antes se ha examinado, en realidad la soltería resultaría una condena muy escasa para un Tenorio que, quizás, desearía incluso conservar su libertad; además, los estereotipos de género impedirían que, a modo de castigo, este fuese entregado a las mujeres de la audiencia. Por otra parte, cabe apuntar que Fenisa ha flirtado con la blasfemia al identificarse a sí misma con el Cielo o a sus amantes con los diez mandamientos; pero no ha retado abiertamente a Dios, como sí lo hace el antihéroe de *El burlador de Sevilla*. Por este motivo, Larson [1994-1995:134] concluye: «Because this is a comedy —and because Fenisa has not toyed with God or tempted fate with multiple exclamations of “Tan largo me lo fiais” — she will suffer social humiliation rather than eternal damnation».

Como se ha apuntado en el epígrafe anterior, las demás damas de la comedia —Marcia, Belisa y Laura— forjan una poderosa alianza que, aunque tiene por objetivo la consecución de los matrimonios elegidos por cada una de ellas, jamás deja de lado el apoyo mutuo que preconiza *La traición en la amistad*. Cuando descubre la existencia de una relación previa entre Liseo y Laura, Marcia no solo renuncia a su amor por el galán, sino que pone toda su inteligencia al servicio de la restauración del honor de aquella a quien, en otras circunstancias, podría haber considerado una rival. Además, estas damas evitan siempre la venganza sangrienta, que, como aclaran en varias ocasiones, jamás emprenderían contra otra mujer. Su actitud contrasta con los instintos violentos de la propia Fenisa —que abofetea a un criado— y de los personajes masculinos: uno de los galanes se siente tentado de apuñalar a la burladora cuando ella, tras haberle sido infiel, trata de volver a requebrarlo. Al escuchar esta historia, Belisa advierte al caballero que el uso de la violencia «[...] es crueldad; / y a las mujeres de prendas / les basta para castigo / no hacer, don Juan, caso de ellas» (vv. 1740-1743). Cuando su interlocutor confiesa que, aunque no ha llegado a acuchillar a Fenisa, sí le ha propinado una bofetada y le ha revelado a Liseo sus devaneos, la joven se lo reprocha: «¿Es posible que esto has hecho? / Es mujer al fin; me pesa» (vv. 1760-1761). Más adelante, una furiosa Marcia advierte a Fenisa «que solo por ser mujer / no te echo por la escalera» (vv. 2845-2846). Por todo ello, frente al ostracismo que recibe la traidora, estas tres amigas se ven recompensadas con el final feliz de una boda deseada. La virtud moral que en ellas se celebra no es la castidad —Laura no la ha guardado, aunque fuese bajo promesa de matrimonio—, sino la solidaridad entre mujeres.

Por lo que se refiere a *El gran prodigio de España*, el personaje femenino más destacado es otra Belisa, cuya historia comienza como la de tantas damas agraviadas: enamorada de Lidoro, «sin mirar honor ni fama, / le hice dueño de mí misma» (vv. 385-386). Sin embargo, a partir de entonces la acción no transcurre de la manera habitual. Lidoro renuncia a Belisa en aras a la amistad, tras saber que Laurino también la quiere; pero, antes de tener noticia de este extraño acuerdo, ella se ha enamorado de Pedro González y se le ha declarado. Cuando el santo la rechaza, Belisa lamenta su propia ingratitud para con Lidoro y la deshonra que ha traído sobre sí misma (vv. 477-499):

|        |   |
|--------|---|
| BELISA | [...] de mi presencia se aparta<br>dejándome sin alientos,<br>muerta sin vida y sin alma.<br>Y el amor, que es lo peor,<br>sin consuelo ni esperanza,<br>quedando, a un tiempo mismo,<br>traidora y enamorada,<br>loca, falsa, amante, aleve,<br>inconstante, fina y varia,<br>injusta, infame y sin ley, |
|--------|---|

porque con Lidoro ingrata,  
sin honor, pues no le tiene  
quien a dos objetos ama.  
Dejar de querer a Lidoro  
es ingratitud tirana;  
no amar a Pedro no puedo.  
Luego, con bastante causa,  
contra mí formo las quejas,  
contra mí vuelvo la rabia.  
Pues por mi voluntad propia  
tengo en opresiones tantas  
de morir con mi fortuna  
o vivir por mi desgracia.

No obstante, tras descubrir el pacto entre Lidoro y Laurino, la joven monta en cólera y se juzga ofendida por el amante que, después de deshonorarla, pretende abandonarla. Durante un tiempo, hace suyo el papel de la mujer burlada; tanto es así que, como Leonor en *Valor, agravio y mujer*, decide disfrazarse —en este caso, sale «de capa, sombrero y mascarilla, con escupeta en la mano» (acot. v. -1724)—<sup>297</sup> para dar muerte a su seductor (vv. 1744-1753):

BELISA                    [...] No es mucho ser homicida  
de su muerte con rigor,  
si me ha quitado el honor,  
que vale más que una vida.  
Luego, si le he entregado  
la joya que tanto aprecio,  
aunque hoy le quite en precio  
la vida, no me ha pagado.  
Hoy vengaré mi desdoro  
como pudiere.

El fracaso en este intento conduce a Belisa a una actitud temeraria, pues «quien ha perdido el honor / en perderse, poco arriesga» (vv. 1897-1898). De este modo, vuelve a abordar al santo protagonista, atreviéndose ahora a aprovechar el sacramento de la confesión para tratar de seducirlo. Cuando él, lleno de repugnancia, le reprocha su proceder, Belisa insiste en la blasfemia, identificando su sufrimiento amoroso con la penitencia religiosa (vv. 1925-1940):

BELISA                    [...] yo te llamé para oír  
una confesión. No quieras  
desmentir que de amor es  
la confesión más perfecta  
que hasta ahora se habrá visto

---

<sup>297</sup> La mascarilla es la «máscara pequeña, que regularmente suele cubrir solamente la frente y los ojos» (*Autoridades*). Según Rodríguez Cuadros [1998:545-46], «el uso material de la *máscara*, al modo antiguo, o al modo sintetizado de determinados tipos de la *commedia dell'arte*, prácticamente ha desaparecido en el Siglo de Oro». No obstante, Lobato [2009:241] afirma que máscaras o mascarillas «aparecen con no poca frecuencia tanto en documentos notariales como en noticias de época y, sobre todo, en las propias obras literarias»; concretamente, examina su presencia en cuatro comedias de Calderón: *Dicha y desdicha del nombre*, *Manos blancas no ofenden*, *El pintor de su deshonra* y *El encanto sin encanto*. Entre otras justificaciones de este recurso, señala la necesidad de ocultar la propia identidad para «cometer hechos luctuosos de forma impune»; además, «la mascarilla asociada al disfraz contribuye [...] a trastocar identidades, vistiendo a unos de otros, trayendo también aparentes cambios de sexo» [Lobato, 2009:251].

porque, si bien lo ponderas,  
 en las ansias que me matan,  
 en el mal que me atromenta,  
 en el fuego que abrasa,  
 en el dolor que me deja  
 sin alivio el corazón,  
 el alma sin resistencia.  
 Nadie duda que esta ha sido  
 una confesión tan buena  
 que se ha llegado a decir  
 después de la penitencia.

Las infracciones de la incauta seductora llegan a su fin cuando Pedro, fingiendo aceptar sus requiebros, la invita a acostarse con él en una hoguera, que es «[...] el lecho / propio para lo que intentas» (vv. 1975-1976), puesto que los actos de Belisa no pueden sino conducirla a las llamas del infierno. La joven, impresionada por el santo ignífugo y por sus reproches —la tacha de «[...] atrevida y loca, / sin discurso ni vergüenza, / sin temor de la justicia, / y a tu honor desatenta» (vv. 1985-1988)—, se arrepiente de su disoluta moralidad y, de rodillas, le suplica ayuda para enmendarse. A partir de entonces, pasará sus días mortificándose, apartada del mundo (vv. 2669-2680):

|        |   |
|--------|---|
| BELISA | [...] Aquí llora el pecador<br>sus pasados desvaríos<br>sin que se le estorbe el dolor<br>del mundo gozos fingidos.<br>Y, finalmente, aquí solo<br>debe habitar quien ha sido<br>escandalosa a los hombres,<br>lisonjera al desatino,<br>horror hasta del Infierno<br>y, en [----] al amor Divino,<br>ingrata, que es el más feo<br>delito que he cometido. |
|--------|---|

Las acotaciones describen a Belisa arrodillada a los pies de un crucifijo y vestida «de penitente con una calavera en la mano» (acot. v. -2503). A esta última se dirige para reflexionar sobre la fragilidad y la brevedad de la vida humana, compuesta de apariencias; según insiste, se arrepiente profundamente de sus errores y solo la grandeza de Dios le hace confiar en el perdón. De esta manera, la atípica dama lujuriosa se ha transformado en un espejo de la Magdalena penitente, de cuya iconografía se encuentra completamente imbuida. Los pintores del Barroco, que aprovecharon toda la sensualidad del mito de la santa pecadora, solían retratarla en el desierto, acompañada precisamente de un cráneo y una cruz; los mismos atributos son propios de las imágenes de María Egipcíaca, quien también habría tomado el camino de la santidad y el ascetismo tras una vida de prostitución. Como ellas, Belisa es primero una mujer deshonrada, disoluta y muy sexualizada; luego, se transforma en un modelo de contrición, por cuyos labios se alecciona moralmente al público. Sobre estas cuestiones, se regresará en el epígrafe II, 1.2.6.2 «Los santos».

Las comedias de autoría femenina confirman que la clave de la caracterización moral de las damas del teatro barroco se encuentra en su conducta sexual. Esta se ajustará a unas normas más o menos estrictas según el tono y el subgénero dramático de cada pieza: por ejemplo, los despreocupados flirteos de la condesa Estela, complementemente inocuos en *Valor, agravio y mujer*, provocarían el horror de María en *Dicha y desdicha del juego*. De los textos examinados se deduce que ellas no tienen por qué ser valientes, aunque a menudo lo son; tampoco se hace demasiado hincapié en la validez de su palabra, pues la mentira y el engaño —estrategias de quienes carecen de poder— forman parte de los recursos mediante los que los personajes femeninos harán avanzar la trama; en este sentido, conviene recordar la «insinceridad» que Juana de José Prades [1963:251] atribuía al tipo de la «dama». Se insiste, en cambio, en dos aspectos: la castidad y la constancia amorosa. A propósito de esta última cuestión, es común que las dramaturgas procuren desmentir el tópico de la mutabilidad femenina: para ello, se sirven de personajes como Armesinda (*La firmeza en el ausencia*), Violante (*Dicha y desdicha del juego*), Jacinta (*El muerto disimulado*) o Leonor (*Los empeños de una casa*). Asimismo, en más de una ocasión se incide en los abusos perpetrados por los hombres sobre protagonistas femeninas moralmente irreprochables, como Irene (*La margarita del Tajo*), María (*Dicha y desdicha del juego*) o, de nuevo, Armesinda (*La firmeza en el ausencia*).

Otro factor significativo, que hasta ahora se ha comprobado solo de manera tangencial, se refiere a la devoción religiosa. Las damas más virtuosas son también católicas ejemplares: es el caso de Irene, santa y mártir (*La margarita del Tajo*) y María (*Dicha y desdicha del juego*). Incluso Rosaura, emperatriz de Constantinopla, es identificada implícitamente como cristiana por el gracioso cuando grita: «¡Dios sea conmigo!» (*El conde Partinuplés*, v. 988). De igual manera, Fedra, pese a ser una princesa cretense en un contexto mitológico, exclama: «Válgame Dios» (*Amor es más laberinto*, v. 3153). En cambio, aquellas mujeres que se muestran más descuidadas de su honor —por tanto, «malas mujeres», según la moralidad de su época— también coquetean con la blasfemia: Fenisa se identifica a sí misma con el Cielo y a sus amantes con los diez mandamientos (*La traición en la amistad*) y Belisa intenta seducir a un religioso durante el sacramento de la confesión (*El gran prodigio de España*).

Por último, sobresale la importancia otorgada, en ciertas comedias de autoría femenina, a las relaciones de afecto y solidaridad entre mujeres, entendida esta última como una obligación moral. Sobre esta premisa se yergue la espina dorsal de *La traición en la amistad*, cuyas protagonistas deben mantenerse leales entre sí, sin sucumbir a la rivalidad amorosa. Se trata la misma generosidad que demuestra Estela para con Leonor en *Valor, agravio y mujer*. Asimismo, cabe llamar la atención sobre el cálido vínculo forjado, contra todo pronóstico, entre Rosimunda e Irene en *La margarita del Tajo*, quienes se funden en un abrazo tras descubrir que el marido de la primera acosa sexualmente a la segunda. En esta última obra, se dedican también varios versos —notablemente innecesarios para la trama— a la relación entre Rosimunda y su amiga Clavela, un personaje meramente aludido. También son amigas Jacinta y Beatriz en *El muerto disimulado*; y, por supuesto, Rosaura y Aldora en *El conde Partinuplés*. Todo ello resulta aún más significativo si se considera que la amistad entre mujeres no era un tema demasiado habitual en los textos de autoría masculina de la época —esto es, en la mayor parte de la literatura—, pero sí tuvo cierta relevancia en la producción de las escritoras, como ha observado Gil-Oslé [2016] y se comprueba asimismo en el presente corpus.

#### 1.2.4.2 La moral masculina: cómo ser caballero

La semblanza moral de los personajes masculinos, a diferencia de lo que ocurre con las damas, tiene poco o nada que ver con su castidad. Las connotaciones negativas asociadas al burlador responden a su falta de respeto por la mujer a la que ha dado palabra de esposo, pero

la promiscuidad masculina en sí misma no es motivo de vergüenza; antes bien, puede serlo de orgullo, si el galán decide, como el arquetipo de *El burlador de Sevilla*, blasonar de sus conquistas como prueba de hombría. La impudicia de una hermana o de una esposa echa por tierra el honor del caballero, pero sus propios escarceos amorosos no entrañan para él peligro alguno. Así pues, son otras las expectativas que el hombre noble está llamado a cumplir para ser digno de su nombre: en particular, se le exige que sea valiente, que guarde la palabra dada a sus iguales, que sea fiel a sus amigos y que defienda, con las armas si es necesario, la virtud de las mujeres de su familia. Si la trama de la comedia permite abordar estas cuestiones, se le pedirán también temor de Dios y lealtad al rey. Asimismo, el perfecto caballero hará gala de cortesía para con las mujeres y de generosidad hacia quienes se consideran sus inferiores, en particular los criados. Las apreciaciones de Domingo [2006:180] a propósito de las comedias de Guillén de Castro coinciden en gran medida con esta enumeración:

Temor de Dios, cortesía, respeto a las mujeres, obediencia a la autoridad paterna, lealtad al rey, fidelidad al amigo, respeto a la palabra dada, y horror a la mentira constituyen las «basas» del inflexible código de honor al que el individuo noble se ve obligado a subordinar toda su actuación social, sacrificando su propia vida, si quiere seguir gozando de la estima pública.

Aunque no todos los galanes del corpus pueden presumir de satisfacer tantas demandas —en especial, se comprobará que los personajes masculinos de *Ângela de Azevedo* tienden a actuar hasta cierto punto como contramodelos, pues caen en múltiples formas de corrupción—, estos son, a grandes rasgos, los parámetros por los que se ha de juzgar su catadura moral. Las siguientes páginas ofrecen un repaso sobre cómo dichas cualidades se manifiestan —o dejan de hacerlo— en ellos, conformando así el retrato moral de los galanes del teatro barroco tal y como los imaginó cada una de las dramaturgas de la época.

#### *a. El valor del caballero*

El valor es uno de los rasgos de caracterización básicos del galán de comedia; se trata de una cualidad moral inseparable del honor, aunque se vincule de manera igualmente estrecha a la fuerza física. Así lo afirma también Juana de José Prades [1963:96]:

El valor físico es una de las condiciones más indispensables, absolutamente integradora del personaje que llamamos galán. El valor, la valentía, la osadía hasta la temeridad es uno de los rasgos más acusados de este personaje. Este valor físico encuentra en la comedia dos formas de manifestarse: una es el duelo; otras las referencias textuales a un incidente, hecho de guerra frecuentemente, donde se ha demostrado la valentía del galán. El desafío entre dos caballeros, el duelo de armas es tan consustancial a la existencia de los galanes, que dentro del teatro produjo la conocida modalidad llamada «comedia de capa y espada». Pues bien, aun no tratándose de comedias que encajen propiamente en esta designación, es muy raro que en ellas no figure, de una forma u otra, un duelo.

En efecto, en las comedias del corpus es frecuentísimo el motivo del duelo, que, según Pérez Cortés [1996:107], «fue una notable institución que durante largo tiempo contribuyó a mantener en la aristocracia de Occidente una ilusoria unidad como clase». Por ejemplo, en la tercera jornada de *Los empeños de una casa* don Carlos y don Juan demuestran su bravura en uno de estos enfrentamientos, al que enseguida se suma don Pedro. Carlos, siempre cortés, abandona

por un momento el combate para poner a salvo a quien él cree doña Ana —la seguridad de una dama es uno de los pocos motivos aceptables para la interrupción de un duelo—, pero regresa de inmediato al peligro con el fin de ayudar a Leonor, haciendo referencias a su propio «brío» (v. 2831) y «valor» (v. 3135), calificándose de «atrevido» (v. 2843) y declarando «que la tengo de llevar, / o he de salir de aquí muerto» (vv. 3136-3137).<sup>298</sup> De igual manera, en *Amor es más laberinto* el arrojado de Teseo, Baco y Lidoro se pondera una y otra vez; incluso cuando cruzan aceros, expresan su respeto ante la valentía del adversario. Por ejemplo, durante el duelo que culmina en la muerte de Lidoro, este mantiene con Teseo la siguiente conversación (vv. 2605-2610):

|        |  |
|--------|--|
| LIDORO | ¡Qué valor!  |
| TESEO  | ¡Destreza rara!  |
| LIDORO | Valiente sois.   |
| TESEO  | Tengo honor.   |
| LIDORO | A no tener mi valor,<br>pienso que el vuestro envidiara.       |
| TESEO  | No tenéis que envidiar, cierto;<br>que un Hércules en vos veo. |

Asimismo, tanto en *Valor, agravio y mujer* de Caro como en *El muerto disimulado* de Azevedo los distintos personajes masculinos se muestran prestos a desnudar la espada en defensa de su honor, sin que ello esté necesariamente reñido con la admiración mutua, como ocurría entre Teseo y Lidoro. A menudo, en estos enfrentamientos intervienen las damas disfrazadas de varón, que suelen alzarse victoriosas; este triunfo eleva a las heroínas, pero no desmerece el brío de los caballeros, toda vez que «en la victoria o en la derrota [...] el objetivo simbólico del duelo [...] era mostrar la disposición de los caballeros de anteponer la defensa de su honor a su vida» [Pérez Cortés, 1996:116]. Por ejemplo, don Juan de Córdoba, provocado a un duelo por «Leonardo», no reconoce en él a Leonor ni logra comprender la razón del desafío; a pesar de ello, debe enfrentársele, pues «excusarse / no puede ya mi cordura / ni mi valor» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1495-1497). Nada de esto le impide confesar a su atacante: «Vuestro arrojamiento indica / ánimo y valor tan grande, / que os estoy aficionado» (vv. 1448-1450). Por su parte, la atracción entre don Álvaro y Lisarda surge precisamente de un duelo entre ambos —aunque él, como sería de esperar, no reconoce el sentimiento como tal hasta desvelarse la identidad femenina de la joven— tras el cual el galán, derrotado pero «[...] aficionado / a vuestros bríos» (*El muerto disimulado*, vv. 822-823), le ofrece hospedaje y amistad. Además, Alberto y Álvaro se baten hacia el comienzo de esta pieza y, al final de la misma, Clarindo desenvaina la espada para acometer a este último, si bien en ambos casos Lisarda pone fin al enfrentamiento.

Por otra parte, aun con todos sus defectos, Britaldo es caracterizado en *La margarita del Tajo* como un hombre sin duda valiente. Así lo demuestran tanto su duelo con el Ángel —que inevitablemente pierde— como su posterior debate al respecto con Etcétera, durante el cual el lacayo defiende a los «flacos» y el galán, en contraste, manifiesta su animadversión por la cobardía. De acuerdo con Britaldo, al caballero de honor no puede exigírsele vencer, pero sí luchar hasta el límite de sus fuerzas (vv. 1820-1833):

<sup>298</sup> Cabe indicar que las normas en torno al duelo de honor que estos pasajes dejan entrever afectan tan solo al enfrentamiento particular entre hombres nobles. Por ejemplo, no hay deshonor en evitar a los oficiales de la justicia: el propio don Carlos no duda en pedir asilo a doña Ana para resguardarse de los alguaciles en *Los empeños de una casa*.

BRITALDO           Yo no digo que en el mundo,  
 pues es un compuesto vario,  
 han de ser valientes todos,  
 mas digo que en los acasos  
 deben los hombres cumplir  
 con la obligación de honrados.  
 No está en mi mano el vencer,  
 que eso es favor de los astros  
 o ventaja del valor  
 a que no quedo obligado.  
 Sólo lo que es deuda mía  
 primorosamente pago,  
 que es reñir hasta caer  
 cuando en la ocasión me hallo.

Finalmente, *El gran prodigio de España* incluye otro pasaje que puede informar sobre las reglas del duelo, el honor y la valentía. Felicio, que se ha citado para batirse con Lidoro, llega al lugar del encuentro y es atacado por sorpresa con un arma de fuego.<sup>299</sup> Aunque no ve a su agresora, que es Belisa, se resiste a creer que Lisardo haya cometido tan deshonesto acto, pues lo sabe tan valeroso como él mismo (vv. 1768-1779):

FELICIO           [...] Lidoro, a quien su valor  
 mide igualdades al mío;  
 el que aqueste desafío  
 tejió por su propio honor;  
 el mismo que me convida  
 para la lid tan valiente,  
 ¿puede ser que así vilmente  
 me quiera quitar la vida?  
 No es posible que en desdoro  
 de su brío y de su fama  
 pelee así por su dama,  
 no. Mas, ¿quién será?

Cuando por fin tiene lugar el duelo y Lidoro resulta herido, Felicio se niega a continuar luchando en situación de ventaja, «porque no haya quien entienda / que para vengar mi agravio / os busco con menos fuerzas» (vv. 1836-1838). En cambio, Lidoro insiste en retomar el enfrentamiento, pues no desea que su suspensión sea interpretada como debilidad o cobardía por su parte (vv. 1839-1848):

---

<sup>299</sup> Las armas de fuego, con su poder para matar a distancia, se han asociado durante largo tiempo a la mediocridad y a la cobardía; piénsese, sin ir más lejos, en el discurso de las armas y las letras incluido en el *Quijote* I, 38, p. 491: «Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos [...] porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra».

LIDORO                    Antes eso no consiento,  
ni es justo que lo consienta,  
porque si no es brío vuestro  
emplear en mí la fuerza,  
cuando rendido me hallaste,  
hay en mí la razón mesma.  
Porque puede haber alguno  
que de nuestra transfierencia  
juzgue que pudo una herida  
causarme alguna flaqueza.

Asimismo, cuando Pedro entra en escena y pregunta la causa de la pendencia, Lidoro hace ver que el duelo de honor es intrínseco a todo caballero que se precie de valiente (vv. 1851-1854):

LIDORO                    En los hombres de valor  
es casi naturaleza  
la riña, que el pecho fuerte  
hace oficio la pelea.

Como apuntaba José Prades [1963], en otras ocasiones la valentía del caballero se manifiesta a través de algún hecho heroico, a menudo de carácter bélico, que resulta con más frecuencia relatado que puesto en escena. Así sucede, por ejemplo, con las hazañas míticas de Teseo, que el héroe refiere a la corte cretense —y con ella, al público que pudiese no tenerlas presentes— al comienzo de *Amor es más laberinto*. Además, la criada Laura menciona los «bélicos alientos» (v. 113) e «íclitas hazañas» (v. 114) del ateniense. En *La firmeza en el ausencia*, el sobresaliente brío de don Juan, seguramente el rasgo más marcado del personaje, se da a conocer mediante procedimientos similares: queda bien establecido ya al principio de la pieza, cuando se narra su victoria en un torneo; y el monarca emplea también su valor como excusa para enviarlo a la guerra. La bizarría del galán resulta redoblada en el frente, donde se gana la admiración de los soldados a su mando. Estos lo identifican con el dios romano de la guerra y con célebres generales de la Antigüedad (vv. 1217-1236):

SOLDADO PRIMERO        Han sentido tu valor,  
porque eres el mismo Marte,  
y así no es mucho temblarte  
como a invicto vencedor.

SOLDADO SEGUNDO        No te igualan, ¡pesia tal!  
César, Pompeyo romano,  
Scipión, el bravo africano,  
ni de Cartago Aníbal [...]  
¡Vive Dios! que a cualquier parte  
contigo iré a pelear.

Tras su victorioso regreso a la corte, el propio don Juan detalla las gestas en las que ha tomado parte, que, como antes se ha dicho, son en cierta medida un reflejo de los triunfos del Gran Capitán en Italia; puesto que es imposible llevarlas a escena, deben ser incluidas a través de una relación. Por su parte, en *El conde Partinuplés* se da una situación análoga que, sin embargo, funciona de manera muy distinta, pues no enaltece al protagonista, sino que, en cierto sentido, lo rebaja. Una vez Partinuplés ha vuelto de la guerra en Francia, se dispone a relatarle a Rosaura sus hazañas, que ocupaban amplio espacio en el texto de caballerías en prosa que sirvió de fuente a la comedia, esto es, el *Libro del conde Partinuplés*; pero apenas ha comenzado cuando

su amante se queda dormida. La selección y condensación de las gestas del héroe es necesaria en toda reescritura teatral de una novela caballeresca,<sup>300</sup> a fin de acelerar la acción de la pieza y hacer posible la representación. Sin embargo, las proezas del conde no solo son excluidas de los episodios a interpretar, sino que resultan banalizadas y, en parte, ridiculizadas al provocar el sueño de la emperatriz. De esta manera, el primer galán de la comedia de Caro podría entenderse casi como una «parodia o reescritura burlesca» [Urban, 2011:399, nota 21] con respecto al héroe del *Libro del conde Partinuplés*, quien aventaja con creces en valentía e independencia a su equivalente dramático. No se trata de que, en términos generales, este último no sea presentado como un hombre valeroso; pero muchos de los momentos destinados a caracterizarlo como tal acaban teñidos por el ridículo, la duda o, sobre todo, la pasividad.

Otra prueba de este rebajamiento del valor físico del conde en la reescritura teatral estriba en el hecho de que su partida a la guerra no supone, en absoluto, una iniciativa propia. En el libro de caballerías, después de haber pasado un año en Constantinopla, Partinuplés siente deseos de regresar a su patria; al comunicárselo a Melior, esta le confiesa que, en su ausencia, Francia ha sido conquistada por un rey extranjero. Hasta entonces, ella se lo había ocultado para mantenerlo a su lado, si bien ahora lo anima a acudir en ayuda de los suyos; Partinuplés asume la empresa lleno de entusiasmo. En la comedia de Ana Caro, los hechos transcurren de manera bien distinta: por decisión propia, Rosaura da a su amante la noticia del cerco de París y lo insta a partir a la batalla, pero él se muestra reticente y la soberana debe insistir para convencerlo. El héroe se lamenta: «Entre el amor y el temor, / no sé lo que me sucede» (vv. 1470-1471). Ante afirmaciones como esta, el público podría simpatizar con los deseos del conde de permanecer junto a su amada, pero muy posiblemente echaría en falta la actitud más valerosa del original. Además, en el *Libro del conde Partinuplés* el heroísmo del protagonista causa admiración en las justas por la mano de la emperatriz, cuyas múltiples jornadas son descritas al detalle. Empatado como finalista con el soldán de Persia, el conde es finalmente escogido por Melior para convertirse en su marido y soberano de Constantinopla. Una vez más, la talla del personaje se ve muy reducida en la comedia. Aunque el torneo se mantiene y Partinuplés se alza con la victoria, este evento cede en importancia a un episodio de nueva invención, protagonizado por una mujer: el ataque a Constantinopla liderado por Lisbella.

Por otra parte, en esta misma comedia de Ana Caro, el príncipe Roberto de Transilvania tiene por atributo fundamental el valor militar, del mismo modo que el de Federico de Polonia es la belleza y el de Eduardo de Escocia, el amor por los estudios. Aldora lo llama «el valiente Roberto» (*El conde Partinuplés*, v. 354) y se lo presenta a Rosaura como «aquél que del limpio acero / adorna el pecho gallardo» (vv. 352-353). Él mismo le dice a la emperatriz (vv. 1184-1225):

|         |   |
|---------|---|
| ROBERTO | Yo soy, bella Emperatriz,<br>aquel prodigio a quien llama<br>Alcides fuerte la Europa,<br>invencible Marte el Asia<br>[...] ya diez y siete veces<br>me ha mirado la campaña<br>armado, sin que me ofenda<br>de enero la fría escarcha,<br>de julio el ardiente sol,<br>con su hielo o con sus llamas.<br>Tiembla el África de mi nombre, |
|---------|---|

<sup>300</sup> Véase Demattè [2005].

sabe mi esfuerzo Alemania,  
Dalmacia teme mi brío,  
venera mi aliento España.

Estos méritos no son, con todo, suficientes para tentar a la soberana, a cuyo juicio la inclinación a la violencia de Roberto puede convertirlo en un marido peligroso (vv. 408-414):

ROSAURA            [...] si es tan bravo Roberto,  
                              ¿quién duda que batirá  
                              de mi pecho el muro tierno  
                              con fuerzas y tiranías,  
                              siendo quizá el monstruo fiero  
                              que amenaza la ruina  
                              de mi vida y de este Imperio?

En último lugar, cabe explicitar el hecho de que, muy a menudo, el valor del caballero se ve acentuado mediante su inmediato contraste con la cobardía del gracioso: como se corroborará en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas», la valentía o falta de ella es, como tantos otros, un rasgo profundamente ligado a la clase social en la comedia nueva. Por ello, son frecuentísimas las situaciones en las que un lacayo advierte a su amo de un peligro, para ser irremediamente ignorado por este: con esto, el público se ve forzado a considerar en más alta estima el arrojo del galán. No resultaría productivo recoger aquí todos los pasajes de esta índole incluidos en el corpus. No obstante, además del ya citado debate sobre la cobardía que mantienen Britaldo y Etcétera en *La margarita del Tajo*, cabe mencionar, a modo de ejemplo, una de las primeras escenas de *Valor, agravio y mujer*: aquella donde don Juan de Córdoba, haciendo caso omiso de los temores de Tomillo, arremete en solitario contra un grupo de bandoleros que ha atacado a Estela y Lisarda. Su bravura es tal que los salteadores escapan aterrados: «¡Huye, Astolfo, / que éste es demonio, no hombre!» (vv. 171-172). De esta manera, también el burlador, cuyos defectos el público conocerá después, entra en escena adornado de aquella virtud moral de la que prácticamente ningún galán carece: la valentía.

#### *b. El respeto a la palabra dada*

La palabra de honor del caballero y la valía que los demás personajes otorgan a la misma ocupan un lugar privilegiado en su mundo moral. Según Pérez Cortés [1996:112-13], en el Siglo de Oro la veracidad habría alcanzado el carácter de virtud y prerrogativa de la aristocracia masculina, pues solo los poderosos pueden permitirse renunciar a la protección que ofrece la mentira:

Hacia el siglo XVII, el evitar mentir se había impuesto como marca definitiva de la naturaleza moral, noble e íntegra. [...] En un mundo de jerarquías sólo el hombre libre puede ser sincero. La mentira, por el contrario, es signo de condición sumisa; la mendacidad es baja y villana, porque surge de las condiciones que afectan al pueblo servil [...] El caballero valoraba ser veraz, porque la veracidad —lo mismo que la ofensa y el duelo— formaba parte de un sistema de exclusión que dividía a la sociedad en dos partes: de un lado, los varones nobles; del otro, todos aquellos que, asediados por la necesidad, mostraban una propensión [...] a disfrazar sus verdaderas intenciones [...] En este grupo asociado a la mentira, se encontraba la mayoría de la población, incluidas las mujeres de la aristocracia, pero todos caían bajo una etiqueta única: eran económica o socialmente dependientes. Se comprende entonces lo que la

acusación de mentiroso podía significar para el caballero: la exclusión de su grupo, la marginación. Y en el mundo del honor, el reconocimiento no otorgado, la denegación del honor, podía implicar pura y simplemente el aniquilamiento.

Al igual que el duelo, que únicamente puede entablarse entre caballeros, el faltar a la palabra dada conlleva una deshonra tan solo en el trato con un igual; aunque no resulte modélico, «mentir a un inferior no acarrea ningún tipo de consecuencias» [Pérez Cortés, 1996:112]. Además, al menos en el universo de la comedia nueva, el ser tenido por sincero parece importar mucho más que el serlo realmente; también en esto el honor es, sobre todo, opinión. Así, el príncipe Baco, envuelto en un asesinato que no ha cometido, pero en el que todos los indicios apuntan hacia su culpabilidad, no desea mentir, pero se resiste también a defender una verdad que teme que no será creída (*Amor es más laberinto*, vv. 2716-2730):

BACO                    [...] Decir que yo vengativo  
le di la muerte, demás  
de dar fuerzas al peligro,  
es mentira y es bajeza;  
y es de mi valor indigno,  
que una bajeza cometa  
por complacer un delirio.  
Si digo que no, el papel  
es tan terrible testigo,  
que aunque yo escribirle pude,  
nunca podré desmentirlo.  
Demás que no he de hacerme  
tanto desaire yo mismo,  
como decir la verdad  
donde no he de ser creído.

Este modo de pensar puede explicar por qué los burladores de la comedia nueva engañan despreocupadamente a sus amantes y nuevas conquistas, pero se sobresaltan al verse tachados de mentirosos por aquellos a quienes consideran sus pares. Por ejemplo, cuando la heroína en traje de varón de *Valor, agravio y mujer* se enfrenta a don Juan, a este ni siquiera se le pasa por la cabeza que lo que se le reprocha sea haber faltado a una promesa de matrimonio (vv. 1454-1488):

LEONOR                    [...] sois  
aveve, ingrato, mudable,  
injusto, engañador, falso,  
perjuro, bárbaro, fácil,  
sin Dios, sin fe, sin palabra [...]  
¿No sois vos el inconstante  
que finge, promete, jura,  
ruega, obliga, persuade,  
empeña palabra y fe  
de noble, y falta a su sangre,  
a su honor y obligaciones,  
fugitivo al primer lance,  
que se va sin despedirse  
y que aborrece sin darle  
ocasión?

- D. JUAN            [...] Más cierto será que falte  
luz a los rayos del sol,  
que dejar yo de guardarle  
mi palabra a quien la di.
- LEONOR            Pues mirad: yo sé quién sabe  
que disteis una palabra,  
que hicisteis pleito homenaje  
de no quebrarla, y apenas  
disteis al deseo alcance,  
cuando se acabó [...]
- D. JUAN            No entiendo lo que decís.

Cuando el mismo don Juan afirma haber prometido a un amigo guardarle sitio ante la ventana de Estela, Leonor reacciona con furia ante su preocupación por tan trivial compromiso, que contrasta con el olvido de sus obligaciones para con ella (vv. 1431-1438):

- LEONOR            [...] si como es justo guardasen  
los hombres de vuestras prendas  
otros preceptos más graves  
en la ley de la razón  
y la justicia, ¡qué tarde  
ocasionaran venganzas!  
Mas, ¿para qué quien no sabe  
cumplir palabras, las da?

Más adelante, Leonor persiste en sus improperios: «¡Ah, ingrato, mal caballero!» (v. 2134). De ellos se hace eco don Fernando cuando descubre que su propia hermana ha sido engañada por don Juan: «¡Ah, mal caballero, ingrato, / bien pagabas mis deseos / casándote con Estela!» (vv. 2602-2604). Además, estos ataques verbales no son muy distintos a los que Rosaura dirige al protagonista masculino de *El conde Partinuplés*, a quien tacha de «Mal caballero» (v. 1710), «falso, aleve, fementido, / de humildes obligaciones» (vv. 1712-1713), «[...] engañoso, fácil» (v. 1716), «bárbaro hombre» (v. 1719) e «[...] ingrato, / traidor, engañoso enorme» (vv. 1720-1721). Por su parte, la maga Aldora aporta un prejuicio de corte xenófobo: «Es francés, no es bien que te asombre / que jamás guardan palabra» (vv. 1737-1738). La transgresión de Partinuplés consiste precisamente en haber faltado a la palabra dada a su enamorada; en este caso, al aprovecharse de su sueño para descubrir su identidad. Al hacerlo, el conde era consciente de la amoralidad de sus actos, pero creía —erróneamente— que Rosaura, por su condición femenina, no tendría el poder necesario para imponerle un castigo.

Además de los burladores que, como don Juan de Córdoba, faltan a su palabra de matrimonio, otras comedias del corpus contienen diversos ejemplos de galanes poco sinceros: desde Clarindo, que en *El muerto disimulado* se hace pasar por mujer para infiltrarse en el hogar de su amada; hasta Fadrique, quien en *Dicha y desdicha del juego* pretende incumplir un voto hecho a la Virgen, osadía de la que se arrepiente justo a tiempo y solo gracias a una intervención sobrenatural. De este modo, el respeto a la palabra dada parece más una expectativa moral de la que los personajes masculinos son conscientes, pero con la que cumplen en mayor o menor medida dependiendo de su carácter y sus circunstancias; se diferencia, en este sentido, de la valentía, rasgo que, en principio, todos ellos comparten.

c. *La lealtad al amigo*

La caracterización moral del buen galán de comedia incluye también la lealtad al amigo, un aspecto al que Domingo [2006:195-96], en su estudio de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro, concede gran importancia:

La fidelidad al amigo constituye la segunda de las atribuciones fundamentales que conforman la etopeya moral-social del perfecto caballero-galán guilleniano en general, y muy especialmente la de los «caualleros particulares», esto es, los caballeros de medio pelo (sin titulación), menos idealizados que los héroes de los dramas ideológicos, y, por ende, más representativos de la nobleza española del momento, que protagonizan las escenas costumbristas de las comedias urbanas o de enredo [...] La amistad, tan presente en la vida social cotidiana del caballero-galán guilleniano, es una virtud que, en el teatro de nuestro dramaturgo de la ciudad del Turia, tiene la particularidad de hallarse muy vinculada al honor, pues es consecuencia directa del hábito del bien obrar del caballero, de acuerdo con su calidad estamental.

Este rasgo se halla presente en las comedias del corpus, aunque no comparte totalmente la relevancia que Domingo le otorga en el teatro guilleniano; autoras como Zayas, Caro o Azevedo parecen más interesadas en dibujar las relaciones de amistad y solidaridad entre sus personajes femeninos. Con todo, dos comedias llevan a primer plano los lazos establecidos entre los galanes: *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, donde la amistad entre don Juan y don Carlos cobra importancia en la trama y define por completo a este último personaje; y, sobre todo, *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo* de Joana Teodora de Sousa, que refleja en el mismo título lo significativo de los vínculos entre Pedro, Lidoro, Felicio y Laurino. La amistad del santo con los tres caballeros es lo que une la hagiografía a la trama amorosa y secular de la comedia; además, el Demonio procurará herir a Pedro precisamente a través de sus seres queridos, procurando enfrentar entre sí a sus amigos. No obstante, y de manera notablemente inusual en el mundo de la comedia nueva, los personajes masculinos anteponen la amistad al amor: en especial, Lidoro renuncia a su adorada Belisa —con quien ya mantiene una relación— en favor de Laurino, que también está enamorado de ella. Más adelante, con ayuda de Pedro, la amistad de Lidoro y Felicio sobrevive al hecho de que este último ama a Leonor, la mujer del primero, aunque jamás obra de modo deshonesto.

La amistad entre caballeros es también un aspecto interesante de *Valor, agravio y mujer*. Sobre todo, abundan las profesiones de cariño entre Fernando y don Juan, una relación que permite a Ana Caro exponer la hipocresía del honor masculino cuando el primero descubre, horrorizado, que la mujer de cuya seducción y deshonor ha escuchado pavonearse a su amigo —sin hacerle reproche alguno— no es otra que su propia hermana. Finalmente, Azevedo aborda tangencialmente este tema en *El muerto disimulado*. Don Álvaro comete, fuera de escena y en un tiempo anterior al comienzo de la obra, una traición máxima: enamorado de Jacinta, la dama de su amigo Clarindo, intenta asesinar a este último y, de hecho, lo deja por muerto. Posteriormente, Álvaro entablará una relación muy estrecha con «Lisardo»; cuando este revela ser una mujer —hermana, además, de Clarindo—, el galán decide casarse con ella, olvidando de inmediato a Jacinta. La intervención de Lisarda le procura, además, el perdón de Clarindo, quien renuncia a vengarse y le promete «que soy para vos amigo / y vos para mí cuñado» (vv. 3752-3753). De este modo, don Álvaro ha traicionado el imperativo moral de la lealtad al amigo; no obstante, el amor a una mujer le ha permitido redimirse.

*d. El guardián de su hermana*

Como ya se ha apuntado, la propia promiscuidad sexual no afecta al honor del caballero; sí lo hacen, sin embargo, las posibles indiscreciones de las mujeres de su familia. Numerosos personajes masculinos suman a su papel de enamorado el de guardián de una hermana, adoptando así algunas de las características que corresponderían al padre de la dama, en caso de figurar este en la comedia. Muchas de las piezas del corpus permiten contrastar la libertad que un caballero desea para sus propios amores —y, en consecuencia, para su amada, pero tan solo mientras esta no sea aún su esposa— y el encierro, a menudo desproporcionado, que exige a su hermana. En *Los empeños de una casa*, doña Ana se lo recrimina a don Pedro, aun mientras, arrodillada, le suplica clemencia por sus transgresiones (vv. 3091-3097):

DOÑA ANA            [...] Y a ti, hermano, aunque merezco  
                                  tu indignación, te suplico  
                                  que examines por tu pecho  
                                  las violencias del amor,  
                                  y perdonarás con esto  
                                  mis yerros, si es que lo son,  
                                  siendo tan dorados yerros.

Felisardo, protagonista masculino de *Dicha y desdicha del juego*, también se encuentra obsesionado con el honor familiar. Desde el comienzo de la obra, Azevedo lo caracteriza como un celoso centinela de su hermana, sin importar el recato sin parangón de esta. Tanto es así que la comedia se abre con el joven aprestándose, espada en mano, a defender la casa de un intruso inexistente, puesto que ha soñado —bajo la influencia del Diablo— que alguien pretendía ultrajar a María. El mismo galán reconocerá después la influencia de su subconsciente en semejante pesadilla: «[...] es muy probable / que un cuidado que tenemos / entre sueños nos dibuja / la fantasía» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 209-212). Confundido por el sueño y la oscuridad, Felisardo cruza el acero, sin saberlo, con su criado, que a su vez cree luchar con algún ladrón. El ridículo combate es interrumpido por María y su doncella, quienes encienden una vela: de este modo, los personajes femeninos arrojan luz —literal y simbólica— sobre la confusión derivada de la hipertrofia del honor masculino. Es entonces cuando Felisardo le explica a su hermana (vv. 56-70):

FELISARDO            [...] tuve unos avisos necios  
                                  de que en esta casa —que es  
                                  sagrado del honor templo—  
                                  entrando un hombre atrevido,  
                                  profanamente resuelto,  
                                  robar quería ¡qué arrojó!  
                                  la prenda rica (¿dirélo?)...  
                                  perdona, hermana querida,  
                                  si te agravio, si te ofendo,  
                                  que son cosas de sueño hablando,  
                                  que, al fin, son cosas de sueño;  
                                  siendo contra tu decoro,  
                                  como tu virtud respeto  
                                  y tu opinión idolatro,  
                                  pienso, que es un sacrilegio.

Más adelante, ahonda en sus preocupaciones en compañía del lacayo, a quien confiesa (vv. 218-232):

FELISARDO        [...] ¿Qué mayor cuidado, dime,  
que tengo de puerta adentro  
hermana, doncella y moza,  
discreta, hermosa y con esto  
tan pobre que es en el mundo  
para la honra un tropiezo?

Esta obsesión inicial no hace sino subrayar la degradación moral que Felisardo experimenta a lo largo de la pieza: el hombre que expresaba tal angustia por preservar la virtud de María es el mismo que acaba jugándose a las cartas y abandonándola a su suerte para ser violada. La situación es tanto más intolerable porque, si el joven pierde la partida —que supone, según Rouane Soupault [2014:288], un «duel dégradé et dégradant entre les deux galants»—, es debido a que no se retira a tiempo de la misma, receloso de incurrir en «aquella descortesía / de levantarte del juego» (vv. 2514-2515). De acuerdo con Soufas [1997b:84], esta actitud «reiterates the horrific system of inverted codes of honor and materialism that these male characters represent, showing that the standards of propriety at the gamble table take precedence over the rights of the female members of society». Asimismo, Felisardo no acude a impedir la agresión a su hermana porque lo considera «civil injusticia; si la acabo de perder, su virtud [...] le acuda» (vv. 2552-2555). De este modo, antepone una y otra vez las normas del juego y el compromiso adquirido con don Fadrique al bienestar de María y a la honra familiar. Se muestra así su hipocresía ante el código del honor, siempre mal entendido por los personajes masculinos de *Dicha y desdicha del juego*.<sup>301</sup>

Por otra parte, no carece de interés la relación de don Álvaro con su hermana Beatriz en *El muerto disimulado*. El caballero actúa a lo largo de la comedia como guardián hipervigilante de la joven, cuyo vínculo con Alberto, noble pero pobre, desaprueba. Los amores de ambos no han ido más allá de las palabras; no obstante, cuando son sorprendidos en un encuentro por don Álvaro, el terror de la dama es suficiente para hacerla huir de su casa y buscar refugio en la de Jacinta. Esta fuga no hace sino incrementar los temores de su hermano, quien se lamenta: «¡Oh, falsa puerta a mi honor!» (v. 901). Lejos de aceptar las explicaciones de Alberto, que no desea otra cosa que casarse con Beatriz, Álvaro pretende lavar con sangre el agravio (vv. 753-776):

|            |                    |   |
|------------|--------------------|---|
| ALBERTO    | ( <i>Dentro.</i> ) | ¡Reparad!   |
| DON ÁLVARO | ( <i>Dentro.</i> ) | Ya no hay reparo<br>si no es el de los aceros.<br>[...] Es sagrado<br>el honor. |
| ALBERTO    | [ <i>Dentro.</i> ] | Pues cuando hubiera<br>escrúpulo, con la mano<br>de esposo satisfacía.          |
| DON ÁLVARO | [ <i>Dentro.</i> ] | De eso no me satisfago.<br>Don Álvaro de Gamboa<br>no satisface su agravio      |

<sup>301</sup> Esta doblez es un defecto compartido por muchos de los galanes de Ângela de Azevedo; otro caso evidente es el de Britaldo, hombre casado que procura seducir a una monja en *La margarita del Tajo*, pero la tacha de liviana y la manda matar cuando cree que otro ha triunfado donde él fracasó.

sino con darte la muerte,  
o morir [...]

*Salen don Álvaro y Alberto, riñiendo.*

ALBERTO

Desta suerte de mi honor  
vengar las injurias trato.  
No el honor así se venga,  
que es ofenderlo apurarlo,  
y más si son las sospechas  
procedidas de un engaño.

El duelo entre Álvaro y Alberto es interrumpido por Lisarda, quien, a lo largo de toda la comedia, aboga en favor de Beatriz —una desconocida para ella— y, sirviéndose de la autoridad que le concede su disfraz varonil y de la amistad que llega a trabar con don Álvaro, procura disuadirlo de la aplicación más estricta del código del honor.<sup>302</sup> Como don Carlos en *Los empeños de una casa*, Lisarda cree que, en este tipo de situaciones, lo más apropiado es actuar con prudencia y otorgar un voto de confianza a la mujer implicada. Acierta, además, al suponer que Beatriz no ha huido de casa por hallarse deshonrada, sino por miedo (*El muerto disimulado*, vv. 909-923):

LISARDA

Señor, en trances de honor  
las quejas son excusadas,  
y quien más las disimula,  
menos a su honor ultraja.  
De ausentarle<sup>303</sup> esa señora  
es presunción temeraria  
inferirse en ella culpa,  
pues del recelo obligada  
de los escrúpulos vuestros,  
temiendo alguna venganza  
que de la inocencia suya  
en esta ocasión tomara  
vuestra presunción celosa,  
de alguna vecina a casa  
se acogería.

El mismo debate se repite más adelante (vv. 1138-1151):

DON ÁLVARO

Y pues de mi amor el pleito  
tiene ya salida, falta  
que la tenga el de mi honor,  
y así pues Beatriz mi hermana  
no [a]parece y fue el motivo  
Alberto, es fuerza que vaya  
luego a quitarle la vida,

<sup>302</sup> Como el propio don Álvaro reconocerá, «Lisardo» le impide dar muerte a Alberto hasta en dos ocasiones: «Mirad, Lisardo, por quien / se empeña vuestro capricho, / patrocinando un aleve, / que a no tener tal padrino, / ya hubiera muerto a mis manos, / pues habiendo yo querido / darle la muerte, dos veces / me lo habéis vos impedido» (*El muerto disimulado*, vv. 3015-3022).

<sup>303</sup> Así lo transcribe Hegstrom [2018], cuya edición sigo. Sin embargo, debe de tratarse de una errata por «ausentarse», como figura en p. 13 de la suelta de *El muerto disimulado* y como editan Soufas [1997a] y Doménech [1999].

- si así un honor se restaura.  
Quedaos, Lisardo, que ya vuelvo.
- LISARDA Tened, porque aquella llaga  
no se cura así.
- DON ÁLVARO A lo menos  
con su sangre así se lava. (*Vase.*)
- LISARDA Tras él voy para impedirle  
de su enojo esta desgracia. (*Vase.*)

También el anciano don Rodrigo, padre de Jacinta, interviene en favor de la muchacha que ha tomado asilo en su casa e intenta convencer a su hermano de que autorice la boda con Alberto. No obstante, don Álvaro objeta que, dado que el pretendiente «es tan pobre y Beatriz tan bien dotada, / el escrúpulo advierto / del vulgo, si con él la ve casada» (vv. 1992-1994). Se trata de la misma excusa que utiliza el codicioso don Nuño para no unir a su hija Violante con Felisardo en *Dicha y desdicha del juego*. De este modo, Azevedo vuelve a ligar la defensa del matrimonio por amor —tópico habitual en la comedia nueva— al rechazo del condicionante económico que pesa sobre sus heroínas, en gran medida por culpa de los hombres que las tutelan. Con todo, a diferencia de don Nuño, don Álvaro parece regirse no tanto por la codicia como por un sentido del honor exacerbado y erróneo: su propósito no es casar a Beatriz con un candidato más rico, sino que le anuncia a don Rodrigo: «[...] que una celda / de un convento la oculte determino. / Por vos, pues, si la muerte / no le doy, la sepulto de esta suerte» (vv. 1975-1978). Más adelante, preferirá casarla con «Lisardo», movido por la amistad que siente hacia este; la disfrazada de varón se resiste, dando lugar al siguiente diálogo (vv. 2955-2972):

- DON ÁLVARO Si eso es tener presunción  
de que hay en el honor limpio  
de Beatriz la menor nota,  
por el cielo cristalino,  
que cuando yo tal pensara,  
a ella y al fementido  
Alberto hiciera despojos  
de mi enojo vengativo.
- LISARDA No lo digo yo por tanto,  
porque otra opinión concibo  
de las doncellas de sangre,  
en que no hay de honor peligros.  
Dígolo por no robarle,  
señor, el logro debido  
al empleo de los dos,  
que no puede haber más digno  
sujeto de tal ventura  
que Alberto.

Las palabras de don Álvaro no dejan lugar a dudas: a pesar de su violenta reacción inicial, es perfectamente consciente de que no ha habido una auténtica deshonra en la relación de su hermana con Alberto, motivo por el cual les perdona la vida. De no ser así, insiste, los habría matado, en lugar de aceptar la solución del matrimonio. Lisarda, por su parte, continúa empleando su privilegiada posición para solidarizarse con Beatriz; aprovecha, además, para afirmar la virtud inherente a las «doncellas de sangre», vinculando el alto linaje de la dama a su moral sexual.

Finalmente, conviene dedicar unas palabras a don Fernando, uno de los galanes de *Valor, agravio y mujer*. Como ya antes se ha apuntado, este no cuestiona los agravios perpetrados por su amigo don Juan hasta que descubre que la víctima es su hermana Leonor; en cuanto se entera, lo domina la angustia: «¿Hay mayores confusiones? / ¡Hoy la vida y honor pierdo! / ¡Ah, hermana fácil!» (vv. 2640-2642). El propio don Juan, que cree que Leonor lo ha traicionado a su vez con el ficticio «Leonardo», se encuentra en un estado de desesperación similar. Ninguno de los caballeros es capaz de vislumbrar una alternativa al desenlace trágico (vv. 2651-2665):

|             |   |
|-------------|---|
| D. JUAN     | ¡Qué celos!<br>Yo no me puedo casar<br>con doña Leonor, es cierto,<br>aunque muera Leonardo;<br>antes moriré primero.<br>¡Ah, si hubiera sido honrada!  |
| D. FERNANDO | ¡Qué laberinto tan ciego!<br>Dice bien don Juan, bien dice,<br>pues si casarla pretendo<br>con Leonardo, ¿cómo puede,<br>vivo don Juan? Esto es hecho:<br>todos hemos de matarnos,<br>yo no hallo otro remedio. |
| LUDOVICO    | Ni yo le miro, ¡por Dios!,<br>y ése es bárbaro y sangriento.  |

La resolución pacífica del conflicto viene de la mano de la propia Leonor, quien revela su disfraz y, habiendo eliminado así a «Leonardo» de la ecuación, puede exigirle a don Juan que cumpla su promesa de matrimonio. Parece que nos hallamos, pues, ante una constante: frente a la hipocresía y a la violencia de amantes y hermanos, esclavos de un código del honor que no siempre respetan o comprenden bien, personajes femeninos como Leonor y Lisarda son capaces de vislumbrar otras soluciones posibles y mucho más felices, y de utilizar el poder que les otorga el traje de hombre para ponerlas en marcha. De hecho, ninguno de los galanes a los que se ha hecho referencia desempeña su función protectora de un modo que pueda considerarse deseable: a la hora de la verdad, don Fernando es un cero a la izquierda; don Álvaro, un carcelero; y Felisardo, poco menos que un proxeneta. Cuando las heroínas necesitan verdaderamente que se defiendan su honor, lo hacen ellas mismas, sirviéndose de artimañas como el disfraz varonil, o deben confiar en la intervención divina. De esta manera, los caballeros del corpus fracasan como custodios del honor familiar, hasta el punto de poner en entredicho lo idóneo de un sistema que los hace tutores de las damas.

*e. Religiosidad, lealtad al rey y obediencia al padre*

El temor a Dios, la lealtad monárquica y el respeto y obediencia al padre forman también parte de los valores del perfecto caballero en el siglo XVII. Las comedias no siempre se detienen en estas virtudes, que suelen darse por hechas —al menos, las dos primeras—; cuando lo hacen, es ya porque alguno de los galanes carece de ellas o las incumple, ya porque el guardarlas implica algún tipo de sacrificio o conflicto moral que cobrará relevancia en la trama. Salvo en dichos casos, estas cuestiones reciben meras menciones pasajeras: por ejemplo, la referencia de don Juan de Córdoba al «día de la Cruz de Mayo, / que tanto en mis hombros pesa» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 364-365), que no solo da a entender la devoción del galán,

sino que remite a una fiesta religiosa de significativo arraigo en Andalucía y, en concreto, también en la ciudad natal del personaje.

La religión importa sobre todo, como es de esperar, en las comedias de santos de Azevedo y Sousa. En *La margarita del Tajo*, la lujuria es el origen de los pecados de Remigio, que al final de la obra emprende, junto con los demás personajes masculinos, una peregrinación en penitencia a Tierra Santa. En *El gran prodigio de España*, Pedro flaquea por un tiempo ante la trampa de la soberbia, pero no tarda en sobreponerse a sus errores: es la conciencia de los mismos la que acaba permitiéndole elevarse hacia la santidad. No obstante, si nos centramos en los galanes de comedia en sentido estricto —esto es, los enamorados seculares—, la pieza de mayor interés es sin duda *Dicha y desdicha del juego*. En ella, tanto Fadrique como Felisardo desatienden sus obligaciones religiosas más básicas. El indiano, movido por la codicia, olvida la promesa hecha a la Virgen —en agradecimiento por haberle salvado la vida en el mar— de casarse con la dama más pobre de Oporto. Sus transgresiones aumentan cuando se dispone a violar a doña María ni más ni menos que al pie de su oratorio; no obstante, impresionado por la virtud de la joven y por la intervención sobrenatural de la madre de Dios, se enmienda a tiempo y, en lugar de agredir a la dama, la hace su esposa, cumpliendo de paso con su voto a la Virgen.

Por su parte, cuando Felisardo pierde en la mesa de juego no solo sus esperanzas de casarse con Violante, sino también la honra de su hermana, no halla más salida que vender su alma al Diablo; incurre así en la flagrante ruptura de los códigos esenciales por los que miden su valía los personajes del teatro áureo: ha atentado simultáneamente contra la fe cristiana y contra el honor familiar. Sin embargo, aunque reniega de Dios, no es capaz de abjurar también de la Virgen, cuyo culto les fue inculcado, tanto a él como a María, por su difunta madre. Es esta devoción la que lo salva: la misma Virgen irrumpe en escena, rescata a Felisardo de manos del Diablo y anuncia que, mediante su intercesión, Dios perdonará sus ofensas. En consecuencia, la obra se vincula a toda la tradición de milagros marianos, en los que la reina de los cielos aboga por el perdón de los pecados de sus devotos. Demuestra, además, que todo pecado es perdonable si hay arrepentimiento: la misma lección que enseñan *La margarita del Tajo* y, sobre todo, *El gran prodigio de España*.

Significativamente, Felisardo ha estado a punto de condenarse por su adhesión a una moral masculina mal entendida, la que prioriza los compromisos adquiridos con otro hombre en la mesa de juego sobre las auténticas responsabilidades que tiene para consigo mismo, con las mujeres a las que quiere y con el propio Dios: como se ha dicho, prefiere el pacto diabólico a incurrir en la «civil injusticia» (v. 2552) de intervenir en ayuda de María después de haberla vendido a don Fadrique. Junto a tan erradas prioridades, conviene tener presente que la inclinación de Felisardo por los juegos de azar, objeto de una condena absolutamente rotunda por parte de la dramaturga, la ha heredado de su padre, quien causó por esta vía la ruina económica de la familia, origen de todas las tribulaciones de sus hijos en *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*. De este modo, cobra forma la oposición binaria explícita ya en el título de la comedia: por un lado, el vicio del juego, que conduce a la decadencia moral más profunda y se vincula a figuras masculinas (el padre y el Diablo); por otro, la fe religiosa, que permite la salvación *in extremis* del pecador y se relaciona con imágenes de mujer (la madre y la Virgen). Esta atribución de lo sagrado a lo femenino y lo pecaminoso a lo masculino se reafirma incluso cuando, una vez solucionado el conflicto, a la conclusión de don Fadrique —«Esto el pecado trazaba» (v. 3305)— es doña María quien responde: «Esto el cielo lo ha dispuesto» (v. 3306).

Por otra parte, la lealtad al monarca como centro de conflicto se observa fundamentalmente en *La firmeza en el ausencia*. Aun sabiendo que si el rey Filiberto lo envía a la guerra es solo para seducir a Armesinda en su ausencia, don Juan no puede sino obedecer y cumplir su

encomienda de manera ejemplar. Como vasallo fiel y como patriota valiente, no puede negarse a ir al frente; sin embargo, en tanto que enamorado, deja a su amigo Carlos «[...] por otro yo, / para que, Argos vigilante, / con más ojos que el pavón, / guardéis la prenda que adoro» (vv. 302-305). De esta manera, aunque don Juan sufre la falta de su amada, es Carlos quien verdaderamente experimenta el desgarramiento de dos obligaciones encontradas; él mismo lamenta: «Yo soy amigo leal / y soy vasallo del Rey [...] ¿Hay pena igual?» (vv. 935-939). Como se ha apuntado ya en el apartado II, 1.1.1 «Funciones sintácticas», la solución a esta encrucijada moral se erige en gran medida sobre el dolor de Armesinda: Carlos accede a engañarla a petición del monarca y se justifica como amigo considerando que así comprobará la fidelidad de la joven; intervendrá para ayudarla solo en casos extremos, evitándole la deshonra pero no el sufrimiento.<sup>304</sup>

Por último, *La margarita del Tajo* permite entrever las expectativas ligadas a la relación de un hijo con su padre, un asunto no demasiado frecuente en la comedia nueva: los ancianos del teatro barroco pertenecen, casi siempre, a la familia de la dama.<sup>305</sup> A estas alturas, resulta ya evidente que, tanto en esta pieza como en *Dicha y desdicha del juego*, los personajes masculinos creados por Ângela de Azevedo tienden a alejarse del ideal moral del caballero: funcionan, de hecho, como símbolos de la degradación de una sociedad cuyos hombres han olvidado sus valores, para infortunio de sus virtuosas mujeres. Entre las pruebas de esta corrupción se encuentra la escasa obediencia que Britaldo profesa a su padre, Castinaldo. El anciano lo reprende cuerdamente, emplazándolo a que haga uso de la razón para dominar sus pasiones; Britaldo, aunque inicialmente le contesta desde el respeto y llamándolo «señor», rechaza sus consejos y, tras la intervención de Rosimunda en la discusión, acaba abandonando la escena entre gritos. Castinaldo, desposeído de toda influencia, se pregunta entre lágrimas: «¿Qué puede un viejo cansado / decir, a quien la fortuna / ha dado un hijo tan malo?» (*La margarita del Tajo*, vv. 2031-2033).

#### f. Cortesía con las mujeres y generosidad con los lacayos

Las obligaciones del perfecto caballero incluyen también el ser cortés hacia las mujeres y generoso —aunque no imprudente— con su dinero; este último rasgo se manifiesta sobre todo en su relación con su criado.<sup>306</sup> En este sentido, puede decirse que estamos ante otra situación en la que las obligaciones morales del galán son intrínsecas a sus privilegios: ha de tratar bien a quienes son —o se consideran— más débiles que él.

Normalmente, el galán demuestra su cortesía para con el género femenino mediante su discreción y su aquiescencia a los favores que las damas le pidan, en especial cuando la reputación de estas se encuentra en juego. Una comedia en la que esto resulta muy evidente es *Los empeños de una casa*. Cuando doña Ana suplica a don Carlos y don Juan que se escondan antes de que su hermano los encuentre en la casa, ellos se apresuran a acceder. Carlos actúa

<sup>304</sup> En este sentido, Cruz [2019b:125] señala: «Carlos finds a way to solve this dilemma, the labyrinth, as he calls it, by accepting the king's mandate, but at the same time, he must justify his betrayal to his friend by deeming it a means to test and ascertain Armesinda's faithfulness. As is usual in cases of male friendship, the two men place all accountability on the woman».

<sup>305</sup> Véase el capítulo II, 3 «Los padres».

<sup>306</sup> «Hay en los galanes de nuestras comedias una común cualidad de generosidad de los bienes materiales, que pudiera considerarse como un reflejo, en el teatro, de la opinión, extendida entre caballeros y nobles de la época, de la inferioridad de los bienes de fortuna ante valores morales y espirituales superiores. La generosidad del galán de comedia se evidencia, como es natural, en todo lo que concierne a su pasión amorosa. Las dos piedras de toque de esta generosidad serán, pues, la dama, ante la cual el galán ansía mostrar su liberalidad o el gracioso que sabe someter a los enamoradizos galanes a un hábil socialaña. Como por razones de ética, las damas no suelen aceptar estas fáciles dádivas, lo frecuente es que sea el gracioso quien más provecho saque de la generosa condición del galán» [José Prades, 1963:99].

movido por la gratitud; Juan, por la obligación de servicio que implica el amor cortés y también, en gran medida, por celos (vv. 928-936):

DON CARLOS    En mí bien asegurada  
 está la obediencia, puesto  
 que debo estar a tus plantas  
 como a amparo de mi vida.  
 DON JUAN        Y en mí, que no quiero, ingrata,  
 aunque ofendido me tienes,  
 cuando eres tú quien lo manda,  
 que a otro, porque te obedece,  
 le quedas más obligada.

Asimismo, don Carlos antepone la seguridad de doña Ana a las tribulaciones de su amor y de su honra, que suelen superar a cualquier otra consideración a ojos de los galanes de la comedia nueva: «Ocúltome, que el honor / de doña Ana es lo primero, / y después saldré a vengar / mis agravios y mis celos» (vv. 1762-1765). De igual manera, en la tercera jornada, abandona su duelo con don Juan para acudir en auxilio de su anfitriona, recordando una vez más que «por ampararme atenta / está arriesgada su vida» (vv. 2699-2700). Con frecuencia, emplea el término «obedecer» (v. 2375) u «obediencia» (vv. 929 y 1203) a propósito de doña Ana. El único límite en su deferencia para con ella lo marca su amor por Leonor; Carlos tan solo se aviene a contrariar a Ana cuando las intrigas de esta última no le dejan otra opción (vv. 3224-3234):

DON CARLOS    Muy mal, señora doña Ana,  
 habéis hecho en exponeros  
 a tan público desaire  
 como por fuerza he de hacerlos;  
 pero, pues vos me obligáis  
 a que os hable poco atento,  
 quien me busca exasperado  
 me quiere sufrir grosero;  
 si mejor a vos que a alguno  
 os consta que yo no puedo  
 dejar de ser de Leonor.

Esta galantería ligada a la obediencia puede alcanzar un carácter casi formulaico ante todo ruego de la amada. Un buen ejemplo se halla en *El conde Partinuplés*; Rosaura no hace más que invitar a los tres príncipes a sentarse, pero estos replican con gran ceremonia (vv. 1135-1136):

EDUARDO        A tal precepto mi obediencia ajusto.  
 ROBERTO        Soy vuestro esclavo.  
 FEDERICO        Obedecer es justo.

En cualquier caso, no cabe duda de que la actitud de don Carlos, cortés no solo con la mujer a la quiere, sino también con aquella a cuyo amor no corresponde, resulta modélica. Sobre la ejemplaridad moral del primer galán se extiende la enamorada Leonor al comienzo de *Los empeños de una casa* (vv. 437-464):



DOÑA LEONOR    [...] Gozaba un entendimiento  
 tan sutil, tan elevado,  
 que la edad de lo entendido

era un mentís de sus años.  
 Alma de estas perfecciones  
 era el gentil desenfado  
 de un despejo tan airoso,  
 un gusto tan cortesano,  
 un recato tan amable,  
 un tan atractivo agrado,  
 que en el más bajo descuido  
 se hallaba el primor más alto;  
 tan humilde en los afectos  
 tan tierno en los agasajos,  
 tan fino en las persuaciones,  
 tan apacible en el trato  
 y en todo, en fin, tan perfecto,  
 que ostentaba cortesano  
 despojos de rendido,  
 por galas de lo alentado.  
 En los desdenes sufrido,  
 en los favores callado,  
 en los peligros resuelto,  
 y prudente en los acasos.  
 Mira si con estas prendas,  
 con otras más que te callo,  
 quedaría la más cuerda  
 defensa para el recato.

Esta descripción resulta en gran medida excepcional, pues a las virtudes habituales del caballero, como la valentía, se unen otras mucho menos comunes en la caracterización de los personajes masculinos: la ternura, la apacibilidad y la prudencia. Se trata, además, de cualidades que no resultan meramente informadas, sino que don Carlos las demostrará a lo largo de la trama, al convertirse en el único galán del corpus que antepone la razón a las pasiones celosas y confía siempre en la fidelidad de Leonor. Si a esto se añade la extensa disertación sobre su atractivo físico que precede inmediatamente a estos versos,<sup>307</sup> no hay duda de que don Carlos funciona en *Los empeños* como modelo masculino ideal, objeto del deseo de las dos damas y muy superior a los demás galanes de la pieza, quienes poseen, por el contrario, una personalidad notablemente violenta. La perspectiva femenina desde la que se configura y presenta al personaje —la de la dramaturga y la de las dos protagonistas— resulta, por tanto, significativa. Tan solo con su criado pierde don Carlos la mesura que lo caracteriza; cuando este se niega, por miedo, a obedecer una orden, el galán replica iracundo: «¡Vive Dios, que has de ir o aquí / te he de matar!» (vv. 2334-2335).

Hasta cierto punto, podría trazarse una imagen similar del otro primer galán sorjuanino, el Teseo de *Amor es más laberinto*: aunque carece de la contención de don Carlos, también él funciona como modelo para el comportamiento masculino —en concreto, según se comprobará, como espejo de príncipes— y es deseado por ambas damas. Como Carlos, Teseo las respeta a las dos. Aunque ama a Fedra y se aprovecha del cariño de Ariadna para salvar la vida, procura dentro de lo posible salvaguardar el honor de la segunda, a diferencia del héroe del mito grecolatino original: «[...] no es acción digna, / cuando no puedo pagarlas, / blasonar de sus caricias» (vv. 3532-3534). No cabe duda, pues, de que la discreción en sus amores, necesaria

<sup>307</sup> Véase el apartado II, 1.2.2 «Rasgos físicos».

para preservar el honor femenino, es una de las cualidades más valoradas en un galán. Por su parte, Ângela de Azevedo hace decir a Jacinta que en su amado Clarindo puso «la naturaleza todas / las prendas que hacen amable / y querida una persona. / La gentileza, la gracia / la discreción» (*El muerto disimulado*, vv. 222-226); en este caso, el término se emplea en el sentido de ‘inteligencia’ o ‘buen juicio’.

Por otro lado, existen galanes que faltan en distinto grado a estas obligaciones adquiridas para con las mujeres; en los casos más extremos, pueden llegar a cometer actos muy graves de abuso y agresión. La más frecuente de las afrentas sufridas por las damas de la comedia nueva es, seguramente, la deshonor bajo promesa de matrimonio y posterior abandono: esto es, el verse «burladas». Es preciso considerar que este tipo de engaños eran constitutivos de delito en el Antiguo Régimen, pues se consideraban casos de estupro. Este tipo penal se concretó por primera vez en torno a 1265, en el código de las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio. Como explica Martínez Llorente [2018:24-28], en una exposición que merece la pena recoger por extenso, se trata de una infracción definida, precisamente, por la deshonor de la víctima y por el proceder engañoso del autor, que típicamente habría prometido casarse con ella:

Frente al concepto antiguo de estupro en el que aparecía incluido todo tipo de unión sexual ilegal, hasta el adulterio, en *Partidas* se recoge, por vez primera de modo exacto y diferenciado, la figura delictual del *estupro*, aunque sin denominarla como tal. La antigua unión sexual ilegal debería efectuarse desde este momento con una mujer libre de honesta vida —«de los que yacen con mugeres de orden, o con biuda que biva honestamente en su casa o con vírgines»— y siempre mediante un ardid, engaño o superioridad insuperable que doblegue su voluntad sin utilizar la fuerza física —«por falago o por engaño, non les faziendo fuerza»—, excluyéndose de raíz las mujeres casadas, solteras no vírgenes y, en general, toda mujer vil o deshonesto (prostitutas). En este concepto se establecen los que serán en lo sucesivo sus principales requisitos exigibles a la hora de su calificación: la defensa del honor y la existencia del engaño [...] La pérdida irresponsable de la virginidad en persona honesta y honrada, conllevaba, indefectiblemente, la deshonor personal y familiar, quedando socialmente señalada para el futuro y reduciéndose muy significativamente sus expectativas a la hora de poder acceder a un matrimonio virtuoso y destacado [...] Lo que se protege, en definitiva, no es la libertad e integridad sexual de la mujer, sino la dignidad y honradez del hogar, de la Casa [...] Una vez producida la deshonor por deshonor, existían mecanismos reparadores que iban en paralelo a la antijuridicidad cometida, siendo el más importante de todos ellos el de la reparación por el estuprador de la deshonor cometida mediante el casamiento con la víctima e incluso la entrega de una cantidad económica compensatoria [...] La segunda exigencia planteada por el tipo penal del estupro alfonsino lo constituye la existencia del requisito de la seducción o engaño desplegado por el autor frente a la víctima y que le distinguiría de la simple fornicación, constituyendo su elemento principal [...] Entre los engaños más habituales utilizados por el autor de estos delitos se encuentran la falsa promesa de matrimonio o la falsa promesa de otorgarle una compensación o renta económica.

La correspondencia entre el delito de estupro, así descrito, y lo acontecido entre burladores y burladas en el teatro del Siglo de Oro es puesta de relieve por Baldellou y Salas [2018:214-15]:



El estupro se produce cuando una mujer es inducida falsamente a creer que una relación sexual es legítima y moralmente adecuada en el contexto en el que ella

se encuentre. En el sentido más estricto de la definición, el ejemplo más recurrente de estuprador sería el famoso Don Juan Tenorio, burlador de Sevilla y un icono a través de la literatura, que demuestra lo relevantes que eran este tipo de delitos en el imaginario popular: seducción, entradas nocturnas en la casa de la doncella y, sobre todo, la promesa de solemnizar ante la iglesia el matrimonio al que ambos se comprometían al mantener relaciones sexuales. Don Juan no andaba del todo desencaminado pues en aquella época la tradición y buena parte del derecho no consideraban el matrimonio ratificado hasta que la pareja no había mantenido relaciones sexuales. Del mismo modo, una promesa matrimonial seguida de cópula carnal era considerada un matrimonio *de facto* y podía ser aceptada como tal ante un tribunal eclesiástico. Esta última acepción real era la base sobre la que se sustentaban los pleitos por estupro presentados ante los tribunales eclesiásticos.

Entre los galanes y damas de la comedia nueva, imbuidos de retórica idealista y dominados por el honor, la reparación económica no es, lógicamente, una opción: tan solo la aquiescencia del burlador o estuprador a casarse con su víctima puede restaurar el orden.<sup>308</sup> Por otra parte, en esta premisa tan frecuente en el teatro áureo —en el epígrafe II, 1.1.2 «Funciones pragmáticas», se ha comprobado cómo da lugar a todo un subgénero, las «comedias de burlador»— jamás media una denuncia o un proceso judicial. Por el contrario, los personajes cargan sobre sus propios hombros la reparación de sus agravios, dando lugar a duelos, venganzas y persecuciones, e incluyendo tópicos literarios, como el de la disfrazada de varón que viaja en pos de su burlador, que escasamente podrían corresponderse con la realidad histórica.

Existen dos galanes en el corpus claramente contruidos sobre el arquetipo del burlador: Liseo, en *La traición en la amistad*, y don Juan, en *Valor, agravio y mujer*. Por lo que se refiere al protagonista zayesco, se trata, como afirma Trambaioli [2014:514], de uno de esos «amadores seriales que van coleccionando víctimas de su poder seductor».<sup>309</sup> La primera de ellas es Laura, quien relata así su agravio (vv. 759-790):

|       |   |
|-------|---|
| LAURA | Dióme palabra de esposo<br>y con esto me rendí [...]<br>mi honra le entregué [...]<br>Dormido anoche en mis brazos,<br>con ansia empezó a decir:<br><i>Marcia y Fenisa me adoran.</i><br>¡Oh, amor, y lo que sentí! |
|-------|---|

<sup>308</sup> De no aceptar, tendría que morir; de hecho, en *Valor, agravio y mujer*, la intención inicial de Leonor no es obligar a don Juan a cumplir su palabra de matrimonio, sino matarlo. Sin embargo, tal solución tampoco tendría cabida en una comedia de enredo de final feliz, como lo es la pieza de Caro.

<sup>309</sup> La misma investigadora incluye en esta categoría también al caballero llamado don Juan en *La traición en la amistad*: «No deja de ser emblemático que el nombre de este antiguo amante coincida con el del *Burlador*, ya que se trata de una inversión paródica funcional a la desmitificación del tipo masculino correspondiente. En concreto, este don Juan había traicionado a su antigua amada Belisa dejándose fascinar por Fenisa, adhiriendo por una temporada al patrón de su homónimo hispalense» [Trambaioli, 2014:519]. En efecto, cuando Laura escucha esta historia de labios de su nueva amiga, exclama: «¡Ay cielo! / ¿también tú estás agraviada?» (vv. 1072-1073). No obstante, no está claro que don Juan haya tenido una relación física con la joven; más bien parece lo contrario, pues, a diferencia de Laura, Belisa no alude a ningún encuentro sexual ni a promesas de boda, y parece más ofendida por haber sido olvidada que horrorizada por una supuesta deshonra: «Solicitaste mi amor / y cuando de su favor / eras, ingrato, admitido, / me trataste con olvido / propio pago de traidor» (*La traición en la amistad*, vv. 1129-1133). Esto cambia por completo las reglas del juego: aunque el dejar a una enamorada por otra pueda no ser ejemplar, y desde luego hace del don Juan de Zayas un galán voluble, no lo convierte en burlador, pues sobre la dama no caen las catastróficas consecuencias que sí acechan a la estuprada, quien se enfrenta a la vergüenza pública y a la exclusión social.

La vinculación de Liseo con el burlador por excelencia, esto es, el don Juan Tenorio atribuido a Tirso de Molina o, en tiempos más recientes, a Andrés de Claramonte, se evidencia incluso desde un punto de vista intertextual. Por ejemplo, Marcia exclama en la tercera jornada: «Bien dijo quien decía / malhaya la mujer que en hombres fía» (*La traición en la amistad*, vv. 2066-2067). Recoge así la máxima repetida dos veces por Tisbea y otras dos por Isabela en *El burlador de Sevilla*: «¡Mal haya la mujer que en hombres fía!» (vv. 2330, 2338, 2344 y 2355). Trambaioli [2014:521] apunta al respecto:

Dicha maldición no parece pertenecer al corpus de frases proverbiales, pero sí es recurrente en el repertorio teatral tanto de Lope como de Tirso, en comedias que en mayor o menor medida están relacionadas con el tema donjuanesco. En cualquier caso, enmarcándose en una operación paródica de gran envergadura, es patente que Zayas está haciendo dialogar su comedia justamente con el primer don Juan.

Más adelante, esta misma investigadora añade [Trambaioli, 2014:526]:

No cabe duda de que *La traición en la amistad* y las novelas zayescas se construyen, entre otras cosas, a partir de un subtexto específico que es *El burlador de Sevilla*, porque en el repertorio literario coetáneo ésta es la obra en que se cristaliza magistralmente el paradigma de ese comportamiento masculino irrespetuoso para con las mujeres que la escritora madrileña se empeña en censurar a lo largo y a lo ancho de su producción. Eligiendo el subgénero de la capa y espada, Zayas elabora su anti-don Juan teatral en clave festiva, pero sin olvidar nunca la dimensión ética que lo vertebraba, permaneciendo fiel al ideal del *utile dulci* que también impregna su escritura novelística. Diríase que la autora madrileña conoce al dedillo el texto del *Burlador*, que probablemente poseía en alguna edición impresa, y da muestras de ser muy ingeniosa en la construcción de los juegos paródicos que enriquecen sus obras.

Sin embargo, a diferencia de su modelo, Liseo no llega a mantener relaciones sexuales con más de una mujer a lo largo de la obra. Es precisamente por esto que podrá, como otros burladores áureos, reformarse con el simple acto de dar la mano a Laura, sin necesidad alguna de castigos de ultratumba. Pese a ello, no tiene inconveniente en intercambiar palabras de amor —y probablemente promesas de algo más— con Fenisa al mismo tiempo que galantea a Marcia, con quien sí desea casarse. El siguiente fragmento ilustra bien su promiscuidad y su diversa consideración de cada una de las damas, así como la actitud —entre la mofa, el reproche y la complicidad— del criado con quien se sincera (vv. 1278-1303):

|       |   |
|-------|---|
| LISEO | Es Marcia de mi amor prenda querida<br>y Fenisa adorada en tal manera,<br>que está mi voluntad loca y perdida.<br>Laura ya no es mujer, es una fiera;<br>Marcia es un ángel; mi Fenisa diosa;<br>éstas vivan, León, y Laura muera.<br>Marcia está a mis requiebros amorosa;<br>Fenisa a mi afición está rendida;<br>Marcia será, León, mi amada esposa.<br>¡Bueno eres para turco! ¡Linda vida, |
|-------|---|

LISEO                    si con media docena te casaras!  
 Marcia en eso será la preferida [...]  
 León, si yo a Fenisa galanteo,  
 es con engaños, burlas y mentira,  
 no más de por cumplir con mi deseo,  
 a sola Marcia mi nobleza aspira;  
 ella ha de ser mi esposa, que Fenisa  
 es burla.

Por otra parte, cabe señalar que Liseo no es un hombre que conquiste, como el Tenorio, mediante un hábil uso de la palabra, la mentira y el disfraz: su mayor atractivo parece ser su aspecto físico, cuyas frecuentes alabanzas por boca de las mujeres de la obra ya se han recogido. De este modo, el burlador zayesco no es tanto un seductor como un objeto de deseo, hasta el punto de que el público nunca lo ve cautivar a una dama en escena: al comienzo de *La traición en la amistad*, Laura ya está deshonrada y Marcia enamorada. Fenisa, por su parte, se prenda de Liseo al observar su retrato, sin conocimiento ni participación alguna por parte del galán; además, es ella quien toma la iniciativa de escribirle un billete amoroso. En este sentido, la figura de Liseo palidece un poco ante los personajes femeninos que dominan *La traición en la amistad* y, sobre todo, ante esa suerte de «burladora» que constituye la propia Fenisa. De hecho, como antes se ha dicho, al cierre de la pieza él es moralmente redimible y puede reincorporarse al *status quo* mediante el matrimonio; ella, no.

Por lo que se refiere a *Valor, agravio y mujer*, una vez más nos hallamos ante un protagonista masculino, don Juan, que podría considerarse ligado al de *El burlador de Sevilla* por ciertos guiños intertextuales. En este caso, junto a la coincidencia en el nombre, que, por otra parte, es muy habitual, cabe notar que el galán deja burlada a una dama, precisamente, en la ciudad hispalense —aunque él sea natural de Córdoba— y, además, se alude, si bien de forma cómica, a su trato con una mujer del barrio de Cantarranas, en un pasaje que podría remitir también a la pieza de Tirso o Claramonte.<sup>310</sup> Él mismo revela a don Fernando las circunstancias de la burla y deshonra de Leonor, muy similares a las de *La traición en la amistad*, aunque se suma la intervención de una tercera (*Valor, agravio y mujer*, vv. 381-410):

D. JUAN                    [...] persuadí sus enterezas,  
 solicité sus descuidos,  
 facilité mis promesas.  
 Favoreció mis deseos,  
 de suerte que una tercera  
 fue testigo de mis dichas,  
 si hay dichas en la violencia.  
 Díla palabra de esposo;  
 no es menester que os advierta  
 lo demás; discreto sois [...]  
 Cansado y arrepentido  
 la dejé, y seguí la fuerza  
 si de mi fortuna no,  
 de mis mudables estrellas.  
 Sin despedirme ni hablarla,

<sup>310</sup> Como se dirá en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas», Luna [1993b:153, notas a los v. 1982 y 1985] pone en relación el fragmento donde Tomillo se refiere al supuesto vínculo de don Juan con «Norilla la Cantonera, / que vivía en Cantarranas / de resellar cuartos falsos» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1984-1986) con el momento de *El burlador de Sevilla* en el que el Tenorio y el marqués de la Mota mencionan a una serie de prostitutas sevillanas, instaladas precisamente en dicho barrio.

con resolución grosera,  
pasé a Lisboa, corrido  
de la mudable influencia  
que me obligó a despreciarla.

Como evidencia este pasaje, el propio galán reconoce el carácter moralmente reprehensible de sus actos, así como la volatilidad de sus afectos —tacha típicamente atribuida a los personajes femeninos— y la «violencia» implícita en un encuentro sexual que, aunque consentido, ha tenido lugar bajo falsos pretextos. Sin embargo, el hecho de que confiese sin miramientos lo ocurrido a don Fernando lleva a Luna [1993b:74, nota al v. 275] a señalarlo como uno de aquellos burladores que no solo abandonan a la joven a la que han dado palabra de matrimonio, sino que presumen públicamente de ello, «pregonando desde el escenario la historia de una seducción y mancillando así la honra de la dama».

Por otra parte, una vez ha abandonado a Leonor, el don Juan de *Valor, agravio y mujer* no deshonor a otras mujeres, como sí lo hace el Tenorio; ni siquiera se embarca en varios amoríos simultáneos, como Liseo, sino que pretende tan solo a Estela, con quien desea genuinamente casarse. No obstante, en cuanto llega a sus oídos la falsa noticia de que Leonor ha mantenido relaciones con otro hombre después de él haberla dejado, se siente deshonrado, pues la considera, en su fuero interno, su esposa verdadera. Atormentado, se mueve entre la furia —«esa mujer, / ese monstruo, ese prodigio / de facilidad, fue mía» (vv. 2252-2254)— y la conciencia de su propia culpa —«yo solo el culpado he sido, / yo la dejé, yo fui ingrato» (vv. 2219-2220)—. Este desarrollo de los acontecimientos lleva a Maroto [1996:37-38] a afirmar lo siguiente:

Caro's play rewrites the Don Juan story as that of a seducer who is ultimately seduced by the only woman he had tricked and from whom he had tried to escape [...] Caro's Don Juan departs significantly from the masculine prototype embodied by his namesake to join his destiny as loving husband [...] The tragic outcome of Tirso's play is translated by Caro into a happy ending which, it is expected, will restore the social harmony threatened at the outset by bringing couples together before the altar. With this gesture *Valor, agravio y mujer* highlights the contradictions inherent in the Donjuanian construction of masculinity and femininity and exposes its author's awareness of the *comedia's* immanent commitment to societal concord. The Don Juan of this play can, then, be seen as a sort of seventeenth-century romantic, feminine fantasy.

Con todo, esto no es completamente cierto: aunque, en efecto, Ana Caro se preocupa por hacer de Leonor una protagonista femenina admirable y decidida, cuyo ingenio y valentía obligan a don Juan a rectificar su comportamiento, el hecho de que este último acabe volviendo junto a la mujer a quien ha abandonado no tiene nada de extraordinario. No sucede en *El burlador de Sevilla*, pero sí en numerosas comedias protagonizadas por burladores de menor envergadura: desde *La traición en la amistad*, en el presente corpus, hasta *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, cuya trama resulta en ciertos aspectos muy próxima a la de *Valor, agravio y mujer*.<sup>311</sup> Ya se ha apuntado que esta es, de hecho, la estructura prototípica de las llamadas

<sup>311</sup> Así lo ha señalado Ferrer [1998:22], quien afirma que Ana Caro podría haberse inspirado en la comedia de Tirso; con todo, señala también algunas divergencias significativas entre *Valor, agravio y mujer* y *Don Gil de las calzas verdes*: «En la obra de Tirso doña Inés se define a sí misma como mudable, ninguno de los personajes de Ana Caro lo hace; en Tirso las mujeres se enfrentan como competidoras para conseguir a los varones, en *Valor, agravio y mujer* la condesa Estela, que se ha enamorado de don Juan, cuando descubre que don Juan ha engañado a Leonor, lo rechaza. Y Leonor al final de la obra pide disculpas a

«comedias de burlador», en cuyo desenlace el protagonista masculino, expulsado del sistema de relaciones del espacio de referencia, es devuelto al espacio marco, regresando así a los brazos de la burlada. Además, si don Juan vuelve junto a Leonor no es tanto porque esta haya logrado seducirlo de vuelta como por una cuestión de honor y celos: al creerse engañado por ella, se da cuenta de que la idea de que Leonor ame a otro hombre lo hace sentirse agraviado.

En la otra comedia de Caro, *El conde Partinuplés*, el protagonista también deja a su prometida, Lisbella, en favor de un segundo amor, Rosaura; sin embargo, en este caso no hay burla ni deshonor, de manera que el héroe es libre de casarse con la emperatriz. La transgresión del conde es otra: mientras su amada duerme, rompe la promesa de no tratar jamás de ver su cara, confiado en una supuesta incapacidad femenina para castigarlo mediante el uso de la fuerza. De este modo, no solo incumple el deber moral del caballero de mostrarse cortés y obediente con las mujeres —en especial, con la que es su dama—, sino que parece dispuesto a aprovecharse de su superioridad física sobre Rosaura. En este episodio se ahondará en el apartado II, 1.2.6.1 «Los poderosos», en relación con la condición de gobernante de la protagonista femenina.

Al seguir examinando las ofensas contra las mujeres cometidas por los galanes más moralmente reprobables del corpus, se comprueba que Ángela de Azevedo dibuja los casos de mayor gravedad: desde Fadrique, violador en potencia en *Dicha y desdicha del juego*; hasta Britaldo y Remigio —aunque este último no sea un galán propiamente dicho—, que acosan y asesinan a la santa protagonista de *La margarita del Tajo*. La degradación moral de los protagonistas masculinos de ambas comedias resulta flagrante, pues todos ellos actúan en un momento u otro en detrimento de la honra de las mujeres: solamente las respetan los criados —o, más bien, el criado Sombrero— en la primera de estas piezas; y el anciano Castinaldo, muy debilitado por su edad, en la segunda. A su vez, Leonor de la Cueva presenta en *La firmeza en el ausencia* a un rey dispuesto a abusar de su poder para deshonorar a su vasalla; como Fadrique, se enmienda en el último segundo posible. Aunque no es preciso volver a incidir en las circunstancias que rodean estos abusos, sí cabe señalar, con Casa [1993:204], que «en el teatro, la posesión de una mujer, sea por medio de un ataque físico o de un engaño, es característica de una personalidad que no acepta los mandatos de la cortesía y las responsabilidades inherentes a su clase». La agresión sexual supone, por tanto, el grado máximo de ruptura por parte del caballero de las obligaciones que, como tal, le corresponden. Además, cabe llamar la atención sobre una cuestión: según la tradición hagiográfica, Britaldo es el hijo del señor de Nabancia, todavía soltero; sin embargo, Azevedo hace de él un hombre casado que tiene ya bajo su responsabilidad el gobierno de la región. De este modo, además de agravar a Irene, ofende a su esposa y a la propia institución del matrimonio; asimismo, su condición de señor feudal, a quien correspondería garantizar la seguridad de sus vasallos y no ponerla en riesgo, agrava sus transgresiones.

A pesar de todo ello, tanto en los textos de Azevedo como en el de Cueva existe una posibilidad de redención para los agresores. Ninguno de ellos es un Álvaro de Ataide o un Fernán Gómez de Guzmán, cuya maldad está más allá de toda satisfacción posible y no permite

---

Estela por haberse visto obligada a engañarla, en una reivindicación de la solidaridad femenina que aflora en muchas ocasiones en las obras escritas por mujeres [...] Pero, sobre todo [...] la protagonista de Ana Caro es hasta el final la ejecutora de su venganza y no desea ni solicita la ayuda de su hermano. Se vale por sí misma. En *Don Gil de las calzas verdes*, la protagonista la final requerirá mediante un engaño la presencia del padre, lo que pondrá a don Martín en la tesitura de tener que aceptar el matrimonio con doña Juana. Si en muchas ocasiones se ha señalado el carácter lúdico y transgresor de la obra de Tirso, la de Ana Caro va un paso más allá, si bien no en la calidad, sí en las consecuencias derivadas de un planteamiento que se basa en la capacidad de la mujer para resolver sus problemas por sí misma y con total independencia de la autoridad de un varón».

otra resolución que la muerte del violador. Recuérdense, en este sentido, las palabras de Casa [1993:206-07]:

La comedia distingue generalmente entre dos tipos de violación: una que permite la eventual reconciliación y otra en que no hay posibilidad de llegar a un acomodamiento. En el primer caso, el violador es presentado más bien como un hombre controlado momentáneamente por sus pasiones. En el segundo caso, el ofensor es descrito como un ser malevolente cuya acción es simbólica de un defecto moral permanente. Ambas caracterizaciones se basan en las teorías renacentistas sobre la psicología humana que distinguían entre error y maldad según la manera en que el individuo utilizaba la razón en el control de sus pasiones.

La violencia que Azevedo muestra en sus obras no es la del hombre que no logra controlar su lujuria, sino la imagen —relativamente moderna— del que, herido de un modo u otro en su orgullo, desea reafirmarse y tomar venganza imponiendo su poder sobre el cuerpo de la mujer. A diferencia del monarca de *La firmeza en el ausencia*, que, en efecto, debe aprender a someter sus pasiones a la razón y a las obligaciones de Estado, Fadrique reconoce en *Dicha y desdicha del juego* que lo que lo mueve a agredir a María no es tanto el deseo sexual como la animadversión que siente por Felisardo: «[...] es venganza tirana / más que apetito el logro de su hermana» (vv. 3071-3072). Más adelante, el ya arrepentido indiano relata así sus errores, de los que culpa al deseo, pero también al odio (vv. 3622-3645):

FADRIQUE            [...] Mas como el deseo incline  
                               al hombre más para el mal  
                               que para el bien y le prive  
                               el odio de la razón [...]   
                               determiné aprovecharme,  
                               ¡que haya quien tal determine,  
                               y tal destino intente!,  
                               de la belleza, ¡qué crimen!,  
                               de doña María, pues  
                               le gané a su hermano; oprime  
                               tanto un deseo ¿qué arrojo  
                               hay que el odio no motive?  
                               Incitado pues del odio  
                               de ver que iba a destruirme  
                               en el juego Felisardo,  
                               si la suerte, que es movable,  
                               no me ampara, y de un deseo,  
                               a que apenas se resiste,  
                               vengo ¡qué error! a su casa.

También en *La margarita del Tajo* se incide en odio como impulsor de la violencia: rechazado por su discípula, Remigio anuncia que «a pesar del pundonor, / odio se vuelve el amor» (vv. 3095-3096) y justifica la decisión de envenenarla «porque se llegue a ver / cuál es del odio del poder (vv. 3104-3205). Incluso el ángel que anuncia a la protagonista su destino de mártir emplea la expresión «ya odio lo que amor fue» (v. 3641) al revelarle la traición de su maestro espiritual. De igual manera, Britaldo, convencido de que Irene ha otorgado a otro los favores que a él le ha negado, ordena su muerte «volviéndose el amor en odio / y abrasado el pecho en

iras» (vv. 3448-3449).<sup>312</sup> Por lo que se refiere a Banán, personaje secundario que no corresponde al prototipo del galán, pero es quien ejecuta el asesinato ordenado por Britaldo, confiesa haber obrado «por fuerza del interés» (v. 3745).

En cualquier caso, más allá de sus motivaciones, a todos estos personajes se les ofrece la mencionada oportunidad de redimirse. En *Dicha y desdicha del juego* y *La firmeza en el ausencia*, esto sucede porque la violación no llega a consumarse: Fadrique, impresionado por la virtud de su víctima y por la intervención divina, decide en su lugar ofrecer su mano a María en matrimonio; Filiberto, por su parte, asume por fin sus deberes reales, somete la lujuria a la razón y renuncia a Armesinda. En *La margarita del Tajo*, sí tiene lugar la deshonor pública —aunque solo en lo que afecta al honor entendido como opinión— y el asesinato de la heroína, pero, como corresponde a una comedia de santos, mientras viva el pecador, puede todavía arrepentirse: la obra se cierra con el camino de penitencia a Tierra Santa de Britaldo, Remigio y Banán. La inclusión del primero en este peregrinaje podría suponer una innovación por parte de la dramaturga: aunque se desconoce qué fuente concreta manejó, Remigio y Banán son los únicos que emprenden el viaje —en este caso, a Roma— en, por ejemplo, el *Flos Sanctorum* portugués, el de Pedro de Ribadeneira y la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*.

Podemos cerrar este apartado con una referencia a los dos galanes de *Los empeños de una casa* que, a diferencia del ejemplar don Carlos, sí muestran comportamientos agresivos que —aunque están muy lejos de los abusos perpetrados en las piezas de Cueva y Azevedo— resultan tanto más condenables si se contrastan con la prudencia del primer galán, como sin duda pretende sor Juana Inés de la Cruz. En esta comedia, don Juan de Vargas se precia de haber mostrado consideración al decoro de doña Ana en el pasado —«era margen tu respeto / al mar de mis esperanzas» (vv. 781-782)—, pero se vuelve rápidamente violento al saberse olvidado (vv. 790-794):

DON JUAN            ¡Pues vive el cielo, tirana,  
que forzada me has de oír  
si no quieres voluntaria,  
y ha de escucharme grosero  
quien de lo atento se cansa!

(*Cógela de un brazo.*)

Ha de notarse, además, que al comienzo de la comedia don Juan se halla oculto en la habitación de Ana sin permiso de la dama. Si hemos de creer lo que la criada Celia murmura para sus adentros, «habiendo notado el modo / con que le trata enfadada, / quiere hacer la tarquinada / y dar al traste con todo» (vv. 169-172). Una «tarquinada» es, como recoge *Autoridades*, aquella «violencia torpe contra la honesta resistencia de alguna mujer. Dícese por semejanza a la que ejecutó Tarquino con Lucrecia». De este modo, se da a entender, sin lugar a duda, que el galán pretende atentar contra la honra de su antigua enamorada; quizás, incluso, violarla. Con todo, don Juan jamás expresa dicha intención ni se apresta a acometerla: la escena anteriormente recogida, en la que agarra violentamente a Leonor —a quien confunde con Ana— para obligarla a escucharlo, supone su única agresión física hacia la dama, de manera que las palabras de Celia

<sup>312</sup> Esta expresión, que se repite con insistencia en la comedia de Ángela de Azevedo, se encuentra también en el relato de la vida de la santa incluido en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* de Félix Machado de Silva, donde se dice que Remigio, tras ser rechazado, «convertido el amor en odio, trató de tomar venganza» (pp. 305-06). De igual manera, en la *Segunda parte del Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira consta que el monje «convirtió todo su amor en mayor aborrecimiento y deseo de vengança» (p. 410).

podrían entenderse como una hipérbole por parte de la doncella. Avanzando la comedia, y convencido de que Ana y Carlos son amantes, don Juan se propone satisfacer su honor y sus celos dando muerte al rival. La condición femenina de la dama lo disuade de ejecutar su venganza directamente sobre ella, lo que contribuye a descartar la referida hipótesis de la violación (vv. 894-905):

DON JUAN            ¡Fácil, liviana!  
                           ¿Estos eran los desdenes?  
                           ¿Tener dentro de tu casa  
                           oculto un hombre? ¡Ay de mí!  
                           ¿Por esto me desdeñabas?  
                           ¡Pues, vive el Cielo, traidora,  
                           que pues no puede mi saña  
                           vengar en ti mi desprecio,  
                           porque aquella ley tirana  
                           del respeto a las mujeres  
                           de mis rigores te salva,  
                           me he de vengar en tu amante!

De manera no muy distinta a la insinuación de Celia, cuando el gracioso Castaño es objeto del acoso de don Pedro —quien lo cree Leonor—, exclama alarmado: «¡Notable aprieto, por Dios! / Yo pienso que aquí me fuerza» (vv. 2610-2611). Así, aunque casi desapercibida e inserta en una escena absolutamente cómica, reaparece la amenaza de la violación. Como don Juan, don Pedro no hace amago de perpetrar directamente una agresión de este tipo; no obstante, atenta contra el honor y el libre albedrío de la dama cuando la manipula para que se refugie en su casa, la retiene contra su voluntad y, a través de múltiples mentiras, se aprovecha de la situación para tratar de obligarla a casarse con él. Don Pedro constituye, por tanto, un personaje moralmente muy cuestionable, y como tal es castigado al final de la comedia, donde, como ya se ha indicado, ocupa la posición del «galán suelto».

Ya por último, sobre la generosidad del buen caballero con su dinero se darán tan solo unas breves notas: permite, por un lado, evidenciar el desahogo económico que, en la mayoría de los casos, corre parejo a su linaje; por otro, muestra ese carácter desprendido de lo material que se juzga propio de la condición de noble. Un buen ejemplo se halla en el don Juan de *La firmeza en el ausencia*, cuya liberalidad contribuye a granjearle el afecto de los soldados a su mando (vv.1249-1260):

|                 |   |
|-----------------|---|
| SOLDADO PRIMERO | Mil despojos me prometo,<br>que estoy sin blanca, ¡por Cristo!<br>Mal mi fortuna resisto. |
| D. JUAN         | No juréis.  |
| SOLDADO PRIMERO | Soy un pobreto.   |
| D. JUAN         | Pues de ayuda cien escudos<br>les doy agora a los tres.                                   |
| SOLDADO SEGUNDO | Cual dádiva tuya es;<br>hablen en tu loor los mudos.                                      |
| SOLDADO TERCERO | Nápoles su rey te vea.  |
| D. JUAN         | Vayan a que se los den<br>en mi tienda.   |
| SOLDADO PRIMERO | ¡Vive, amén,<br>más que un templo de una aldea!   |

Asimismo, no es raro que, llegadas las bodas múltiples con las que suelen cerrarse las comedias, los galanes se encarguen de dotar a sus criados con cantidades nada desdeñables. Así sucede en *Dicha y desdicha del juego*: una vez Tijera recuerda que «el dote de los criados / siempre a los amos compite» (vv. 3721-3722), Fadrique y Felisardo premian a cada una de las parejas con seis mil ducados. En *La firmeza en el ausencia*, es el rey Filiberto quien promete al criado Tristán: «Yo le daré una alcaidía, / y con más espacio a todos / premiaré como merecen» (vv. 2424-2426). En cambio, en *Valor, agravio y mujer* es la condesa Estela quien ofrece seis mil escudos de dote para el matrimonio de su criada Flora con el lacayo Ribete.



Como se ha comprobado, las piezas del corpus reflejan el código moral que se exigía a los protagonistas masculinos de la comedia nueva, a su vez muy vinculado —aunque siempre pasado por el tamiz de la literatura— a los valores atribuidos, en teoría, a los hombres nobles en la realidad española del siglo XVII. Se trata de las mismas exigencias que pueden hallarse en las piezas de Lope, Tirso o Calderón: valentía, cortesía, generosidad, fidelidad a la palabra dada... Las dramaturgas están lejos de renunciar a estos principios comunes a su sociedad; sin embargo, ello no impide que en ocasiones planteen cuestiones o matices nuevos. Por ejemplo, sor Juana Inés de la Cruz, en *Los empeños de una casa*, incluye como rasgo de caracterización moral deseable en un galán la prudencia y la confianza en su amada, en oposición a los impulsivos y celosos caballeros más propios del teatro barroco. Por su parte, Ángela de Azevedo diseña personajes masculinos que incumplen flagrantemente ese código moral prefijado, de tal manera que su actitud supone una amenaza para la estabilidad social y, muy especialmente, para el bienestar de las mujeres de su entorno, quienes, por el contrario, suelen exhibir una conducta impecable. En este sentido, más de una de las comedias del corpus —no solo las de Azevedo— deja entrever un cuestionamiento de ciertos aspectos del código del honor masculino y, en particular, de la hipocresía con la que los caballeros guardan los aspectos exteriores de su honra mientras desatienden obligaciones morales y religiosas mucho más profundas, en especial aquellas que afectan a las mujeres.

### 1.2.5 Rasgos psicológicos: amor e idealismo

El amor es, junto al honor, una de las fuerzas más poderosas en el teatro barroco, en especial en la comedia de enredo: por amor suelen explicarse las transgresiones y conflictos en que se ven envueltos sus personajes y en el amor se funda, en gran medida, el desarrollo de la acción.<sup>313</sup> Tanto es así que resulta habitual emplear el sintagma «los enamorados» para referirse a la convencional pareja protagonista, constituida por la «dama» y el «galán». Incluso el nombre reservado a este último remite a la acción del «galanteo» —según *Autoridades*, el «festejo, cortejo que se hace a una mujer de quien se tiene la voluntad o se solicita»—, en oposición a fórmulas más neutras como «caballero», que, al igual que «dama», no aludiría más que al origen social. La dedicación amorosa es, pues, un rasgo elemental de estos personajes y suele actuar como núcleo de su caracterización psicológica.

<sup>313</sup> Véase, por ejemplo, Rey Hazas [1991:253]: «Honor y amor, y en menor medida la fe y las convenciones sociales, son las fuerzas más poderosas de la tragicomedia barroca, como es sabido, independientemente de su mayor o menor fidelidad a la realidad cotidiana; ellas impulsan a los personajes dramáticos, los impelen a realizar actos de todo tipo, en contra a veces de sus propias inclinaciones, a despegos de sus deseos o de su voluntad».

De este modo, la mayor parte de los textos del presente corpus orbitan en torno al amor, aunque pueden abordarlo desde ópticas diversas, algunas más serias y otras más festivas: no hay duda al respecto en las comedias seculares *La traición en la amistad*, *El conde Partinuplés*, *Valor, agravio y mujer*, *La firmeza en el ausencia*, *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* y *El muerto disimulado*, ni tampoco en la híbrida *Dicha y desdicha del juego*. Por lo que se refiere a las comedias de santos, como son *La margarita del Tajo* y *El gran prodigio de España*, en ellas el amor humano está obligado a ceder terreno;<sup>314</sup> pero incluso entonces constituye un motor indispensable de la acción. En la pieza hagiográfica de Azevedo, es el inadmisibles deseo de Britaldo —y luego Remigio— por Irene lo que origina y mantiene el conflicto dramático. En la de Sousa, la vida del santo homenajeadado se entrelaza con las experiencias amorosas de sus amigos (Lidoro, Felicio y Laurino) y de las mujeres a las que quieren (Belisa y Leonor). Además, en esta obra dieciochesca el amor no queda confinado a lo que podría entenderse como una mera trama secundaria de carácter profano, sino que impregna también muchas de las vivencias del santo: la comedia se abre con un debate sobre el amor terrenal, que Pedro califica de «locura» y no desea para sí; más adelante, el dominico rechaza los intentos de seducción de Belisa, lo que propicia el milagro de la hoguera; y posteriormente, se ve obligado a mediar entre Felicio y Lidoro, a quienes el Diablo trata de enemistar sirviéndose del interés de uno por la esposa del otro.

Por otra parte, el afecto al que se entregan las damas y los galanes de la comedia de enredo es siempre un sentimiento muy idealizado: con cierta frecuencia, estos hombres y mujeres que se dicen dispuestos a morir por amor no han intercambiado nunca un beso. A pesar de ello, el suyo no es el amor de los trovadores; tampoco el de Petrarca o el de Ficino. No es un amor adúltero, imposible o sin esperanza, ni tiene por objetivo la sublimación espiritual o la comunión con lo divino. Se trata, por el contrario, de un amor que aspira al matrimonio y, normalmente, lo alcanza, de manera que la pareja protagonista ve cómo las bodas finales legitiman socialmente su sentir y su deseo, en ocasiones ya físicamente consumado. Ello no impide que, a la hora de verbalizar estas emociones, los personajes se sirvan indefectiblemente del léxico y las imágenes propias de la literatura cortés, petrarquista y neoplatónica, cuyos *topoi* conocen a la perfección. Estas corrientes diversas son incorporadas, en sincretismo, a los encendidos diálogos que los amantes mantienen en la ventana o en la reja; allí, funcionan más como lugares comunes, herramientas naturales del proceso de seducción, que como auténticas expresiones de una filosofía amorosa determinada. Por tanto, no sorprende que la elocuencia sea uno de los rasgos esperables en todo galán de comedia —también, en realidad, en las damas—, como señala Díez Borque [1976:42], evidenciando además las connotaciones de clase ligadas al estilo culto de los enamorados:

El saber hablar de un hombre le hace discreto galán y, por tanto, dotado de capacidad para ser amado. Pero saber hablar supone pertenecer al reducido grupo de los elegidos, pues uno de los recursos más habitualmente jugados en la comedia es la distinción social por el lenguaje.

---

<sup>314</sup> Según Díez Borque [1976:25], en la producción dramática de Lope de Vega se produce una «sustitución de Dios por el amor absoluto en la comedia profana, ya que solamente en la comedia religiosa se siente obligado a reducir los poderes trascendentales del amor».

En efecto, Rodado [2000:129] afirma, a propósito de la tradición cortés, que «la primera exigencia que se le supone al galán es la nobleza, pues sólo los de alta cuna son capaces de sentir en tan alto grado».<sup>315</sup> Asimismo, Domingo [2006:719-20] observa:

Los verdaderos protagonistas del proceso amoroso recreado por la *comedia guilleniana*, y por el teatro barroco en general, no son el hombre y la mujer, esto es, la pareja humana, sino la pareja aristocrática conformada por el *galán* y la *dama* [...] El mensaje es claro: el amor es un sentimiento genuino (aunque no exclusivo) de «nobles paladares».

De esta manera, el linaje, que condicionaba ya el honor del caballero y de la dama, determina también sus relaciones amorosas. Ni siquiera el amor omnipotente de la comedia secular, que «triunfa, incluso, sobre el poder, porque él es absolutamente poderoso, gobernando con atributos de Dios los destinos humanos» [Díez Borque, 1976:22], puede superar la frontera estamental.<sup>316</sup>

En estos amores, tan profundamente marcados por la tradición literaria, es fácil identificar algunos tópicos muy recurrentes. Para empezar, sucede que la comedia nueva, lejos de detenerse en el paulatino despertar de los sentimientos, suele inclinarse por el enamoramiento súbito, un «flechazo» que, representado en escena o narrado en retrospectiva por alguno de los personajes, permite dar paso de inmediato a elocuentes descripciones de una pasión sin límites, así como a los poderosos obstáculos —rivales, padres, hermanos— que han de superarse. Así lo señala Parker [1986:158]:

Enamorarse a primera vista constituye una convención en el teatro español. Es inverosímil sólo en la velocidad con la que sucede, pero se trata de un artificio que ahorra el tiempo necesario para proyectar la acción hacia los aspectos esenciales. Los jóvenes sí se enamoran, y carece de importancia para los propósitos dramáticos que el proceso dure un minuto o un año. Lo repentino del acontecimiento refuerza poderosamente el tema del destino.

Muy a menudo, este amor a primera vista se expresa en términos neoplatónicos. No puede resultar más conveniente, dado el lugar privilegiado que otorga a los ojos y a la mirada la filografía desarrollada por autores como Marsilio Ficino (*De amore*), Pietro Bembo (*Gli Asolani*), Baldassarre Castiglione (*Il Cortegiano*) o León Hebreo (*Dialoghi d'Amore*). Según el neoplatonismo, «la contemplación de la belleza física —expresión de la belleza divina que Dios imparte por el universo— es motor inicial del sentimiento amoroso y así, impulso hacia la trascendencia», de tal modo que «la belleza física es apenas un medio a través del cual se asciende hacia la contemplación de la belleza de Dios, y, en último término, hacia el reencuentro con Dios» [Gamba, 2006:293]. En consonancia con ello, la vista constituye el sentido más noble: «el órgano de la visión [...] sobrepuja al de los demás sentidos en claridad, espiritualidad y artificio», en palabras de León Hebreo (*Diálogos de amor*, traducción de D. Romano, p. 179).

---

<sup>315</sup> La misma investigadora ilustra esta idea con un pasaje de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, donde la madre de Leriano lamenta así la muerte de su hijo: «Bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden; y malaventurados los que con sutil juicio las trascenden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado; pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir, que mejor me estuviera ser llamada con tu vida madre del rudo que no a ti por tu fin hijo que fue de la sola»; citado en Rodado [2000:129].

<sup>316</sup> En palabras de Díez Borque [1976:25]: «Sobre la convención literaria que atribuye al amor poderes absolutos, se impondrá la realidad de la clase social, barrera que no podrá derribar el amor, a pesar de su poder, y esto me parece especialmente sugestivo a la hora de establecer el balance entre herencia literaria y realidad social».

Los ojos, por su parte, actúan como «puertas del espíritu» (Ficino, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción de R. de la Villa, p. 149) e interpretan un papel fundamental en el proceso de enamoramiento.<sup>317</sup> Castiglione, en la versión de *El cortesano* traducida por Juan Boscán, lo expresa en los siguientes términos (edición de M. Pozzi, pp. 430-31):

Tras esto, los ojos hacen mucho al caso y son grandes solicitadores; son los diligentes y fieles mensajeros que a cada paso llevan fuertes mensajes de parte del corazón y muchas veces muestran con mayor fuerza las pasiones del alma, que no hace la lengua ni las cartas ni otros recaudos; y no solamente descubren los pensamientos, mas aun suelen encender amor en el corazón de la persona amada; porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro; y con aquella delgadísima natura de sangre que tienen consigo inficionan y dañan la sangre vecina al corazón donde han llegado, calentándola y haciéndola semejante a sí y de su misma calidad propia y dispuesta a recibir la impresión de aquella imagen que consigo truxeron. Y así, poco a poco, yendo y viniendo estos mensajeros por el camino que va de los ojos al corazón, y llevando la yesca y el pedernal de la hermosura y de la gracia, encienden con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde y nunca se acaba, porque siempre le traen mantenimiento de esperanza para mantenerle. Y así bien se puede decir que los ojos son la guía de los amores.

Entre las piezas de autoría femenina, la herencia de esta tradición es especialmente evidente en *La traición en la amistad*. Al comienzo de la obra, Marcia confiesa en estos términos la atracción que siente por Liseo (vv. 5-12):

MARCIA            [...] Puso los ojos en mí  
                          y en ellos mismos me envía  
                          aquel veneno que dicen  
                          que se bebe por la vista.  
                          Fueron los míos las puertas,  
                          pues con notable osadía  
                          se entró por ellos al alma  
                          sin respetar a sus niñas.

La inclinación que Zayas demuestra en su comedia por las imágenes de raíz neoplatónica se traduce, sobre todo, en numerosísimas menciones a los ojos de Liseo, cuya mera visión hace estragos entre las damas de la pieza. Poco después del pasaje citado, Marcia se pregunta «qué pierdo en ser de unos ojos, / cuyas agradables niñas / tienen cautivas más almas / que tiene arenas la Libia» (vv. 91-94). Por su parte, Fenisa cae rendida ante un retrato del galán, que le hace exclamar: «¡Ay, ojos de hechizos llenos!» (v. 107); y, enseguida: «Yo le vi, por mi desdicha, / pues he visto con mirarle / el fin de mi triste vida» (vv. 112-114). Más adelante, quizás recordando la consideración neoplatónica de la belleza sensible como expresión de la divina, añade: «¡Ay, ojos, en cuyas niñas / puso su belleza el cielo!» (vv. 456-457). Asimismo,

<sup>317</sup> El propio Platón hablaba del enamoramiento como «oftalmía» ('enfermedad de los ojos'); véase Serés [1996:18].

Laura dedica a los ojos del mismo galán un soneto cuyas quejas, por momentos, parecen referirse más a una convencional amante desdeñosa que a un burlador (vv. 849-862):<sup>318</sup>

LAURA                    [...] Que muera yo, Liseo, por tus ojos  
y que gusten tus ojos de matarme;  
que quiera con tus ojos alegrarme,  
y tus ojos me den cien mil enojos;  
que rinda yo a tus ojos por despojos  
mis ojos, y ellos en lugar de amarme,  
pudiendo con sus rayos alumbrarme,  
las flores me convierten en abrojos.  
Que me maten tus ojos con desdenes,  
con rigores, con celos, con tibieza,  
cuando mis ojos por tus ojos mueren.  
¡Ay, dulce ingrato, que en los ojos tiene[s]  
tan grande deslealtad, como belleza,  
para unos ojos que a tus ojos quieren!

Los fragmentos anteriores reflejan cómo *La traición en la amistad* presenta el enamoramiento preferentemente desde la perspectiva femenina. Aunque no se trata de un hecho extraordinario, lo más frecuente es lo contrario: como ya se apuntó a propósito de la caracterización física de damas y galanes, la tradición literaria suele hallarse más cómoda con la exaltación de la belleza de la mujer, sea esta mera *descriptio puellae* u origen del amor que, idealmente, impulsa al amante hacia la divinidad.<sup>319</sup> No obstante, las dramaturgas del corpus otorgan protagonismo a las voces femeninas, y en más de una ocasión son las damas quienes toman la iniciativa amorosa. Sin abandonar las imágenes neoplatónicas, en *El muerto disimulado* Jacinta da a entender que fue ella la primera en fijarse en Clarindo y describe así su primer intercambio de miradas (vv. 250-270):

JACINTA                    [...] vile, y viome, y de curiosa  
pasó la vista a empeñada,  
porque es cosa muy notoria  
nacer de amor los empeños  
de las vistas licenciosas,  
pues si los ojos se aplican  
luego el corazón se postra.  
Clarindo aplicó los suyos,  
quizá porque halló tan pronta  
curiosidad en los míos,  
donde sacando forzosa  
consecuencia de admitido,  
tal vez de aquesta lisonja  
llevado, al siguiente día  
acudió a las mismas horas

<sup>318</sup> Como anota Olivares [2022:35, nota 58], una versión de este soneto, dirigida en esta ocasión a una dama («Que muera yo, tirana, por tus ojos») figura inserta en las *Novelas amorosas y ejemplares*; concretamente, en «El prevenido engañado» (p. 296).

<sup>319</sup> Cuando Platón expone sus ideas acerca del amor, se refiere a una relación entre dos hombres; no obstante, «the severe disapproval of homosexuality found in the Bible (for example, Genesis, Leviticus, and the Pauline epistles) or in Dante demanded an accommodation of genuine Platonism within the specific context of troubadour poetry, in which the woman is placed at the centre of the work» [Rey Álvarez, 2015:153].

al puesto, a que no falté,  
 porque ya de la misma forma  
 nuestros deseos estaban,  
 y esto el deseo ocasiona  
 repetir las diligencias  
 por si la suerte se logra.

De este modo, y como apuntaba Castiglione, los ojos abren una vía de comunicación entre los enamorados. De ello se acuerda también Violante cuando su criada lamenta que el excesivo celo de don Nuño les impida «hablar a nuestros galanes» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 644). La dama replica con la retórica idealista que le es propia, aunque no tarda en hacer una concesión a una práctica mucho más prosaica, la del intercambio de billetes amorosos (vv. 645-653):

|          |   |
|----------|---|
| VIOLANTE | Ese no es impedimento<br>que a quien ama cause enojos,<br>cuando en el afecto hay ojos<br>y lengua en el pensamiento. |
| BELISA   | Buena es la oración mental,<br>mas la devoción de amor<br>se paga de lo exterior,<br>y así admite la vocal.           |
| VIOLANTE | Para eso un billete se hizo.  |

También sabe hablar con la mirada el protagonista masculino de *El conde Partinuplés*, quien, al comienzo de la obra, declina la invitación del rey para requebrar a su prometida afirmando que sería poco acertado «volverle a decir los labios / lo que le han dicho los ojos» (vv. 471-472). El conde cree, además, «que siente mal lo que dice / quien dice bien lo que siente» (vv. 463-464), quiasmo que resulta ligeramente irónico en boca de uno más de tantos elocuentes galanes barrocos. Él mismo no tardará en ofrecer palabras vacías a Lisbella,<sup>320</sup> cautivado ya por el retrato de Rosaura. Como Fenisa ante la imagen pintada de Liseo, Partinuplés no necesita nada más para quedar prendado: sobre las tablas áureas, el amor penetra por la vista incluso cuando lo que se contempla es un cuadro y no la belleza viva del original. No obstante, a partir de su llegada a Constantinopla, el conde se ve obligado a desempolvar un segundo sentido, el del oído. Para el neoplatonismo, este no ocupa el lugar de honor reservado a la vista, pero puede resultar igualmente válido. Así lo sintetiza Gamba [2006:296]:

El neoplatonismo discierne entre sentidos nobles (aquellos por los que se accede al mundo suprasensible) e innobles (los que tergiversan dicho acceso). Aunque Platón en *Fedro* ha sostenido que la visión es «el más sutil de todos los órganos del cuerpo», este sentido «no puede sin embargo percibir la sabiduría, porque sería increíble nuestro amor por ella si su imagen y las imágenes de las otras esencias, dignas de nuestro amor, se ofreciesen a la vista tan distintas y tan vivas como son» (640). Ficino vuelve aquí nuevamente a distanciarse de su maestro intelectual al sostener que no sólo mediante la vista puede ser contemplada la belleza de Dios, sino que también mediante el oído es ella sentida. La potencia del alma superior, la razón, en conjunción con la vista y el oído, perciben la belleza universal y sugieren en el alma un amor intelectual. Al contrario, el

<sup>320</sup> La propia joven se da inmediatamente cuenta de ello: «Ya pareces lisonjero» (*El conde Partinuplés*, v. 515).

olfato, el gusto y el tacto son considerados sentidos inferiores que, en caso de intervenir en el proceso amoroso, conducirían a un amor deshonesto y licencioso contrario al intelectual.

En afecto, Ficino afirma en *De amore* (pp. 15-16):

La [belleza] del espíritu sólo es conocida por la mente, la de los cuerpos por los ojos, y la de las voces es percibida por los oídos. Considerando entonces que la mente y el ver y el oír son las únicas cosas que podemos disfrutar de la belleza, siendo el amor deseo de disfrutar de la belleza, siempre está contento con la mente, los ojos y los oídos. Sin embargo, ¿cuál es la actividad del olfato, el gusto y el tacto? Estos sentidos perciben los olores, los sabores, el calor o el frío, la blandura o la dureza o cosas semejantes. En ninguna de estas cosas, puesto que son formas simples, consiste la belleza humana. Porque la belleza del cuerpo requiere la armonía de varios miembros. El amor considera el disfrute de la belleza como su fin. Y ésta pertenece sólo a la mente, al ver y al oír. El amor, entonces, se limita a estos tres. Y el apetito que sigue a los otros sentidos no se llama amor sino deseo libidinoso y rabia.

El eco de estas teorías se deja entrever en los diálogos de *El conde Partinuplés*. Durante su estancia en el palacio de Rosaura, el conde sospecha que la amante que le oculta su rostro es la misma mujer que vio en el retrato y que se transformó en fiera en el bosque; no obstante, no tiene la certeza y por ello debe, al menos en parte, enamorarse de oídas.<sup>321</sup> De acuerdo con Luna [1993a:121, nota al v. 905], esta idea se reitera escénicamente gracias a la canción que el héroe y su criado escuchan, con acompañamiento de guitarras, durante su primera cena en Constantinopla (vv. 901-912):

|                 |   |
|-----------------|---|
| <i>(Cantan)</i> |   |
| CORO            | Si me buscas, me hallarás.  |
| CONDE           | ¿Si me buscas, me hallarás?,<br>el final de aquella letra<br>toda el alma me penetra.   |
| GAULÍN          | Advierte que cantan más.  |
| UNA VOZ         | Si acaso ignoras de amor<br>esta enigma venturosa,<br>en la más dificultosa,<br>más se conoce el valor;<br>no te parezca rigor<br>la duda que viendo estás. |
| CORO            | Si me buscas, me hallarás.  |

---

<sup>321</sup> Propiamente hablando, el tópico del amor *ex auditu* o «de oídas», con origen en la poesía provenzal, haría referencia a aquellos casos en los que el enamoramiento se origina al escuchar hablar de la persona amada; esto es, «la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo» [Ynduráin, 1983:589]. Así se presenta el encaprichamiento de don Fadrique por Violante en *Dicha y desdicha del juego*, aunque resulta evidente que la fortuna de la joven juega un papel relevante a la hora de despertar el interés del avaricioso indiano.

En sus esfuerzos por convencer a la emperatriz de que le muestre su aspecto, Partinuplés arguye que la vista es «el mejor sentido» (v. 1024). Por su parte, Rosaura defiende el oído, dando lugar a un pequeño debate, siempre con el neoplatonismo como telón de fondo (vv. 1026-1051):

ROSAURA            No apuremos silogismos,  
                              confieso que es el más noble,  
                              más pronto, más advertido,  
                              que los demás, pero yo,  
                              para acrisolar lo fino  
                              del oro de vuestra fe,  
                              árbitro hago el oído,  
                              en su juicio afianzado  
                              de mis dichas lo propicio  
                              con misterioso decoro,  
                              demás que me habéis visto  
                              y os he parecido bien.

CONDE                ¿Yo?, ¿cuándo?

ROSAURA            No he de decirlo [...]  
                              Conde, creedme y queredme,  
                              ciego es amor.

CONDE                Ciego y niño,  
                              cuya materia alimenta  
                              los espíritus visivos  
                              de dos que se corresponden.

ROSAURA            Débaos yo haberme creído,  
                              pues me debéis lo que os quiero.

Otro motivo neoplatónico común en los Siglos de Oro es el relativo a la impresión de la imagen de la persona amada en el alma, que con frecuencia da lugar a «un juego metafórico a partir del concepto escribir e imprimir» [Serés, 1996:143]. Puede pensarse, por ejemplo, en el verso de Bembo «O volto, che mi stai ne l'alma impresso» (*Prose e rime*, edición de C. Dionisotti, «Son questi quei begli occhi, in cui mirando», v. 7), que quizás inspirase el célebre soneto de Garcilaso de la Vega que comienza: «Escrito está en mi alma vuestro gesto» (*Poesía*, edición de I. García Aguilar).<sup>322</sup> Esta misma imagen es la que emplea Violante para persuadir a su criada de que jamás podrá amar a un hombre distinto a Felisardo (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1643-1666):

VIOLANTE            [...] ¿No has visto, Belisa, ya  
                              escribirse algún papel,  
                              y hallarse después en él,  
                              que el discurso errado va,  
                              y enmendarse, no pudiendo  
                              tomar papel diferente,  
                              en que se va nuevamente  
                              otro discurso escribiendo?  
                              Pues mi pecho has de advertir  
                              que es papel, sin que te asombre,  
                              en que quiso amor el nombre  
                              de Felisardo escribir.

<sup>322</sup> Véanse Morros [1995:368-373] y García Aguilar [2020:185, nota al v. 1].

Si amor halla que fue error,  
 y otro nombre escribir quiere,  
 que ha de procurar se infiere  
 un nuevo papel amor;  
 pues cuando a la enmienda atienda,  
 será confusión fatal,  
 que de ordinario muy mal  
 lo que está escrito le enmienda.  
 Corazón pues nuevo aguardo  
 en que don Fadrique escriba,  
 porque en este está muy viva  
 la firma de Felisardo.

Dejando ya a un lado la filografía neoplatónica, podemos detenernos en otro de los más frecuentes catalizadores del amor en la comedia nueva: los celos. Rosaura se fija en el héroe de *El conde Partinuplés* en parte por descarte —ninguna de sus otras opciones le inspira confianza— pero, sobre todo, porque ya está prometido a Lisbella, de manera que el conquistarle ofrece a la emperatriz un atractivo reto (vv. 371-421):

|         |   |
|---------|---|
| ROSAURA | ¿Con Lisbella?<br>Por eso, Aldora, por eso<br>me lleva la inclinación<br>aquel hombre.  |
| ALDORA  | Impedimento<br>tiene, a ser lo que te digo.   |
| ROSAURA | ¡Ay Aldora! a no tenerlo,<br>otro me agradara, otro<br>fuera, en mi grandeza empeño<br>de importancia su elección;<br>pero, si le miro ajeno,<br>¿cómo es posible dejar,<br>por envidia o por deseo,<br>de intentar un imposible,<br>aun siendo sus gracias menos?<br>[...] Yo lo difícil intento,<br>lo fácil es para todos. |

De igual modo, los celos son la causa primera de la pasión que Lisarda siente por don Álvaro en *El muerto disimulado*. En cuanto ve al galán recibir una carta de Jacinta, se despierta en ella un fuerte sentimiento (vv. 940-955):

|         |   |
|---------|---|
| LISARDA | ¿Qué es esto? Amor, ¿tú me tiras,<br>sin que hasta aquí de tus armas<br>los tiros conozca? ¡Ay Dios,<br>qué conquista tan extraña!<br>En celos amor comienza,<br>¡quién de su ardid tal pensara!<br>¿De envidiosa emulación<br>posible es que mi amor nazca?<br>Sí, que es don Álvaro airoso,<br>y alguna dama prendada |
|---------|---|

se ve de su gallardía,  
y esta consideración basta  
para mover mi afición,  
que amor sigue las pisadas  
de otro amor y en competencias  
sus incendios se señalan.

La doña Ana sorjuanina muestra una actitud muy similar. Cuando descubre que don Carlos, cuya apostura le ha llamado la atención, está enamorado de Leonor, no solo no renuncia a seducirlo, sino que lo encuentra aún más atractivo (*Los empeños de una casa*, vv. 559-572).<sup>323</sup>

DOÑA ANA        Si de Carlos la gala y bizarría  
pudo por sí mover a mi cuidado,  
¿cómo parecerá, siendo envidiado,  
lo que solo por sí bien parecía?  
Si sin triunfo rendirle pretendía,  
sabiendo ya que vive enamorado  
¿qué victoria será verle apartado  
de quien antes por suyo le tenía?  
Pues perdone don Juan, que aunque yo quiera  
pagar su amor, que a olvido ya condeno,  
¿cómo podré, si ya en mi pena fiera  
introducen los celos su veneno?  
Que es Carlos más galán, y aunque no fuera,  
tiene de más galán el ser ajeno.

El tema de los celos, y en concreto la envidia que siente por Leonor, es un rasgo fundamental en el diseño del personaje de doña Ana. A mediados de la segunda jornada, tiene lugar una escena musical —con intervención de dos coros— donde se dirime cuál es la más grave de las penas de amor; este pasaje no solo contribuye a la faceta más espectacular de la comedia, sino también a la caracterización de sus personajes, que se posicionan en el debate. La dama tracistista sostiene, en este contexto, que «el mayor mal viene a ser / una celosa pasión», puesto que, junto a la tristeza de no verse correspondida, «con la envidia se padece / otra pena más mortal» (vv. 1493-1494 y 1497-1498). De esta manera, se confirma cómo, en ciertos textos sorjuaninos, «la música afecta las emociones de los personajes intensificando su subjetividad conflictiva y aumentando así su sustancia dramática» [Hernández Araico, 2012:214]. Además, la estrategia que escoge doña Ana para tratar de separar a la pareja protagonista consiste en hacer creer a don Carlos que Leonor lo engaña, con el propósito de despecharlo. A raíz de ello, se introduce una importante puntualización, aplicable a todo el teatro del Siglo de Oro (vv. 1339-1344):

DOÑA ANA        [...] aunque los celos blasonan  
de que avivan el amor,  
es su operación muy otra  
en quien se ve como dama,  
o se mira como esposa,  
pues en la esposa despecha  
lo que en la dama enamora.

<sup>323</sup> Sobre los recursos del amor en las comedias de sor Juana Inés de la Cruz, véase Cañas Murillo [2003].

Sobre esta cuestión, puede anotarse una reflexión de Díez Borque [1976:37]:

Los celos son también motivo fundamental a la hora de distinguir las relaciones hombre-mujer antes del matrimonio y después de este. Lo que está permitido en la época de galanteo no lo está en el matrimonio, de forma que el recurso de dar celos no puede aparecer cuando se trata de casados, y esto sí que constituye una efectiva limitación de la comedia por los principios de una moral formalista y rigurosa.

Tampoco los galanes son inmunes al efecto de los celos como acicates del amor, si bien ellos suelen protagonizar situaciones un tanto distintas. En primer lugar, no hay en el corpus ningún caso de un caballero que, partiendo del total desinterés, se enamore movido por la envidia; sí puede, no obstante, ver reavivado un afecto que creía olvidado ante la aparición de un rival. Don Juan, que ha burlado y abandonado a Leonor en *Valor, agravio y mujer*, recuerda su pasión tan solo cuando cree que ella ha tomado un nuevo amante (vv. 2244-2264):

|         |   |
|---------|---|
| D. JUAN | Ahora es tiempo,<br>locuras y desvaríos,<br>ahora penas, ahora<br>no quede lugar vacío<br>en el alma; apoderaos<br>de potencias y sentidos;<br>Leonor fue común desdicha;<br>rompa mi silencio a gritos<br>el respeto; esa mujer,<br>ese monstruo, ese prodigio<br>de facilidad, fue mía;<br>dejéla, y aborrecido,<br>pueden más celos que amor;<br>ya la adoro, ya me rindo<br>al rapaz arquero alado. |
|---------|---|

La supuesta infidelidad de Leonor es tanto más grave porque atenta no solo contra el amor de don Juan, sino también contra su honra; es esto lo que le hace reconocer, ante sí mismo y los demás, que la considera su esposa. La situación le provoca una angustia insoportable: como apuntaba doña Ana en *Los empeños de una casa*, los celos entre marido y mujer alcanzan la categoría de tragedia, y solo la revelación de la inocencia de la heroína impide un baño de sangre. Por otra parte, llama la atención la premisa de que los celos triunfan allí donde el amor ha fracasado; el tópico ha dejado su huella, por ejemplo, en el título de una comedia de Lope de Vega, *Más pueden celos que amor*.

Asimismo, también aquellos galanes que todavía no poseen un vínculo permanente con su amada pueden reaccionar de manera extrema al creerse desplazados, tengan o no fundamento sus temores. De hecho, los protagonistas masculinos del teatro barroco suelen distinguirse por su temperamento celoso. Incluso los héroes de *La firmeza en el ausencia* y *El muerto disimulado*, cuyas respectivas damas les son fieles aun creyéndolos muertos, se dejan carcomer por la sospecha. En la primera de estas piezas, don Juan muestra escasa confianza en que Armesinda resista las presiones del rey durante su separación, y pese a haber encomendado su vigilancia a un amigo, se encuentra sumido en un «infierno de celos» (v. 756) hasta su regreso a la corte. Por lo que se refiere a la comedia de Azevedo, si Clarindo finge su propia muerte y se disfraza de mujer es, sobre todo, para comprobar que Jacinta cumple su promesa de no amar

jamás a otro hombre, ni siquiera en caso de su fallecimiento.<sup>324</sup> Él mismo califica su proceder de «celosa invención» (v. 2075) y reconoce dar prioridad a este objetivo frente a su venganza sobre don Álvaro, puesto «que aunque dicen que primero / son que celos los agravios, / primero ahora son celos» (vv. 1281-1283).

Estos actos, reprobables a ojos modernos, resultarían relativamente razonables en el microcosmos de la comedia barroca; en contraste, otros personajes masculinos cuya caracterización es sin duda negativa —son los antagonistas— actúan también espoleados por la envidia. En *Los empeños de una casa*, don Pedro, incapaz de aceptar que Leonor prefiera a don Carlos —y, de hecho, «sintiendo más que el desdén / que otro gozase el favor» (vv. 63-64)—, frustra el intento de fuga de la pareja y manipula a la dama para que se refugie en su casa, que después no le permitirá abandonar. En *La firmeza en el ausencia*, el rey Filiberto envía a su rival a la guerra después de que Armesinda, que a él lo desdeña, dé a entender públicamente su amor por don Juan en un torneo (vv. 499-504):

|     |   |
|-----|---|
| REY | ¡Qué quieres! Mátanme celos<br>y anégame un mar de amar.<br>Vi a don Juan favorecido<br>de quien tanto estimo y precio,<br>con mil prendas, y el desprecio<br>la causa de todo ha sido. |
|-----|---|

Asimismo, los celos obran sus peores efectos en Britaldo, quien los soporta mucho peor que los males de amor en *La margarita del Tajo*. Expulsado por un ángel de las inmediaciones del convento al que acude a galantear a Irene, cree estar ante un competidor humano, idea que lo anima a persistir en su mala conducta: «Hasta aquí sufrí el amor, / los celos no disimulo» (vv. 1228-1229). Más adelante, la santa logra persuadirlo para que renuncie a sus pretensiones, aunque él le exige a cambio una impertinente promesa (vv. 2719-2722):

|          |  |
|----------|--|
| BRITALDO | Que ninguno otro lograra<br>lo que no puedo, pues fuera<br>de celos aquesta llaga<br>peor que la del amor. |
|----------|--|

Dispuesto, pues, a aceptar tan solo a Dios como rival por las atenciones de Irene, el señor de Nabancia regresa por un tiempo a la placidez de su matrimonio con Rosimunda. Sin embargo, en cuanto llega a sus oídos el supuesto embarazo de la monja, monta en cólera: dominado por la «envidia» porque «[...] lo que yo no he alcanzado / otro alcanzó» (vv. 3442-3443), la manda matar. El poder homicida de los celos, que ya se adivinaba en *La firmeza en el ausencia*, se vuelve realidad en *La margarita del Tajo*, dando lugar al martirio de su heroína.

Frente a estos modelos masculinos posesivos e inclinados a la violencia irracional, sor Juana Inés de la Cruz diseña en *Los empeños de una casa* un personaje singular. En esta comedia, don Carlos hace gala de una prudencia y una empatía inusuales en el galán prototípico. Cuando su criado le pregunta si no le enfurece el hallar a su amada en casa de los Arellano, el galán replica con una cordura que sorprende a Castaño (vv. 1433-1452):

---

<sup>324</sup> El afán vigilante del galán se evidencia, por ejemplo, cuando la pudorosa Jacinta se niega a acompañar a una amiga cuando esta recibe a su amante, afirmando que no desea ser vista; en aparte, Clarindo se felicita: «Aqueso es lo que me agrada» (*El muerto disimulado*, v. 1859).

- DON CARLOS No, hasta saber cómo vino;  
que si yo en la casa propia  
estoy sin ser culpado,  
¿cómo quieres que suponga  
culpa en Leonor? Antes juzgo  
que la fortuna piadosa  
la condujo adonde estoy.
- CASTAÑO Muy reposado enamoras,  
pues no sueles ser tan cuerdo;  
mas, si hallando golpe en bola  
la ocasión, el tal don Pedro  
la cogiese por la cola,  
¿estaríamos muy buenos?
- DON CARLOS Calla, Castaño, la boca,  
que es muy bajo quien sin causa,  
de la dama a quien adora,  
se da a entender que [le] ofende,  
pues en su aprensión celosa  
¿qué mucho que ella le agravie  
cuando él a sí se deshonorra?

Para don Carlos, los celos infundados atentan contra el honor mismo del caballero. Es el único galán del corpus que, incluso en situaciones extremas, no se deja arrastrar por la sospecha, sino que actúa con mesura y ofrece a doña Leonor la misma confianza que aguarda para sí mismo. Tan racional postura no deja, con todo, de causarle cierta zozobra (vv. 1509-1516):

- DON CARLOS ¡Ay, Castaño! Yo dijera  
que de amor en los desvelos  
son el mayor mal los celos,  
si a tenerlos me atreviera;  
mas pues quiere Amor que muera,  
muera de solo temerlos,  
sin llegar a padecerlos,  
pues este es sobrado mal.

Cuando Celia le confirma que la mujer que ha visto en casa de los Arellano es, en efecto, Leonor y le da a entender, sin género de dudas, que esta mantiene una relación con don Pedro, la fe de Carlos en su amada flaquea por un momento: «Cierta es mi muerte y mi agravio» (v. 1611). No obstante, enseguida recobra el control de sus impulsos (vv. 1637-1653):

- DON CARLOS [...] Mas ¿cómo no abraso  
antes mis [labios], que  
pronunciar yo mis agravios?  
Mas, cielos, ¿Leonor no pudo  
venir por algún caso  
a esta casa, sin tener  
culpa de lo que ha pasado,  
pues prevenirlo no pudo?  
¿Y que don Pedro, llevado  
de la ocasión de tener  
en su poder el milagro  
de la perfección, pretenda

como mozo y alentado,  
lograr la ocasión felice  
que la fortuna le ha dado,  
sin que Leonor corresponda  
a sus intentos osados?

El caso de don Carlos es excepcional y forma parte del intento de Sor Juana de dibujar un galán ideal, con todo el orgullo, el valor y el atractivo de sus predecesores, pero dotado, además, en su trato con la dama, de una gentileza y un dominio de sí mismo del que estos suelen carecer. Los celos son tan importantes en la caracterización de este personaje como en la de Britaldo o los don Juanes de otras piezas: la diferencia estriba en que Carlos jamás se deja arrastrar por ellos, sino que antepone siempre la razón.

Por otra parte, los tópicos del amor como servicio, la ingratitud de la amada y el sufrimiento por amor, que puede alcanzar la categoría de enfermedad —*l'amour-maladie* o *aegritudo amoris*— y provocar, incluso, la muerte, dejan su huella también en la comedia nueva. Suponen una herencia de la lírica cortés y trovadoresca, entre otras tradiciones. A pesar de que los personajes femeninos del corpus toman frecuentemente la iniciativa en sus relaciones sentimentales, se espera que, al menos en apariencia, sea el hombre quien sirva y galantee a la mujer; ella debe, por el contrario, mostrarse altiva. Por ello, la generosa Ariadna, que no oculta su pasión por Teseo ni duda en salvarlo de una muerte segura, sorprende con su actitud al ateniense, quien describe así los usos amorosos de las tablas barrocas (*Amor es más laberinto*, vv. 2885-2896):

|       |  |
|-------|--|
| TESEO | [...] obró tan fina conmigo<br>como si no fuera hermosa;<br>pues bien sabes que en los duelos,<br>que allá disputáis vosotras,<br>ofende su punto quien<br>con finezas enamora.<br>Y aun juzgo que esta es la causa<br>por que de ingratas blasonan<br>todas las hermosas, dando<br>a entender presumptuosas,<br>que a quien beldad no falta,<br>todo lo demás le sobra. |
|-------|--|

Fedra es más diestra que su hermana en las oblicuas artes del amor; será ella quien consiga la mano del príncipe al que ambas desean. Cuando Teseo le propone que se fuguen juntos a Atenas, la respuesta de la infanta es esclarecedora (vv. 2968-2998):

|       |  |
|-------|--|
| FEDRA | [...] mi vergüenza deudora<br>te queda de la atención;<br>pues cuando son tan notorias<br>las razones que me obligan<br>a que la fuga disponga,<br>y que casi me forzaran<br>a decírtelo animosa,<br>con decirlo tú me excusas<br>el que yo te lo proponga;<br>porque no sé qué se tiene |
|-------|--|

el disponer [amorosas]  
 resoluciones, que suena  
 siempre mejor en boca  
 del galán que de la dama,  
 pues para ostentar heroica  
 de amante conceder basta,  
 porque proponer es cosa  
 en que se aja la hermosura  
 o el respeto se abandona.  
 Y la que a su amante ruega,  
 aunque sepa que él la adora,  
 si no queda desairada  
 no quedará muy airosa;  
 que el decoro de las damas  
 tiene tantas ceremonias,  
 que para cumplir con ellas  
 sin agraviarse a sí propia,  
 ha menester una dama,  
 aun cuando amante se nombra,  
 dar a entender que se vence,  
 mas no mostrar que se postra.

Es muy posible leer en versos como estos un cuestionamiento implícito de la hipocresía resultante de ciertas expectativas vertidas sobre las damas de comedia y, por extensión, quizás sobre las mujeres de la época: son las princesas de Creta quienes poseen las herramientas necesarias para la feliz resolución de la trama, pero, si quieren tener éxito, deben obrar disfrazando su agencia de pasividad, como lo hace Fedra; en cambio, la transparencia de Ariadna la conduce a la derrota. Las mujeres que triunfan en las tablas barrocas son las que caminan con habilidad sobre tan delgada cuerda; aquellas que, por emplear las palabras de Domingo [2006:759], «saben tropezar a tiempo para caer en los brazos del amado».

Por lo que se refiere al dolor del enamorado, un buen ejemplo puede hallarse en *La traición en la amistad*. Gerardo llora la imposibilidad de su amor por Marcia —solo aparente, pues al final de la pieza se casará con ella—; la ha adorado durante siete años<sup>325</sup> sin esperanza alguna de ser correspondido (vv. 622-635):<sup>326</sup>

GERARDO            Goce su libertad el que ha tenido  
                               voluntad y sentidos en cadena,  
                               y el condenado en la amorosa pena  
                               al dudoso favor que ha pretendido.  
                               En dulces lazos, pues, leal ha sido,  
                               de mil gustos de amor el alma llena,  
                               el que tuvo su bien en tierra ajena  
                               triunfe de ausencia sin temor de olvido.  
                               Viva el amado sin favor, celoso,  
                               y venza su desdén el despreciado;

<sup>325</sup> El período de tiempo escogido permite la referencia bíblica: «Cual Jacob querré otr[a]s siete / si he de gozar a Raquel» (*La traición en la amistad*, vv. 644-645). Olivares [2022], cuya edición sigo, sustituye así el «otros» que consta en el manuscrito (f. 12). No comparto dicha enmienda, pues este indefinido debe concordar, en masculino plural, con el sustantivo «años».

<sup>326</sup> Este soneto puede leerse también en la novena de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, titulada «El juez de su causa» (p. 490).

logre sus esperanzas el que espera.  
 Con su dicha se alegre el venturoso  
 y con su amada el vencedor amado,  
 y el que busca imposibles, cual yo, muera.

Al pie de la ventana de Marcia, se hace acompañar en su lamento de dos músicos, Antonio y Fabio, a quienes ruega «unas endechas» (v. 648) que expresen «mi tristeza fiera» (v. 653). Más adelante, se recrea en el tópico de la crueldad de su amada, haciendo de la heroína toda una *belle dame sans merci*, que se recrea en el dolor de su pretendiente (vv. 711-734):

GERARDO            ¡Oh, Dafne fugitiva,  
 y aun más ingrata que ella,  
 pues huyes de tu amante  
 cuando amarle debieras!  
 Plegue a Dios que el que amares  
 te deje cual me dejas,  
 pues a mí, que te adoro,  
 desdeñosa desprecias;  
 de mi pasión se duelen  
 hasta las duras piedras,  
 y de ella, enternecidas,  
 ablanda su dureza.  
 Mis lágrimas son tantas  
 que el reino que gobierna  
 el sagrado Neptuno  
 no tiene más arenas;  
 dejad los hilos de oro  
 en que ensartáis las perlas  
 y ayudadme llorando,  
 del mar bellas sirenas.  
 Plegue a los cielos, Marcia,  
 pues mi pasión te alegra,  
 que ante tus fieros ojos  
 muerto a Gerardo veas.

No obstante, la trama de la comedia demuestra que tales acusaciones son infundadas: a diferencia de la lírica trovadoresca, que no da voz a la amada ingrata, el teatro puede proporcionarle cuerpo, palabra y una historia propia. Por ello, el público sabe que Marcia no disfruta con el sufrimiento de Gerardo; al contrario, su constancia acaba conmoviéndola y llevándola a aceptar su mano en matrimonio, una vez ha olvidado su propio interés por Liseo. A este amor previo, definido según el tópico de la lucha de contrarios, había dedicado la dama un soneto que Zayas incluyó también en una de sus *Novelas amorosas y ejemplares*,<sup>327</sup> y que recuerda al célebre «Desmayarse, atreverse, estar furioso» de Lope de Vega (vv. 863-876):

MARCIA            Amar el día, aborrecer el día,  
 llamar la noche y despreciarla luego,  
 temer el fuego y acercarse [a]l fuego,  
 tener a un tiempo pena y alegría;  
 Estar juntos valor y cobardía,

<sup>327</sup> En concreto, el soneto figura en la novela «Aventurarse perdiendo» (*Novelas amorosas y ejemplares*, p. 184).

el desprecio cruel y el blando ruego,  
temor valiente y entendimiento ciego,  
atada la razón, libre osadía;  
Buscar lugar donde aliviar los males  
y no querer del mal hacer mudanza,  
desear sin saber qué se desea;  
Tener el gusto y el disgusto iguales,  
y todo el bien librado en la esperanza:  
si aquesto no es amor, no sé qué sea.

Por otra parte, las acusaciones de crueldad e ingratitud por parte de los galanes se extienden también a aquellas damas que, sin lugar a dudas, tienen la obligación moral de rechazarlos. Por ejemplo, en *El gran prodigio de España*, Leonor está predestinada a Lidoro, como le augura el mismo Cielo —«Es de Lidoro tu estrella» (v. 972)—; por ello, debe rechazar a Felicio, lo cual no impide que el joven se lamente: «Ingrato es tu desdén, tu rigor fiero» (v. 914). Más significativamente, el rey Filiberto cubre de improperios a Armesinda, siempre leal a su amado don Juan, a quien el monarca amenaza con matar (*La firmeza en el ausencia*, vv. 1461-1464):

REY                    [...] ¡viven los cielos,  
                              cruel, ingrata, homicida,  
                              que he de quitarle la vida  
                              porque cesen mis desvelos!

No es menos notorio el caso de Britaldo, quien amenaza con morir de amor y le reprocha a Irene sus desdenes, sin importarle que ella sea una esposa de Cristo (*La margarita del Tajo*, vv. 2526-2533):

BRITALDO            [...] Yo seré quien, si os mostráis  
                              con mis afectos avara,  
                              muera a manos de un desprecio,  
                              que un desprecio a veces mata.  
                              Mi gloria, mi amor, mi dicha,  
                              aunque sea la esquivanza  
                              condición de la hermosura,  
                              sed bella sin ser ingrata.

Asimismo, el galán de monjas se recrea en la expresión de su sufrimiento amoroso, en una queja cuyo patetismo y extensión alcanzan extremos ridículos. La reprimenda del gracioso Etcétera, quien se burla de la «[...] invención prolija / de los poetas modernos» (vv. 433-434) incrementa las connotaciones paródicas del pasaje. Además, el lamento de Britaldo, que toma forma de enumeración en paralelismo anafórico, plagada de tópicos, finaliza precisamente con el nombre de su lacayo, de tal manera que el vocativo mismo refuerza su valor cómico (vv. 409-425):

BRITALDO            [...] Ésta es la guerra en que vivo,  
                              ésta es la lucha en que muero,  
                              ésta es la lid en que acabo,  
                              ésta es el ansia en que peno,  
                              ésta es la opresión que traigo,  
                              ésta es la pasión que tengo  
                              sin que ya más, ni un instante,  
                              vea en mí un divertimento

de este asalto que me oprime,  
 de este combate que temo,  
 de este veneno que trago,  
 de este tósigo que bebo,  
 de este mar en que zozobro,  
 de este golfo en que me anego,  
 de este incendio en que me abraso,  
 de este ardor en que me quemo,  
 Etcétera.

Por otra parte, no cabe duda de que tanto Filiberto como Britaldo son representantes de la cara oscura del amor, si así puede llamársele: la suya es una pasión errada, destructiva y que debe ser sometida a la razón y superada. El sentir del monarca se califica repetidamente de «loco amor» (*La firmeza en el ausencia*, v. 926) o «loca afición» (v. 1403); su obligación como gobernante es vencerse a sí mismo y renunciar a sus pretensiones sobre Armesinda. Por lo que se refiere a Britaldo, el suyo es un caso de enfermedad de amor, esto es, de lo que dio en llamarse *amor hereos* o *aegritudo amoris*, concepto de amplia tradición filosófica y literaria.<sup>328</sup> Como tantos otros rasgos ya identificados en los galanes y las damas del teatro áureo, se trata de una aflicción muy ligada al estamento nobiliario. Por ejemplo, Lacarra [2015:39] apunta:

La enfermedad se llama *hereos* porque se dice que sufren más de ella los nobles por la vida rica y regalada que llevan, ya que el descanso y el mucho dormir facilita la acumulación de los restos de la digestión y esto aumenta la bilis negra que causa la melancolía. De ahí que los que sufren melancolía sean libidinosos, porque el deseo sexual surge de la ventosidad de la bilis negra, y que la vida noble pueda generar una libido excesiva y patológica. Los pobres no tenían esta disposición, y según el *Thesaurus pauperum*, que se atribuye a Pedro Hispano, no padecían de *amor hereos* sino de *nimis amor*, dolencia que se atribuía a los pobres y que con frecuencia se causaba por maleficios.

La misma investigadora recoge, además, las observaciones de Wack [1990:XII-XIII]:

The lover's malady was generally considered a class-specific ailment in the Middle Ages. This social restriction implies that the doctors recognized the influence of social context on the origin and course of the disease. The manifestations of lovesickness, including idealization of the love object, preoccupation, depression, insomnia, erratic moods, and social withdrawal, are meaningful *as symptoms of illness* only within a system of shared beliefs and symbolic conventions. Even bodily symptoms bear social meanings.

Asimismo, Trejo [2016:130] sintetiza el concepto de un modo muy similar:

El loco amor como enfermedad solía vincularse con un padecimiento que tornaba al paciente a un estado melancólico tras experimentar el sentimiento de amor hacia una mujer. Era un mal preponderantemente padecido por los hombres, y el aquejado por él ve en su amada la mejor y más bella de todas las mujeres, la más refinada en asuntos morales y naturales; por ello la codicia tanto. Se dice *hereos* porque es un padecimiento de nobles y ricos. El afectado desea tanto a la amada que se torna loco. De no atenderlo, pierde el sueño, el

<sup>328</sup> Véase, por ejemplo, Lacarra [2015].

hambre y cae en una profunda tristeza que puede curarse con la materialización del deseo. Pero si el enamorado no tiene esa posibilidad, el pronóstico puede ser letal: los enfermos que no se curan pueden caer en manía o morir.

Dichos síntomas encajan bien con la experiencia de Britaldo. Desde el comienzo, sus sentimientos hacia Irene se manifiestan a modo de dolencia y angustian a su familia, que —con excepción de su criado— desconoce la causa de una melancolía tan profunda que amenaza con causarle la muerte. Véase, por ejemplo, el diálogo que el joven mantiene con su abnegada esposa, remachado por un doble sentido en boca del gracioso (*La margarita del Tajo*, vv. 509-536):

|           |   |
|-----------|---|
| ROSIMUNDA | [...] ¿Cómo estáis, decid, mis ojos,<br>de este mal que, siendo vuestro,<br>viene a ser achaque mío?<br>Decidme, mi bien, si puedo<br>pedir de vuestra mejora<br>albricias a mis deseos.  |
| BRITALDO  | Bueno y malo estoy, señora.   |
| ROSIMUNDA | La implicancia no penetro.  |
| BRITALDO  | Estoy malo, pues mis males<br>no son, señora, de aquellos<br>que con remedios comunes<br>se curan, pues el que espero<br>es el morir solamente,<br>y como cerca me veo<br>de mi muerte, que es mi cura,<br>ya bueno me considero,<br>porque el enfermo que sabe<br>que ha de hallar remedio presto<br>va dejando de estar malo:<br>mirad si estoy malo y bueno. |
| ROSIMUNDA | Que el alivio está en morir,<br>grande es del mal el aumento.   |
| BRITALDO  | Muerto tanto por mi alivio<br>que por mi alivio me muero.   |
| ETCÉTERA  | Mi amo muere por su gusto,<br>y por singular enfermo<br>le pondrán un epitafio:<br><i>Éste por querer se ha muerto.</i>   |

Incluso el ángel enviado por Dios para expulsar a Britaldo de las inmediaciones del convento describe su pasión como una enfermedad —potencialmente mortal— cuando informa a Irene de lo sucedido (vv. 1388-1427):

|       |   |
|-------|---|
| ÁNGEL | [...] viote, y con tal eficacia<br>supo amor su pecho herirle<br>que cayó enfermo de amante [...]<br>Y tratando de encubrirle<br>a los médicos su achaque,<br>hallando que en descubrirse<br>era a tu decoro ofensa |
|-------|---|

y era de su esposa pique,  
 fue su pasión tan forzosa  
 (tal es la que se reprime)  
 y se vio en términos tales  
 que, sin saber qué le apliquen,  
 los físicos recelaron  
 que el mal la vida le quite.  
 Viéndose así, pues, Britaldo  
 en visperar de morirse,  
 alivio buscó su pena,  
 que ésta está en que se publique [...]
 Prueba a Britaldo hablar  
 y su exceso reprehensible  
 desengaña, pues en esto  
 sus mejorías consisten.

Poco después, la misma aflicción aquejará también al monje Remigio. Este llega a sugerir que Britaldo le ha contagiado su amor, como si se tratase de una enfermedad infecciosa (vv. 2162-2173):

REMIGIO            [...] Contagio es sin duda amor  
 que también se comunica  
 y a mi corazón se aplica  
 de Britaldo este rigor.  
 Ya somos del ciego dios,  
 Irene, dos los heridos,  
 y pues están dos perdidos  
 haz que se ganen los dos.  
 Haz con Dios la diligencia  
 para Britaldo sanar  
 y también para curar  
 de Remigio esta dolencia.

Una vez identifican el origen de la dolencia, son varios los personajes que tratan de devolver a Britaldo al buen camino. Una de las intervenciones más significativas es la de su padre, el anciano Castinaldo, quien le recuerda que la capacidad de someter sus apetitos a la razón es lo que distancia al ser humano del animal.<sup>329</sup> No obstante, Britaldo se niega a escuchar los prudentes consejos de su padre, en un alarde de idolatría que, a pesar del extendido tópico de la *religio amoris*, resulta sin duda imprudente en el contexto de una comedia de santos (vv. 1962-1977):

BRITALDO            Señor, mi exceso conozco,  
 si dél estáis informado,  
 que si como bruto quiero,  
 como hombre también alcanzo;  
 mas mi voluntad no es mía,  
 que la tiene cautivado  
 el ciego amor, que por eso



<sup>329</sup> Véase el capítulo II, 3 «Los padres»; en concreto, este discurso de Castinaldo se examinará en el epígrafe II, 3.2.4.2 «El pedagogo ignorado».

le llaman el dios tirano,  
 pues la libertad del hombre,  
 habiendo privilegiado  
 el Dios verdadero, quiso  
 cautivarla este dios falso,  
 y así la razón no puede  
 valerme en aqueste caso,  
 pues tengo, como os he dicho,  
 un dios, señor, por contrario.

De manera no muy distinta, Remigio trata de persuadirse a sí mismo de reprimir sus apetitos; no obstante, como Britaldo, acaba por proclamarse impotente ante la fuerza del amor (vv. 2862-2877):

REMIGIO            [...] ¡Oh amor ciego, amor loco,  
 dios de las falsedades,  
 inadvertido niño,  
 intrépido gigante!  
 Mas no, ¿qué es lo que digo?  
 No, pensamiento, tate,  
 mira que no se dice  
 mal de las majestades.  
 Libertades los presos  
 tienen para quejarse,  
 mas siendo contra el rey  
 no tienen libertades.  
 Manda el rey, que es amor,  
 que sus leyes se guarden,  
 y si él lo determina  
 de obedecerse trate.

Tan solo la propia Irene, llevada por la «caridad» (v. 2458) y el consejo del ángel, logra convencer a Britaldo de que reprima temporalmente su patológico deseo. La santa lo amonesta del siguiente modo (vv. 2558-2597):

IRENE                [...] No queréis bien, queréis mucho,  
 vuestra queja así se engaña:  
 querer mucho y querer bien  
 son dos cosas muy contrarias.  
 Querer bien es querer sólo  
 lo que a la razón agrada;  
 querer mucho es querer más  
 de lo que la razón manda.  
 Querer bien es un deseo  
 del bien de la cosa amada;  
 querer mucho ambición es  
 que la voluntad arrastra.  
 Querer bien es un afecto  
 del que otro fin no se saca  
 más que el querer solamente,  
 que amor del amor se paga.  
 Querer mucho es apetito

que de interés se acompaña  
y en la posesión de un logro  
constituye la esperanza.  
Afición que al logro aspira  
es afición limitada  
pues el logro la termina  
y en la posesión se acaba.  
Querer por sólo querer,  
ésa es la afición bizarra,  
que es eternizar finezas  
que son del amor la gala.  
El querer bien a un sujeto  
con veras desengañadas  
es amarle por quererle  
sin más otra circunstancia.  
Quien ama por lo que espera  
del perfecto amor se aparta,  
pues hace de amor usura  
y del bien querer ganancias.  
No es amante, es pretendiente  
quien más que por mí me halaga,  
pues no me ama a mí por mí,  
mas sus intereses ama.

La necesidad de someter el amor a la razón— «Querer bien es querer sólo / lo que a la razón agrada» (vv. 2562-2563)— tiene largo recorrido en la historia de la filosofía. Por ejemplo, ya Platón se refería al alma humana mediante la célebre alegoría del carro alado, tirado por un caballo dócil (el alma irascible) y otro rebelde (el alma concupiscible), pero conducido por el auriga que representa al alma racional; a su juicio, «el amor [...] se constituye en el puente entre el mundo de las ideas y el terreno [...] y permite al hombre desarrollar sus mejores facultades; pero también puede ser causa de enfermedad, según utilice más sus almas concupiscible e irascible que la racional» [Serés, 1996:24]. No obstante, en el contexto de una comedia de santos, merece la pena examinar los conceptos que Irene expresa en este pasaje a la luz de la escolástica; en concreto, interesa detenerse en las enseñanzas de Tomás de Aquino. Este parte de la definición aristotélica del amor: «Como afirma el Filósofo en II *Rethor.*, *amar es querer el bien para alguien*» (*Suma de Teología*, I-II, c. 26, a. 4); o, como dice Irene en *La margarita del Tajo*, «Querer bien es un deseo / del bien de la cosa amada» (vv. 2566-2567). En el mismo pasaje, añade el Aquinate:<sup>330</sup>

A aquel bien, pues, que uno quiere para otro, se le tiene amor de concupiscencia, y al sujeto para quien alguien quiere el bien, se le tiene amor de amistad [...] Lo que se ama con amor de amistad se ama en absoluto y por ello mismo, mientras lo que se ama con amor de concupiscencia no se ama absolutamente y por ello mismo, sino que se ama para otro [...] Y, por consiguiente, el amor por el que se ama algo para que tenga un bien, es amor en absoluto, y el amor por el que se ama algo para que sea el bien de otro es amor relativo.

Más adelante, apunta (*Suma de Teología*, II-II, c. 17, a.8):

<sup>330</sup> Cito por la edición de la *Suma de Teología* dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España y presentada por Damian Byrne.

El amor puede ser perfecto o imperfecto. Es en verdad perfecto el amor por el que alguien es amado por sí mismo, en cuanto se le quiere desinteresadamente el bien; tal es el amor del hombre al amigo. Es, en cambio, imperfecto el amor con que se ama algo no por sí mismo, sino para aprovecharse de su bien, como ama el hombre las cosas que codicia. Pues bien, el amor de Dios en el primer sentido corresponde a la caridad, que hace unirse a Dios por sí mismo; a la esperanza, en cambio, corresponde el amor en el segundo sentido, ya que quien espera intenta obtener algo para sí. De ahí que, en el orden de generación, la esperanza precede a la caridad. Efectivamente, de la misma manera que el hombre llega a amar a Dios porque, temiendo el castigo divino, cesa en el pecado, como afirma San Agustín en *Super primam Canonicam Ioann.*, así también la esperanza conduce a la caridad, en cuanto que, esperando de Dios la remuneración, se mueve a amarle y a guardar sus mandamientos. Pero en el orden de perfección la caridad es anterior a la esperanza.

En efecto, el discurso de Irene subraya el carácter desinteresado del amor perfecto, que no se funda en la esperanza de ningún logro futuro; enseguida, hace extensivo este principio al amor a Dios (*La margarita del Tajo*, vv. 2598-2609):<sup>331</sup>

IRENE                    [...] Aun amar a Dios, señor,  
                                   por la gloria que se aguarda  
                                   o pena que se recela  
                                   imperfecto amor se llama:  
                                   quien ama a Dios solamente  
                                   por lo que sabe que alcanza  
                                   quebranta la ley de amor  
                                   aunque la ley no quebranta,  
                                   que debiendo amarle sólo  
                                   por su bondad soberana,  
                                   le adora porque le teme  
                                   o porque merced le haga.

Es la caridad, entendida como amor a Dios por sí mismo, lo que justifica el amor a los demás seres humanos; siempre en palabras de Tomás de Aquino: «La razón del amor al prójimo es Dios, pues lo que debemos amar en el prójimo es que exista en Dios [...] Sería asimismo reprehensible quien amara al prójimo como fin principal; pero no quien lo ame por Dios, lo cual es propio de la caridad» (*Suma de Teología*, II-II, c. 25, a. 1). De nuevo, esta perspectiva encaja bien con las palabras de Irene, quien propone a Britaldo que, como buenos cristianos, ambos se amen en Dios, y solamente en él (*La margarita del Tajo*, vv. 2610-2633):

IRENE                    [...] Britaldo, señor, amemos  
                                   de veras bien inclinadas,  
                                   con afecto liso y puro,  
                                   con voluntad limpia y sana.  
                                   Amemos a lo divino  
                                   como se quieren las almas,  
                                   que es la amistad verdadera  
                                   y no la amistad profana.

<sup>331</sup> Como señala Doménech [1999:134, nota 141], «la misma idea se desarrolla en un famoso soneto anónimo: “No me mueve, mi Dios, para quererte / el cielo que me tienes prometido...”».

Amemos a Dios por Dios  
y en Dios las cosas criadas,  
que éste es amor de buen gusto  
y el otro no tiene gracia.  
Sin Dios no me améis a mí,  
que va la afición errada,  
que sin Dios no os amo a vos,  
pues mucho a Dios agraviara.  
Los dos en Dios nos amemos  
en conformidad cristiana  
y a Dios vaya el amor nuestro  
y otro amor a Dios se vaya.  
Trocad por amor perfecto  
la benevolencia mala,  
que yendo a quererme bien  
quererme mal es desgracia.

De este modo, el discurso adquiere visos de sermón moralizante; es evidente que cumple, en parte, una función didáctica y de aleccionamiento del público. Con todo, el argumento final de la santa nos devuelve plenamente al mundo de la comedia, pues Irene hace de Dios un marido celoso que, como los protagonistas de los dramas de honor de carácter profano, no dudará en vengar la afrenta hecha a su esposa (vv. 2634-2657):

IRENE                    [...] Y si con esto, señor,  
                                 vuestra pasión no se aplaca,  
                                 una consideración  
                                 ponga a vuestro intento pausa:  
                                 si con Rosimunda hermosa  
                                 otro galán intentara  
                                 ofenderos el honor  
                                 poniendo al decoro mancha,  
                                 ¿qué haríades vos? ¿No es cierto  
                                 que, expuesto a vuestra venganza,  
                                 tan grande agravio os moviera  
                                 al castigo? Cosa es llana.  
                                 ¿Pues qué hará un Dios, esposo  
                                 con el cual estoy casada,  
                                 sabiendo que hay quien se atreva,  
                                 decid, a su esposa casta?  
                                 Casados somos los dos,  
                                 dos penas os amenazan:  
                                 por Dios, mi esposo ofendido,  
                                 por vuestra esposa agraviada.  
                                 Si persistís en el yerro  
                                 ved que hay en el cielo espadas,  
                                 mirad que Dios tiene celos,  
                                 mirad que mi honor ampara.

Las advertencias de Irene logran persuadir a Britaldo y ambos se separan diciendo: «Victoria por la razón / a quien rinde amor la aljaba» (vv. 2744-2745). No obstante, la heroína no tiene la misma fortuna al rechazar a Remigio, quien, despechado, opta por la venganza, aun siendo muy consciente de la inocencia de su discípula (vv. 3094-3107):

REMIGIO            [...] en la adversidad,  
a pesar del pundonor,  
odio se vuelve el amor  
y enemistad la amistad.  
Yo quiero, pues, ayudaros,  
mas, ¿contra quién? Contra Irene.  
E Irene, ¿qué culpa tiene  
para con ella enojaros?  
¿Porque no quiso pagaros?  
Sí, porque se llegue a ver  
cuál es del odio el poder,  
haciendo, porque mal haga,  
que quien con querer no paga  
venga a pagar sin querer.

Por su parte, Britaldo, loco de celos ante el supuesto embarazo de la santa, proclama (vv. 3445-3454):

BRITALDO            [...] Si de una afición antigua  
aún quedan cenizas muertas  
para las venganzas vivas  
volviéndose amor en odio  
y abrasado el pecho en iras,  
si es que conociste ya  
lo que una pasión obliga,  
no has de admirarte, Banán,  
de que mi furor te pida  
que hagas por mí una fineza.

La «fineza» no es otra que el asesinato por encargo de la heroína; llega así a su punto culminante una comedia en la que los protagonistas masculinos actúan arrastrados por los impulsos más violentos, que no son capaces de someter a la razón, dando rápidamente paso al odio y el crimen.<sup>332</sup> En contraste, Irene predica un amor entendido como caridad cristiana, en un discurso en el que pueden rastrearse las huellas de la filosofía tomista.

Si regresamos a las relaciones entre un galán y una dama, queda todavía anotar la imagen sobre la que se asienta en gran medida la expresión amorosa en otra de las comedias de Azevedo, *Dicha y desdicha del juego*: la metáfora económica. Esta se halla muy en consonancia con la trama y el sentido de la pieza, que concede gran importancia al poder del dinero y a su nociva influencia sobre los vínculos familiares y amorosos. Así, Felisardo, en tanto que enamorado, se presenta a Violante como deudor que no desea desempeñarse jamás (vv. 701-730):

---

<sup>332</sup> Si seguimos con Tomás de Aquino como punto de partida, este hecho mismo refleja lo errado del amor de Britaldo y Remigio; según explica Caldera [1999:86]: «Como la plena unión de amor supone que el amor sea siempre recíproco, de no alcanzar el amor del amado, retrocede la disposición del amante: *oportet dilectionem dissolvi*. Se deshace el vínculo que comenzaba a unirlo con el amado [...] Ahora bien, ese desatarse el vínculo de la dilección, no significa que deba cederse a algún sentimiento negativo, de odio o repugnancia, o a una indiferencia completa hacia aquella persona que no ha querido corresponder y amar en retorno. Tal sería la reacción de un afecto egocéntrico, insatisfecho o desilusionado. La lógica del verdadero amor no permite una situación afectiva semejante, porque cada persona, por serlo, es merecedora de que se le quiera bien».

FELISARDO

[...] El agradecer contiene  
 el medio para pagar;  
 pagar es desobligar  
 de la deuda que se tiene,  
 afecta sus exenciones  
 y falta a las atenciones  
 de la deuda del empeño;  
 muera, pues, el desempeño,  
 vivan las obligaciones.  
 Tanto he llegado a pagarme  
 de mi estrella, que al sabella  
 cuando me obliga mi estrella,  
 procuro más obligarme,  
 tanto quiero conservarme  
 en la deuda con que lucho,  
 que al amor decir escucho:  
 «¿Deudor siempre quieres ser?  
 Mucho debes de querer,  
 pues que quieres deber mucho».  
 Aunque mi deuda no siento,  
 ni la quiero conocer,  
 que se arriesga a agradecer  
 quien tiene conocimiento,  
 y solamente experimento,  
 cuando a conocerla tardo,  
 que de mi fortuna aguardo  
 felicidad con rigor,  
 porque en llamas del amor  
 yo, Violante, feliz ardo.

La escena donde Fadrique galantea a María a la puerta de la iglesia incorpora también el léxico monetario a la conversación amorosa; cuando ella se cubre el rostro por pudor, él le dice: «No neguéis luces al día, / señora, que el ser avara, / si bien os inculca rica, / también os publica ingrata» (vv. 1067-1070). El eco de este diálogo en el de los criados trae a primer plano la mercantilización de la mujer, convertida en objeto de compraventa, que Azevedo censura a lo largo de toda la pieza, pues el lacayo Tijera insta a Rosela: «Si hace el papel de criada, / hable a cara descubierta; / no se nos venda tan cara» (vv. 1110-1112). La problemática se agrava a medida que avanza la comedia, hasta el punto de que también el intento de violación de María, apostada y perdida por su hermano, se presenta en términos económicos: de camino a casa de la dama, Fadrique anuncia que pretende «cobrar la deuda que me están debiendo» (v. 3030) y un criado añade que «de su hermosura es acreedor» (v. 3144). La metáfora del amante como deudor, aparentemente inocua cuando Felisardo la empleó por primera vez, se invierte y toma ahora un cariz siniestro.



En el discurso amoroso de las damas y los galanes del corpus prevalece, en coincidencia con lo observado por Domingo [2006:721] a propósito de las comedias de Guillén de Castro, «un concepto amoroso definido según los principios neoplatónicos de la filosofía del amor, y vestido

con la retórica de la literatura cortés y de la lírica y la prosa pastoril y sentimental del Renacimiento». Con todo, a diferencia de la tendencia predominante en el comediógrafo valenciano y sus contemporáneos, las dramaturgas frecuentemente recrean estas tradiciones literarias desde la perspectiva femenina: así, son los ojos del galán los que anonadan a las mujeres con su belleza en *La traición en la amistad*, mientras que las acusaciones de ingratitud hacia la dama —en esta y en las demás obras— se prueban injustas al confrontarlas con la realidad de la trama. De modo paralelo, aquellos textos que se alejan de la pura comedia de enredo amoroso muestran también otras maneras de hablar del amor: desde la caridad cristiana que predica la protagonista de la pieza hagiográfica *La margarita del Tajo* hasta el amor como intercambio económico que se critica en la híbrida *Dicha y desdicha del juego*.

Por otra parte, estos diálogos son a menudo más requiebro o ejercicio literario que auténtica expresión de la psicología de los personajes; al menos, en la medida en que los galanes rápidamente se cansan de jugar al amante neoplatónico, y las damas están muy lejos de reducirse a la etérea imagen, carente de voz propia, de una *belle dame sans merci* o una *donna angelicata*. Al fin y al cabo, las sentidas quejas de la lírica no bastan para la construcción de un argumento dramático. De esta manera, unos y otras buscan enseguida la materialización del deseo que han expresado en términos idealistas; una materialización que pasa por el intercambio físico con el ser amado. Para ello, se despliegan una serie de prácticas tan tópicas como las ligadas a la descripción del sentimiento amoroso: los encuentros en la iglesia, uno de los pocos lugares a los que le estaba permitido salir a una mujer de clase alta; el pasear la calle de la dama; las entrevistas y canciones junto a la ventana o la reja; o la entrega de cartas amorosas y prendas que, siempre perdidas o trastocadas, contribuyen al tejido de la trama. El fin último de estos amores es el matrimonio, a veces precedido por relaciones sexuales extraconyugales, cuya necesidad de legitimación social da lugar al conflicto dramático en el caso de los burladores y las burladas. Mientras tanto, convencionales o no, el amor y los celos conforman el paisaje interior de los héroes y heroínas de la comedia barroca.

### 1.2.6 Modelos específicos: más allá de la comedia urbana

#### 1.2.6.1 Los poderosos

Una mirada a las piezas que integran el presente corpus basta para comprobar que entre los enamorados de la comedia nueva se cuentan también príncipes, reyes y emperatrices: esto es, personajes investidos de dignidad real. No hablamos ahora de los soberanos que, casi como un *deus ex machina*, aparecen al final de una comedia para dictar justicia, como ocurre en algunos dramas de honor campesino de Lope o Calderón; tampoco de los monarcas ancianos, que hacen a la vez el papel de progenitor de una o varias damas, a los que se hará referencia en el capítulo II, 3 «Los padres». Por el momento, nos detendremos únicamente en aquellos personajes que, en tanto que protagonistas de la intriga amorosa, participan de las funciones sintácticas propias de damas y galanes, así como de sus rasgos esenciales de caracterización; pero les suman, además, su condición de miembros de la realeza gobernante. Esta particularidad los hace portadores de una serie de significados que les son tan exclusivos como ineludibles: incluso en obras que priorizan sin dudarlo la intriga amorosa, como las que se examinan en este epígrafe, la presencia del rey en escena resulta inseparable del comentario político. Los monarcas contemporáneos lo sabían bien. Es ampliamente conocido que, según Lope de Vega, Felipe II detestaba ver a soberanos sobre las tablas, porque «[...] la autoridad real no debe / andar fingida entre la humilde plebe» (*Arte nuevo*, vv. 163-164). Asimismo, se cuenta que Isabel I de Inglaterra exclamó, ante una tragedia de Shakespeare: «I am Richard II, know ye not

that?». <sup>333</sup> La reina tenía razón: al contemplar en el teatro a los monarcas pasados o imaginarios, el público no podría dejar de establecer analogías con los verdaderos, por más que, prudentemente, los textos hablasen siempre de cortes alejadas en el tiempo o el espacio. Por este motivo, ni el más ficticio de los reyes de comedia resultaría del todo inocuo.

Por otra parte, aunque ninguna de las piezas de ambientación cortesana en el presente corpus incurre en una reflexión en torno a la monarquía del calado de la que ofrece, por ejemplo, *La vida es sueño* calderoniana, todas ellas evidencian la huella de la filosofía política preponderante entre los tratadistas españoles del siglo XVII. Los reyes y reinas de la comedia nueva no son —o no deben ser— los pragmáticos estadistas de Nicolás Maquiavelo, sino que tienen por modelo de referencia al príncipe político-cristiano, genuinamente virtuoso, que gobierna sus propias pasiones y supone un ejemplo para sus súbditos. <sup>334</sup> Ante la inevitable tensión existente entre la persona pública y la privada del monarca —que, en el teatro, se manifiesta habitualmente a través de la trama amorosa—, la solución no es la disociación de ambas, sino que el rey, en tanto que individuo, ha de reflejar mediante su ejemplaridad moral la dignidad de la institución. Fox [1986:67] indica:

In their complex reaction against Machiavelli's politics and the Reformation, Spanish commentators of the late-sixteenth and early-seventeenth centuries vociferously demanded of their *príncipe político-cristiano* an absolute morality which was, ostensibly, incompatible with a true distinction between the ruler's two personas. Whereas a Machiavellian-type ruler would strive to present a public face much different from his private self, the admirable images of Calderón's worthy rules are (or become) consistent with their personal beings: *son quienes son*. In Calderón, only a fine line separates "the king's two bodies", the older of the public office and the private person. A king is able to manifest great moral stature only if he is personally virtuous.

Por su parte, McKendrick [2000:48] apunta:

Pertaining as it did [...] in the case of the king, to the individual rather than the role [...] the love motif possessed a double appeal for playwrights, allowing them as it did entry to an aspect of kingship that preoccupied political thinkers in the Early Modern period, particularly during the reign of a monarch not cut out for rule: the uneasy relationship between the man and the role, between the private and the public persona [...] The individual's behaviour in this area of human activity serves as a paradigm of his behaviour as a public person, for of course a king is a public person first and only second a private individual; accordingly behaviour unsuitable in any honourable man is reprehensible in a prince [...] Lope is saying, 'Kings are men; but they must be kings first, and their behaviour and their actions must always acknowledge that special role'.

---

<sup>333</sup> Véase, por ejemplo, Scott-Warren [2013].

<sup>334</sup> Fox considera [1986:14]: «Whether or not they sanctioned any opposition to the king, all Spanish political commentators, from Mariana to Quevedo, essentially agreed with Saavedra's rendition of the characteristics of the ideal ruler. The *príncipe político-cristiano* possesses the cardinal virtues, temperance, fortitude, justice, and the foremost, prudence. Able to rule over his own passions, he is an example for his subjects to emulate». Alude al tratado *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas* de Diego de Saavedra Fajardo, de significativa difusión en el contexto europeo de su época; véanse, por ejemplo, Díez de Revenga [1981] y Boadas [2012]. Por su parte, Campbell [2007:35] apunta: «En principio, el comportamiento moral del rey, referente a su vida personal, debía funcionar como un ejemplo de virtud para la sociedad, pues irradiándola en ella la impulsaba a obrar por imitación».

Como ser humano que es, el soberano puede equivocarse y flaquear en el escenario, y de hecho lo hace a menudo. No obstante, su obligación última es aprender a «vencerse a sí mismo»,<sup>335</sup> esto es, a renunciar a sus propios impulsos egoístas para así gobernar guiado por la justicia y la razón. De lo contrario, corre el riesgo de convertirse en un tirano, como advirtieron numerosos tratadistas de la época. Por ejemplo, Pedro de Ribadeneira afirmó que «el verdadero rey está sujeto a las leyes de Dios y de la naturaleza; el tirano no tiene otra ley sino su voluntad», añadiendo, entre otras cuestiones, que «el uno tiene gran respeto a la honra de las mujeres honestas, el otro triunfa de la honestidad dellas» (*Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano*, p. 532). Para Juan de Mariana, los tiranos ejercen el poder «violentemente, tomando por medida de sus desmanes, no la utilidad pública, sino su propia utilidad, sus placeres y sus vicios» (*Del rey y de la institución real*, p. 479). Juan de Santa María sostuvo que «aquel se llama propiamente rey que, enseñoreándose de sus pasiones, primero se rige, gobierna a sí mismo», mientras que quien «mira más por la comodidad temporal y el propio interés, que al bien de la República [...] ni se puede llamar Rey, ni lo es para sí, ni para los otros, pues ni a sí ni a ellos sabe regir» (*Política cristiana*, citado en Domingo [2006:506]). Según Gregorio López Madera, «no casi en otra cosa consiste la tyranía que en hazer los príncipes su voluntad sin sujetarse a la razón y derecho»; entre las «cosas que son de tyranos y que no se puede conceder que las puedan hazer los reyes legítimos» menciona la conducta que «condenó el propheta Hathan a David quando auía tomado la muger a Vrías» (*Excelencias de la monarquía y reino de España*, edición de J. L. Bermejo, p. 41). Finalmente, Francisco de Quevedo escribió que «tirano es aquel príncipe que, siéndolo, quita la comodidad a la paz y la gloria a la guerra, a sus vasallos las mujeres y a los hombres las vidas; que obedece al apetito, y no a la razón» (*Primera parte de la vida de Marco Bruto*, p. 894). Este ejercicio de autocontrol que se exige al monarca resulta imprescindible si se considera que, salvando soluciones muy controvertidas por las que el teatro opta en rarísimas ocasiones,<sup>336</sup> solo el rey puede oponerse a sí mismo: a todos los demás les corresponde obedecerlo.

Con estas nociones básicas como telón de fondo, tres comedias de autoría femenina abordan la figura real: *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva, que muestra el caos generado por un joven monarca antes de que este aprenda a someter su capricho a las obligaciones reales; *Amor es más laberinto*, de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara, donde el héroe Teseo se erige en *speculum principis* frente a la tiranía de Minos; y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén, donde el conflicto entre el ser privado y el público del gobernante se ve marcado por la condición de mujer de Rosaura, emperatriz de Constantinopla.

#### a. El «mozo rey» hecho tirano

La figura del rey injusto o tirano, que, como señala Domingo [2006:488], «se introduce en el mundo literario español del siglo XVI por la vía de la tragedia renacentista neosenequista», en el teatro áureo suele encarnarse en un monarca joven que se ve

<sup>335</sup> «El vencimiento de sí mismo [...] es la más alta manifestación del uso de la razón y por el que pugnaban como principio fundamental tanto Erasmo como los estoicos, para quienes constituye la máxima aspiración del hombre. En la concepción de Erasmo “No hay cosa de mayor esfuerzo que vencerse el hombre a sí mismo”; y Séneca afirma: “aquel noble dominio semejante a los dioses: ¡el dominio de uno mismo es el máximo dominio!” [Campbell, 2007:44].

<sup>336</sup> Fox [1986:13] explica: «Spanish theorists held essentially three positions on the matter of the limits of the king’s power and regicide, Mariana being the most liberal. The more moderate Suárez, Molina, de Soto, Vitoria, and Rivadeneira agreed with Mariana that the king receives his power from the people. They allowed protest when the ruler errs, but were exceedingly chary about when it is licit to remove a ruler from office. Only under the most extreme and specific circumstances was tyrannicide permitted [...] In contrast to the other writers, however, Quevedo believed that a poor ruler must be suffered, not resisted». *El príncipe despeñado* de Lope de Vega y *El amor constante* de Guillén de Castro son ejemplos de piezas teatrales en las que sí se aborda el tiranicidio.

temporalmente cegado por sus pasiones; típicamente, el amor o, más bien, la lujuria.<sup>337</sup> José Prades [1963:102-05] caracteriza así al personaje, subrayando su parentesco con el prototipo del galán:

El rey joven posee, en primer lugar, todos los atributos del galán [...] pero dándoles un matiz peculiar que se deriva de su condición regia. Además ostenta otras cualidades que le son absolutamente propias, y específicas de un monarca joven. Como *galán* el rey joven se muestra también como perpetuo enamorado, pero en este estado afectivo es aún mucho más impulsivo e impaciente que cualquier otro galán. Su pasión es rápida, intensa y ansía soluciones inmediatas [...] En lo amoroso se da también en el Rey-galán la tripe oscilación *amor-celos-honor*, pero sin constituir en él una pasión larga o enfermiza; porque apenas aparecen los celos, cuando busca soluciones inmediatas. En cuanto a valor físico es tan arrojado y temerario como el primero de los galanes; a veces los supera en audacia, pero es preciso tener en cuenta que sus atrevimientos están exentos de los castigos punitivos que pueden recaer sobre otro galán [...] La convicción absoluta de su superioridad, tanto de rango como de sangre, produce en el joven rey un orgullo desmedido que le hace arrollar todo aquello que se oponga a su voluntad [...] El exceso de soberbia le lleva directamente a la injusticia que, si bien el rey-joven reconoce en sus actos, no hace nada por impedirlo.

Más adelante, sintetiza estos rasgos y los contrasta con los propios del rey anciano [José Prades, 1963:251]:

El rey es un «*poderoso*» que, si joven, es tan *enamorado* y *celoso* como el galán, pero con una *pasión amorosa* violenta, avasalladora hasta la *soberbia* e *injusticia*; si anciano, el rey exhibe algunas muestras del *ejercicio real* de sus obligaciones de gobernante, es *prudente* en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia.

Semejante distinción no carece de excepciones. Como se observará más adelante, Sor Juana y Guevara introducen en *Amor es más laberinto* a Minos, monarca anciano pero cruel, frente al joven y virtuoso Teseo; Domingo [2006:310-11] señala casos similares en el teatro de Guillén de Castro. No obstante, la casuística más habitual es la anteriormente descrita; entre otros motivos, porque un rey de corta edad es la elección lógica si lo que se desea es presentar sus errores como parte de un proceso un proceso de aprendizaje, que debe completar antes de sobreponerse a los impulsos de la juventud y asumir, de manera definitiva, las obligaciones propias del buen gobernante. Muy a menudo, el soberano pretende a la dama de uno de sus cortesanos y, para satisfacer su deseo, abusa de su poder, arriesgando así el honor de sus súbditos. Suele enmendarse al cierre de la comedia, de manera que la tensión dramática se mantiene hasta el último momento posible. Solo entonces logra el rey triunfar de sí mismo, permitiendo un final feliz en el que, como corresponde, el amor —entre el vasallo y la dama— sale victorioso. Díez Borque [1976:74-75] —quien, siguiendo la línea de Maravall [1990], entiende la comedia lopesca como instrumento de control social al servicio del absolutismo monárquico— explica así esta frecuentísima trama:

---

<sup>337</sup> Oliva [2006:45] observa que en el teatro barroco español, a diferencia del inglés, «nuestros peores monarcas lo son por culpa de la lascivia, es decir, por instintos eróticos prestos al deshonor; al deshonor de los demás, claro. Pero en cuanto a matar, asesinar o romper juramentos no son malas personas del todo».

En la comedia del XVII aparece, con gran frecuencia, un recurso que da lugar a situaciones conflictivas, captando y manteniendo tensa la ansiedad del auditorio, a la vez que juega con una serie de connotaciones político-sociales de primerísima importancia. Se trata de la confrontación y oposición entre dos poderes absolutos: el del Rey y el del amor. En el plano argumental esta contienda de fuerzas se manifiesta, anecdóticamente, presentando al Rey o Príncipe enamorado de una mujer que quiere a otro noble, pero a la que se le plantea el terrible dilema (el efectismo del recurso escénico es indudable) de ceder al amor del Rey por ser quien es o ceder al poder del amor, que se impone, en aparente libertad, por encima de estas presiones. Esta confrontación, tan enormemente arriesgada en cuanto que la comedia debe tomar una posición haciendo triunfar o el poder del amor o el poder del Rey, no plantea riesgo alguno para Lope, quien, tras crear escenas de enfrentamiento y de contienda, siempre llegará a la solución perfecta que, dejando a salvo los dos poderes, le permite mantener el mito del amor, señor absoluto, sin quebrantar el poder real. La solución es mostrar la perfección absoluta del Rey, que venciendo a sí mismo en su inclinación amorosa, se retira de la contienda, con lo que el poder del amor como fuerza suprema triunfa, pero —esto es importantísimo— sin haber impuesto su autoridad sobre el Rey.

Tal habitual era este desarrollo de los acontecimientos que Calderón de la Barca se permitió varios comentarios metateatrales al respecto; por ejemplo, en la comedia *Basta callar*: «Esto de amar el señor / y el criado una belleza / siempre para en que desista / generosa la grandeza» (edición de M. R. Greer, vv. 1996-1999). En la primera parte de *La hija del aire*, desafía el modelo —el rey no se rendirá— pero se muestra igualmente consciente de su existencia (edición de F. Ruiz Ramón, vv. 2006-2019):

MENÓN                    [...] cansado está  
 el mundo de ver en farsas  
 la competencia de un Rey,  
 de un valido y de una dama [...]  
 El fin de esto siempre ha sido,  
 después de enredos, marañas,  
 sospechar, amores, celos,  
 gustos, glorias, quejas, ansias,  
 generosamente noble  
 vencerse el que hace el Monarca.

No cabe duda de que este es el arquetipo sobre el que se construye *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva.<sup>338</sup> El rey Filiberto se fija en una dama, Armesinda, que mantiene desde hace años una relación con uno de sus vasallos, don Juan. Los celos lo mueven a enviar a su rival al frente, recurso que, como ya ha apuntado Urban [2014:635], remite al mito bíblico de David y Betsabé; figura, asimismo, en textos teatrales áureos como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. El propio don Juan, en un diálogo con su amigo Carlos, no alberga duda alguna sobre las motivaciones del monarca (vv. 274-312):

D. JUAN                    [...] mostró  
 las señales de su pena,

<sup>338</sup> Sobre *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva en torno a la tradición del *speculum principis*, véanse también Lauer [2016] y Cruz [2019b].

de sus iras el furor;  
 y por vengar su desprecio  
 me ausenta, con la ocasión  
 de la guerra del de Francia [...] un consuelo me ha quedado,  
 fundado, Carlos, en vos:  
 el amigo sois más caro;  
 yo os dejo por otro yo,  
 para que, Argos vigilante,  
 con más ojos que el pavón,  
 guardéis la prenda que adoro,  
 de este tirano rigor,  
 que hasta su cielo divino,  
 más soberbio que Nembrot  
 con la escala del poder,  
 donde no hay oposición  
 pretende subir ufano,  
 arrojando de él mi amor.

Nótese que, además de calificar el comportamiento de Filiberto de «tirano rigor», este es comparado, por su arrogancia, con Nembrot, personaje bíblico a quien se atribuye la construcción de la Torre de Babel y que, en la tradición cristiana, llegaría a convertirse en un arquetipo del déspota;<sup>339</sup> tanto es así que Antonio de Guevara afirma en su *Relox de príncipes* que «fue el primero que comenzó a tyranizar las gentes» (edición de E. Blanco, p. 253). La imagen se apoya en la característica divinización de la amada: el cielo que quiere asaltar el soberbio tirano, ya no mediante la edificación de una torre, sino sirviéndose de «la escala del poder», es aquí el amor de Armesinda.

Poco más adelante, el propio monarca reconoce ante su hermana lo excesivo de su pasión y de sus celos, que, como le advierte la infanta, ya asustan a Armesinda: «Teme alguna sinrazón / hija de tu voluntad» (vv. 491-492). El diálogo entre ambos evidencia que Filiberto cree erradamente que, por su condición de monarca, no ha de guardar otra ley que la que dicta su propio placer (vv. 499-515):

REY                    ¡Qué quieres! Mátanme celos  
                           y anégame un mar de amar.  
                           Vi a don Juan favorecido

---

<sup>339</sup> Así lo explica Marcello [2019:470-71]: «El conocimiento que los hombres del Siglo de Oro tenían de Nembrot y su semblanza es una amalgama de detalles histórico-legendarios y de lecturas paganas y cristianas, en las cuales la figura antropológicamente primordial del gran cazador, capaz de aunar y defender un pueblo, de construir un núcleo urbano con su zigurat y de erigir un reino —nada menos que el futuro imperio mesopotámico— fue desvalorizándose hasta convertirse en una representación negativa del monarca: el tirano. El proceso de encumbramiento y divinización de los soberanos era práctica común en las sociedades antiguas, y fue este procedimiento que añadió un detalle más a la configuración de Nembrot, proporcionando una culpa vinculada al ámbito religioso: la atrevida voluntad de querer ser adorado como a un dios y de escalar el cielo para descubrir el lugar, la sede, de la divinidad. Si además consideramos lo que representó en la exégesis bíblica la localización geográfica de su reino, es decir, la ciudad de Babilonia/Babel con su oposición a Jerusalén o a la Roma papal, y la significación del castigo que supuso la célebre fragmentación lingüística tras el derrumbamiento de la torre, no extraña cómo la configuración de Nembrot sea un mosaico de variopintos colores. Ya en época romana Flavio Josefo tachó a Nembrot de tirano identificando su principal culpa en el despecho por los preceptos divinos y en la desobediencia. La lectura cristiana de la alta y baja Edad Media “des-humanizó” ulteriormente al personaje, acentuando los aspectos ferinos del primitivo cazador, es decir, su esencia salvaje, que estaba en sintonía con la desmesura de sus pasiones e impulsos. No resulta difícil percatarse cómo se aplica aquí el modelo clásico de la mesura (y su ausencia, la desmesura) a una figura de poder y a su manera despótica de gobernar».

de quien tanto estimo y precio,  
 con mil prendas, y el desprecio  
 la causa de todo ha sido;  
 ofrecióse esta ocasión  
 en que de aquí le he ausentado,  
 con que quedaré vengado  
 sea o no sea razón.

INFANTA Amor no admite ninguna.  
 REY Dices bien; que al fin es rey,  
 y no está sujeto a ley;  
 solamente guarda una.

INFANTA ¿Cuál?  
 REY La del gusto.  
 INFANTA Es así;  
 mas quien tiene discreción,  
 sujétese a la razón.

La tibia recomendación de Celidaura —quien, no obstante, enseguida convendrá en hacer todo lo posible por asistir a su hermano en la conquista de Armesinda— cae en oídos sordos. El rey se considera loco de amor y, por tanto, más allá de toda sensatez. Simultáneamente, admite que tal condición lo ha llevado a traicionar su ser, entendido este como las obligaciones correspondientes a su lugar en la sociedad —según ya se ha apuntado— y, en concreto, a su condición de gobernante. Así, afirma: «No estoy, Celidaura, en mí» (v. 516), pues «quiero y amo con exceso / aquesta ingrata hermosura, / origen de mi locura» (vv. 517-519); más adelante, insiste en hallarse «olvidado de quien soy, / y ocasiona mi locura / esta divina hermosura» (vv. 851-853). Los continuos desaires de la dama lo llevan a plantearse el dar muerte a don Juan; y cuando don Carlos trata de censurar dicho impulso, el rey insiste en su concepción egoísta —propia, por tanto, del tirano— de la justicia (vv. 891-898):

REY [...] cesarán  
 dándole, Carlos, la muerte,  
 los tormentos y ansia fuerte  
 que tanta pena me dan.

D. CARLOS Sentencia, por cierto, injusta  
 cuando sirviéndote está.

REY Pues tanta pena me da,  
 no es injusta, sino justa.

Evidentemente, el poder que el monarca posee sobre las vidas de sus súbditos hace de él un enemigo mucho más peligroso que el rival al uso, al menos mientras se niegue a sujetarse ni a las leyes ni a la razón. Don Juan lamenta con frecuencia semejante situación: «[...] es poderoso contrario / de un mozo rey el poder» (vv. 581-582); «Si la combate el poder, / con muy justa causa temo» (vv. 749-750); «contra mí el poder, sin ley / viene escalando los cielos» (vv. 1301-1302). El soberano mismo lo tiene presente —«Mas mi poder y grandeza / rendirán tanta aspereza» (vv. 1865-1866)— y se lo recuerda a Armesinda, provocando, en aparte, la consternación de don Carlos (vv. 1436-1440):

REY Puede mucho un rey amante,  
 y como tal, mostrará,  
 ya que tan cruel estás,

cuál de los dos puede más.  
 D. CARLOS            (Aparte).  
 Innoble en su intento está.

También la heroína advierte que la conducta de Filiberto no es la que cabría aguardar de un noble, y menos de un monarca. Cuando, ya hacia el final de la comedia, el rey se acerca a Armesinda con actitud funesta —enseguida la amenazará con hacer uso de la «fuerza» (v. 2130) si ella insiste en rechazarlo—, la joven protesta: «Aparta, / señor; mira que es injuria / de tu grandeza bizarra» (vv. 2124-2125). No obstante, lo único que detiene al soberano en su despótica resolución es el regreso triunfal de don Juan, que no podría resultar más oportuno. El joven caballero no solo ha vencido a los franceses en el campo de batalla, sino que también ha negociado un acuerdo de paz, que incluye la boda de Filiberto con la infanta de Francia, «Madama Blanca» (v. 2361). El consiguiente arrepentimiento del monarca, quien renuncia a Armesinda en favor de un matrimonio de Estado, es tan súbito como convencional. Según la fórmula habitual, se verbaliza también la necesidad de *vencerse a sí mismo*, un aprendizaje, como se ha repetido, necesario para todo gobernante que no desee convertirse en un tirano (vv. 2384-2393):

REY                    (Aparte).  
 Hoy aumento mis victorias  
 con ganar la de mí propio,  
 que esto es ser rey y cumplir  
 con el título que gozo,  
 y por premiar un vasallo,  
 matar mi fuego amoroso,  
 pues la hermosura de Blanca  
 tan presto me ha vuelto en otro  
 del que antes era. Armesinda,  
 da a don Juan la mano.

La figura del monarca en *La firmeza en el ausencia* tiene, pues, poco de original. Tal vez lo más destacable sea el hecho de que Leonor de la Cueva no se centra tanto en la reflexión sobre la tiranía y el buen gobierno —cuestiones sobre las que se limita a repetir diversos tópicos, sin profundizar en ellos— como en la fidelidad a toda prueba de la dama, aspecto en el que incide el propio título de la comedia. Si la Betsabé bíblica, esposa de Urías, comete adulterio con el rey David, Armesinda —que no está casada con don Juan, sino simplemente enamorada— no se siente ni siquiera tentada de ceder a las promesas, mentiras y amenazas de Filiberto. La repetidísima fórmula construida en torno al joven rey, tirano por amor, se pone, pues, al servicio de un mensaje muy concreto y que no lo tiene a él por protagonista: el desmentido de la inconstancia amorosa atribuida al sexo femenino.

#### *b. Teseo, espejo de príncipes*

Si el rey Filiberto de *La firmeza en el ausencia* flirtea con la tiranía, convirtiéndose en una suerte de contraejemplo, el príncipe Teseo de *Amor es más laberinto* funciona, en gran medida, como un modelo en clave mitológica del buen monarca. Importa recordar que esta comedia fue estrenada en un ambiente cortesano; en concreto, según defiende la mayoría de la crítica, se representó el 11 de enero de 1689 con motivo del cumpleaños del conde de Galve,

recién nombrado virrey de Nueva España.<sup>340</sup> La mitología clásica era un recurso frecuente a la hora de ofrecer modelos de conducta a los poderosos. En la corte de Madrid, Calderón de la Barca lo puso en práctica en sus fiestas mitológicas; en México, la misma sor Juana Inés de la Cruz había hecho ya lo propio con el *Neptuno alegórico*, mediante el que años atrás había dado la bienvenida a otra pareja virreinal, los marqueses de la Laguna. De hecho, en el festejo de *Amor es más laberinto* esta estrategia se emplea por partida doble, toda vez que la comedia se halla precedida por una loa donde la figura del virrey se identifica alegóricamente con la de Jano bifronte. Sor Juana hace del dios romano un gobernante ejemplar, cuyos dos rostros aluden al «manejo equilibrado del poder»; de esta manera, se genera «un marco de reflexión política que define la naturaleza del festejo teatral en su conjunto» [Rodríguez Garrido, 2002:626].<sup>341</sup> En este contexto, cobran sentido las observaciones de Luciani [1992:178-80]:

*Amor es más laberinto* may be reread, not so much as the *comedia de enredo* which critics have largely dismissed as an extravagant example of the genre, but as a mythological *speculum principis*. To do so requires that attention be focussed on what appears, at first glance, to be a secondary plot, subordinate to the amorous intrigues of Ariadna, Fedra, and their suitors; that is, the political plot involving King Minos of Crete and Theseus of Athens —a plot that is advanced only in the two acts written by Sor Juana [...] If the Minos of Act I is a dark “mirror of princes” in which the Conde may see an image of the fanatical ruler, Teseo is the bright *speculum* of the truly noble prince, whose valorous but prudent conduct provides an exemplary formula for good government.

En opinión de Rodríguez Garrido [2002:627], el paralelismo implícito entre Teseo y Jano, en tanto que espejos de príncipes arraigados en la mitología grecolatina, pasa también por el hecho de que «en la tradición mítica, ambos aparecían de algún modo como héroes fundadores del Estado: Jano como el rey más antiguo de Italia; Teseo como el iniciador de la democracia ateniense». El texto de Sor Juana y Guevara no alude explícitamente a ello; pero sí deja claro, desde la primera intervención de Teseo, que estamos ante un príncipe dispuesto a hacer sacrificios por su pueblo, aunque todavía no se haya ceñido la corona: «[...] de Atenas heredero, / antes pago sus pensiones / que gozo de sus imperios» (*Amor es más laberinto*, vv. 450-452). En otras palabras, es consciente de que el buen monarca debe atender antes a sus obligaciones que a los placeres que pueda facilitarle su poder; una enseñanza, por cierto, que recibió por la misma vía que los jóvenes tiranos por amor, como relatará enseguida (vv. 659-676):

|       |   |
|-------|---|
| TESEO | [...] Pero la mayor victoria<br>fue, señor, que amante tierno<br>de la belleza de Elena<br>la robé. No estuvo en esto<br>el valor, aunque el robarla<br>me costó infinitos riesgos,<br>sino en que cuando ya estaban<br>a mi voluntad sujetos |
|-------|---|

<sup>340</sup> Véase el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus»; en concreto, el epígrafe I, 2.4 «Sor Juana Inés de la Cruz».

<sup>341</sup> «While describing the qualities of the Roman Janus, she attributes them to the Conde de Galve —although given the recent commencement of his reign, they can also be interpreted as a *prescription*, a recommended policy of government and code of conduct» [Luciani, 1992:178]. Sobre el significado alegórico de Jano bifronte, Rodríguez Garrido [2002:626] explica: «El gobernante ve con una cara el pasado y aprende de su ejemplo, y con la otra previene el futuro; goza, por un lado, de los halagos del poder, y a la vez se previene y atiende al gobierno; atiende a la guerra, y se aplica a la política en tiempo de paz; finalmente, con una cara aplica la justicia, pero guarda otra para la clemencia».

el premio de su hermosura  
 y el logro de mis deseos,  
 de sus lágrimas movido,  
 y obligado de sus ruegos,  
 la volví a restituir  
 a su patria y a sus deudos,  
 dejando a mi amor llorando,  
 y a mi valor consiguiendo  
 la más difícil victoria,  
 que fue vencerme a mí mismo.

De este modo, a diferencia de Filiberto, en el caso del héroe de *Amor es más laberinto* la vacilación y posterior vencimiento forman parte del pasado. Cuando Teseo aparece en escena, es todavía joven, pero ya ha completado el aprendizaje que ha hecho de él un príncipe ejemplar. A lo largo del discurso con el que se presenta ante la corte de Creta, del que proceden los versos citados, el ateniense desarrolla —como se ha expuesto en el apartado II, 1.2.3 «Rasgos sociales: el linaje»— una firme defensa de la virtud personal sobre la nobleza de sangre. Considera «que es más que decir monarca / decirte que soy Teseo» (vv. 455-456) y se precia de ser soldado antes que príncipe; a partir de esta idea, realiza una digresión sobre los orígenes del Estado, que merece la pena recoger ahora por extenso (vv. 469-516):

|       |  |
|-------|--|
| TESEO | [...] de un valiente soldado<br>puede hacerse un rey supremo,<br>y de un rey, por serlo, no<br>hacerse un soldado bueno.<br>Lo cual consiste, señor,<br>si a buena luz lo atendemos,<br>en que no puede adquirirse<br>el valor, como los reinos.<br>Pruébese aquesta verdad<br>con decir que los primeros,<br>que impusieron en el mundo<br>dominio, fueron los hechos;<br>pues siendo todos los hombres<br>iguales, no hubiera medio<br>que pudiera introducir<br>la desigualdad que vemos,<br>como entre rey y vasallo,<br>como entre noble y plebeyo.<br>Porque pensar que por sí<br>los hombres se sometieron<br>a llevar ajeno yugo<br>y a sufrir extraño freno,<br>si hay causas para pensarlo<br>no hay razón para creerlo;<br>porque como nació el hombre<br>naturalmente propenso<br>a mandar, sólo forzado<br>se reduce a estar sujeto;<br>y haber de vivir en un<br>voluntario captiverio |
|-------|--|

ni el cuerdo lo necesita,  
 ni quiere sufrirlo el necio [...]
 De donde infiero, que solo  
 fue poderoso el esfuerzo  
 a diferenciar los hombres,  
 que tan iguales nacieron,  
 con tan grande distinción  
 como hacer, siendo unos mismos,  
 que unos sirvan como esclavos  
 y otros manden como dueños.

Frente a la tesis del derecho divino de los reyes promovida por la monarquía inglesa, los filósofos neotomistas españoles, como Luis de Molina (*De iustitia et de iure*) o Francisco Suárez (*Defensio fidei catholicae adversus Anglicanae sectae errores; De legibus ac Deo legislatore*), optaron por una concepción contractual del poder político. Para Suárez, «el poder es dado por Dios a toda la comunidad política» [Rey Álvarez, 2012:17], que solo después «lo instituye al rey a través de un pacto [...] En consecuencia, la monarquía, al igual que cualquier otra forma de autoridad, es una institución humana [...] el poder del monarca es ascendente, es decir, que proviene del pueblo tras la elaboración del pacto» [Nazareno, 2016:185-86]. Según Paz [1985:438-441] y Ramírez Santacruz [2019:80], sor Juana Inés de la Cruz se hace eco de estas ideas en el discurso de Teseo, si bien, a juicio del primero, la dramaturga mexicana divergiría de los neoescolásticos al considerar que la causa de delegar la autoridad en los monarcas fue el uso de la fuerza. Rodríguez Garrido [2002:625-28] apunta al respecto:

Tanto aquí como en el *Neptuno alegórico*, Sor Juana sigue la tradición evemerista que explicaba el origen del culto de los dioses antiguos como la divinización de hombres que habían proporcionado un gran bien a la humanidad [...] Tal planteamiento coincidía con ideas políticas como las de Juan de Santa María, quien sostenía que el origen de la autoridad política había partido de la elección del individuo que era «el más señalado en virtud, prudencia y fortaleza» [...] Si bien se afirma que el individuo «sólo forzado / se reduce a estar sujeto» (I, vv. 495-496), la aseveración se refiere a la constitución del Estado, pero no a la forma en que se originó el poder. Por el contrario, respecto de este tema, el parlamento de Teseo retoma el planteamiento de la loa —en relación allí con la figura de Jano— según el cual la elección original del gobernante se basaba en los méritos de un individuo, y propone que «sólo / fue poderoso el esfuerzo / a diferenciar los hombres» (I, vv. 509-510).

De un modo u otro, en el contexto de *Amor es más laberinto*, todo ello viene a redundar en la idea de la humanidad de los reyes y en el hecho de que incluso ellos deben enorgullecerse de sus virtudes —que han de cultivar— por encima de su nacimiento.<sup>342</sup> En concreto, Teseo puede preciarse de su valor y de su dominio de sí mismo, como demuestra la relación de sus hazañas y de su renuncia a Helena de Esparta. Además, el desenlace de la comedia demostrará que, frente a la crueldad inamovible del rey Minos, el príncipe de Atenas conoce la clemencia. Cuando cambian las tornas y es él quien tiene en sus manos el destino del monarca cretense, no desea vengarse, sino que se dirige a él como «gran señor» (v. 3522) y, afirmando «que tiene más valor quien / perdona, que quien castiga» (vv. 3543-3544), no le pide otra cosa que la mano

<sup>342</sup> También Francisco de Quevedo arguyó: «Sólo ha de ser diferencia [...] entre noble y plebeyo, la virtud y valor, pues fueron principio de todas las noblezas que son» (*La Fortuna con seso y la hora de todos*, edición de L. Schwartz, p. 798).

de su hija Fedra en matrimonio. Sobre la cuestión de la piedad y la carencia de ella que Minos demuestra se ahondará en el capítulo II, 3 «Los padres; en concreto, en el epígrafe II, 3.2.4.3 «El padre-rey».

Por todo lo expuesto, *Amor es más laberinto* adquiere una cierta dimensión política, a pesar de que el núcleo de la trama sea, sin duda, de tipo amoroso. Sor Juana Inés de la Cruz, muy vinculada a la corte virreinal, incorpora al festejo sus reflexiones sobre la monarquía y el poder civil, combinando el halago a los virreyes con consejos, más o menos velados, sobre el buen gobierno. Como modelo a seguir ofrece, precisamente, a Teseo, de tal manera que la caracterización del personaje está inevitablemente determinada por dicho mensaje.

*c. Reinarse siendo mujer*<sup>343</sup>

En *El conde Partinuplés*, Ana Caro presenta no a un galán que es, además, rey o príncipe, sino a una dama que posee el título de emperatriz de Constantinopla. Al igual que *Amor es más laberinto* y *La firmeza en el ausencia*, esta comedia es ante todo una historia de amor, en la que las relaciones interpersonales ocupan mucho más espacio que la política. No obstante, es muy posible hallar en ella una reflexión en torno a las contradicciones y limitaciones experimentadas por la mujer gobernante en el contexto político y sociocultural del siglo XVII, pues cuestiones como la construcción de la agencia femenina, el poder y los roles de género ocupan un lugar relevante en la pieza.

La comedia se abre con la conspiración de los vasallos de la emperatriz Rosaura<sup>344</sup> para derrocarla si no contrae matrimonio y proporciona un heredero al imperio: «Cásese o pierda estos Reinos» (*El conde Partinuplés*, v. 5), proclaman antes de llamar a las armas. Ante el alboroto, la soberana cree en un primer momento que se enfrentan a una amenaza externa; se muestra entonces dispuesta a luchar personalmente y «defender valiente, / de estos Reinos la corona» (vv. 33-34), si es necesario con su vida. Los propios sublevados exclaman al oírla «¡Qué cuerda!», «¡Qué hermosa!» (v. 44). Rosaura armoniza así en su persona las cualidades de *potentia*, *sapientia* y *voluptas*: como recuerda Gil-Oslé [2009:112], la unión de estas tres vías hacia la felicidad es lo que aconsejó Ficino a Lorenzo de Medici, de manera que «Rosaura es la encarnación de un ideal y se puede considerar la posibilidad de que ella misma funcione como un “espejo” político dentro de la obra».<sup>345</sup> Ante las preguntas de la emperatriz, le anuncian que de la agitación «tú sola eres la causa» (v. 49) y, finalmente, Emilio le expone la situación (vv. 71-90):

|        |  |
|--------|--|
| EMILIO | [...] Cásate pues, que no es justo,<br>que dejes pasar la aurora<br>de tu edad tierna, aguardando<br>a que de tu sol se ponga [...]<br>que habías de ver tu corona<br>dividida en varios bandos,<br>y arriesgada tu persona.<br>Elige esposo, primero<br>que la fe jurada rompan<br>porque de no hacerlo así |
|--------|--|

<sup>343</sup> Este apartado supone una adaptación de mi trabajo «“Esclava siendo señora”: poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6 (2018), pp. 9-36. ISSN: 2340-9029.

<sup>344</sup> Para un estudio sobre la figura de la reina en el teatro español del Siglo de Oro, puede consultarse Zúñiga [2015]. En concreto, Rosaura figura incluida en la categoría de las soberanas ficticias, pero que se mueven en contextos históricos o histórico-legendarios.

<sup>345</sup> En relación con la *sapientia*, véase Voros [2000] en torno a la caracterización del ingenio femenino en *El conde Partinuplés*.

tu Majestad se disponga  
 a defenderse de un vulgo  
 conspirado en causa propia.  
 [...] tú, Emperatriz, mira ahora  
 si te importa el libre estado,  
 o si el casarte te importa.

Estos versos reflejan el desgarró al que se ve sometida Rosaura a lo largo de la comedia: en su contexto, el poder y la independencia se muestran irreconciliables con la condición femenina. Sus propios súbditos vierten sobre ella una mirada masculina que la considera mujer antes que reina y objeto de deseo antes que sujeto político; con la aplicación del tópicó del *carpe diem* y la valoración de su juventud y atractivo físico, «she becomes the objectified courtly *dama*, gazed upon by the entire court» [Soufas, 1997b:47]. La amenaza de una rebelión violenta se hace explícita, así como el peligro de la propia vida de la emperatriz. La única opción que se le ofrece es el matrimonio, con conocimiento de que esta imposición corre el riesgo de privarla simultáneamente de su autonomía, tanto en lo político como en lo personal: perderá el llamado «libre estado». La conciencia de este hecho se intensifica cuando Rosaura revela los temores que hasta ahora le han impedido tomar marido; tienen origen en una predicción formulada por los astrólogos (vv. 177-86):

ROSAURA            [...] que un hombre, ¡fiero daño!,  
 le trataría a mi verdad engaño  
 rompiéndome la fe por él jurada,  
 y que si en este tiempo reparada  
 no fuese por mi industria esta Corona,  
 riesgo corrían ella y mi persona;  
 porque este hombre engañoso,  
 con palabra de esposo,  
 quebrantando después la fe debida,  
 el fin ocasionaba de mi vida.

Para McKendrick [1974:172, nota 1], quien tiene una muy negativa opinión de la obra, la profecía supone «a mere variation on the usual inability to conceive of female *esquivez*'s having any spontaneous origins». Sin embargo, tras este elemento mágico, que no está presente en la fuente caballeresca de la comedia,<sup>346</sup> puede leerse una amenaza simbólica mucho más significativa: dado que para la mujer del XVII el matrimonio implica la sumisión a un marido, Rosaura sabe que al casarse se sitúa en una posición vulnerable. Como mujer, se le exige que entregue el poder sobre sí misma a su esposo; hacerlo y mantener intacto el poder sobre el reino implica una contradicción inevitable. Por ello, no hay duda de que, si el hombre elegido decidiese traicionar la confianza de la heroína y abusar de la posición que se le ha otorgado, la propia Rosaura y su imperio correrían grave peligro. Esta posible interpretación es coincidente con la de Kaminsky [1993:94], para quien «the horoscope is a representation of both the rule and the forecast of the patriarchal power». En el personaje de Rosaura podría hallarse, por lo tanto, una dramatización de la compleja situación a la que habría de enfrentarse toda gobernante

<sup>346</sup> Weimer [2000] sugiere que la adición de la profecía funesta sobre la sucesión es reflejo de la intertextualidad establecida entre la comedia de Caro y *La vida es sueño*: en opinión del crítico, *El conde Partinuplés* implica una revisión protofeminista del texto calderoniano.

de la época.<sup>347</sup> Recuérdese, a modo de muestra, la postura de Vives en su *Formación de la mujer cristiana*, escrita para la educación de María I de Inglaterra (pp. 1103-04).<sup>348</sup>

Por más noble que fueres, si te casares con marido de baja suerte, te quedarás más baja que él. No es la mujer más noble que el marido ni sucederá nunca en el linaje humano lo que no sucede en toda la especie animal [...] A la reina doña María, mujer del emperador Maximiliano, habíale tocado en herencia de su padre Carlos esta tierra y condado de Flandes. Como tuviesen los flamencos en menguada opinión la llaneza y apacibilidad de Maximiliano y acudieran a doña María para todos los negocios de aquel dominio, jamás quiso ella determinar cosa alguna de poder absoluto sin consultarlo primero con su marido, cuya voluntad tuvo siempre por ley [...] No debe la mujer prudente estimar la cuantía de su dote, ni cuánto dinero introduce en la casa de su marido, ni qué hermosura, ni qué prosapia esclarecida, sino el recato, la castidad, la probidad, la obediencia al imperio del marido, el diligente cuidado de los hijos y de la casa; dotada abundantemente viene la mujer que con estas virtudes esté dotada.

Así pues, la encrucijada en la que se encuentra Rosaura en *El conde Partinuplés* deriva directamente de su condición de mujer; no hay duda de que un monarca masculino se encontraría también bajo la presión de obtener un heredero legítimo, pero ni el matrimonio supondría una amenaza a su autoridad, ni es muy probable que recibiese semejantes amenazas de sublevación: al fin y al cabo, incluso el tiranicidio era aprobado por los tratadistas políticos de la época solo en las circunstancias más extremas. Además, ninguna de las opciones que se le presentan a la emperatriz le permite mantener su poder de manera íntegra: la rebelión de los vasallos implica, en la práctica, un rechazo esencial a su gobierno, pues, como observa Soufas [1997b:47-48], «her only hope of remaining in what amounts to a borrowed space of empowerment is to share it with a male». La fragmentación de poder con la que se amenaza a la heroína —«habías de ver tu corona dividida» (vv. 78-79)— parece, en un sentido u otro, inevitable.

Pese a su indignación y reticencias, Rosaura acepta buscar un marido, «sea o no sea justo» (v. 193) que se le haga tal exigencia, y negocia con sus vasallos un año de plazo. Una vez a solas con su prima Aldora, se lamenta: «¿Qué gusto puedo tener / cuando, ¡ay Dios!, me considero / esclava siendo Señora, / y vasalla siendo dueño?» (vv. 285-88). De nuevo, la incompatibilidad entre el papel público y el privado exigidos a la gobernante mujer es traída a primer plano, al tiempo que, en opinión de Luna [1993a:92, nota al v. 288], se sugiere una denuncia del matrimonio «como relación jerárquica». En esta situación, a Rosaura solo le queda

<sup>347</sup> La preocupación de Rosaura no carece de antecedentes históricos. Isabel la Católica hubo de especificar en su acuerdo de matrimonio que mantendría intacta su soberanía sobre Castilla, prevención que Fernando no halló necesaria en Aragón [Soufas, 1997b:45]. De manera similar, al casarse María I de Inglaterra, «the treaty obviously reflects a concern that the nature of the customary relations between husband and wife would affect Mary's performance as monarch» [Jordan, 1987:427], lo cual no impidió que en la práctica Felipe II ejerciese mayor influencia sobre el trono inglés de la que la ley le reservaba. Isabel I de Inglaterra, como es bien conocido, optó por nunca contraer matrimonio.

<sup>348</sup> La obra, originalmente escrita en latín y titulada *De institutione feminae christianae*, fue dirigida a Catalina de Aragón para la instrucción de la entonces princesa María, que habría de ser la primera reina gobernante de Inglaterra. Además, Catalina era hija de otra reina por derecho propio, Isabel de Castilla, quien había mostrado un notable interés por su educación personal y la de su progenie; el mismo Vives señala que «la edad nuestra vió aquellas cuatro hijas de la reina Isabel [...] tener muy buenas letras» (*Formación de la mujer cristiana*, p. 999). Asimismo, el hecho de que a María la sucediese en el trono su hermanastra, Isabel I de Inglaterra, supuso que la corona inglesa estuviese en manos de una mujer a lo largo de casi todo el siglo XVI. Como observa Jordan [1987], esta situación, unida a la presencia de María Estuardo en Escocia, propició el surgimiento en el contexto británico de múltiples escritos a favor y en contra del gobierno femenino. Por otra parte, en el fragmento aquí seleccionado, Vives hace referencia a la duquesa María de Borgoña, que contrajo matrimonio con el emperador Maximiliano I.

una posibilidad: aceptar la imposición y, en la medida de lo posible, tratar de reescribirla en sus propios términos. Para ello, desea recabar la mayor cantidad de información posible sobre sus pretendientes, a fin de escoger a aquel que menos posibilidades tenga de confirmar la funesta profecía. Esto resulta posible gracias a las artes mágicas de Aldora, quien convoca a los espíritus infernales<sup>349</sup> para que «en aparentes figuras / sean de mi vista objetos» (vv. 337-38) los príncipes considerados. Cada uno de los tres pretendientes propuestos por el consejo de la emperatriz encarna una de las virtudes que Rosaura aúna en sí misma: Federico la *voluptas*, Roberto la *potentia* y Eduardo, la *sapientia*. En este sentido, puede decirse que todos son inferiores a ella. Rosaura los rechaza a los tres<sup>350</sup> y opta por una cuarta vía, la del conde Partinuplés, en una subversión del juicio de Paris sobre la que observa Gil-Oslé [2009:109-11]:

Los cambios que las escritoras de la temprana modernidad europea hacen en estas funciones del Juicio de Paris resaltan la voz femenina actuando dentro (a veces, incluso fuera) de las normas de la política matrimonial. Por ejemplo, que la función del juez la cumpla una mujer —Cara en Boccaccio, Rosaura en Ana Caro— no es inicuo, ya que entra dentro del campo de quién elige, trascendiendo el qué del formalismo [...] La expresión de su deseo no domesticado dentro de la sociedad androcéntrica simbolizada por el Juicio de Paris, es la forma en que Rosaura habita las normas sin llegar a la confrontación absoluta, al mismo tiempo que tampoco se somete completamente a los deseos de sus súbditos.

De este modo, la magia permite la inversión de la mirada, de tal manera que son ahora los personajes masculinos los que se hallan sujetos al escrutinio de las mujeres. La magia como contrapoder femenino es una constante en el imaginario mítico y literario; en concreto, el personaje de Aldora bebe de la tradición de las hechiceras clásicas de Tesalia, o hechiceras mediterráneas, herederas de Circe: se trata de una figura considerablemente productiva en el teatro barroco.<sup>351</sup> Además, este recurso puede resultar todavía más significativo en las obras escritas por mujeres; como señala Lara [2010: 328], «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. En este sentido, la función de la magia en las piezas escritas por mujeres sería la de liberar a la fémina». No hay que olvidar, además, que tanto la magia como el teatro y sus recursos escenográficos asociados funcionan, con frecuencia, como vehículo de evasión, al tiempo que elementos posibilitadores de situaciones instaladas al margen de la realidad y el orden social.<sup>352</sup> Así pues, la magia no deja de ser un recurso para proporcionar un poder a quien

<sup>349</sup> A pesar de su invocación a los espíritus del infierno, no debe confundirse la práctica de Aldora con lo que se entendía por brujería en el Siglo de Oro: «La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con ayuda de los espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diabolo para realizar actos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrentar al Dios cristiano» [Robbins, 1991:298].

<sup>350</sup> Cabe recordar de nuevo el motivo aducido por la heroína para rechazar a Roberto, príncipe de Transilvania: «Y si es tan bravo Roberto, / ¿quién duda que batirá / de mi pecho el muro tierno / con fuerzas y tiranías, / siendo quizá el monstruo fiero / que amenaza la ruina / de mi vida y de este Imperio?» (vv. 408-14). Una vez más, la amenaza de la violencia resulta omnipresente y determinante en las decisiones de la emperatriz.

<sup>351</sup> Véanse Lara [2010] y, específicamente sobre Aldora, Rouane Soupault [2022]. Respecto a su clasificación como hechicera mediterránea, además de la caracterización general del personaje y sus habilidades (preferencia por la magia amorosa, representación de hechos ocurridos a distancia...), confirma esta categorización la exclamación de Gaulín: «¿Si es Tesalia o la engañosa de Circe?» (vv. 715-16). Sobre el tema de la magia en *El conde Partinuplés*, puede consultarse también Castro de Moux [1998].

<sup>352</sup> «Al representar con los medios artificiales de la máquina teatral o al crear con la ayuda técnica apariciones insólitas e hiperbólicas, o dicho más generalmente, realidades todavía no representables o incluso todavía no imaginables (por maravillosas que sean), al anticiparlas, van extendiendo los límites de la realidad empírica, contribuyendo de esta manera al

no lo tiene según las leyes del mundo; al referirse al mito ancestral de la hechicera, Beauvoir observa que «una acción es mágica cuando, en lugar de haber sido producida por un agente, emana de una pasividad» (*El segundo sexo*, edición de T. López Pardina y traducción de A. Martorell, p. 252). En una sociedad donde el poder político es masculino, se espera incluso de la emperatriz que se convierta en un ente pasivo: solo yendo más allá de esa realidad pueden Rosaura y Aldora recobrar, en la ficción literaria, el control de la comedia. De este modo, la magia de Aldora, en estrecha colaboración con los recursos escénicos desplegados por la dramaturga, se vuelve el instrumento clave para la recuperación del poder y la agencia femenina en *El conde Partinuplés*; por tanto, «readers can safely infer that Aldora's magical devices are statements of female agency» [Maroto, 2007:207].<sup>353</sup> La amistad y colaboración entre Aldora y Rosaura resulta, pues, un elemento fundamental; en ello insiste Kaminsky [1993:92-93], quien considera que las obras de Ana Caro «portray homosocial relationships differently, skewing the conventions of the comedia without breaking them» y subraya la poco común «ability of these women, together, to make decisions and exercise power».

En este sentido, la magia es en *El conde Partinuplés* a la vez amenaza y salvación: la profecía vaticina la muerte de Rosaura y la destrucción de su reino a manos de su esposo; las artes de Aldora la ayudan a recobrar la agencia y, quizás, evadir ese destino. No está fuera de lugar, por lo tanto, leer en esta comedia una defensa de la solidaridad femenina frente a las limitaciones impuestas por el orden social. En palabras de Maroto [2007:210]:

*El conde Partinuplés* cannot but create in audiences and readers alike the lasting impression that women should act in solidarity in this misogynist world. *El conde Partinuplés*, then, not only tests received notions of hegemony and kingship but also vindicates magic and female powers, including the power to question the Baroque engenderment of notions such as identity, subjectivity, friendship, and agency.

No obstante, la relación entre Rosaura y Partinuplés evidencia cómo, incluso ayudada por la magia, ella sigue sintiéndose obligada a esquivar las fronteras impuestas por su condición de mujer. El conde exige enseguida la posibilidad de juzgar el aspecto físico de Rosaura; la emperatriz le niega ese privilegio, en consonancia con la inversión de la mirada que marca toda la obra. Sin embargo, no ha de pasar inadvertido que el motivo por el que lo hace es, como ella misma afirma, el temor a que su propio amante la traicione; y, quizás, aunque nunca resulta explícito, a que haga pública su identidad y cause su deshonor.<sup>354</sup> En este sentido, su negativa a dejarse ver es a la vez una expresión de autoridad sobre Partinuplés y una consecuencia de las limitaciones de su propio poder en el orden social vigente.

En cualquier caso, lo cierto es que el conde acaba quebrantando la prohibición que Rosaura le ha impuesto. Como antes se ha dicho, al final del segundo acto, ella le revela que Francia está en peligro y lo exhorta a marcharse a defender su tierra; cuando Partinuplés regresa y procede a relatarle sus hazañas, la emperatriz se queda dormida. Se inicia así el momento

---

carácter emancipatorio de la literatura [...] Al compensar la realidad empírica deficitaria, al oponerse al saber empírico, la magia se ficcionaliza, posibilitando o legitimando ahora la transgresión de tabúes, concediendo más libertad a la subjetividad, a la contingencia y a la creación ilimitada de mundos ficcionales» [Hönig, 2007:295-96].

<sup>353</sup> Además, Maroto [2007] compara el empleo activo de la magia por parte de Aldora —y, a través de ella, Rosaura— para eludir la profecía con el proceder del rey Basilio en *La vida es sueño*, quien se deja guiar por una confianza excesiva en la astrología. En relación con ello, sugiere la existencia en *El conde Partinuplés* de cierta reivindicación de la tradición mágica a menudo asociada a la mujer.

<sup>354</sup> Rosaura «uses darkness as a form of enclosure that protects her from recognition in her transgression of woman's permissible expression of desire» [Soufas, 1997b:53].

climático de la obra. Por primera vez, Rosaura ha cedido su control sobre la situación a Partinuplés: inmediatamente, el conde siente deseos de traicionar los límites impuestos por ella y verle el rostro. Duda unos instantes, consciente de cometer una falta, pero, animado por Gaulín, enseguida cede a la tentación (vv. 1660-76):

|        |   |
|--------|---|
| GAULÍN | Acaba ya,<br>¿no es mujer y tú eres hombre?,<br>¿te ha de matar?  |
| CONDE  | Dices bien [...]<br>en esta curiosidad<br>sé que mi muerte se esconde,<br>mas ya estoy en la ocasión,<br>de esta vez mi fe se rompe.<br>Dame esa bujía. |

En la decisión del conde juega un importante papel la potencialidad de la violencia física del hombre sobre la mujer: porque imagina que Rosaura no tiene la fuerza precisa para dañarlo, Partinuplés se atreve a traicionarla. Así pues, la autoridad de Rosaura se ve invalidada porque se da por hecho que, por ser mujer, no puede defenderla de manera violenta: incluso Christine de Pizan justificaba la exclusión femenina del sistema judicial diciendo que «si alguien se niega a respetar la ley establecida, cuando es promulgada conforme a derecho, hay que obligarle por la fuerza y el poder de las armas. Las mujeres no podrían recurrir a una vía tan violenta» (*La ciudad de las damas*, p. 88). Sin embargo, en cuanto despierta, la emperatriz echa por tierra esta asunción; encolerizada, ordena a Aldora —otra mujer— que haga ejecutar a Partinuplés (vv. 1719-36):

|         |  |
|---------|--|
| ROSAURA | Aldora, a ese bárbaro hombre<br>haz despeñar por ingrato,<br>traidor, engañoso, enorme.<br>Muera el Conde, esto ha de ser,<br>aunque a pedazos destroce<br>el corazón que le adora [...]<br>que del vaticinio infausto<br>es dueño el aleve Conde.<br>Muera antes que lo padezca<br>mi Imperio [...]<br>Quítale ya de mis ojos,<br>acaba o daré mil voces<br>a los de mi guarda. |
|---------|--|

A lo largo de todo este episodio resultan del todo evidentes los ecos del mito de Eros y Psique, recogido en las *Metamorfosis* de Apuleyo. Rosaura ha tomado el papel de Eros, que rapta a Partinuplés/Psique y lo lleva a su palacio para convertirlo en su esposo; es ella también quien se niega a mostrar su aspecto, convirtiéndose en la amante potencialmente monstruosa. Como Psique, el conde se deja llevar por la curiosidad y transgrede la prohibición aprovechando el sueño de Rosaura, lo que fuerza la separación de los enamorados. En este caso, la inversión de roles que prioriza la agencia femenina se encontraba ya en la novela fuente. Con todo, Torres Ramírez [2015:213] defiende la interacción de Caro con el mito original:

Interestingly, the tendency among modern commentators has been to accept Caro's engagement with the gender dynamics of the myth as mediated by the French chapbook, despite the popularity and availability of Apuleius in the period, and the coincidence of several conceptual components that inform symbolic interaction in both the play and in its mythical model: among these, women competing in the realm of simulacra (Psyche/Venus; Rosaura/Lisbella); shared shifts in perspectives of curiosity and envy, and the sense of life as a series of non-identical repetitions and/or of 'testing grounds', imagined and real, where 'being human' rises and falls, dependent upon the choices made.

Por otro lado, en el anterior discurso de Rosaura queda patente que sigue amando al conde, pero ha constatado que, en el momento en el que le ha permitido hallarse en una situación de poder sobre ella, Partinuplés ha abusado de ese privilegio. Se trata del mismo tipo de comportamiento contra el que la había advertido la profecía; así pues, ella no puede tomarlo por marido y darle prerrogativas sobre su reino. Como había hecho ya al animar a su amante a dejarla para acudir en ayuda de Francia, la emperatriz pone la razón política por delante de sus sentimientos. Además, Rosaura puede tener o no la fuerza física para ejercer su venganza sobre Partinuplés —recuérdese su disposición inicial para tomar las armas frente a hipotéticos invasores—, pero, como emperatriz, sí tiene el poder necesario para hacerlo matar, sea por Aldora o por la guardia. O, al menos, así sería si la cooperación entre las dos mujeres que hasta este momento dominaba la obra siguiese en pie: sin embargo, como señala Soufas [1997b:55], «the female community of two does not maintain its coherent independence, and Aldora becomes from this point the active sponsor of Partinuplés».

En efecto, a espaldas de Rosaura, Aldora salva la vida de Partinuplés y dedica desde entonces sus esfuerzos a ayudarlo a obtener la mano de la emperatriz. Resulta pertinente recordar las palabras de Lara [2010:301-03] sobre la categoría genérica de la hechicera mediterránea:

Frente al mundo real, patriarcal, se erige el refugio invisible y oculto de la hechicera, en el cual ella puede ser la gran dominadora. Sin embargo, la realidad en la que se destaca la supremacía masculina termina consiguiendo la victoria. La hechicera mediterránea no sirve al diablo, pero sí sirve al amante y al amor. Su centro es el hombre. No importa que su hechicería sea un espacio matriarcal, interesa observarla como un satélite que gira incesantemente alrededor de un astro del que no podrá apartarse.

Repitiendo un motivo muy recurrente, Aldora organiza la participación encubierta de Partinuplés en el torneo que Rosaura ha decidido celebrar para determinar quién será su marido entre los pretendientes restantes. Así pues, la emperatriz se encuentra una vez más convertida en la dama objeto, el premio que se disputan los personajes masculinos. Sin embargo, antes de que la competición tenga lugar, irrumpe en escena la olvidada Lisbella, al mando del ejército de Francia: tras la muerte de su tío, se ha convertido en la segunda mujer imbuida de poder real en la comedia. Su entrada en Constantinopla, cual «Semíramis armada» (v. 1790),<sup>355</sup> es todo un despliegue de poder militar; las tropas francesas responden a su arenga con «Todos te obedecerán / Todos morirán contigo» (vv. 1808-1809). Tras saludar a Rosaura como señora soberana de Constantinopla, Lisbella se presenta como «una mujer sola que / viene de razón

<sup>355</sup> La mítica Semíramis, reina guerrera asiria, es mencionada con frecuencia en obras y discursos de apología femenina; por ejemplo, a ella dedica Christine de Pizan el capítulo I, 15 de *La ciudad de las damas*, donde emplea su ejemplo como la primera piedra sobre la que asentar su ciudadela. Calderón de la Barca la hizo protagonista de *La hija del aire*.

armada» (vv. 1963-1964), además de «heredera [...] de Galia» y «dueño [...] de muchos reinos». Acto seguido, expone sus demandas, amenazando con reducir Constantinopla a cenizas de no verlas cumplidas: ha venido con intención de rescatar a Partinuplés y hacerlo reinar a su lado, si bien su motivación ya «no es amor, es conveniencia» (v. 1995), por ser el conde el legítimo heredero al trono francés. Al igual que Rosaura en anteriores ocasiones, Lisbella se guía primariamente por razones políticas.<sup>356</sup>

Luna [1993a:169, nota al v. 1995] dice de Lisbella que «se comporta como varón para recuperar a su prometido»: lo cierto es que, en este escenario, Partinuplés es quien está necesitado de auxilio y Lisbella, quien se ve «obligada / a redimir de este agravio / la vejación o la infamia» (vv. 1989-1990). Como anteriormente se ha expuesto, no es nada inusual que la heroína que ha sido abandonada por un hombre, como es el caso de Lisbella, parta en su busca a fin de restaurar su propio honor perdido: las exaltaciones del propio valor y la evocación de figuras como Semíramis resultan también recurrentes en la comedia barroca. Sin ir más lejos, así sucede en *Valor, agravio y mujer*, donde Leonor sale en traje de hombre a reparar el agravio sufrido por el abandono de don Juan; cuando su criado cuestiona si, como mujer, tendrá la fuerza necesaria para poner en práctica su valeroso propósito, ella contesta: «Semiramis, ¿no fue heroica? / Cenobia, Drusila, Draznes, / Camila, y otras cien mil, / ¿no sirvieron de ejemplares / a mil varones famosos?» (vv. 1341-1345). En palabras de Soufas [1997b:132], «only by sharing the male space through disguise and insinuation into the circle of males who have the power to remedy the situation can a woman such as Leonor hope to force the fulfillment of the promise of marriage she seeks». Sin embargo, en *El conde Partinuplés* prevalece la motivación de Estado frente a la personal o amorosa; y para negociar la reparación de la afrenta, Lisbella no trata de infiltrarse en los círculos masculinos del poder, sino que dialoga con la propia Rosaura. Esta le hace saber que ya no tiene intención de casarse con el conde, ni lo retiene para tal fin, sino que, de hecho, se dispone a contraer matrimonio con el ganador del torneo. Ante «disculpa tan cortés / y satisfacción tan clara» (vv. 2053-2054), el enfrentamiento entre ambas se torna en alianza, y Lisbella decide quedarse a la competición. En un típico giro argumental sin duda anticipado por el público de la comedia, el vencedor resulta ser un caballero misterioso, que no es otro que Partinuplés. Lisbella protesta —«Conde, mi primo y señor, / mira que te espera un reino» (vv. 2087-2088)—, ante lo cual el conde abdica en ella su derecho al trono.

A este diálogo sigue el desenlace tradicional de la comedia, mediante la celebración de bodas múltiples que, según es norma en el teatro áureo, suponen la restauración del orden social amenazado. De acuerdo con Soufas [1997b:56], el que sean los personajes masculinos los que en esta escena ordenan las bodas, dando lugar a expresiones de obediencia por parte de las mujeres —entre ellas, dos monarcas y la maga que ha orquestado la acción de toda la comedia—, implica que «as the men regain control of the language that directs and organizes, the vertical hierarchy of patriarchal authority is reconfigured and reaffirmed». Torres Ramírez [2015:222] llama la atención sobre la importancia que la puesta en escena tendría a la hora de interpretar el desenlace, y sugiere que «it is not imposible that in bringing to life Rosaura and Lisbella [...] actors would find irony in their final utterances». En cualquier caso, conviene tener en cuenta que ha sido la actividad femenina, en especial las artes de Aldora, lo que ha traído la acción hasta el punto en el que se encuentra. Además, lo cierto es que la pieza se cierra

<sup>356</sup> «Rosaura and Lisbella are both admirable and sympathetic figures whose rivalry for Partinuplés, although it brings their nations to the brink of war, is less self-serving than it is concerned with larger questions, including those of Constantinople and France's royal successions» [Weimer, 1999:308]. No está de acuerdo Zúñiga [2015:405], para quien «la faceta política de Rosaura queda reflejada tan solo en la obligación, por razón de estado, de contraer matrimonio para garantizar la continuidad monárquica».

con dos mujeres como titulares de los tronos de Francia y Constantinopla: al menos en principio, Partinuplés no es más que un rey consorte.

Por otro lado, ha de considerarse que, a juicio de parte de la crítica, *El conde Partinuplés* elude en cierta medida el desenlace cerrado. Al fin y al cabo, Rosaura se ha casado con el hombre elegido por ella al comienzo de la comedia, pero no hay que olvidar que posteriormente lo había rechazado por considerarlo un peligro para su imperio. Si bien puede interpretarse que la profecía ya ha sido consumada y esquivada —con la traición de Partinuplés al mirar el rostro de Rosaura y el peligro en el que puso a Constantinopla el ataque comandado por Lisbella—, sería también plausible deducir que su cumplimiento está todavía por llegar. Así lo observa Kaminsky [1993:92], para quien «the play comes to a close before the prophecy of the horoscope can be wholly fulfilled, leaving any seventeenth-century audience with a sense of foreboding». De hecho, Partinuplés ya ha abusado una vez de su privilegio masculino —«¿no es mujer y tú eres hombre?» (v. 1661)—, el mismo al que podría apelar para exigir la sumisión de su esposa y arrebatarle el gobierno efectivo del reino una vez casados. Cabría entonces cuestionarse si la ruptura de la complicidad entre Aldora y Rosaura, en lugar de suponer que la maga haya velado por su amiga al tomar esta una decisión errónea, ha precipitado a la emperatriz hacia el desastre anunciado. Son preguntas que no se plantean en las fuentes míticas originales, previas a la inversión de los papeles masculino y femenino; en palabras de Torres Ramírez [2015:222], «Apuleius had Cupid go up against a whole council of the gods to claim Psyche [...] but we rarely wonder whether he had his wings clipped in marriage».

Cabe concluir, en consecuencia, que en *El conde Partinuplés* Ana Caro aborda la situación contradictoria en la que se encuentra una gobernante mujer en el contexto social e ideológico del siglo XVII, así como frente a las convenciones culturales y literarias vigentes. Si bien por su condición de emperatriz Rosaura se halla en la cumbre del poder político, por la de mujer ocupa al tiempo una posición de subalterna. Esta doble circunstancia marca su papel a lo largo de toda la obra: gobierna a sus súbditos, pero se enfrenta a sus amenazas de rebelión y por momentos es, a ojos de estos, no más que la dama objeto de la tradición cortés; practica la inversión de la mirada y prohíbe a Partinuplés ver su rostro, pero lo hace determinada por peligros derivados de su condición de mujer. En definitiva, está a la vez en control y desposeída de él. Con todo, la intervención de la magia —y, con ella, de la solidaridad femenina— permite a Rosaura luchar por la conservación de su poder: durante la práctica totalidad de la obra, mitos y motivos literarios se invierten y reconstruyen, la agencia femenina domina la escena y Aldora actúa casi como una segunda dramaturga que orquesta la acción de la comedia. Al mismo tiempo, Lisbella se erige como la reina guerrera que Rosaura se muestra dispuesta a ser en la primera jornada, pero en la que nunca llega a convertirse. Por todo ello, si algunas críticas han leído en *Valor, agravio y mujer* cierta oposición por parte de Caro a la situación desigual y paradójica de las mujeres en la esfera amorosa y personal —en especial, en torno al código del honor—,<sup>357</sup> podría sugerirse que *El conde Partinuplés* hace lo propio con respecto al ámbito público y político. En ambos casos, además, la solución propuesta por la autora pasa por la toma de control por parte

---

<sup>357</sup> Por ejemplo, Williamsen [1992:24 y 26] se refiere a los desafíos «to both social and artistic norms posed by the self-conscious elements of many comedias, especially marginalized ones such as Caro's *Valor, agravio y mujer*. At first glance, Caro's work may appear to be a traditional rendition of the *mujer vestida de hombre* theme; nonetheless, as the action progresses, spectators and readers alike are forced to question social conventions most often perceived as "natural"; entre ellas, «the double standard informing the honor code». De igual manera, Soufas [1997b:116] considera que esta comedia «challenges the social and literary double standard that devalues a once loved but abandoned woman». Por su parte, Dougherty [1997:92] sostiene: «If Rosaura and Lisbella are the champions of female political power, then Aldora and also Leonor in *Valor, agravio y mujer* are paradigms of the subversion of social authority and gender roles».

de los personajes femeninos, así como por el establecimiento de vínculos de solidaridad entre ellos.

•

Las tres comedias examinadas abordan, pues, la figura real a la luz de la realidad histórica y filosófica de su tiempo, aun cuando la trama política se encuentra relegada a un segundo plano con respecto al enredo amoroso. Todas ellas se detienen, sobre todo, en la difícil conjunción entre el papel público y el privado del monarca; esto es, en cómo ha de ser y comportarse la persona que ostenta el poder absoluto. Leonor de la Cueva incide, como muchos de sus contemporáneos, en la necesidad de que el joven rey subyugue sus pasiones —en especial, la lujuria— para no verse arrastrado hacia la tiranía. Sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara presentan a un príncipe modélico que, aprendida ya la lección del dominio de sí mismo, se muestra dispuesto a sacrificarse por su pueblo; sabe que un comportamiento virtuoso vale más que la sangre azul que corre por sus venas; y se muestra clemente con los enemigos vencidos. Por último, Ana Caro se detiene en los obstáculos que hallará en su camino el «rey naciendo mujer», por emplear el sugerente título de una comedia de Luis Vélez de Guevara. En este sentido, cabe llamar la atención sobre el hecho de que Filiberto, como hombre, corre el riesgo de abusar del poder que posee como monarca; Rosaura, como mujer, corre el riesgo de perderlo. Esto es: galanes y damas deben aprender a ser reyes y reinas, pero sus dificultades no serán las mismas.

#### 1.2.6.2 Los santos

La gran mayoría de los textos del presente corpus son comedias de enredo, ya de capa y espada, ya de corte mitológico y palaciego; por tanto, sus héroes y heroínas encajan a la perfección en el sistema de personajes empleado por José Prades [1963]. No obstante, dos de las piezas son comedias hagiográficas: *La margarita del Tajo* de Azevedo y *El gran prodigio de España* de Sousa. Sus protagonistas, santa Irene de Portugal y san Pedro González respectivamente, no son ni pueden ser una dama y un galán auténticos: para empezar, les falta el requisito esencial de estar enamorados. A pesar de ello, comparten un buen número de sus funciones y rasgos de caracterización, como se ha comprobado a lo largo de este capítulo; al menos, Irene, que, en cierto sentido, hace las veces de la dama B en el sistema pentagonal —con la salvedad de que no habría galán A, o este sería Dios— y se muestra sin duda hermosa, preocupada por su honor e idealista. A Pedro resulta más difícil asignarle alguna de las funciones propias del galán, aunque se ve envuelto en la trama amorosa en la medida en que rechaza a Belisa. Este hecho permite suponer, además, que es atractivo, cualidad propia de los galanes que se suma a su alto linaje y a su olvido de los aspectos materiales de la existencia; aunque, como fraile dominico, ni está enamorado ni su código moral gira en torno al honor mundano, sino a la virtud religiosa.

En las páginas que siguen, se examina a estos personajes atendiendo específicamente a su santidad, tal y como esta se manifiesta sobre las tablas del Siglo de Oro. Dassbach [1997:4] establece la siguiente tipología:

Con pocas excepciones, la mayoría de los santos en las comedias pertenecen a uno de los siguientes cuatro tipos: mendicante, convertido, mártir y hacedor de milagros. Estos tipos, procedentes de la tradición hagiográfica, determinan la forma en que estos santos alcanzan la santidad, el diferente tratamiento

dramático que reciben, y las diferentes características y peculiaridades que exhiben en las comedias.

La misma autora explica la lógica detrás del predominio de estos modelos específicos en la comedia hagiográfica [Dassbach, 1997:11-12]:

Un santo activo de una orden mendicante ofrece más posibilidades para la acción que un santo contemplativo. De la misma manera, la conversión de un pecador, pagano o infiel, o el martirio, ciertamente tienen más calidad dramática que las visiones o experiencias místicas de un tipo de santo ermitaño o místico. Otra consideración que los escritores tienen presente es que su audiencia no es muy receptiva a abstracciones; sólo puede retener sencillas nociones de santidad, preferentemente de carácter visual. Por ello, las maravillas producidas por el tipo de santo hacedor de milagros resultan más aptas y espectaculares en escena que las disquisiciones teológicas de los santos doctores de la iglesia o los logros de los prestigiosos obispos o papas [...] Pero no siempre es el potencial dramático o la posible espectacularidad de un cierto tipo de santo la causa determinante para elegir un tipo de santo concreto. La elección de un determinado tipo es a veces resultado de causas ajenas a su interés dramático. Este puede ser el caso de obras que el autor realiza por encargo bien para conmemorar la fiesta de un santo en particular o su canonización, o de casos en los que una obra se escribe para celebrar el surgimiento espontáneo de una devoción popular, la existencia del culto de un santo asociado con un famoso santuario, o simplemente para hacerse eco de ciertas preocupaciones de carácter social o religioso.

No puede olvidarse que las piezas hagiográficas competían en el teatro comercial con las comedias de carácter secular; por tanto, al contenido estrictamente religioso debía sumarse de forma obligatoria un componente espectacular y de entretenimiento. Siempre siguiendo a Dassbach [1997], las manifestaciones de lo sobrenatural más frecuentes en las comedias de santos incluyen profecías y voces celestiales, visiones y apariencias, levitaciones, milagros e intervenciones angélicas, diabólicas y de otros personajes sagrados. Todo ello formaba parte del concepto popular de la santidad, muy ligado a las manifestaciones visibles de la misma, que, evidentemente, eran también las que nutrían la dimensión espectacular de las obras. De este modo, la comedia hagiográfica se consolidó como un subgénero que no escatimaba en tramoyas y efectos visuales, con el doble propósito de asombrar al público y exaltar el poder divino. En este último sentido, cabe señalar que, para la población española del siglo XVII, los milagros, levitaciones y otros fenómenos propios de lo «maravilloso cristiano» no resultarían inverosímiles, sino parte imprescindible de una fe compartida, no cuestionada y mucho más arraigada en la sociedad de lo que hoy podría imaginarse.<sup>358</sup>

En consonancia con lo dicho, la elección de santa Irene como protagonista de *La margarita del Tajo* posee amplio potencial dramático: no solo sufre martirio, sino que en su historia se entrelazan el tema religioso y las pasiones humanas propias del teatro profano; además, la

---

<sup>358</sup> «A nivel teológico, lo sobrenatural proviene de convenciones hagiográficas que, a fin de reforzar creencias religiosas populares, requieren que la santidad se haga ‘visible’. A nivel teatral, lo sobrenatural permite la puesta en escena de impresionantes espectáculos que proporcionan considerable entretenimiento al público [...] Hay que tener en cuenta que para el público, lo maravilloso cristiano no resultaría inverosímil, sino expresión del poder divino, y, como añade Wardropper, mal cumplirían las comedias de santos su misión de reforzar la fe del creyente si prescindieran de lo maravilloso cristiano. Es desde esta perspectiva religiosa desde donde hay que partir para entender la función de lo sobrenatural y su relevancia dentro de la obra» [Dassbach, 1997:89-95].

milagrosa emersión de su cadáver del Tajo supone un momento de gran espectacularidad, que el público sin duda apreciaría. Asimismo, es fácil ver cómo Azevedo se sirve de la leyenda hagiográfica para abordar una cuestión social que la preocupa y que se repite a lo largo de sus obras: los abusos a los que los hombres someten a las mujeres, en especial aquellos de índole sexual. Finalmente, la procedencia portuguesa de la santa contribuyó sin duda a la selección del tema. Por lo que se refiere a *El gran prodigio de España*, la abundancia de milagros atribuidos a Pedro González Telmo y las posibilidades dramáticas y espectaculares de algunos de ellos —en especial, el momento en el que camina entre las llamas sin quemarse para rechazar los avances sexuales de Belisa, o cuando detiene una tempestad— justifican su protagonismo de la comedia. Además, se trata de un religioso dominico, esto es, de la misma orden que el convento de Nossa Senhora do Rosário, en el que Sousa residía cuando compuso la pieza. Este hecho, sumado a los datos ofrecidos en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus» y al reconocimiento de culto que la Santa Sede otorgó a Pedro González en diciembre de 1741, permite imaginar que la obra se escribiese o se encargase para una celebración concreta, ligada al convento.

#### a. Santa Irene

La Irene de *La margarita del Tajo* pertenece, sin duda alguna, a la categoría de las mártires, que Dassbach [1997:53-57] define de la siguiente manera:

Son individuos que sufren una muerte violenta en defensa de la fe cristiana. Con frecuencia, esta muerte sobreviene después de sufrir persecución, cautiverio y tortura. A veces, la muerte ocurre después de haber sobrevivido milagrosamente una serie de torturas; otras veces, la muerte precede a un despliegue de sucesos sobrenaturales y milagros [...] Además de morir por la fe cristiana, los mártires exhiben con frecuencia una actitud similar hacia el martirio. Todos ellos desean morir y expresan júbilo cuando se les somete a torturas y se les sentencia a muerte. A menudo perciben el martirio como un gran honor y como un acto glorioso. Para ellos, es un privilegio el padecer los mismos sufrimientos de Cristo [...] La última característica de los mártires, es decir, la supervivencia milagrosa de torturas, y la manifestación de sucesos milagrosos que rodean su muerte, se presta a proporcionar una espectacularidad que, aunque en diferentes grados, está siempre presente en estas obras.

Al comienzo de *La margarita del Tajo*, la virtud de Irene es ya lo suficientemente notoria como para que Castinaldo la considere «una monja santica» (v. 726) y confíe en que, si es ella quien ruega por la curación de Britaldo, Dios escuchará. Su primera aparición en escena tiene lugar «con un libro en la mano» (acot. v. -742), que enseguida revelará ser la Biblia. De este modo, se presenta una imagen de la protagonista entregada al estudio —santa Irene o santa Iria forma parte de una amplia galería de santas lectoras—,<sup>359</sup> al rezo y a la contemplación. La joven se

<sup>359</sup> «Se [o século XVII] também recrutara para a pintura e para a escultura a imagem da mulher leitora, nessa atividade de leitura transparecia sobretudo a mensagem da conversão, uma vez que a imagem feminina era, predominantemente, Maria Madalena, que, pela leitura —e neste ponto se sugere claramente a natureza dos livros lidos (Escrituras, Santos Padres, vidas de santos, literatura devota, exercícios de meditação...)—, explicitava a necessidade de penitência e de contemplação divina. Esta associação, no feminino, entre leitura e penitência, sugere a indissociabilidade da leitura de uma função reconstrutiva do universo moral e religioso. Outras santas leitoras povoaram os espaços religiosos de XVII e, sobretudo, de XVIII: Santa Iria, Santa Marinha, Santa Teresa de Jesus, Santa Gertrudes Magna, Santa Escolástica, Santa Cecília, Santa Eulália, etc. parecem querer sugerir, nas representações esculturais em que se apresentam por este país fora, que os caminhos da santidade se cruzam com um percurso de leituras formativo e essencial à virtude de uma fé inabalável. E convém não esquecer as tão difundidas representações da Virgem, essa primeira leitora, que, aquando da Anunciação, leria Isaías» [Morujão, 2013:93-94]. Por otra

congratula de la serenidad que le ofrece la vida monacal, aunque, avanzando la comedia, los muros del convento no bastarán para protegerla; y manifiesta su preferencia por los textos sagrados sobre los «libros curiosos y profanos» (v. 821). Asimismo, reflexiona en voz alta sobre un pasaje de *2 Macabeos* 7, donde se cuenta el martirio de una madre y sus siete hijos, y expresa el anhelo de compartir su destino. Tanto es así que ruega a Remigio que le pida a Dios que la haga mártir; su maestro ha de advertirle «que señora no sois de vuestros gustos, / y así habéis de dejallos / a quien, si lo quisiere, ha de premiallos» (vv. 907-909). El pasaje cumple un triple objetivo: por un lado, anticipa desde el punto de vista dramático el desenlace en martirio, que, además, sería ya aguardado por un público versado en la tradición hagiográfica; por otro, pone de manifiesto el deseo de la santa de morir por su fe, que, como señalaba Dassbach [1997] en el último pasaje citado, es común en este tipo de textos; finalmente, posee una función didáctica, al comentar ante el público un pasaje bíblico, aunque sea con brevedad. En realidad, muchos de los discursos de Irene responden a este propósito aleccionador: por ejemplo, su dilatada defensa del amor entendido como caridad cristiana, estudiada en el apartado II, 1.2.5. Además, su ejemplaridad no se queda en la palabra: a lo largo de toda la obra, se mostrará humilde, caritativa y piadosa en grado extremo.

Como futura mártir, Irene enseguida comienza a ser víctima de persecución, que en su caso se concreta en el acoso sexual al que la someten Remigio y Britaldo, culminando en el envenenamiento —que, como se ha apuntado, no es una violación, pero se aproxima a ella en el terreno de lo simbólico, al provocarle los síntomas visibles de un embarazo— y el asesinato. De este modo, los ataques que la santa recibe en su fe cristiana se confunden con los que la afectan como mujer: sus enemigos pretenden, simultáneamente, hacerle incumplir sus votos y arrebatarle la honra. Como señala Dassbach [1997:127], el honor es el tema profano que más notoriamente penetra en las comedias hagiográficas; y no solo lo hace a través de una trama secundaria, sino que «con sorprendente frecuencia se utiliza como fuente de conflicto o preocupación en la dramatización de la santidad de mujeres». Asimismo, Bodden [2005:196-97] observa que las santas del teatro áureo a menudo viven experiencias más ligadas a lo físico —y, en especial, a la violencia sobre sus cuerpos— que sus contrapartes masculinos:

Given the social, moral, and religious implications tied to women and their bodies, it is natural that female physicality is of great importance in the experiences of women saints. This is especially true in representations of female sanctity in Spain's national theater, an arena of entertainment and instruction in a Catholic empire faced with the dilemma of reconciling the cultural demonization of women with its devotion to and fascination with such figures as the Virgin Mary and Mary Magdalene [...] Although there is a strong physical element in all hagiographic narratives and plays, this emphasis on the body in texts about women saints is much more pronounced than in texts about male saints. For women saints, the path to spiritual perfection involves not merely subduing and overcoming the body, but absolutely destroying it. This is of course exacerbated by a long tradition going back at least to Aristotle that links man to the mind, the intellect, and reason, while associating women with nature, the body, and, by extension, with sexuality and putrefaction. As a result, female sanctity is more physical and physically violent than male sanctity.

---

parte, Bodden [2005:125] advierte: «The significant use of books is a leit motif in the *comedia de santos*, especially in plays about converts and scholar saints».

Se trata de una violencia que, como ocurre en *La margarita del Tajo*, con frecuencia es de índole sexual [Bodden, 2005:235-38]:

There are several plays in which female saints experience specifically sexual forms of persecution [...] Because Catholicism and Golden Age Spain placed such an inordinately high value on women's virginity, rape and forced prostitution were very real threats to holy women's chastity and religious vocations. Nuns and female saints are not afraid to die for the faith and meet their martyrdoms peacefully if not joyfully, but they are afraid of rape [...] Threatening their chastity also threatens the physical symbol of their virtue: intact virginity [...] In all of the examples cited in this section on persecution, angels and Christ intervene to protect the saints to one extent or another. As a result, the women's bodies remain unpenetrated by and impenetrable to both weapon and phallus until the occasion of their martyrdoms.

En efecto, Irene desea el martirio, pero la aterra la posibilidad de verse deshonrada; abraza la muerte, pero la horroriza la violación. Su tortura consiste en ese aparente embarazo que ni desea ni comprende y que hace de ella una paria social, además de una suerte de versión oscura de la Virgen María. Con todo, el desconsuelo de la heroína se torna en gozo cuando un ángel se le aparece en sueños para revelararle la traición de Remigio y el destino que le está reservado (vv. 3684-3717):

|       |  |
|-------|--|
| ÁNGEL | [...] Presto serás degollada,<br>con que vendrás a tener,<br>con la corona de virgen,<br>la del martirio también.  |
| IRENE | ¡Yo mártir, mi Dios, yo mártir!<br>¡A Irene tanta merced!  |
| ÁNGEL | ¿Ves el Nabán, qué ligero<br>se va en el Tajo a meter?<br>Pues tu cuerpo puro y casto<br>echado ha de ser en él,<br>que recibéndole el Tajo<br>ufano con la altivez<br>de lograr perla tan rica,<br>su archivo ha de ser fiel [...] <p>Allá en un bello sepulcro,<br/>obra que de ángeles es,<br/>apartándose las aguas,<br/>tu cuerpo ha de parecer.<br/>Haránse mil diligencias<br/>por trasladar este bien,<br/>mas el Tajo, de ambicioso,<br/>lo ha de volver a esconder.<br/>Y Scalabis, por preciarse<br/>de tal reliquia tener,<br/>de tu nombre, Irene santa,<br/>se ha de llamar Santarén.<br/>El cielo por ti milagros<br/>infinitos ha de hacer:<br/>ésta es tu fortuna, Irene,<br/>queda a Dios, constancia ten.</p> |

La santa permanece dormida durante todo este diálogo. Así lo pone de manifiesto Banán cuando se acerca a ella para darle muerte; en este pasaje, Ângela de Azevedo inserta una referencia intertextual a *La vida es sueño* de Calderón (vv. 3726-3734):

|       |   |
|-------|---|
| IRENE | Dispuesta a vuestro servicio,<br>mi Dios, siempre me hallaréis.                           |
| BANÁN | Ella es, y entre sueños habla.  |
| IRENE | ¿Quién ha, Señor, de temer<br>la muerte por vuestro amor?<br>¿Quién ha de temerla, quién? |
| BANÁN | Con la muerte está soñando,<br>sin decirse desta vez<br>que los sueños sueños son.        |

Todo sucede como se ha anunciado e Irene, que se despierta a tiempo de protagonizar un breve intento de huida, muere rogando: «Mi honor, Señor, defended / aunque se pierda la vida, / que no hay vida como él es» (vv. 3757-3759). Como es habitual en el teatro barroco, los hechos más truculentos no se muestran sobre las tablas: el asesinato de la heroína se produce fuera de escena, hasta donde la persigue Banán antes de regresar con la espada ensangrentada. La santa reaparece al final de la comedia, cuando del río Tajo emerge su sepulcro, rodeado por un coro de ángeles, según se había pronosticado: «*Se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro, y así de una parte como de otra unas como ondas de agua, y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles que cantarán lo siguiente*» (acot. v. -4100).<sup>360</sup> La obra se cierra, pues, con una escena de gran espectacularidad, que combina música, tramoya y exaltación religiosa; después, la aparición vuelve a hundirse en el río, y Remigio, Britaldo y Banán parten en penitencia a Tierra Santa. Sobre este tipo de finales, característicos de las comedias de mártires, apunta Dassbach [1997:60]:

Si bien lo sobrenatural se da también en otros momentos de la vida del mártir, es en conexión con su muerte cuando [...] adquiere especial significación y espectacularidad. Por una parte, sirve para visualizar en escena la aprobación divina del sacrificio del mártir, legitimando así su santidad. Por otra, sirve para mostrar el enojo divino contra los causantes del martirio. Según el propósito divino que se quiera plasmar, glorificación o enojo, tendrán lugar, en el primer caso, apariciones de personajes sagrados, tales como ángeles, vírgenes u otros santos, en cuadros plásticos formando escenas aéreas y gratificantes, o bien elevando o llevando al santo volando al cielo; y en el segundo caso, escenas efectistas en las que demonios se hunden estrepitosamente en la tierra o en las que se introduce un despliegue de efectos sonoros y luminosos que transmitan, a través de la furia de elementos naturales [...] la desaprobación divina.

Este desenlace no tendría para el público del Siglo de Oro las connotaciones trágicas que sí adquiere ante una mirada actual. Se trataría, por el contrario, de un final feliz, en el que se celebra con entusiasmo la victoria de Irene y de la religión sobre todos los obstáculos. En este sentido, Dassbach [1997:59] recuerda que «en términos cristianos, el martirio es un acto

---

<sup>360</sup> Doménech [1999:185, nota 202] apunta: «La aparición del sepulcro de Irene es una de las típicas “apariencias”, cuadros vivos que se descubrían al público al correr el paño de uno de los vanos de la fachada posterior de la escena, lo que se llama “teatro” o “vestuario”. En un corral de comedias normal sería la parte central del primer piso del vestuario. En otros locales, como la Olivera de Valencia, habría un “balcón de las apariencias” dispuesto para este tipo de efectos».

glorioso, aceptado gustosamente, y merecedor de eterna recompensa»; en la misma línea, Bodden [2005:102] insiste en que «the saints' deaths are actually triumphs that lead them to eternal glory in Heaven. Contemporary audiences shared in this anti-tragic attitude toward the plays and their heroes, as this is also the attitude of the Catholic liturgy». Además, el milagro del sepulcro es lo que confirma a Irene como santa de manera pública y definitiva. Hasta ese momento, los acontecimientos sobrenaturales en torno a ella, mucho más discretos, podrían no ser creídos por los demás personajes: un ángel acude en su defensa cuando Britaldo la galantea en el convento, pero el caballero piensa que se trata de un rival humano; y la santa se comunica con Dios en varias ocasiones —a través de voces o apariciones angélicas— pero nadie es testigo de ello. Ahora, en cambio, todo el reparto asiste al milagro en la ribera del Tajo y no solo lo reconocen como tal, sino que hacen propósito de difundir lo sucedido: «Sepa el mundo este milagro» (v. 4166); «Nabancia el prodigio sepa / vamos luego a referirlo» (vv. 4167-4168).

*b. San Pedro González*

El protagonista de *El gran prodigio de España* resulta difícil de encajar en uno solo de los modelos propuestos por Dassbach [1997]. Si Irene era el prototipo de la santa mártir, Pedro combina elementos de las otras tres categorías: convertido, mendicante y hacedor de milagros. A la primera de ellas —que incluye no solo a los paganos que se adhieren al cristianismo, sino también a los pecadores arrepentidos— lo aproxima el hecho de haber caído, aunque fuese temporalmente, en la tentación demoníaca: al comienzo de la obra la influencia del Diablo lo conduce a dejarse arrastrar por las vanidades mundanas, que suponen un obstáculo en su camino a la santidad. De este modo, él, que despreciaba el amor humano y toda pasión terrenal, se ensoberbece al recibir el título de deán y, tras ordenar a su criado que le prepare «caballos, sedas y galas» (v. 248) para lucirse en la plaza, exclama (vv. 264-269):

|       |   |
|-------|---|
| PEDRO | Si Dios me ha dado las pompas,<br>quiero gustoso lograrlas,<br>que para la penitencia<br>el tiempo futuro basta,<br>y siempre a la mocedad<br>todos el tributo pagan. |
|-------|---|

El Diablo celebra enfáticamente la caída moral del protagonista (vv. 610-615):<sup>361</sup>

|         |   |
|---------|---|
| DEMONIO | Es posible (¡oh, ventura!) que he vencido<br>ver a Pedro en sus pompas divertido.<br>¡Oh qué gallardo, qué bello y qué airoso!<br>Así trasmonta el caballo, y presuroso<br>corre por la puesta a su vanidad,<br>despreocupado en todo la caridad. |
|---------|---|

No obstante, el arrepentimiento le llega a Pedro ya en la primera jornada: durante los festejos, su caballo lo derrumba en el barro, haciéndole exclamar: «¡Ay de mí, Virgen María!» (v. 625).

---

<sup>361</sup> Reproduzco el texto según consta en la única edición moderna de la comedia, elaborada por Torres Martín [2021]. Sin embargo, a mi juicio, en la suelta de *El gran prodigio de España* no se lee «despreocupado en todo la caridad», sino «despreciando en todo la caridad» (p. 8), una opción que, además, me parece preferible desde el punto de vista gramatical. Asimismo, no consta «¡Oh qué gallardo, qué bello y qué airoso! / Así trasmonta el caballo, y presuroso», sino «¡Oh, qué gallardo, qué bello y qué airoso / si trasmonta el caballo, y presuroso»; modernizo ortografía y puntuación.

El Demonio se desvanece, expulsado por el nombre de Virgen; y Pedro toma conciencia de lo errado de sus actos (vv. 626-664):<sup>362</sup>

PEDRO Ya miras, Pedro, en este lodo inmundo,  
 el pago que a quien le ama da el mundo.  
 Premiado estás, pues, ya de los servicios  
 que le has hecho gastando el tiempo en vicios.  
 ¡Ah, mundo infame, torpe y siempre ingrato!  
 Como hay hombre que así, necio y insensato,  
 te sirva con locura extraña y fuerte,  
 pero cuerdo anduviste, yo fui el loco  
 que lo inmenso he dejado por tan poco.  
 Antes tú, en aquesta acción que obraste,  
 despreciar tu bajeza me enseñaste [...]  
 Ya conozco, mi Dios, mi ciego error.  
 Ayudadme, encendedme en vuestro amor  
 a que, dejando el mundo y su locura,  
 el centro adore en vos de la hermosura [...]  
 Piedad, misericordia, amante Dios,  
 que, abatido del mundo, os busco a Vos.  
 Recibid mi justo arrepentimiento  
 y supla por castigo el sentimiento,  
 que tengo de ofender vuestra clemencia  
 abusando el amor vuestro y paciencia.  
 Deseo, por templar vuestros enojos,  
 echar hoy toda el alma por los ojos.

En respuesta a sus lamentos, una música celestial le anuncia el perdón divino y lo conmina a ingresar en la Orden de Santo Domingo, a lo que accede de inmediato. Culmina así lo que podríamos llamar la conversión del santo, no a la fe cristiana —que jamás ha perdido—, pero sí al correcto camino de la santidad. Además, el hecho de que la dominica sea una orden mendicante permite vincular a Pedro a esta segunda categoría de santos de comedia, que Dassbach [1997:15] describe del siguiente modo:

El mendicante puede ser miembro de diferentes órdenes, tales como son los Carmelitas, Carmelitas Descalzos, Trinitarios, Mercedarios, Franciscanos Terciarios y Dominicos [...] El primer paso para el mendicante es separarse del mundo exterior, lo cual lleva a cabo dejando a su familia y/o ocupación para ingresar en una orden. Segundo, los mendicantes hacen voto de pobreza, lo que requiere que la persona se deshaga de su riqueza, prometa no acumular ninguna otra en el futuro y viva una vida austera y sencilla. Tercero, los mendicantes hacen voto de castidad, lo que supone un rechazo de cualquier tipo de sexualidad. Los mendicantes no pueden contraer matrimonio, cultivar ningún tipo de actividad sexual, ni incluso permitirse pensamientos o deseos carnales. Cuarto, los mendicantes hacen voto de obediencia [...] La obediencia también enseña humildad. Por último, los mendicantes se comprometen a dedicarse a alguna actividad religiosa mundana. Así pues, aunque los mendicantes viven en

<sup>362</sup> Quizás podría pensarse en una puntuación interrogativa para los vv. 631-632: «¿Cómo hay hombre que así, necio y insensato, / te sirva con locura extraña y fuerte?». Por otra parte, en la suelta dieciochesca se lee «obrastes» y «enseñastes» (p. 9) por «obraste» y «enseñaste» en los vv. 635-636.

un convento y separados del mundo, hacen frecuentes incursiones fuera del convento con el propósito de lograr ciertos fines. Estos fines varían de acuerdo con la orden, pero pueden abarcar desde la lucha contra los herejes y la práctica de la caridad hasta la labor apostólica y el rescate de cautivos.

En efecto, la primera jornada de *El gran prodigio de España* dramatiza el rechazo definitivo del protagonista al mundo exterior, que se cierra con su ingreso en la Orden. La importancia de la humildad queda también sobradamente demostrada, toda vez que el tropiezo inicial de Pedro ha sido causado por la soberbia; más adelante, el Demonio exclamará: «¿Es posible que me venza / un hombre sin más defensa / que la humildad?» (vv. 1086-1088). Asimismo, sus votos de pobreza y castidad se hacen evidentes en las jornadas segunda y tercera: por ejemplo, cuando acompaña en el ayuno a su criado, demostrando que —en contraste con las pompas que deseaba lucir en la primera jornada— no le importa llevar una vida austera; o cuando resiste la seducción de Belisa. Por lo demás, se le ve a menudo fuera del convento, obrando milagros, practicando la caridad y promoviendo la fe cristiana.

Por otra parte, lo temprano del arrepentimiento de Pedro permite que, durante la mayor parte de la comedia, haga gala de una actitud ejemplar, al tiempo que Dios le muestra su aprobación por medio de intervenciones sobrenaturales. En este sentido, Dassbach [1997:43] apunta que, cuando la conversión de un santo tiene lugar al cierre de una obra, esta incidirá sobre todo en los obstáculos que se interponen en el camino del protagonista y su lucha por superarlos; en cambio, si ocurre al comienzo, «se realizará más el cambio de comportamiento del santo, los aspectos milagrosos de la conversión y el poder milagroso del santo». En *El gran prodigio de España*, Pedro peca y se enmienda en la primera jornada; en la segunda, continúa siendo tentado, pero supera con éxito todas las pruebas. Cuando el Demonio intenta hacerle creer que su arrepentimiento es inútil, pues no hay perdón posible para el pecado que ha cometido —trata de convencerlo de que su salvación o condena está predestinada desde que nació y nada puede hacer por cambiarla—, el santo insiste en que no es el temor del infierno ni el deseo del paraíso lo que lo mueve, sino su sincero amor por Dios;<sup>363</sup> el mero hecho de haberlo ofendido es suficiente para causar su llanto.

Además, esta segunda jornada se cierra con el encuentro de Pedro con Belisa, quien, con la excusa de hacer confesión, trata de seducirlo. El santo reza para fortalecerse —«Señor, ayudad mi fe. / No permitáis que perezca / en el peligro en que estoy» (vv. 1951-1953)— e invita a la joven a tumbarse junto a él en una hoguera, que considera el único «[...] lecho / propio para lo que intentas» (vv. 1975-1976). Hasta entonces, los fenómenos maravillosos en torno a Pedro habían incluido fundamentalmente profecías y voces celestiales —en particular, la que anuncia desde el comienzo de la comedia que será «prodigio de España» (vv. 220 y 769)—, además de la aparición de un ángel. Es ahora cuando el santo obra su primer milagro propiamente dicho: camina entre las llamas sin quemarse. La impresión causada en Belisa basta para que la seductora se arrepienta de su pecado; Pedro se muestra entonces misericordioso, recordándole a ella y al público el que parece constituir uno de los mensajes fundamentales de *El gran prodigio de España*: el inmenso alcance de la piedad y el perdón divinos. Esta misma historia se repite en las fuentes hagiográficas;<sup>364</sup> por ejemplo, en el *Flos Sanctorum* portugués de 1513 se cuenta (ff. 256-256v):

<sup>363</sup> Recuérdese el discurso de Irene sobre el amor perfecto en *La margarita del Tajo*, así como el ya citado soneto anónimo «No me mueve, mi Dios, para quererte».

<sup>364</sup> No obstante, la *Primeira parte da Historia de S. Domingos* (1623) de Cacegas y Sousa asegura que «contão algũs Autores que lhe aconteco a marauilha de se lançar no fogo, por occasiaõ de hũa peruersa femea, que quiz tentar sua pureza. Mas a

Veo hũa molher deshonesto e disse q[ue] ella faria o santo homẽ jazer cõsigo como qualquer outro em essa mesma noyte, aa qual aq[ue]lles prometerõ çerta cousa se o assy fizesse. E logo aquella desnodada e desonesta molher tãto que veo a noyte chegou aa porta onde o sancto homẽ albergaua e bateo forte e importunamente [...] A qual como entrasse lançandose a seus pees disse cõ muytas lagrimas. Oo padre tua sanctidade me ouça a cõfissam se nõ em esta hora cõ door da minha alma morrerey [...] lhe preguntou logo qual era o pecado q[ue] ha mais atribulaua [...] A que ha maligna molher nõ encobriendo sua maldade disse. Fray pedro nõ sey cousa neste mundo q[ue] mais atormente minha alma q[ue] vossa amor e desejo d[e] vossa pessoa [...] E entendendo o s[an]cto homẽ tanta astuçia e malicia disse [...] me espera e hirey aparelhar o leyto. E emtõ leuãtouse e foy aparelhar hũa grã fogueira e [...] estendeo sua capa emçima e lançoouse sobre ella e a cõuidaua dizêdo. Ora vem minha irmaã e se tãto me amas ou desejas aquí durmamos esta noite. E ella vendo esto ficou muy espantada [...] E logo na menhaã seguíte aq[ue]lla molher q[ue] a ella viera de noyte seendo cõpungida na sua alma do q[ue] viera e ouuira se veeo ao sancto homẽ e verdadera e muy cõtritamente se cõfessou e lhe pedio perdom. E seendo ella delle cõselhada e confortada [...] viueo dally adiãte e acabou sua vida sanctamente.

Un acontecimiento casi idéntico a este, que el *Flos Sanctorum* sitúa en el contexto del cerco a la ciudad de Sevilla acometido por el rey Fernando III, se localiza después en las proximidades de Santiago de Compostela (f. 256v):

Outra semelhãte cousa se conta deste homẽ s[an]to em outro lugar [...] foy assinado p[ar]a estada do dito padre o cõuento de cõmpostella e sua comarca p[ar]a sua preegaçõ. E andãdo o sancto homẽ preegando auia huum singular amýgo e hospede onde muytas vezes por recreaçõ pousaua. E alli seendo hũa noyte esse mesmo hospede cõ alguũs de sua casa quiserõno atentar per hũa molher da casa em esta guista. Veendo essa molher o h[o] mẽ de d[eo]s graçioso e muy bẽ loquente em sua falla: muy aposto em a pessoa [...] ella [...] mostrãdose outrosi muy deuota a cõprir todos seus conselhos entrou hũa noyte ao lugar onde so s[an]cto homẽ jazia com affincados requerimentos lhe requireo que a leixasse aquella noyte dormir em essa camara [...] O qual como a ouuisse se levãtou de seu leyto: e chegãdo ao fogo [...] estêdeo sobre elle sua capa e lançoouse sobre ella cõuidando aquella pecador molher q[ue] se lãçasse com elle. mas aquella molher espantada se sayo.

La comedia de Joana Teodora de Sousa fusiona ambos hechos en uno solo: Belisa, como la primera mujer del relato hagiográfico, se sirve del subterfugio de la confesión y se entrega luego a una vida ejemplar; como la segunda, no actúa por dinero ni por interés, sino porque se siente genuinamente atraída por el santo. Además, tras el espectacular suceso de la hoguera, que pone fin al *crescendo* de la segunda jornada, Pedro está listo para asumir de manera plena su faceta de hacedor de milagros; en consecuencia, el tercer acto relega a un segundo plano el arrepentimiento —tema que ahora se desarrollará, sobre todo, en torno a la penitente Belisa— para centrarse en el poder milagroso del santo, cada vez más intenso.<sup>365</sup> Así pues, la última

---

verdade he que este caso succedeo [...] a outro filho de nosso Patriarca Saõ Domingos, que foy um que chamarão Frey Domingos o Pequeno» (ff. 240v-241).

<sup>365</sup> «Al principio de la obra, los hacedores de milagros parecen ser simplemente receptores de sucesos milagrosos: reciben milagros sin esperarlos o pedirlos, normalmente en privado, y que vienen directamente de Dios. Según avanza la obra, los santos se van convirtiendo en hacedores de milagros. Piden o esperan que ocurran milagros y son conscientes de su poder como

jornada da comienzo con otro episodio de gran potencialidad escénica: una tempestad amenaza con hacer naufragar una nave, hasta que Pedro aparece sobre la gavia y, coreado por la música celestial, detiene la tormenta. Ante el fervor de los marineros, el santo se ocupa de recordarles que no a es él a quien han de agradecer el milagro, sino a Dios y a la Virgen (vv. 2048-2065):

|       |  |
|-------|--|
| TODOS | Milagro, milagro ha sido.  |
| UNO   | A vos, fray Pedro, es debida<br>esta merced que alcanzamos.  |
| PEDRO | Yo no, Dios es quien os libra.<br>A él le rended las gracias,<br>pues su clemencia benigna<br>quiso salvar vuestras almas<br>y rescatar vuestras vidas.<br>A él debéis el favor<br>y a su Madre Santísima,<br>y así es bien que se muestre<br>vuestra fe agradecida:<br>dadle loores, cantad,<br>cantadle una Ave María,<br>que es la letra más suave<br>que hace su gloria crecida. |

*Cantan el Ave María y dicen:*

|       |  |
|-------|--|
| TODOS | Buen viaje, en hora buena,<br>viva el nombre de María. |
|-------|--|

Episodios similares a este pueblan toda la tradición hagiográfica en torno a san Pedro González, protector de los navegantes; simplemente a modo de ejemplo, puede citarse ahora la *Segunda parte del Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira (p. 171):

Aunque el Santo se ha mostrado fauorable y benigno a los que le han inuocado en sus necesidades, particularmente los nauegantes han sentido mas su patrocinio y fauor, y han sido librados de grauissimas tempestades, y euidentes peligros por su intercessiõ. Estando vna vez vn marinero en la gauia alta de su nauio, se leuantò vn viento tan furioso, que dio con el hombre en la mar: encomendose a san Pedro Gonçalez, y el santo confessor en el habito de su orden le aparecio, y le trauo por la mano, diziendo: *Pues me has llamado, yo te quiero socorrer*: y le lleuò al nauio, que ya se auia alargado buen trecho. En otra tormenta muy horrible y peligrosa, llamandole los marineros a voces, y con grandes plegarias, se vieron milagrosamente en saluamento. Con estos sucessos y otros semejantes, començo la deuocion que los nauegantes tienen con este Santo quando se ven en tormenta. Por donde en los puertos de España, y en los pueblos maritimos della se celebra su fiesta, y sacan su imagen en procession, con mucha solenidad y regozijo, especialmente en Lisboa, en Vizcaya, y en Guipuzcoa donde es venerado [...] y en otras prouincias ay capillas, oratorios, y Yglesias dedicadas a este Santo, con no estar canonizado. Y puesto caso que

algunos pro este respeto han pretendido que no se reze del: toda via la costumbre y deuocion del pueblo ha preualecido.

Tras el rescate de los marineros, se produce la expulsión del Demonio de casa de Lidoro, que incluye la aparición de un ángel «en lo alto» (acot. v. -2441) y el hundimiento del Diablo en el infierno; como se verá en el capítulo II, 4 «El Demonio, la Virgen y los ángeles», estos efectos se conseguirían mediante diversas tramoyas. Sigue también el milagro por el cual Pedro, para calmar el hambre de su criado, hace aparecer pan y vino sobre una piedra. Además, este último acontecimiento permite enseñar otra lección: el prodigio resulta lícito en una situación de necesidad, pero, cuando Marino, movido por la gula, procura una repetición, el santo lo amonesta: «¡Cómo se atreve a tentar / un milagro para un vicio!» (vv. 2657-2658).<sup>366</sup> Finalmente, la comedia se cierra con la muerte de Pedro y su fastuosa ascensión a los Cielos; rezan las acotaciones: «*Aparecen*<sup>367</sup> *dos Ángeles y en medio nuestra Señora con una corona en la mano, y mientras canta la música subirá el santo hasta donde está la Señora, de manera que ella le ponga la corona en la cabeza. Y acabando de cantar se encubre la apariencia*» (acot. v. -2777). De este modo, se confirman las apreciaciones de Dassbach [1997:78] en torno al prototipo del hacedor de milagros:

Buena parte del interés en este tipo de santo radica en que permite la puesta en escena de una serie de prodigios visualmente muy efectivos. Estas maravillas se desarrollan en una especie de progresión que permite crear un cierto suspense e interés por presenciar cuál será el próximo portento. Esta creciente progresión suele ir desde lo vago y misterioso de una profecía, hacia lo algo más espectacular de una visión, levitación o aparición, hasta lo quizás aún más espectacular de esas milagrosas curas, resurrecciones o vuelos finales al más allá.

Por último, antes de cerrar este apartado conviene dedicar unas palabras al personaje de Belisa. Ella no es ni santa ni protagonista de *El gran prodigio de España*; no obstante, como ya se ha adelantado en II, 1.2.4 «Rasgos morales: en torno al honor», su caracterización responde en gran medida a la de una María Egipcíaca o una María Magdalena. A propósito de esta última, Fernández Rodríguez [2009:25-26] explica:

Los predicadores, hagiógrafos y artistas popularizaron [...] un perfil femenino que consideraban, al mismo tiempo, repudiable y digno de veneración. La sexualidad desenfrenada, recuerdo del pecado de la carne que entró en el mundo a través de Eva, queda redimida en el modelo penitencial de la Magdalena. Como suma encarnación de la belleza lúbrica, será la imagen antonomásica de lo femenino según la Iglesia, una heredera directa de Eva y de su papel en la perdición de la humanidad; no obstante, como símbolo ejemplar de arrepentimiento, reflejará la autosuperación de la mujer en su sexualidad redimida [...] Pero, bajo el halo de su pecado y de su autoanulación penitencial, latiría todavía, y para siempre, el pulso ancestral de la seductora, la hermosa, la fascinante, la diosa. De él germinó el arquetipo de la pecadora penitente.

<sup>366</sup> Este milagro se tratará más por extenso en el capítulo dedicado a los graciosos; en concreto, en la sección en torno a «La comida y el alcohol» del epígrafe II, 2.2.5.1 «Pragmatismo e interés por lo material».

<sup>367</sup> En la suelta se lee «Aparecerán» (p. 38).

Belisa, que se convierte de seductora en anacoreta y llora sus errores en el desierto, con un crucifijo y una calavera por compañía, responde en gran medida este modelo de «santa pecadora» o, como la llamaría Bodden [2005], «the harlot saint» ('santa ramera'). Su lamento, como los de Pedro, hace las veces de sermón ante el público de la comedia (*El gran prodigio de España*, vv. 2503-2536):

BELISA                    Imagen de la muerte y de la vida,  
desengaño y razón bien advertida,  
retrato el más fiel de la hermosura  
a quien sirvió la piel de cobertura,  
y te miras ya ahora transformada  
en polvos, en ceniza, en tierras y en nada.  
Copia falsa y original verdadero,  
pues que siendo el no ser tu ser primero,  
te engañas con lo que eres sin saber  
que a lo mismo que fuiste has de volver.  
Creador de todo y Autor soberano,  
de cuyo favor solo, arbitrio y mano,  
pende todo el hombre y todo el creado,  
pues os miro por nuestro amor, clavado  
en ese leño duro y riguroso,  
y tanto afeado el rostro más hermoso.  
A vuestras plantas, pues, rindo y consagro  
esta del poder vuestro gran milagro.  
Aquí la pongo, que es bien esté unida  
la imagen de la muerte al de la vida.

*Pone la calavera al pie de la cruz y se arrodilla.*

Cada vez, mi Jesús, que considero  
de mis culpas el número tan fiero  
tiemblo, Dios y Señor, vuestra justicia  
por el exceso ver de mi malicia,  
y hallo castigo blando un solo Infierno.  
Juzgo momento breve el tiempo eterno,  
pues todo me parece poco al ver  
contra Vos se pudo el nada atrever.  
Pero ¿a quién, Señor, si no solo a Vos,  
que sois hombre piadoso y inmenso Dios,  
tengo de recorrer en penas tantas?  
¿Donde sino en vuestras divinas plantas  
hallaré de mis males el consuelo,  
huyendo de mi abismo a vuestro Cielo?

Estos papeles eran comunes en el teatro áureo; lo suficiente como para que los detractores del teatro se lamentasen de la indecencia de las actrices que «salen también muchas veces mal vestidas, por no decir mal desnudas, porque lo pide el papel de la Magdalena u de otra santa penitente», según afirma el padre Ignacio de Camargo en un discurso de 1689 recogido por Cotarelo y Mori [1904:124]. La misma suspicacia expresó Gonzalo Navarro Castellanos, quien, en un texto publicado póstumamente en 1684, escribió lo siguiente [Cotarelo y Mori, 1904:484]:

Vemos una ramera muy hermosa representar en el teatro la persona de una Magdalena desnuda y penitente en el desierto, mal vestidas y afeitadas sus carnes con sólo sus cabellos, descompuestos, con aliño como descuidado y mal cubiertas de un velo transparente, que no pasa de la rodilla ó que no llega, y que más desnuda que viste los miembros al público teatro, que aun esconde al matrimonio el casto lecho. ¿Es por ventura esto provocar á penitencia con el ejemplo de la Magdalena, ó es con la desnudez deshonesta de una infame ramera provocar la pública luxuria?

Ya en el siglo XVIII, en torno a los mismos años en los que Sousa debió de componer *El gran prodigio de España*, el jesuita Gaspar Díaz insistió en los peligros en torno a este género de comedias y, en particular, a la representación en escena del pecado. En su *Consulta theologica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las Comedias* (1742) se afirma [Cotarelo y Mori, 1904:234]:

Hay también comedias de santos; pero no totalmente inocentes, porque si son de pecadores convertidos, como de Thais la Pecadora, primero se pintan sus caídas y vicios con los vivos colores de la representación que sus virtudes; y si son de otros santos, siempre ó casi siempre se introduce algo profano en los papeles intrusos en la misma historia, ó á lo menos, se profaniza la santidad con los dichos del bufón y la graciosa. Y si la comedia nada de esto contuviera, se tuviera por insulsa.

A la luz de textos como estos, es fácil suponer que los personajes femeninos sagrados pero muy sexualizados, como María Magdalena o, a su manera, Belisa, contaban con gran popularidad entre los espectadores de los siglos XVII y XVIII. Se trata de un interés que, en cierta medida, podría hacerse extensivo a todos los convertidos; de acuerdo con Dassbach [1997:46], esta categoría de santos sería particularmente grata al público, en parte por el atractivo prohibido del pecado y por su potencialidad dramática —genera *a priori* más conflictos que una senda de virtud inamovible— y en parte porque «la imperfección del previo pecador, que llega a convertirse en santo, resulta más humana y más cercana a la audiencia». Las apreciaciones de Fernández Rodríguez, para quien la «santa pecadora» constituye «uno de los más emblemáticos modelos morales del cristianismo» [2009:15], completan esta perspectiva:

El sugestivo contraste entre el pecado y la santidad constituía un resorte efficacísimo de fascinación, y en él residían sus innegables virtualidades, a la vez, artísticas y ejemplificadoras. Pero había algo más. La consolidación de una figura que encarnase la posibilidad redentora tras una vida de depravación estaba llamada a testimoniar la nueva alianza entre Dios y la humanidad tras el sacrificio de Cristo [...] La morbosa mixtura de atracción y temor que inspiraba tradicionalmente la mujer era muy proclive a fusionarse con la progresiva demonización de la femineidad preconizada por los moralistas. Y en este intenso contraste entre lo prohibido y lo adorado, lo marginal y lo modélico, lo humano y lo divino en definitiva, iba a enraizarse la potente admiración suscitada por las penitentes.

En este sentido, los errores de Pedro y Belisa facilitarían su conexión con el público, que aprendería de *El gran prodigio de España*, entre otras lecciones, que Dios perdona siempre a quien peca si enmienda sus pasos. Simultáneamente, la audiencia disfrutaría de un espectáculo rico en tramoyas y efectos visuales, hecho que, sumado a la presencia de elementos cómicos y

a una trama secundaria centrada en el amor profano, favorecería una exitosa adaptación del material hagiográfico al medio teatral.



Las damas y galanes son los protagonistas indiscutibles de la comedia nueva, en torno a quienes se articula una acción cimentada sobre el amor y el honor entendidos, en gran medida, como prerrogativa de la nobleza. Cada una de las funciones y rasgos de caracterización de estos personajes se integra, de un modo u otro, en este delicado engranaje, que resulta asimismo determinado por el subgénero dramático correspondiente. De este modo, en las comedias urbanas o de capa y espada, que son mayoría entre las piezas de autoría femenina, se verifica de manera plena el «sistema pentagonal» propuesto por Couderc [2006]; este actúa asimismo en las obras de ambientación palatina, aunque en ellas las usuales conmutaciones de parejas pueden verse limitadas por la desigualdad social que media entre aristócratas comunes y personajes de sangre real. Asimismo, la onomástica de unas piezas y otras, que se ha puesto en relación con los estudios de Morley y Tyler [1961], José Prades [1963], Huerta y Urzáiz [2002] y Domingo [2006] en torno a múltiples dramaturgos barrocos, suele resultar distintiva. Los galanes y damas de la comedia urbana exhiben normalmente el tratamiento «don» o «doña»; nombres más o menos frecuentes en la realidad peninsular; y apellidos comúnmente asociados a la nobleza. A menudo, estos últimos remiten a alguna familia destacada en el entorno geográfico de la escritura y la representación; dicho proceder puede servir, entre otros propósitos, para estrechar la conexión con un público a cuyo vínculo con la propia tierra suelen apelar, sobre todo, Ana Caro de Mallén y Ángela de Azevedo. Por el contrario, entre los protagonistas de la comedia palatina predominan los antropónimos de eufonía poética o pseudoextranjero, a veces heredados de una fuente mitológica o literaria anterior. Con ello, no solo se consigue cierto exotismo, sino que se procura un distanciamiento necesario entre los reyes y reinas de la ficción —que pueden ser objeto de crítica o verse envueltos en tramas más que cuestionables— con respecto a los gobernantes de su contexto histórico inmediato.

Las relaciones entre los héroes y heroínas de estas comedias de enredo, sean de ambientación urbana o palatina, se fundamentan sobre un amor que —como su belleza física— responde a una serie de convenciones muy extendidas en toda la tradición literaria del Siglo de Oro. De forma sincrética, amor cortés, petrarquismo y neoplatonismo se aúnan para la expresión de un sentimiento altamente idealizado que, no obstante, tiene por fin último el matrimonio, que implica su materialización y su legitimidad social. Las dramaturgas áureas no se distancian de sus contemporáneos en este sentido, aunque ocasionalmente sí puede percibirse una intensificación de la mirada femenina en torno al trato entre hombres y mujeres. De este modo, se aprecian variaciones de ciertos lugares comunes: desde la novedosa figura de la burladora y la exaltación de los ojos del hombre amado en *La traición en la amistad* de María de Zayas hasta el galán disfrazado de mujer que protagoniza *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo, pasando, por ejemplo, por la crítica a la costumbre de denigrar a una dama para enaltecer a otra, explícita en *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Guevara; o por la promoción recurrente de la solidaridad entre mujeres en oposición a la rivalidad amorosa.

Algo similar ocurre en torno al concepto del honor, íntimamente ligado a la sangre noble y, en concreto, a los derechos y deberes asociados a esta en el sistema ideológico del teatro barroco, que difieren significativamente entre damas y galanes. Como se ha comprobado, la honradez de las primeras depende casi en exclusiva de su reputación sexual; en cambio, ellos no han de ser castos, sino cumplir con un catálogo propio de obligaciones sociales, entre las

que se cuentan el valor y el respeto a las mujeres, así como la custodia de la virtud de una posible hermana. De nuevo, las escritoras están muy lejos de impugnar estos principios, que son reflejo tanto de la moral como del arte de su tiempo. Sin embargo, pueden acercarse a ellos desde perspectivas de gran interés, como sucede, por ejemplo, cuando oponen heroínas sin mácula a galanes que, por su degradación moral, actúan casi como contramodelos; cuando critican un exceso de rigidez o de hipocresía en la aplicación del código del honor, abogando por el ejercicio de la razón y por soluciones no violentas; o cuando presentan a hermanos que, indefectiblemente, fracasan en la protección de las mujeres de su familia, quienes, en cambio, triunfan al valerse por sí mismas o recibiendo ayuda sobrenatural. De igual manera, el tema de la violación, que, sin llegar a materializarse, subyace a varias de estas comedias, no se entiende —como tampoco en las obras de autoría masculina— como un atentado contra la libertad sexual de la víctima, sino contra su honor; y no conduce a ahondar en el daño físico o psicológico sufrido, sino que se utiliza, según era habitual, como catalizador de alguna reflexión sobre la sociedad. No obstante, esta se centra ahora en cuestiones que afectan a las mujeres: desde la afirmación de la constancia femenina en el amor, objeto de *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva; hasta la denuncia de las consecuencias de la decadencia económica sobre las aristócratas que, privadas de dote y juzgadas como una carga o como una propiedad por sus tutores, pueden verse abocadas a situaciones extremas, como sucede en *Dicha y desdicha del juego* de Ângela de Azevedo.

Todo lo anterior se suma, en las comedias de ambientación palatina, al tratamiento de la monarquía y el poder real, que, a pesar de ocupar un lugar secundario con respecto al conflicto amoroso, trae consigo un testimonio de las teorías políticas más significativas de la Europa barroca; entre ellas, la especulación en torno a los orígenes del Estado y al ideal del príncipe cristiano, opuesto al maquiavelismo. Si la obra estaba pensada para su representación en un contexto cortesano, como fue el caso de *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Guevara, estos aspectos deben tenerse especialmente en cuenta. Por otra parte, este corpus permite abordar, aun en una obra de espíritu festivo como *El conde Partinuplés* de Ana Caro, las contradicciones y conflictos propios de una mujer gobernante y de su compleja relación con el poder.

Por último, entre las dramaturgas barrocas solamente las portuguesas de un período tardío parecen haber cultivado la comedia hagiográfica, que posee un trazado *sui generis*. Santas y santos coinciden con damas y galanes en aspectos lo suficientemente notorios como para justificar su análisis conjunto, pero sus historias no giran en torno al amor humano ni culminan en una boda; en su lugar, se dramatiza un camino de perfeccionamiento espiritual y entrega a lo divino, cerrándose con el ascenso a los cielos de sus protagonistas. Con todo, también estos textos acusan huellas de los resortes habituales de las comedias de enredo amoroso, que pueden impregnar la acción principal, como ocurre en *La margarita del Tajo* de Ângela de Azevedo; o manifestarse sobre todo a través de una trama secundaria de carácter profano, como sucede en *El gran prodigio de España* de Joana Teodora de Sousa. Simultáneamente, se cumple una función espectacular —de gran importancia en este subgénero dramático— y aleccionadora: los personajes al frente de las comedias de santos encarecen valores como la piedad religiosa, la humildad o la confianza en Dios, cuya capacidad para el perdón es infinita. Además, pueden dar voz a reflexiones de mayor calado, en torno, por ejemplo, al amor entendido como caridad cristiana, que se ha examinado a la luz de la filosofía tomista. Asimismo, no está de más advertir que, cuando la santa es una mujer, esta condición está muy presente durante toda la obra, pues Irene sufre toda una persecución sexual; resulta deshonrada por un embarazo tan falso como forzoso; y es asesinada por celos en *La margarita del Tajo*.

De esta manera, el carácter nuclear de damas y galanes con respecto a la acción, así como el destacado peso textual de muchos de estos personajes, que permite dedicar cierto espacio a

su caracterización, determina que sean portadores de algunos de los significados más relevantes de cada obra. Como se ha comprobado, no se abandonan en modo alguno los parámetros generales de la comedia nueva, comunes, en forma y contenido, a la producción dramática de hombres y mujeres. No obstante, estas últimas, en tanto que sujetos históricos con una experiencia muy distinta, en ciertos aspectos, a sus homólogos masculinos, demostraron en más de uno de sus textos enfoques, preocupaciones e intereses que han de comprenderse desde la realidad específica de las mujeres letradas del Barroco. Bajo esta luz han de interpretarse asimismo intervenciones de cierto valor pragmático, que atestiguan la dilatada contienda por la autorización de la propia escritura que libraron las autoras de la Edad Moderna: desde el ruego de indulgencia al auditorio «por mujer y por humilde» (v. 2756) que Ana Caro de Mallén pone en labios de la protagonista de *Valor, agravio y mujer* hasta las numerosas manifestaciones de orgullo de autora existentes en las comedias Ángela de Azevedo, sin olvidar, por ejemplo, la defensa de la erudición fruto de estudio que identifica a la heroína de *Los empeños de una casa* con sor Juana Inés de la Cruz.



## 2 CRIADOS Y DONCELLAS

La pareja ancilar, formada por el gracioso y la criada, es descrita del siguiente modo por Juana de José Prades [1963:251]:

El GRACIOSO es un *criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalada (*codicioso, glotón y dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante*, según las actividades de su propio señor. La CRIADA es *compañera adicta* de la dama, *encubridora* de sus asuntos amorosos, *consejera* astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las *tercerías* de amor; *inclinada a la persona del gracioso* con quien reproduce —en tono paródico— los amores de dama y galán; tan *codiciosa* e interesada como el gracioso.

Como permiten ya entrever estas afirmaciones, criados y doncellas se distinguen por una significativa dependencia funcional con respecto a sus señores, que se pondrá de manifiesto en el análisis de las *funciones sintácticas* que les son propias. A propósito de esta cuestión, cabe apuntar que Urban [2014:685-767], tras examinar la producción dramática de María de Zayas, Ana Caro, Leonor de la Cueva y Ángela de Azevedo, considera que los sirvientes de *Valor, agravio y mujer, La margarita del Tajo* y *El muerto disimulado* son «criados comparsas», «acompañantes y complementos de sus respectivos señores, a quienes aconsejan desde una perspectiva práctica y objetiva de la vida»; los de *La firmeza en el ausencia* y *Dicha y desdicha del juego* serían «contrapuntos», pues «se construyen como contraste cómico a las acciones que emprenden sus señores, actuando de forma paralela respecto a ellos»; y los de *La traición en la amistad* y *El conde Partinuplés*, «conflictivos», que «con sus mentiras y confusiones son responsables de crear nuevas peripecias en la obra». Sin embargo, en el presente estudio —que considera asimismo los textos de sor Juana Inés de la Cruz y de Joana Teodora de Sousa— se ha preferido entender que todos estos personajes tienden a actuar simultáneamente como comparsas y contrapuntos, a lo que algunos añaden, además, la capacidad de causar un caos adicional en la trama o de desencadenar acontecimientos necesarios para el avance de la misma. Por otra parte, se incidirá en las *funciones pragmáticas* de graciosos y criadas, que mantienen una relación privilegiada con el público y, muy a menudo, se convierten en el vehículo preferente de la expresión metateatral.

Todo ello encaja a la perfección con una serie de *rasgos de caracterización* que suponen, en gran medida, el reflejo inverso de aquellos que definían a damas y galanes. Esto se hace particularmente explícito en las reflexiones de Ruiz Ramón [1988:140] a propósito del gracioso, cuya descripción coincide, por lo demás, con la ofrecida por José Prades:

Contrafigura del galán, pero inseparable de él, la caracteriza la fidelidad al señor, el buen humor, el amor al dinero, que no tiene, y a la vida regalona (buena comida, buena bebida, buen dormir), no ama el peligro y encuentra siempre la razón para evitarlo (no tiene sangre noble y, por tanto, es natural en él evitarlo, ya que ningún imperativo ético-social-individual le fuerzan a buscarlo), tiene, sin embargo, nobleza de carácter, se enamora y desenamora al mismo tiempo que su señor, con un amor puramente material; finalmente, tiene un agudo

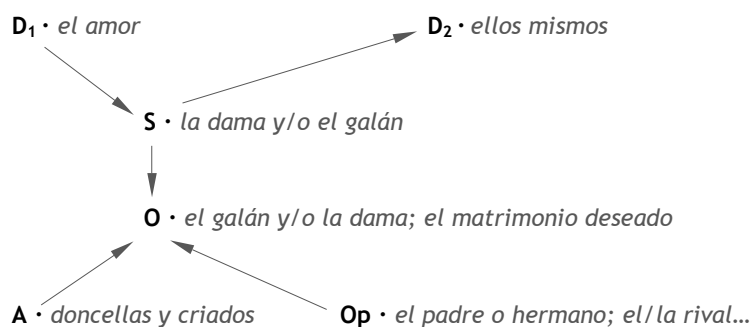
sentido práctico de la realidad, que le hace inestimable como confidente y consejero de su amo cuando éste, perdido en sus ensueños, no da con la llave que le abra la puerta de lo real [...] Es a manera de un espejo puesto por el dramaturgo en la «comedia» no para reflejar la realidad tal cual es, sino para dar la *otra* imagen que, unida a la del caballero (galán, padre, esposo, poderoso, rey), dé, por integración y por contradicción a la vez, la imagen completa de la vida humana tal como funcionaba en la sociedad española contemporánea.

Con estas premisas, se confirmará una vez más cómo el sistema de personajes de la comedia nueva se sustenta, entre otros aspectos, sobre la distinción entre nobles y sirvientes. De esta oposición en cuanto a clase social pueden derivarse casi todas las cualidades asignadas a ambos grupos, toda vez que la ideología manifiesta en el teatro barroco asocia al tercer estado una moral y una psicología específicas y diferentes del honor y el idealismo que se presuponen de la aristocracia.<sup>368</sup> Así pues, muchos de los atributos de graciosos y criadas se encuentran diseñados específicamente en contraste con sus amos. El lacayo se muestra cobarde porque su señor es valiente; materialista y pragmático porque él es idealista y apasionado; frente los lamentos de amor y celos del galán, ofrece chistes y burlas; y cuando este requiebra a la dama en estilo elevado, el gracioso se dirige a la doncella en un registro coloquial o incluso vulgar, no sin propósito paródico. La criada comparte a su vez muchos de estos rasgos, al tiempo que incorpora otros: ella se revela, por ejemplo, sexualmente interesada mientras su ama ha de mostrarse pudorosa. Todos estos aspectos se examinarán con detenimiento en las páginas que siguen; se prestará atención, simultáneamente, a las posibles particularidades en cuanto a la construcción de estos tipos en las comedias escritas por mujeres.

## 2.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

### 2.1.1 Funciones sintácticas

En el capítulo anterior se ha expuesto ya cómo, en términos generales, la comedia de enredo aurisecular respondería de la siguiente manera al modelo actancial de Greimas [1966] de acuerdo con su adaptación al estudio del teatro, propuesta por Ubersfeld [1989]:



<sup>368</sup> Fernández Montesinos [1969:22] afirma, a propósito de la oposición entre gracioso y galán: «Quisiéramos [...] señalar que este modo de contraponer dos caracteres distintos cristaliza en la figura del donaire y en la persona del amo a quien sirve, pero que los contenidos psicológicos y los valores morales que ejemplifica se vienen elaborando largo tiempo atrás. Toda una manera de concebir el alma humana y las sollicitaciones de la actividad por el mundo exterior encarnan en esta pareja ideal, cuyo símbolo sería un hermes bifronte o la cruz de dos ramas bifurcándose sobre un tronco. La literatura española dio a esta antítesis un contorno acusado y procedió con un criterio harto exclusivo al intentar asir y realizar por modo artístico los dos órdenes de conatos elementales vivos en todo corazón: los de la carne o el espíritu».

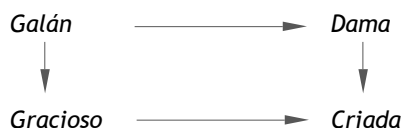
Se ha señalado también que entre las modificaciones introducidas por Ubersfeld se encuentra la permutación de la pareja *sujeto/objeto*, de tal manera que, si en el modelo greimasiano la pareja  $D_1$  y  $D_2$  incidía directamente sobre  $O$ , mientras que  $A$  y  $Op$  lo hacían sobre  $S$ , en la versión de esta estudiosa ocurre lo contrario. A juicio de Pavis [1984:15], dicha alteración no tiene apenas consecuencias en lo que se refiere al eje *ayudante-oponente*, pues «poco importa que la ayuda y el obstáculo recaigan sobre el sujeto o el objeto que persiguen; sólo diferirán la eficacia y la rapidez de la ayuda-obstáculo». Esto es cierto en términos generales: si, por ejemplo, la dama ( $S$ ) busca el matrimonio ( $O$ ) y su criada la ayuda ( $A$ ), esta última contribuye en consecuencia a alcanzar dicho objetivo. No obstante, en la mayoría de los casos, lacayos y doncellas poseen una vinculación mucho más estrecha con el *sujeto* que con el *objeto*: no les interesa necesariamente la boda en sí, sino ayudar a sus señores, sea por fidelidad o por interés; en este aspecto, el modelo original de Greimas podría resultarnos más exacto.

La función sintáctica fundamental de doncellas y criados es, pues, la de *ayudantes* de la dama o del galán para quien trabajan. Existe por parte de los sirvientes una marcadísima dependencia funcional con respecto a sus señores, tan relevante que es imposible estudiar el papel de los primeros en la acción sin tomar como referencia a los segundos. En este sentido, conviene hacer algunas precisiones iniciales, sobre las que enseguida se ahondará: 1) típicamente, el criado sirve al galán y la doncella a la dama, salvo en el caso de las disfrazadas de varón, y la ayuda que requiere cada personaje-tipo no es idéntica; 2) no solo los protagonistas poseen sirvientes, sino también sus rivales; en consecuencia, pueden darse situaciones en las que un lacayo, siendo *ayudante* de su amo, funcione como *oponente* de la pareja protagonista; 3) lacayos y criadas protagonizan tramas secundarias en las que, además de reproducir las relaciones amorosas de sus señores, pueden buscar algún tipo de beneficio propio —normalmente económico—, convirtiéndose ellos mismos en *sujetos* de la nueva acción.

En todo caso, ha de insistirse en esa subordinación omnipresente de doncellas y lacayos a los personajes de alta clase social, que reflejan también las observaciones de Dumas [2004:56-57] en torno a la figura del donaire, en gran medida extensibles a la criada:

Le *gracioso* ne saurait être en aucun cas le protagoniste (celui dont la vie ou les passions sont les enjeux de l'action), cette dimension était réservée aux personnages de haut rang. Il est avant tout un subalterne (parfois seulement désigné comme *lacayo* ou *criado* dans les listes initiales de personnages) dont le rôle s'inscrit dans une relation maître-serviteur reconstruite et stylisée pour le théâtre. Le personnage n'a d'existence qu'à l'intérieur d'un rapport hiérarchique. Son infériorité se traduit simultanément par un discours et une gamme de réactions en contraste avec ceux de son maître le *galán*. Telle est la première justification du *gracioso* dans l'architecture de la *comedia*. Il se trouve être le complément, le contrepoint ou «contrepois» [...] à dominante comique, du *galán*.

La misma investigadora distingue, entre las funciones asignadas al gracioso de la comedia nueva, aquellas ligadas a su señor —donde incluye no solo la relación jerárquica vertical establecida entre amo y criado, sino también la relación horizontal que une al lacayo y la doncella, en tanto que reflejo paródico del vínculo entre dama y galán— de las que denomina «formes d'autonomie du *gracioso*». Con respecto al primer grupo, plantea el siguiente esquema, que puede fácilmente aplicarse al estudio de las comedias del presente corpus:



En cuanto a las formas de autonomía del lacayo, Dumas [2004:75] las identifica, por un lado, con las «ambivalencias de la fonction d'adjuvant» —que comprenden desde los ardides e iniciativas que el gracioso emprende a fin de ayudar a su amo, a quien sirve de alcahuete, hasta las diversas torpezas mediante las que origina nuevas confusiones y provoca el avance del enredo— y, por otro, con la función de comentador irónico y crítico, que llega a adquirir un notorio carácter metateatral.

Todos estos aspectos serán objeto de análisis en las páginas que siguen, si bien se ha juzgado productivo adoptar una distribución un tanto diferente a la propuesta por Dumas y atender asimismo al personaje de la criada. La relación vertical entre sirvientes y señores, así como los modos en que los criados tratan de asistir a estos últimos en sus lances amorosos, se examinan en el apartado II, 2.1.1.1 «Criados y doncellas en el eje *ayudante-oponente*». En el apartado II, 2.1.1.2 «Criados y doncellas como *sujeto* de la acción secundaria», se incluyen tanto la relación entre criadas y lacayos como aquellos episodios donde alguno de los sirvientes, arrastrado por sus propios intereses y por su habitual mala fortuna, contribuye de un modo u otro a la complicación del enredo. Finalmente, todo lo relativo a graciosos y doncellas como comentadores críticos o irónicos se abordará en II, 2.1.2 «Funciones pragmáticas».

#### 2.1.1.1 Criados y doncellas en el eje *ayudante-oponente*

En las parejas de señores y criados existe una clara distribución de género. Los lacayos se encuentran al servicio de un caballero o al de una dama disfrazada de varón; las doncellas, al servicio de una dama. Si el número de sirvientes es inferior al de los amos, solo aquellos personajes con mayor importancia en la acción contarán con un criado o criada. Como se deduce de lo expuesto en el capítulo anterior, dicha relevancia no siempre guarda una correspondencia estricta con la función de cada personaje en el esquema relacional, aunque sí existen una serie de correlaciones habituales. En el presente corpus, se constata lo siguiente:

- a) Todas las disfrazadas de varón cuentan con un lacayo: Papagayo, el único gracioso de *El muerto disimulado*, sirve a Lisarda; Ribete, en *Valor, agravio y mujer*, a Leonor. Tratándose de comedias donde se produce una duplicación del espacio dramático, ambas mujeres son la dama de primer rango o «dama B» del espacio de origen, aunque no del de referencia. El hecho de que las acompañe siempre un gracioso resulta fácilmente explicable si se considera que una doncella no podría hacerlo sin levantar sospechas —salvo que también ella adoptase un disfraz masculino, variante no muy habitual—<sup>369</sup> y que la inteligibilidad y el ritmo de la comedia requieren que estas damas cuenten, al menos, con un interlocutor que conozca su verdadera identidad y ante quien exponer sus planes y motivaciones.
- b) También suele tener criado aquel al que llamaríamos «primer galán» por su importancia en la acción. Normalmente, le corresponde la función A en el esquema relacional; en los casos de duplicación del espacio dramático, se trataría casi siempre del «burlador» o figura

<sup>369</sup> Así lo hace la criada Nise en *Manos blancas no ofenden*, de Calderón de la Barca: cuando su señora se viste de varón, la doncella la acompaña «de lacayuelo» (edición de V. Casais Vila, acot. v. -1561).

equivalente, que suele ser el «galán A» del espacio de origen y el «galán E» del de referencia. De este modo, Castaño, Atún, Tristán y Sombrero sirven, respectivamente, a los protagonistas Carlos, Teseo, Juan y Felisardo, asociados a la función A en *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto*, *La firmeza en el ausencia* y *Dicha y desdicha del juego*. A su vez, Tomillo y León acompañan a los burladores don Juan y Liseo en *Valor, agravio y mujer* y *La traición en la amistad*. Por su parte, Gaulín sirve a Partinuplés, indudable protagonista de *El conde Partinuplés*. Etcétera es el criado de Britaldo, único personaje que responde al modelo del galán en *La margarita del Tajo*. Finalmente, san Pedro González, que no se ajusta al tipo del galán, pero sí es el protagonista masculino de *El gran prodigio de España*, posee un lacayo llamado Marino.

Por tanto, el único primer galán sin criado en el presente corpus es Clarindo, protagonista de *El muerto disimulado*. Tal anomalía puede deberse al hecho de que este pasa buena parte de la comedia fingiéndose una muchacha. Por las mismas razones que un lacayo resulta buen compañero para una disfrazada de varón, no encaja tan bien en las situaciones en las que puede verse envuelto un disfrazado de mujer; además, su sustitución por una criada resultaría bastante indecorosa. Esto conlleva una consecuencia interesante, apuntada ya por Herráiz [2021:390]: frente al habitual patrón *dama-criada* y *galán-gracioso*, en *El muerto disimulado* solo las mujeres cuentan con servicio, de tal manera que «los galanes de la obra, Álvaro, Clarindo y Alberto, actúan sin el contraste del “donaire” para enfatizar sus atributos nobles». Tal observación pone de manifiesto la preeminencia de los personajes femeninos en *El muerto disimulado*, si bien es cierto que, en algunas escenas, Papagayo interactúa con Clarindo, sirviéndole no como confidente ni consejero —lo es solo de Lisarda—, pero sí como ese reflejo en clave opuesta que el señor suele hallar en su criado.

- c) En ocasiones, también el galán que ocupa el segundo lugar más relevante en la trama cuenta con un lacayo. Es el caso de Baco, señor de Racimo en *Amor es más laberinto*, y de Fadrique, a cuyo servicio se encuentra Tijera en *Dicha y desdicha del juego*. Por su parte, Lidoro, el más notorio de los galanes de la trama profana en *El gran prodigio de España* —aunque, lógicamente, con menos peso que el santo protagonista— es asistido por Timoteo. Por último, Fernando —galán A del espacio de referencia en *Valor, agravio y mujer* y segundo personaje masculino en importancia tras el burlador don Juan— posee un criado llamado Fineo, aunque este apenas interviene en la obra y no alcanza plena categoría como personaje.
- d) Si hay una sola criada en la comedia, esta no sirve necesariamente a la dama de primer rango, sino que a menudo acompaña a la dama tramoyera, esto es, a aquella que posee un carácter más activo y suele desencadenar los avatares del enredo. Precisamente por ello, le es especialmente útil una cómplice y confidente. De este modo, la única doncella en *Los empeños de una casa* es Celia, al servicio de doña Ana, la «dama D». En *La traición en la amistad*, Lucía acompaña a Fenisa, a quien corresponde la inusual función de la dama suelta, que he denominado «F». De igual manera, Lisarda asiste a la rebelde Belisa en *El gran prodigio de España*.

Un caso diferente es el de *La firmeza en el ausencia*, donde Leonor actúa como doncella de Armesinda, una virtuosa primera dama, aunque ni la criada ayuda demasiado a su señora —más bien al contrario, lo que subraya la soledad de la protagonista— ni hay una mujer que haga verdaderamente de tramoyera. También se distingue *La margarita del Tajo*: Lucinda sirve a la única noble seglar, Rosimunda, aunque esta seguiría en

importancia a santa Irene, quien carece de criada y de todo tipo de apoyo en el mundo terrenal.

Otra situación anómala es la de *El conde Partinuplés*, donde no se encuentra una criada propiamente dicha: una sirvienta, Celia, aparece brevísimamente, pero quien cumple las funciones de ayudante y confidente de la protagonista femenina es la maga Aldora, una suerte de híbrido entre dama y doncella. Por último, ha de mencionarse a Flora, la criada de Valor, agravio y mujer. Aunque su afiliación no parece muy clara —nunca asiste a señora alguna, sino que se limita a interactuar con los graciosos en escenas de corte entremesil—, se intuye que está al servicio de Estela, dama B del espacio de referencia y principal personaje femenino tras la disfrazada Leonor. Puede concluirse que Ana Caro no presta demasiada atención a la figura ancilar femenina: ninguna de las dos comedias que se han conservado de su autoría incluye una doncella que responda plenamente al tipo.

- e) En varios casos, más de una de las damas cuenta con criada. En *Amor es más laberinto*, Laura sirve a Fedra (B) y Cintia a Ariadna (D); en *Dicha y desdicha del juego*, Belisa acompaña a Violante (B) y Rosela, a María (D, aunque de una pasividad inusual). En *El muerto disimulado*, Dorotea e Hipólita asisten, respectivamente, a Jacinta —dama de primer rango en el espacio de referencia— y a Beatriz. Esta última no es sino la tercera en importancia entre las protagonistas femeninas, toda vez que Lisarda, vestida de varón, se hace acompañar por un lacayo. En estas circunstancias, el hecho de que incluso Beatriz posea una doncella da la medida de la relevancia otorgada al tipo de la criada en las comedias de Ângela de Azevedo, cuestión en la que más adelante se insistirá.

A estos personajes podrían añadirse otros que pertenecen a la categoría social del sirviente, aun cuando su caracterización y su participación en la acción resultan significativamente reducidas; tanto, que no puede afirmarse que respondan plenamente a los tipos de la doncella y del gracioso o criado. Los citados Fineo (*Valor, agravio y mujer*) y Celia (*El conde Partinuplés*), así como Leonelo (*La firmeza en el ausencia*) —identificado como «criado del Rey» en el *dramatis personae*— apenas hablan. Algo más de presencia, aunque siempre escasa, poseen Félix, paje al servicio de Laura en *La traición la amistad*; y Hernando, criado que no acompaña a ninguna dama ni galán, sino que sirve de interlocutor al viejo don Rodrigo en *Los empeños de una casa*. Excluyendo a estas figuras, así como a la maga Aldora, es posible sistematizar lo dicho hasta ahora en las tablas que siguen:

|         |                       |   |
|---------|-----------------------|---|
| Criados | Del primer galán      | <b>Castaño</b> • <i>Los empeños de una casa</i><br><b>Atún</b> • <i>Amor es más laberinto</i><br><b>Tristán</b> • <i>La firmeza en el ausencia</i><br><b>León</b> • <i>La traición en la amistad</i><br><b>Tomillo</b> • <i>Valor, agravio y mujer</i><br><b>Gaulín</b> • <i>El conde Partinuplés</i><br><b>Sombrero</b> • <i>Dicha y desdicha del juego</i><br><b>Etcétera</b> • <i>La margarita del Tajo</i><br><b>Marino</b> • <i>El gran prodigio de España</i> |
|         | Del segundo galán     | <b>Racimo</b> • <i>Amor es más laberinto</i><br><b>Tijera</b> • <i>Dicha y desdicha del juego</i><br><b>Timoteo</b> • <i>El gran prodigio de España</i>   |
|         | De la dama disfrazada | <b>Papagayo</b> • <i>El muerto disimulado</i><br><b>Ribete</b> • <i>Valor, agravio y mujer</i>  |

|           |   |  |  |
|-----------|---|--|--|
| Doncellas | De la primera dama                      | <b>de la comedia</b><br>(un solo espacio)  | <b>Laura</b> · <i>Amor es más laberinto</i><br><b>Leonor</b> · <i>La firmeza en el ausencia</i><br><b>Belisa</b> · <i>Dicha y desdicha del juego</i>   |
|           |   | <b>del espacio de referencia</b><br>(cuando la primera dama del espacio de origen es una disfrazada) | <b>Flora</b> · <i>Valor, agravio y mujer</i><br><b>Dorotea</b> · <i>El muerto disimulado</i>   |
|           | De la segunda dama y/o la dama tracistá |  | <b>Celia</b> · <i>Los empeños de una casa</i><br><b>Cintia</b> · <i>Amor es más laberinto</i><br><b>Lucía</b> · <i>La traición en la amistad</i><br><b>Rosela</b> · <i>Dicha y desdicha del juego</i><br><b>Lucinda</b> · <i>La margarita del Tajo</i><br><b>Lisarda</b> · <i>El gran prodigio de España</i> |
|           | De la tercera dama                      |  | <b>Hipólita</b> · <i>El muerto disimulado</i>  |

El modo en que cada uno de estos personajes actúa como *ayudante* de su señor o señora pasa por aconsejarlos y asistirlos en el intercambio de noticias y billetes, pero también por el mero hecho de hacerles de interlocutores y confidentes, posibilitando así que damas y galanes expresen en voz alta su interioridad y contribuyendo por tanto a su caracterización. Además, no es infrecuente que sean los lacayos o las criadas quienes, en pleno cumplimiento de esta función de *ayudantes*, no solo ejecuten encargos, sino que concreten la estrategia a seguir para la feliz consecución de los objetivos de sus amos. Esto es muy de esperar en el caso de los graciosos, toda vez que, como se ha comprobado en el capítulo precedente, los galanes se ven con cierta frecuencia dominados por la pasividad y rara vez comparten la inventiva de la dama tramoyera; la principal excepción sería, precisamente, Clarindo, quien no tiene criado en *El muerto disimulado*. En este sentido, afirma Fernández Montesinos [1969:58]:

El gracioso no sólo es activo en cuanto ejecutor —bien explicable sería esto, puesto que en general es el suyo un papel de subordinado, paje o lacayo—, sino que es activo en cuanto inteligencia. Su cerebro planea ardidés, es sugeridor de tramas y el que pone remedio a los males. La nobleza es el espíritu perdido en la contemplación [...] Vive en un plano utópico, imaginando posibilidades que la voluntad heroica trata de imponer a la realidad cotidiana. El personaje que se le subordina, gracioso o no, se encarga de tender un puente entre el abismo que separa ambos planos.

Y a propósito de la criada áurea, Profeti [2008:57-58] señala:

La función más evidente de la criada-graciosa es la relativa al enredo: será ella la que ayuda, estorba o retrasa la relación dama-galán, sobre todo en la comedia de capa y espada, con su intercambio de billetes, con sus entradas y salidas, alumbrando una escena que se supone nocturna, o bien matando velas, provocando la dinámica «ver» / «escondese», que permite el *quid pro quo* de las parejas. La «confusión de confusiones» de la comedia de enredo se incrementa a través de puertas que la criada abre y cierra, de modo que los galanes puedan acceder al interior de la casa.

En la misma línea, Dumas [2004:60-69] insiste en que de la «soumission hiérarchique» —esto es, la función del gracioso en tanto que «accompagnateur subalterne et interlocuteur privilégié du galán»— se derivan las de sirviente, consejero, confidente y compañero en las adversidades

del señor, así como el propio hecho de actuar como bufón de la pieza. Más adelante se comprobará que de este lugar emanan, además, la práctica totalidad de los rasgos de caracterización que definen a la figura del donaire, toda vez que esta se construye sobre una «*accumulation de traits caractéristiques opposés, la symétrie inversée des attitudes, la pratique des répliques ou des tirades alternées, dans lesquelles le gracioso prend le contre-pied des affirmations de son maître*», revelando así «la technique de la mise en regard et de la confrontation permanentes». Algo muy similar sucede con el tipo de la criada, en cuyo caso lo habitual es reducir la dimensión cómica y fortalecer otros aspectos, como la función de mensajera. Esta última resulta especialmente relevante a raíz del encerramiento que se exige a los personajes femeninos de alcurnia: las damas de la comedia nueva, a excepción de aquellas que se disfrazan de varón, encuentran en su doncella su principal vía de comunicación con el mundo exterior.

Puede adelantarse ya que estas relaciones de servicio no siempre se traducen en fidelidad y obediencia sin fisuras; es decir, los *ayudantes* no se comportan indefectiblemente como tales. El interés personal de Celia en *Los empeños de una casa* la lleva a actuar en detrimento de doña Ana en más de una ocasión; por su parte, en *La firmeza en el ausencia* Leonor se suma a las presiones sobre su ama Armesinda para que ceda a la seducción del monarca. En cambio, los lacayos tienden a ser más leales que las criadas: cuando los caballeros obran erradamente, es frecuente que critiquen su proceder y traten de hacerles cambiar de opinión, pero no por ello dejan de obedecerlos ni suelen actuar a sus espaldas. Por ejemplo, en las comedias del corpus no es extraño que el criado del burlador se ponga de parte de la burlada, pero sus alegatos al respecto nunca se traducen en actos.

Finalmente, sucede que, dependiendo de a quién se considere *sujeto* de la acción en cada momento, los criados pueden cumplir también la función del *oponente*. Así, Gaulín es *oponente* de Rosaura en *El conde Partinuplés*, toda vez que trata de disuadir a su amo de entablar una relación con ella a lo largo de toda la comedia y, como se verá, hace gala de una notoria misoginia; además, juega un papel clave al convencer al conde para que traicione el sueño de la protagonista. Por si esto fuese poco, es la iniciativa de Gaulín la que desencadena el ataque a Constantinopla que, bajo las órdenes de Lisbella, pone en peligro el imperio de Rosaura. Así lo observa Urban [2014:746-47]:

Gaulín termina por configurarse como un personaje conflictivo cuando, en un tiempo no representado, le explique a Lisbella que la emperatriz de Constantinopla tiene hechizado y preso a su primo [...] Así pues, el gracioso se convierte en una pieza fundamental en el devenir del auspicio que amenazaba con destruir el imperio de Rosaura y su propia vida. Pues, al desvelarle a Lisbella los amores que su prometido mantiene con la emperatriz de Constantinopla, empuja a la heredera al trono francés a alzarse en armas contra Rosaura.

De un modo más sutil, en *Dicha y desdicha del juego* Tijera podría considerarse un *oponente* no necesariamente de María, pero sí de la boda por esta deseada y prometida por Fadrique a la Virgen, puesto que anima a su señor a seguir el camino de la codicia y casarse con Violante. La relación de esta última con Felisardo se ve también obstruida por la ambición del indiano y de su criado. Asimismo, la criada Celia se opone a la pareja protagonista de *Los empeños de una casa*, formada por Carlos y Leonor, toda vez que ayuda a Ana a obstaculizar la boda de ambos. Aunque este último es un caso especialmente evidente, por ser Celia un personaje muy activo, en realidad cualquier *ayudante* de su amo podría, desde cierta perspectiva, considerarse *oponente* del rival de este.

Sobre la manera en que muchos de estos aspectos determinan el carácter de doncellas y lacayos se ahondará en el apartado II, 2.2.3 «Rasgos sociales: al servicio de otros». Por ello, y a fin de atajar posibles redundancias, no nos extenderemos más en el presente epígrafe.

#### 2.1.1.2 Criados y doncellas como *sujeto* de la acción secundaria

La acción secundaria protagonizada por los lacayos y criadas suele implicar una recreación, en gran medida paródica, de las relaciones amorosas de sus amos. En este sentido, es todo un tópico que el criado del galán contraiga matrimonio con la doncella de su dama, aunque tan estricto paralelismo no siempre se guarda. Estas uniones no suelen recibir demasiada justificación psicológica y poseen, en realidad, un carácter siempre formulaico y subordinado a la esfera de los señores: es decir, su propósito no es dibujar la interioridad de doncellas y lacayos ni vehicular la trama, sino servir de contrapunto humorístico y subrayar algunos de los temas más significativos de cada pieza. Dumas [2004:69-70] señala al respecto:

La relation *gracioso-criada* constitue un développement particulier, une modalité élargie de l'opposition entre le monde des serviteurs et celui des maîtres [...] Le rapport valet-servante se construit comme une transposition inférieure et parodique de la relation *galán-dama* dont elle est une copie parallèle et dégradée. Dans ce cadre, *galán* et *gracioso* se retrouvent chacun en position de sujets, tandis que la *dama* et la *criada* son des objets de désir et de conquête. La modalité inverse s'instaure dans les *comedias* où l'initiative amoureuse revient aux femmes: la *dama* et souvent la *criada* sont alors des sujets actifs, le *galán* et accessoirement le *gracioso* étant objets des entreprises féminines. L'instauration de l'intrigue entre les subalternes dédouble la perspective de l'action. Elle débouche sur la création d'un niveau inférieur où se côtoient deux personnages de basse extraction, à vocation comique, et qui parlent souvent un langage en rupture avec celui des maîtres [...] Le plan inférieur ainsi constitué est cependant facultatif, et toujours plus réduit que le premier. Il peut être esquissé ou omis. Le parallélisme des structures joue à plein lorsque le *gracioso*, accompagnateur-confident du *galán*, devient le partenaire de la *criada*, qui remplit les mêmes fonctions auprès de la *dama* que courtise son maître. Issu d'un mimétisme mécanique ou répondant au départ à des objectifs stratégiques, le cheminement amoureux du valet semble souvent calqué sur celui du *galán* et comporte des avatars analogues.

Domingo [2006:788] incide en la misma idea:

Todo en las relaciones amorosas de los criados está hecho en clave paródica con respecto a los cánones que regulan la vida sentimental de la nobleza, ofreciéndonos así una versión «a lo profano» de la excelsitud del amor verdadero. Desde el punto de vista estructural, el objetivo [...] es poner el contrapunto humorístico a la tensión de la intriga principal protagonizada por la pareja aristocrática.

Estos aspectos resultan evidentes, por ejemplo, en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva. Tristán, lacayo de don Juan (A) mantiene una relación con Leonor, criada de Armesinda (B). Cuando los dos personajes masculinos parten a la guerra, el criado comparte los temores de su amo a verse olvidado: «Mas ¿cuánto va a que Leonor / se acuerda agora de mí / como el Gran Turco de ti / y el asno del ruiseñor?» (vv. 1341-1344). A su regreso, el matrimonio de los

señores se verá inmediatamente seguido por el de sus sirvientes. El contraste paródico entre una y otra pareja resulta indiscutible en pasajes como que sigue (vv. 539-556):

|           |  |
|-----------|--|
| D. JUAN   | ¡Oh, si saliese mi aurora!   |
| TRISTÁN   | ¡Oh, si saliese Leonor!  |
| D. JUAN   | Sal, divino sol, a darme<br>luz en tiniebla tan fría.  |
| TRISTÁN   | ¡Acaba, soplona mía,<br>en salir a consolarme! [...]   |
| ARMESINDA | ¿Es mi don Juan?   |
| D. JUAN   | Yo soy. ¡Oh suerte inhumana,<br>que me has de quitar que vea<br>unos ojos, que me dan<br>vida en su vista! |
| LEONOR    | ¿Es Tristán?   |
| TRISTÁN   | Si tú quisieres que sea.   |

El mismo paralelismo puede hallarse en *Dicha y desdicha del juego*; de hecho, Ângela de Azevedo es tal vez la autora que más tiempo dedica a desarrollar los amoríos de los criados. El vínculo entre Sombrero y Belisa refleja a la perfección el de Felisardo (A) y Violante (B); como ellos, mantienen ya una relación al comienzo de la obra. De igual manera, Tijera coquetea con Rosela desde el mismo momento en el que Fadrique (C/E) se fija en María (D), pero tan pronto el indiano desplaza su interés hacia la rica Violante, el criado hace lo propio (vv. 1464-1478):<sup>370</sup>

|          |   |
|----------|---|
| TIJERA   | [...] quiero mostrarme<br>a los ojos de Belisa.   |
| FADRIQUE | ¿Quién es Belisa?   |
| TIJERA   | A Violante<br>sirve, y por eso me sirve,<br>¿qué es precepto lacayage,<br>si sus amos con las amas,<br>con las criadas quedarse? <sup>371</sup> |
| FADRIQUE | ¿Pues te olvidas de Rosela?   |
| TIJERA   | ¿Qué quieres, si el mismo talle<br>hay en mi amor que en el tuyo?   |
| FADRIQUE | ¿Qué talle?   |
| TIJERA   | El no ser constante.  |
| FADRIQUE | Constante a Violante quiero.  |
| TIJERA   | Yo, más constante que un fraile<br>es en la murmuración,<br>amo a Belisa.   |

Este desplazamiento de los afectos de los criados a imitación de sus amos resulta tan predecible que, en cuanto llega a oídos de Sombrero que Fadrique galantea a Violante, le pregunta a Belisa: «¿Hay acaso, / dime, para ti otro indio?» (vv. 1979-1980). Ella, más pragmática y menos

<sup>370</sup> Esta tendencia en el teatro áureo ya fue advertida por Fernández Montesinos [1969:43]: «El paralelismo subsiste en la ruptura de una relación amorosa. Basta que un galán deje a su dama para que el criado le imite».

<sup>371</sup> Reproduzco la edición de Provenzano [2018], que, según explica en nota, atribuye a este «qué» un sentido interrogativo y equivalente a «por qué». No obstante, me inclinaría más bien por una interpretación del pasaje en sentido afirmativo: «[...] por eso me sirve, / que es precepto lacayaje, / si sus amos con las amas, / con las criadas quedarse». Así lo consideró también Soufas [1997a].

constante que su señora, le advierte que «Todo puede ser» (v. 1981), prevención que no impide que Sombrero se muestre herido posteriormente (vv. 2399-2414):

|          |  |               |
|----------|--|---------------|
| TIJERA   | No hay cosa como casar<br>por ver como acuden luego<br>para dar los parabienes<br>al novio los caballeros. |               |
| SOMBRERO | ¿Y usted, digo, también casa?  |               |
| TIJERA   | ¿Pues este garbo, este aseo,<br>esta gala, este capricho<br>no le huele a casamiento?                      |               |
| SOMBRERO | ¿Y la dama es principal?   |               |
| TIJERA   | Hidalga es de grande precio.   |               |
| SOMBRERO | ¿Cómo se llama?  |               |
| TIJERA   | Belisa.  |               |
| SOMBRERO | ¿Belisa? (Aquesto está bueno).   | <i>Aparte</i> |
| TIJERA   | Belisa; ¿de qué se espanta?<br>Belisa es la que sirviendo<br>a Violante está.                              |               |
| SOMBRERO | (¡Ah, infame!<br>mas, celos, disimulemos).   |               |

Finalmente, cuando las relaciones entre los nobles vuelven a su cauce, lo mismo ocurre con los criados. Consciente de las exigencias de la fórmula, uno de los lacayos anuncia: «Ea, aquí no hay que esperar / más que las bodas serviles» (vv. 3699-3700). Entre comentarios jocosos, se formaliza la unión de Sombrero y Belisa, por un lado; y Tijera y Rosela, por otro. A lo largo de la pieza, sus amoríos han subrayado la inestabilidad que la codicia trae a las relaciones personales; ahora, la intervención de ambas criadas —«No hay interés que se estime / como el gusto. Con el gusto / ningún interés se mide» (vv. 3714-3716)— insiste en la preeminencia que el amor debe mantener sobre el dinero.

La relación amorosa entre los sirvientes se encuentra menos trabajada en *El muerto disimulado*, donde Hipólita y Papagayo se casan sin haber intercambiado palabra de amor alguna, aunque sí han interactuado en algunas escenas con propósito humorístico. Más interesante es el caso de *La margarita del Tajo*, también de Azevedo, donde de nuevo el vínculo entre los sirvientes incide de manera significativa en el mensaje global de la obra, al tiempo que funciona como reverso cómico del establecido entre los personajes de alta cuna, de tono mucho más trágico. En un primer momento, Etcétera procura llamar la atención de Lucinda aparentando desinterés, tachándola de fea y afirmando no quererla ya, pues juzga: «Con la red de la esquivanza / estos pececillos pesco» (vv. 591-592). Se trata, como indica Doménech [1999:58, nota 41], de una «burla del juego de desdenes que caracteriza a tantas parejas de galanes y damas en el teatro del Siglo de Oro». Sin embargo, las ofensas del lacayo van más allá del fingimiento: del mismo modo que Britaldo traiciona a su esposa Rosimunda al pretender a la monja Irene, Etcétera engaña a Lucinda con «Pascuala Gil, / Beatricilla y Manuela, / Antoñita de la Vid / con otras mil picarotas» (vv. 3229-3232). Al cierre de la obra, mientras su ama se retira a un convento a la espera de que Britaldo regrese de su viaje de penitencia a Tierra Santa, Lucinda abofetea a Etcétera —«Cuatro muelas me ha sacado: / no vi mano más sutil» (vv. 3258-3259)— y se niega a casarse con él, prefiriendo en su lugar tomar los hábitos. Así pues, Azevedo subraya en esta pieza el tema de la infidelidad y el comportamiento injusto de los hombres para con las mujeres; y muestra su desaprobación ante la actitud del gracioso

suprimiendo las bodas serviles y haciendo que la criada lo castigue con un acto de violencia que resultaría impropio de una dama. Allí donde Rosimunda, noble y casada, ha de mostrarse sumisa, Lucinda, plebeya y soltera, puede actuar sin mayores tapujos.

En las comedias de Ana Caro se encuentran criados igualmente desparejados. Es el caso de Gaulín, quien no tiene doncella a la que galantear mientras su señor hace lo propio con Rosaura; por ello, se lamenta: «Infeliz lacayo soy, / pues he prevenido el orden / de la farsa, no teniendo / dama a quien decirle amores» (*El conde Partinuplés*, vv. 1608-1611). Del mismo modo, al final de la comedia no puede participar de las bodas múltiples: «Solo a Gaulín, santos cielos, / le ha faltado una mujer» (vv. 2102-2103). Tal situación se ha leído como un castigo de la dramaturga a la fuerte misoginia del criado y su condición de *oponente* a la protagonista; para Luna [1993:153, nota al v. 1612], se trata de un caso de «justicia poética». Por otra parte, las escenas de contrapunto cómico que el gracioso protagonizaría normalmente junto con una criada con frecuencia se convierten en interacciones entre Gaulín y la maga Aldora. En este sentido, la hechicera se apropia una vez más de las funciones de la doncella, aunque solo parcialmente: una relación amorosa entre Gaulín y Aldora resultaría impensable en el mundo de la comedia nueva, toda vez que ella es una mujer noble, prima de la emperatriz.

En cuanto a la otra comedia de Caro, en *Valor, agravio y mujer* hay dos criados, Tomillo y Ribete, para una sola doncella, Flora. La dramaturga no se detiene demasiado en las relaciones entre ellos: lo más destacable es una escena cómica donde Flora hace ingerir a Tomillo un somnífero con el propósito de robarle. No obstante, sí llama la atención el hecho de que es Ribete —el lacayo de la protagonista en traje de varón, a la que ha apoyado a lo largo de toda la comedia— quien resulta premiado con la mano de la criada, a pesar de que no han intercambiado palabra alguna antes del desenlace. Tomillo, al servicio del burlador y portavoz de ciertas opiniones negativas sobre las mujeres que toman la pluma, rebatidas precisamente por Ribete, es sancionado con la soledad. Cabe apuntar aquí que, en esta comedia, la conexión entre la esfera de los sirvientes y la de la nobleza resulta escasa; tanto es así que, como ha puesto de manifiesto Urban [2014:698], las escenas donde se otorga mayor protagonismo a los criados —el debate entre Tomillo y Ribete en torno a las escritoras y la citada burla a cargo de Flora— poseen un carácter casi independiente del resto de la trama:

Esta falta de ensamblaje entre ambos mundos —el de los señores y el de los criados— es, quizás, el mayor defecto de la comedia. Los criados tienen muy poco protagonismo y, en las dos ocasiones que lo adquieren es para conformar cuadros dramáticos alejados del hilo argumental, insertados en la trama como si se trataran de brevísimos entremeses o pasos. Con ellos, Caro consigue frenar el ritmo dramático; y, si bien con el primero, ofrece una defensa de las mujeres poetas, el segundo cuadro protagonizado por los criados tan solo sirve para alargar el momento del desenlace de la comedia.

La misma investigadora sugiere luego que el robo sufrido por Tomillo y su soltería final constituyen un castigo a sus actitudes antifemeninas, en la línea del impuesto a Gaulín en *El conde Partinuplés* [Urban, 2014:701]:

Con este cuadro dramático, situado justo antes del desenlace de la obra, quizás la dramaturga quiso no solo aportar comicidad y retrasar el desenlace, sino, también, escarmentar de alguna forma a Tomillo por su misoginia, haciéndolo víctima de una mujer. Además, en este sentido, Tomillo volverá a ser «castigado» por la dramaturga al final de la comedia, al hacer que todos los personajes queden emparejados menos él, ya que Flora se unirá a Ribete.

Si pasamos a las comedias de sor Juana Inés de la Cruz, se advierte que en *Amor es más laberinto* vuelve a producirse un perfecto paralelismo entre las parejas de nobles y criados: Atún y Laura, al servicio de Teseo (A) y Fedra (B) respectivamente, contraen matrimonio tras haber coqueteado a lo largo de toda la comedia; lo mismo hacen Racimo y Cintia, empleados por Baco (C) y Ariadna (D). Sin embargo, en el caso de este segundo binomio de criados no ha habido espacio para desarrollar su relación antes del desenlace, hecho que prueba una vez más el carácter formulaico y preestablecido de las bodas múltiples (vv. 3611-3619):

|        |   |
|--------|---|
| RACIMO | Cintia, ya ves que no ha habido<br>lugar de galanterías<br>de lacayos y fregonas;<br>pero, si quieres ser mía,<br>dispensando de galán<br>las amantes baratijas,<br>aquí estoy. |
| CINTIA | Y yo te admito,<br>porque fuera bobería<br>perder aquesta ocasión.  |

En contraste, en *Los empeños de una casa* el lacayo de Carlos (A), Castaño, no se une a una hipotética doncella de Leonor (B), la pareja de este, sino a Celia, quien está al servicio de Ana (D). Esto se explica fácilmente porque esta dama, mucho más activa que Leonor en la comedia, es en realidad la única con criada, entre otros motivos porque, si no tuviese una interlocutora ante la que exponer sus intrigas, resultaría mucho más complejo que el público pudiese seguir la trama. Lo mismo sucede en *La traición en la amistad* de María de Zayas, donde la única doncella es la de Fenisa (F), Lucía. Esta es, según se nos dice, un «antiguo cuidado» (v. 2125) del gracioso León, al servicio del burlador. El matrimonio de ambos resalta la absoluta derrota sufrida por Fenisa al final de la comedia, toda vez que la dama es humillada al sugerir que, en su soltería, podría desear casarse con el criado, lo que supondría una evidente ruptura de la norma social y dramática (vv. 2874-2880):

|      |   |
|------|---|
| LEÓN | Lucía, no te detengas,<br>dame de presto esa mano,<br>que según Fenisa queda,<br>pienso que ha de asir de mí,<br>y no quiero ser con ella<br>otro signo capricornio,<br>pues soy león en fiereza. |
|------|---|

Cabe todavía mencionar un caso un tanto diferente, el de *El gran prodigio de España*. El criado del protagonista, Marino, sigue los pasos de su señor y se mete a fraile; en cambio, el segundo lacayo, Timoteo, coquetea a lo largo de la comedia con Lisarda, la doncella de la pecadora Belisa. Sin embargo, su relación no se retoma en el desenlace y jamás llegan a casarse. Esto puede deberse a cierta falta de pericia de la autora en el manejo de un código ya anticuado para su tiempo, o simplemente al hecho de que, tratándose de una comedia de santos, las bodas serviles pierden importancia. Al fin y al cabo, si la acción principal corresponde al camino hacia la santidad de Pedro González, la secundaria se dedica a los amores profanos de damas y galanes, lo que deja poco espacio para ahondar en una tercera trama centrada en los criados.

Por otra parte, como sujetos de la acción secundaria graciosos y criadas pueden, en ocasiones, protagonizar pequeñas tramas que no guardan relación alguna con el amor o el

emparejamiento, pero que acaban repercutiendo de un modo u otro sobre la acción principal. En concreto, dos son las motivaciones que suelen guiarlos: la codicia y el miedo, aspectos en los que se ahondará en el apartado II, 2.2 «Rasgos de caracterización». En relación con esta cuestión, Dumas [2004:77-78] apunta:

Au niveau de l'intrigue, le *gracioso* est souvent à l'origine d'actions imprévisibles ou incongrues. Ses bévues tendent à embrouiller encore les données de l'*enredo*, à créer de nouveaux désagréments, ou, paradoxalement, à résoudre les tensions existantes [...] Les jeux apparents du hasard (qui, en fait, sont des utilités dramatiques) apparaissent souvent liés à la maladresse symptomatique du *gracioso*, coupable par exemple de la permutation de deux portraits (*Donde hay agravios no hay celos*), d'un échange de bagages entre deux voyageurs dans une auberge (*La villana de Vallecas*), d'un oubli mettant son maître en présence de la jeune femme qui «hante» sa chambre (*La dama duende*), ou d'un larcin rendra la santé à son maître et permettra le retour à l'ordre (*La sortija del olvido*).

Todo esto resulta especialmente significativo en los textos de sor Juana Inés de la Cruz. En *Los empeños de una casa*, la avaricia de Celia la lleva a actuar a espaldas de su señora, permitiendo la entrada de don Juan en la casa. Sus actos contribuyen a complicar el enredo y permiten, además, que el galán se halle en el lugar propicio para casarse con doña Ana al final de la comedia. En la misma pieza, es el temor de Castaño lo que lo conduce a disfrazarse de mujer, tratando así de abandonar el hogar de los Arellano sin ser reconocido. A raíz de ello, don Pedro lo confunde con doña Leonor, lo que no solo da lugar a una de las escenas más cómicas de la pieza, sino que determina el desenlace de la misma y ocasiona la humillación final del antagonista. Hernández Araico [2011:280] llama la atención sobre la importancia de, sobre todo, la doncella como tejedora del entramado de esta comedia:

Para desarrollar la intriga a partir del acaso de la casa, Sor Juana se vale, pues, visiblemente solo de la criada Celia y facilita así el movimiento de los personajes en un espacio muy reducido de complicadas subdivisiones. Interesante observar que don Juan entra a la casa sin criado por obvias dificultades también del movimiento dramático y escénico. Por otro lado, Castaño, criado de Carlos que facilitará la resolución de la intriga con su disfraz mujeril, participa activamente en las escenas de equívocos en la oscuridad de la tercera jornada, pero en la primera, Sor Juana convenientemente lo duerme y excluye así por completo del complicado juego escénico de confusiones en «claroscuro».

En *Amor es más laberinto*, Racimo, por miedo, no quiere entregar personalmente un desafío a duelo de parte de su amo, de manera que engaña a Atún para que lo haga, convenciéndolo de que se trata de una carta de amor por la que sin duda recibirá una recompensa. Tentado por el premio, el otro lacayo acepta y desencadena una serie de confusiones que, en última instancia, conducen a la muerte de Lidoro a manos de Teseo. Finalmente, en *El muerto disimulado*, de Azevedo, una pelea entre Dorotea e Hipólita, que se disputan el anillo con el que don Álvaro había pagado a una de ellas, permite que Jacinta vea la joya y la reconozca como un regalo que ella misma había hecho a Clarindo. Por ello, aumentan las sospechas de la dama de que don Álvaro ha sido el asesino de su amado.

El anterior análisis viene a confirmar la absoluta dependencia funcional por parte de criadas y lacayos de sus señores. No solo actúan como *ayudantes* de estos en la trama principal, sino

que, incluso en tanto que *sujetos* de la acción secundaria, son ante todo espejos paródicos de las relaciones amorosas de sus amos. Cuando se mueven por su propio interés, sus intervenciones siguen teniendo por objeto el hacer avanzar el enredo protagonizado por damas y galanes. Además, la propia existencia de un lacayo o de una doncella viene en gran medida determinada por el perfil de su señor o señora: el criado del primer galán o la sirvienta de la dama tramoyera, por ejemplo, suelen tener un papel mucho más significativo que los personajes al servicio de figuras menos relevantes.

Con todo, esta supeditación no impide que graciosos y criadas sean personajes absolutamente fundamentales en la comedia nueva. Por un lado, la función auxiliar que se ha descrito resulta clave para la estructuración y el avance de la trama, así como para la caracterización de los protagonistas, que de otro modo estarían condenados a eternos soliloquios. Por otro, las intervenciones de los sirvientes proporcionan el indispensable componente humorístico del que dependía en gran medida el éxito del espectáculo, como más adelante se comprobará. Además, sobre estos personajes recae casi todo el peso de las funciones pragmáticas; de ello nos ocuparemos en el siguiente epígrafe.

### 2.1.2 Funciones pragmáticas

Los abundantes estudios dedicados al gracioso barroco suelen coincidir en la constatación de que este personaje, por encima de cualquier otro, es capaz de habitar la estrecha frontera que separa realidad y ficción en la comedia nueva.<sup>372</sup> En múltiples ocasiones, rompe la ilusión dramática para dejar que el escritor o escritora hable por su boca —a menudo, comentando aspectos diversos de la propia obra que se está representando— y para comunicarse directamente con el público, de quien es cómplice privilegiado. Por este motivo, no sorprende en absoluto que las llamadas *funciones pragmáticas* reposen en gran medida sobre sus hombros, aunque en el capítulo anterior se haya constatado cierta participación de las mismas por parte de los protagonistas nobles. Se demostrará asimismo que dichas funciones tampoco son, en modo alguno, ajenas a la criada. Así lo anuncian las observaciones de Profeti [2008:62], en cuya opinión «la graciosa, con el paralelo personaje masculino, pone en tela de juicio la misma verdad de la representación, con alusiones a la convención teatral que predisponen la ruptura de la ilusión escénica». Todo ello implica, además, que lacayos y doncellas actúan como vehículos preferentes de la metateatralidad, entendida esta en un sentido amplio: una dramaturgia autoconsciente, que llama la atención sobre su propio carácter ficticio y reflexiona sobre el mismo.

#### 2.1.2.1 El personaje-dramaturgo

##### a. Portavoz

En el teatro del Siglo de Oro, la figura del donaire actúa muy frecuentemente como portavoz del autor o autora, manifestando, a través del humor, su postura hacia distintos aspectos de su contexto social y literario. A juicio de Ley [1954:75], el gracioso «es el descendiente del bufón que en casa de los reyes recordaba al soberano que era mortal y se atrevía a decirle las verdades que nadie más se atrevía a decir». En gran medida, es su condición

<sup>372</sup> Véanse, por ejemplo, Bravo Villasante [1944], Paillet [1980], Hernández Araico [1986], Sáez Raposo [2011] o Nohe [2018]. Sobre la metateatralidad en el teatro áureo, pueden consultarse también Larson [1994]; Hermenegildo, Rubiera y Serrano [2011]; y Couderc [2010], entre otros. He tratado parcialmente las cuestiones abordadas en este epígrafe en «“Un bufón medio alcahuete”: el gracioso y la criada como personajes metateatrales en tres dramaturgas del Siglo de Oro», en *La actualidad de los estudios del Siglo de Oro*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel: Reichenberger, 2023, pp. 449-456. ISBN: 978-3-967280-49-4.

de personaje cómico y de baja extracción social lo que le permite expresar, bajo una apariencia inocua, ideas que podrían resultar indecorosas o incluso potencialmente subversivas en boca de los nobles; en palabras de Ferrer [2005:302]:

En tanto personaje cómico la voz del gracioso no resulta una voz autorizada para tocar temas serios, pero sus bromas pueden incitar al espectador, haciéndolo reflexionar, cuando no provocar simplemente su carcajada. Su discurso resulta, así, menos comprometido a la hora de convertirlo en caja de resonancia de ideas no convencionales o críticas.

Las comedias de autoría femenina están lejos de ser una excepción. Como la propia Ferrer [2005:298-99] ha estudiado, en ellas se comprueba que el criado «es susceptible de convertirse en manos de las dramaturgas en instrumento idóneo para vehicular críticas, parodiar convenciones sociales o guiar al espectador, conduciéndolo por los entresijos de la trama, obligándolo a tomar partido respecto a los personajes». Esta función del gracioso como portavoz de la dramaturga resulta especialmente evidente en el pasaje de *Valor, agravio y mujer* donde Tomillo y Ribete mantienen la siguiente conversación (vv. 1160-1180):<sup>373</sup>

|         |   |  |
|---------|---|--|
| 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;<br>solo en esto de poetas<br>hay notable novedad<br>por innumerables, tanto<br>que aun quieren poetizar<br>las mujeres, y se atreven<br>a hacer comedias ya. |  |
| TOMILLO | ¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera<br>mejor coser e hilar?<br>¡Mujeres poetas!   |  |
| RIBETE  |   | Sí;<br>mas no es nuevo, pues están<br>Argentaria, Sofoareta,<br>Blesilla, y más de un millar<br>de modernas, que hoy a Italia<br>lustre soberano dan,<br>disculpando la osadía<br>de su nueva vanidad. |

No es imposible que esta conversación suponga, en parte, un eco de la que tiene lugar en *El burlador de Sevilla* (vv. 1292-1294):

|          |                      |         |
|----------|----------------------|---------|
| DON JUAN | ¿Qué hay de Sevilla? |         |
| MOTA     |                      | Está ya |

<sup>373</sup> Según señala Luna [1993b:115, nota 1175], por cuya edición cito, «Sofoareta» es una *contaminatio* entre Safo de Lesbos y Areta de Cirene, con propósito paródico.

toda esta Corte mudada.  
 DON JUAN           ¿Mujeres?  
 MOTA                   Cosa juzgada.

Con independencia de ello, es evidente que, en esta discusión, Ana Caro se sirve de la voz de Ribete para defender el derecho de las mujeres a tomar pluma; este es, además, el único objetivo de un pasaje que no tiene consecuencia alguna sobre la acción. De hecho, la argumentación del criado incluye estrategias de autorización muy recurrentes en las obras de autoría femenina: desde la anticipación y rechazo de posibles objeciones —formuladas por Tomillo— hasta la acumulación de precursoras.<sup>374</sup> Con respecto a la primera cuestión, Montauban [2011:28] incide en cómo este pasaje «resalta el hecho de que la autora sea mujer para anticipar cualquier crítica posible [...] y vencer la resistencia de un público al que percibe como censor potencial de su condición de ‘autora’», de manera que se consigue «ridiculizar a todos aquellos que abierta o disimuladamente se identifican con los prejuicios expresados tan burdamente por Tomillo»; esto es, antes de que pueda formularse una recriminación, esta ya se ha refutado. Más concretamente, se parodia la oposición simbólica entre escritura y costura, siendo esta última una ocupación tradicionalmente femenina; como observa Trambaioli [2011:470], se trataba de «un verdadero leitmotiv de la literatura antifeminista aurisecular», que las autoras supieron reformular en beneficio propio. Por ejemplo, Isabel Correa expuso en *El pastor fido* sus deseos de cambiar «lo enfadoso de la aguja por lo recreable de la pluma», a imitación de Julio César, quien «descansaba con lo suave y métrico del cálamo lo robusto y penoso de las armas» (p. 9).

Por lo que se refiere a la enumeración de mujeres doctas, revela una voluntad por parte de Ana Caro de reconstruir una tradición literaria femenina donde insertarse y mediante la que legitimar su propia actividad dramática. Conviene advertir su clara preferencia por los referentes clásicos: aunque muestra conocer la existencia de las escritoras italianas de la Edad Moderna —piensa quizás, por ejemplo, en Vittoria Colonna, Isabella Andreini o Lucrezia Marinella—,<sup>375</sup> no menciona sus nombres propios, sino únicamente aquellos de griegas y romanas: Safo de Lesbos, Areta de Cirene, Pola Argentaria... Se trata de una tendencia recurrente entre las creadoras barrocas,<sup>376</sup> aunque resulta en cierta medida problemática: no solo

<sup>374</sup> Véase el epígrafe I, 1.4 «Estrategias de autorización de la escritura femenina». No obstante, no comparto la interpretación de Rodríguez Campillo [2020:155], quien afirma: «En este diálogo, Ana Caro utiliza la técnica de la antítesis para, a través de lo que nos dicen estos dos personajes, criticar al teatro que se estaba haciendo en la época, al teatro masculino, un teatro que, para ellas, se ha quedado viejo. Lo viejo, por tanto, será el empleo de las “viejas” convenciones teatrales, y la “notable novedad” serán las subversiones que ellas hacen de las mismas».

<sup>375</sup> Sobre las autoras italianas entre 1465 y 1700, puede consultarse Alonge [2011].

<sup>376</sup> Por ejemplo, María de Zayas escribió en sus *Novelas amorosas y ejemplares*: «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 epítome de la *Historia oriental*. Y Cornelia, mujer de Africano, unas epístolas familiares con suma elegancia» (p. 160). Isabel Correa incluyó en su prólogo a *El pastor fido* un pasaje tan próximo en contenido y expresión a este de Zayas que, aun considerando la relativa limitación del canon de escritoras ilustres, hace pensar en una fuente común o, incluso, en la posibilidad de que la autora sefardí leyese a la madreleña: «Decoroso estímulo que ardentísimo me inflama a que siga por la literaria palestra las siempre vestigiosas huellas de tantas que, con incansables cursos, ganaron de las manos del aplauso el victorioso palio de las letras. Respondan testigos desta verdad las celebradas Proba Falconia y Eudoxia, en sus contones [...] la memorable Temistoclea, hermana de Pitágoras, en el opúsculo doctísimo que escribió de varias sentencias; la plausible Diótima, en la pluma de Sócrates venerada por eminente; la famosa Cornelia, mujer de Africano, en las *Epístolas familiares* que dictó con suma elocuencia; la discretísima Aspano en las muchas lecciones de opinión que hizo en las academias; la decantada Argentina, mujer del poeta Lucano, en tantos versos que metreficó con primoroso aseo, de forma conceptuosos, que se juzgaron por hechos en la turquesa de su dignísimo esposo; la victoriada Cenobia en el epítome que escribió de la *Historia oriental*; la excelentísima duquesa de Aveiro, que hoy vive [...] y otras infinitas, tanto veteranas cuanto modernas, en sus memorables escritos» (pp. 7-8). La duquesa de Aveiro, María Guadalupe de Lencastre, única contemporánea incluida en esta lista de Correa, se encuentra asimismo entre las enumeradas por Sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*: «Veo una

no redundan en la canonización de sus contemporáneas, sino que, además, estas eruditas de la Antigüedad corren peligro de entenderse como meras figuras míticas, pues sobre ellas no solían conocerse más que algunos datos muy repetidos y, a diferencia de las modernas, no constituían un modelo genuinamente imitable en la realidad del siglo XVII.<sup>377</sup> Con todo, sus nombres proporcionan a la cultura femenina el prestigio ligado al mundo clásico; además, probablemente resultarían más reconocibles para el público de los corrales, precisamente porque su mención era un lugar común.

Un tanto más sutiles son aquellas ocasiones en las que los graciosos expresan opiniones en torno a los usos literarios de la época. Por ejemplo, uno de los criados de *La margarita del Tajo*, de Ángela de Azevedo —no en vano llamado Etcétera—, aboga por la claridad y concisión en el lenguaje, que atribuye preferentemente a su lengua materna, el portugués. Tales cualidades contrastarían con el estilo excesivamente prolijo de aquellos a quienes trata de «poetas modernos» (vv. 425-451):

|          |  |
|----------|--|
| ETCÉTERA | [...] Bien pudieras,<br>señor, en mi nombre mesmo<br>decir todo lo demás<br>para decirlo de menos,<br>y no estar con letanías,<br>digresiones y progresos,<br>hipérboles, elogios<br>y otros encarecimientos<br>que son invención prolija<br>de los poetas modernos<br>para pulir sus razones<br>y hermostrar sus conceptos [...]<br>¿Posible es que, para un hombre<br>decir que se siente preso<br>de amor, sean menester<br>circunstancias ni rodeos,<br>sino decir claramente<br>con un portugués despejo:<br><i>Querolhe bem, acabouse?</i> |
|----------|--|

Esta asociación del portugués a un estilo llano, preferido por el criado —frente a la afectación de su señor, que se relacionaría, por oposición, con la lengua española—, puede interpretarse a la luz de una situación diglósica como la que refiere, entre otros, García Martín [2008] en su citado estudio del bilingüismo luso-castellano entre los siglos XVI y XVIII. De acuerdo con esta

---

Débora dando leyes [...] Veo una sapientísima reina de Sabá [...] Veo tantas y tan insignes mujeres [...] Veo una Pola Argentaria, que ayudó a Lucano, su marido, a escribir la gran Batalla Farsálica [...] Veo a una Cenobia, reina de los palmirenos [...] A una Arete, hija de Aristipo, doctísima. A una Nicostrata, inventora de las letras latinas y eruditísima en las griegas. A una Aspasia Milesia que enseñó filosofía y retórica y fue maestra del filósofo Pericles. A una Hispasia [...] una Leoncia [...] una Cornelia [...] Veo aquella egipciaca Catarina leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto [...] veo una santísima madre mía, Paula, docta en las lenguas hebrea, griega y latina y aptísima para interpretar las Escrituras [...] Las mismas alabanzas mereció Blesila, viuda [...] Proba Falcopia, mujer romana, escribió un elegante libro con centones de Virgilio [...] Nuestra reina doña Isabel, mujer del décimo Alfonso [...] Sin otras que omito [...] pues en nuestros tiempos está floreciendo la gran Cristina Alejandra, reina del Suecia, tan docta como valerosa y magnánima, y las excelentísimas señoras duquesa de Aveiro y condesa de Villaumbrosa» (pp. 1476-78).

<sup>377</sup> «Las citas de Probas o Falconias ni plantean problemas en la jerarquización canónica ni a las escritoras del Siglo de Oro les sirven como modelo, puesto que su existencia solo es posible en mundos ideales ajenos a la esfera de la realidad social o literaria en que se mueven las coetáneas de nuestros panegiristas» [Baranda, 2007a:445].

investigadora, la penetración del castellano en Portugal fue significativa en el ámbito cortesano y en «una amplia clase urbana e instruida», como demuestra la existencia de un numeroso grupo de escritores portugueses en este idioma. En cambio, su influencia habría sido menor entre las clases populares, que, con todo, también tuvieron contacto con el español a través de «ciertos géneros de literatura oral y, especialmente, el teatro» [García Martín, 2008:22-24].

Sin mencionar ya la lengua portuguesa, otros graciosos se manifiestan a favor de la concisión expresiva en las comedias de Ângela de Azevedo. Por ejemplo, Tijera conmina a su amo en *Dicha y desdicha del juego*: «Di brevemente, / porque la brevedad / siempre fue del discreto propiedad» (vv. 3052-54). A su vez, Sombrero se precia, en la misma comedia, de no «[...] ser como otros prolijo / que usan siempre de rodeos / para contar una historia» (vv. 123-125). No obstante, sus palabras son ante todo una burla a una intervención previa de su señor. De igual manera, el parlamento de Etcétera antes citado constituye, en el contexto de *La margarita del Tajo*, un reproche jocoso a su amo Britaldo. Por tanto, afirmaciones como estas forman parte de la habitual contraposición entre criado y galán y poseen un propósito cómico. Así pues, creo que estos pasajes no deben entenderse como auténticos posicionamientos críticos por parte de Ângela de Azevedo, quien, en realidad, formó parte de esos «poetas modernos» que escribieron en castellano y se mostraron atraídos por el artificio y el efectismo barrocos. En cualquier caso, nada de esto le impide buscar la complicidad de un público quizás ansioso de acción ni hacer un guiño a su idioma materno, aunque sea desde una posición compleja y —en cierto sentido— ocasionalmente contradictoria.

En tanto que manifestaciones del gusto literario de Azevedo resultan quizás más significativas sus continuas afirmaciones de originalidad, un valor que reivindica «destacando, sobre otras ideas dramáticas, las de innovación, las de los efectos sorprendentes que se podrán admirar sobre el escenario, las de las fantasiosas maquinaciones internas de las tramas teatrales» [Sánchez Dueñas, 2008:259].<sup>378</sup> De esta cuestión, que se ha comprobado ya en el capítulo II, 1 «Damas y galanes», se ofrecerán numerosos ejemplos en la sección dedicada a criados y doncellas en tanto que «presentadores» del universo ficticio. Por ahora, basta recoger un juego poético entre don Fadrique y su lacayo Tijera —ambos se proponen escribir unos versos a la mujer de su interés—, que le sirve a la autora para lanzar un dardo contra el plagio literario (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2370-2376):

|        |  |
|--------|--|
| TIJERA | Por lo menos todo es nuestro;<br>mas fáltame la opinión<br>que tienen muchos sujetos<br>que han merecido de sabios<br>y de discretos el fuero,<br>con conceptos de ladrones,<br>por ladrones de conceptos. |
|--------|--|

---

<sup>378</sup> Sobre este asunto, Sánchez Dueñas [2008:258] añade: «Ângela de Acevedo, alineada tanto por sus convicciones estéticas como por su afectado estilo barroco del lado de los autores considerados como “modernos” en una época donde la lengua gongorina y quevediana, por medio de sus aplicaciones sobre la escena dramática encabezada por la producción lopesca o calderoniana y sus imitadores, era de obligada emulación y ejecución práctica si se quería atraer el gusto del público y entrar y ser estimada en los circuitos literarios y culturales más reconocidos, se siente orgullosa de sus facultades de invención a las que acompaña su carácter novedoso, satisfacción por la originalidad que el estudioso P. O. Kristeller defiende al indicar que, frente a la celosa imitación, las innovaciones dramáticas venían siendo una constante desde la segunda mitad del seiscientos: “Desde mediados del siglo XVI los eruditos comienzan a estar más conscientes de la originalidad propia y a captar los progresos que, comparada con la antigüedad clásica, su época lograba”».

Asimismo, los criados pueden posicionarse con respecto a los acontecimientos de la pieza, guiando la recepción e incidiendo en el mensaje que esta pretende transmitir desde un punto de vista ideológico. Ferrer [2005:304] advierte que «los comentarios cómicos del criado respecto a los personajes protagonistas, y en especial frente a los galanes a quienes sirven y acompañan, pueden cumplir también la función de ayudar al espectador a formarse un juicio respecto de ellos, orientando así la autora, por medio del gracioso, hacia una interpretación guiada de la obra». En particular, es muy frecuente que el gracioso actúe como voz de la conciencia de su señor. Por ejemplo, León, en *La traición en la amistad*, y Tomillo, en *Valor, agravio y mujer*, toman partido por la amante desechada y reprochan al burlador su carácter inconstante, un defecto que, según el tópico contemporáneo, solía atribuirse en cambio a la población femenina. Asimismo, Etcétera recrimina a Britaldo su pecaminoso enamoramiento de Irene en *La margarita del Tajo*; y Sombrero y Tijera advierten contra transgresiones tan graves como el pacto demoníaco y la violación en *Dicha y desdicha del juego*. En particular, Sombrero se manifiesta también contra la afición al juego, vicio cuya censura es uno de los temas centrales de la comedia (vv. 2516-2519):

SOMBRERO        De tan maldita  
razón de estado reniego,  
que fue solo introducida  
para perderse los hombres.

También resulta significativo el discurso mediante el que este mismo gracioso condena la sociedad mercantilista que transforma a las mujeres como doña María en objetos de comercio e intercambio, sin valorar sus cualidades humanas ni la nobleza de su sangre, relegadas frente al poder creciente del dinero (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 252-266):

SOMBRERO        [...] ¿Qué dote? Aquesto es desprecio  
para una moza bonita,  
discreta y noble; ¿este resto  
no vale nada? ¿Las gracias,  
no es, señor, cosa de precio?  
¿Las prendas ya no se estiman?  
¿Puede haber mejor empleo  
para un hidalgo, si es rico,  
que el hallazgo de un sujeto  
con las partes de tu hermana?

FELISARDO        Ya no hay de esos casamientos;  
no quieren prendas los hombres.

SOMBRERO        ¿No? Pues son unos jumentos;  
dámela, señor, a mí,  
que no reparo en dineros.

En efecto, según se ha expuesto en el capítulo II, 1 «Damas y galanes» a propósito del personaje de doña María, la pobreza familiar supone, en la práctica, la exclusión de la joven del mercado matrimonial. Como recuerda Pérez Molina [1994:40], «la dote tenía un valor transaccional, puesto que constituía el precio de la mujer / novia en este mercado y por tanto, se convertía en una aportación indispensable para todas las mujeres de todos los estamentos sociales en el momento del matrimonio». Por boca de Sombrero, Azevedo expone una crítica hacia la consiguiente reducción de las mujeres a poco más que bienes de intercambio económico: las virtudes o «prendas» de María no le son de ayuda a la hora de buscar esposo, ya que el interés

por su linaje o por sus virtudes como individuo resulta escaso. Además, en la respuesta de Felisardo —«Ya no hay de esos casamientos»— se evidencia la percepción de esta situación como una degradación con respecto a un pasado mejor, que se asocia a una versión idealizada del amor. De esta manera, la tesis sobre la que se asienta *Dicha y desdicha del juego* —una de tantas críticas a la supuesta degradación moral vinculada a la crisis socioeconómica del siglo XVII, pero centrada ahora en una experiencia específicamente femenina— se apoya en el discurso del gracioso, más o menos velada por la comicidad. Aunque irreal, el ofrecimiento del lacayo de tomar él mismo como esposa a doña María refleja la precariedad de la situación de la dama: tan grave es que corre el peligro de transgredir la rígida barrera estamental.

Por otra parte, pueden citarse aquí ciertos pasajes donde un gracioso no defiende explícitamente una determinada postura ideológica, social o literaria, como ocurre en los ejemplos anteriores; pero sí aborda temas de interés que tal vez no podrían tratarse en otras circunstancias. Hasta cierto punto, a este grupo pertenecen algunas burlas de Papagayo en *El muerto disimulado* que, a pesar de su propósito festivo, suponen a ojos del receptor actual una difuminación sorprendentemente transgresora de las fronteras entre lo masculino y lo femenino; en ello nos detendremos en el epígrafe II, 2.2.5.2 «Locuacidad, lenguaje popular y comicidad». Un caso más transparente es el cuentecillo cómico narrado por León en *La traición en la amistad*, donde una mujer, sexualmente insatisfecha por las atenciones de su pacato marido, prefiere quedarse en compañía de los «moros» que la han secuestrado (vv. 388-403). Sobre ello, Ferrer [2005:303] considera:

El cuento del gracioso aporta otra mirada, en la que se reconoce el derecho a la satisfacción del deseo en la mujer, una satisfacción negada, cuando no olvidada por el discurso moral dominante. El punto de vista que aporta el criado es un punto de vista no autorizado por su condición marginada respecto a las exigencias del honor, y distorsionado por efecto de la comicidad, pero probablemente era la única óptica desde la cual a una mujer escritora en la época le era lícito abordar determinadas cuestiones.

A su vez, también las criadas participan significativamente de esta función de portavoz. En particular, actúan a menudo como vehículo de expresión de protestas vinculadas a cuestiones de género: esto es, dan voz a reivindicaciones específicas de la experiencia femenina que resultarían inapropiadas de labios de una dama, pero tampoco tendrían fácil cabida en el discurso del gracioso.<sup>379</sup> Así lo hace ver Ruiz-Fábrega [2014:207-09]:

The female stock comic figure's 'freedom' to express feminine discontent with women-restricting traditional patriarchal customs is, as I have sought to highlight, the almost exclusive domain of the *graciosa*. It is a license for popular, subversive commentary on patriarchal hegemonic mores that the *gracioso*, a male, could not wholeheartedly voice [...] The *graciosa* possesses, to a significant degree, a singular potential by being both popular and female in her meta-theatrical projection [...] With her, that privileged channel of communication with the plebian public attains its feminine voice, a unique phenomenon in European theater of that time.

<sup>379</sup> Esta cuestión, entre otras abordadas en el presente capítulo, ha sido parcialmente expuesta en mi trabajo «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 7 (2020a), pp. 135-158. ISSN: 2297-2692.

En este sentido, una de las muestras más explícitas de denuncia social en las comedias del corpus tiene por portavoz a Belisa, quien en *Dicha y desdicha del juego* critica una y otra vez el encierro sufrido por las mujeres ante el abuso de la autoridad paterna. En cuanto don Nuño, padre de Violante, abandona la casa, la criada no duda en expresar su alegría, diciéndole a su señora: «Dicha ha sido soberana / ofrecerse esta ocasión, / para que sin opresión / lograses una mañana» (vv. 573-576). Violante, a pesar de coincidir con ella en su fuero interno, se siente obligada a rechazar semejante opinión: «Aunque el albedrío aprueba / tu queja contra mi padre [...] dice mi obediencia / que estoy muy bien a su lado» (vv. 585-592). Sin embargo, lejos de amilanarse, Belisa insiste en su diatriba contra el despotismo y el celo excesivo de don Nuño, que merece la pena recoger por extenso (vv. 595-624):

BELISA                    [...] Si tú dices que estás bien,  
yo no estoy sino muy mal.  
Y con gran razón me quejo,  
que, si va a decir verdades,  
no se hicieron mocedades  
para delante de un viejo;  
que él, como pasó su tiempo,  
a su envejecido humor  
le parece que es error  
un lícito pasatiempo.  
Si yo quiero reír, no río;  
no puedo si quiero holgarme  
por mucho atemorizarme  
su semblante que es sombrío.  
Él juzga por devaneos  
las músicas y las danzas,  
porque abomina las chanzas  
aborrece galanteos.  
En llegando a una ventana  
una mujer, la censura,  
diciendo que no es cordura,  
y la acusa de liviana [...]  
¿Vióse más prolijidad?  
¿Hay mayor encerramiento?  
En un cartujo convento  
no habrá menos libertad.

Más adelante, cuando Violante le refiere sus confidencias amorosas, la doncella retoma el anterior reproche: «[...] por presas no podemos, / ¿y aún dudas que mal estemos, / hablar a nuestros galanes?» (vv. 642-644).<sup>380</sup> La dama le responde desde una perspectiva que, como antes se ha comprobado, remite a la filografía neoplatónica —«en el afecto hay ojos / y lengua en el pensamiento» (vv. 647-648)— pero tiene poco éxito ante la lógica y el pragmatismo de Belisa. El mismo contraste entre la manera de ver el mundo de señora y criada se refleja posteriormente, cuando Violante no se atreve a rechazar al pretendiente impuesto por su padre aunque la doncella le advierta que aceptarlo «[...] a penar te condena» (v. 1679).

<sup>380</sup> Así figura en la edición de Provenzano [2018], si bien me parece posible que se haya producido una errata en cuanto a la puntuación: el pasaje interrogativo debería limitarse al segmento «¿y aún dudas que mal estemos?», que habría de entenderse como un inciso. Otra posibilidad muy convincente es la sugerida por Soufas [1997a]: «[...] por presas no podemos / (y aún dudas que mal estemos) / hablar a nuestros galanes».

Por su parte, Rosela, la otra criada de *Dicha y desdicha del juego*, observa también a propósito del padre de Violante —que pretende acuchillar a su hija al sorprenderla en una situación comprometida— «cómo el viejo es endiablado» (v. 3381). Además, tanto Belisa como Rosela expresan con contundencia su repulsa hacia las acciones de Felisardo cuando este se juega a las cartas a su propia hermana. La primera muestra su incredulidad ante el hecho de que Violante pueda amar a tal individuo: «Este hombre sin duda es plaga; / ¡Jesús, los cielos le acudan; / que mi ama por él se pierda!» (vv. 2635-2637). La segunda, horrorizada al enterarse de lo sucedido y de que don Fadrique se encamina a cobrar su premio —esto es, a violar a doña María—, reprocha a Tijera que no haya impedido «este arrojito cruel, bárbaro y fiero. / ¡Viose tan gran maldad!» (vv. 3166-3167) y se apresura a acudir en ayuda de la dama.

Además, la misma Rosela ofrece una breve autodescripción de gran interés en la segunda jornada: asegura que Tijera no podría hallar «mozuela / que me igualase en caprichos, / pues no soy coja ni tuerta / ni boba y, Dios sea bendito, / escribo y hago una copla / tan bien como mis vecinos» (vv. 1781-1786). Esta afirmación de la propia capacidad intelectual y literaria remite, inevitablemente, a los comentarios acerca de la aptitud creadora de las mujeres a menudo insertos en las piezas de autoría femenina, que pueden entenderse asimismo como mecanismos de autorización de la propia escritura.

Las demás comedias del corpus no explotan la función de portavoz de la doncella en el mismo grado que *Dicha y desdicha del juego*, pero sí incluyen algunas muestras. En *La margarita del Tajo*, también de Azevedo, la doncella Lucinda llama la atención sobre el comportamiento injusto de los hombres para con las mujeres, tema transversal a lo largo de la comedia, guiando así la recepción (vv. 617-622):

LUCINDA           ¿Cómo no se compadece  
                          el cielo en la pena nuestra  
                          viendo que el hado se muestra  
                          tanto contra estas cuitadas?  
                          ¡Oh, mujeres desdichadas,  
                          qué mala es la estrella vuestra!

La misma doncella expresa su amor por el género dramático sirviéndose de una dilogía de efecto cómico que adquiere, asimismo, una dimensión metateatral (vv. 3882-3889):

ROSIMUNDA       Muy contenta estás, Lucinda.  
LUCINDA           No es tanto porque me llevan  
                          a ver mi patria como,  
                          señora, por conveniencia  
                          de hacer una jornada.  
ROSIMUNDA       ¿Las jornadas te contentan?  
LUCINDA           Mucho, y por eso, señora,  
                          me aficiono a las comedias.

En *El muerto disimulado*, Dorotea celebra que el padre de Jacinta le permita elegir libremente a su marido (vv. 121-160):

DOROTEA           ¡Oh, buen viejo! ¡Aquesto sí,  
                          que es tan poco escrupuloso  
                          que deja elegir esposo! [...]   
                          Cuando no es el casamiento  
                          al gusto de la mujer,

no hay duda que viene a ser  
el casar grande tormento,  
mas si en su mano se deja  
la elección, de aquesta suerte  
es vida lo que era muerte,  
lisonja lo que era queja.

En *Amor es más laberinto*, es la criada Celia quien da voz a la crítica de Sor Juana hacia los hombres que rebajan al conjunto de las mujeres con el propósito de elevar comparativamente a su dama (vv. 17-24):<sup>381</sup>

CELIA                    [...] como sois Fedra y tú,  
aún más que en la sangre, hermanas  
en la belleza, os festejan  
con iguales alabanzas,  
y no como algunos necios,  
cuya adoración cansada  
sólo piensa que a una sirve  
con lo que a todas agravia.

Un poco distinto es el caso de Lucía, la doncella de Fenisa en *La traición en la amistad*, de María de Zayas. Muchas de sus intervenciones en esta pieza equivalen a las amonestaciones que los burladores suelen recibir de un gracioso: repetidamente, la criada reprocha a su ama —que constituye, como ya se ha establecido, una suerte de «burladora»— lo inmoral de su comportamiento, pero no por ello deja de ayudarla en sus intrigas. Todo ello no le impide formular advertencias contra los hombres (vv. 2462-2487):

LUCÍA                    [...] Buena te ponen los hombres,  
pero no es mucho que penes,  
que dar gusto a tantos hombres  
imposible me parece [...]                    [A las mujeres de la cazuela]  
Señoras, las que entretienen,  
tomen ejemplo en Fenisa:  
huyan de estos pisaverdes  
[...] no quiera una mujer  
que vive mintiendo siempre  
pedir verdad a los hombres;  
necias serán si lo creen.

De esta manera, se comprueba cómo las dramaturgas del Siglo de Oro se sirvieron de los personajes de baja condición social —voces cómicas y no autorizadas, cuyo discurso se juzga por tanto menos peligroso— para expresar ideas diversas sobre la literatura y la sociedad barrocas, una práctica también común entre sus coetáneos de sexo masculino. El discurso de los graciosos da cabida a reflexiones y denuncias de muy distinto tipo: desde la defensa de la escritura femenina en Ana Caro de Mallén hasta las quejas contra el plagio literario o la censura de los juegos de apuestas en Ángela de Azevedo. Por su parte, el personaje de la criada se convierte en portavoz de reivindicaciones vinculadas a la experiencia de las mujeres y a las



<sup>381</sup> Sobre este pasaje en relación con el tratamiento de la hermosura siempre atribuida a las aristócratas de la comedia nueva, véase el epígrafe II, 1.2.2.1 «La belleza imprecisa de las damas».

situaciones de opresión sufridas por estas últimas en el siglo XVII. Se trata de críticas que la dama, por una cuestión de decoro, no se atreve a expresar. Al mismo tiempo, resultan difíciles de encajar en el discurso del gracioso, quien no podría sentirlas como suyas: no solo es un hombre, sino que su caracterización convencional incluye una significativa dosis de misoginia, como se verá más adelante. Esto no quiere decir que los lacayos jamás se manifiesten en contra de las injusticias vividas por las protagonistas femeninas: se ha observado cómo los graciosos suelen posicionarse del lado de las mujeres burladas, así como la vehemencia con que el criado Sombrero defiende los intereses de María en *Dicha y desdicha del juego*. Esta última comedia es, precisamente, el texto del corpus donde cobra mayor importancia la denuncia social con graciosos y criadas por voceros.

Con todo, no debemos llamarnos a engaño: la voz de los sirvientes se utiliza para denunciar la injusticia, pero las formas de opresión que se mencionan son siempre las sufridas por miembros de la nobleza, en particular las damas. Por ejemplo, las dificultades económicas de las clases populares, sin duda parte de la experiencia de hombres y mujeres en la realidad social del siglo XVII, no se vislumbran más allá del tópico de los criados codiciosos, que se abordará en el epígrafe II, 2.2.5.1 «Pragmatismo e interés por lo material». En este sentido, la inclinación de, sobre todo, Ángela de Azevedo por la figura ancilar —las criadas cobran una presencia especial en sus comedias— no ha de entenderse como un interés por las mujeres de baja extracción social, sino como consecuencia directa de la instrumentalización del personaje con el objetivo de subrayar las inquietudes de las damas de alta cuna, un asunto por el que esta dramaturga parece mostrarse especialmente atraída. Por ello, creo que han de matizarse algunas de las sugerentes observaciones de Ruiz-Fábrega [2014], quien ve en las espectadoras de la cazuela un receptor privilegiado del discurso crítico de la criada.<sup>382</sup> Si bien es cierto que la doncella podría mantener con ellas una relación especial, en tanto que individuos de su mismo sexo y clase social —cuestión que no debe desdeñarse, pues el éxito de la comedia dependería también de las reacciones de este sector del público—, no por ello ha de creerse que son las preocupaciones de estas mujeres las que genuinamente se llevan a escena.

#### b. Presentador

La función de *presentador* del universo ficticio es, como se ha dicho, una «función apelativa y comentadora» [García Barrientos, 2003:178] especialmente característica de los epílogos teatrales; esto es, de los versos de cierre de la comedia, donde un personaje se dirige al público para dar por concluida la pieza, pedir disculpas por sus posibles defectos y solicitar el aplauso. No se trata de una prerrogativa exclusiva del gracioso —por ejemplo, en el capítulo anterior se ha comprobado cómo damas o galanes pueden actuar como presentadores— pero sí es muy frecuente que esta función les corresponda a ellos; también a veces la cumple la criada. Por ejemplo, el criado Castaño se ocupa de la tradicional despedida en *Los empeños de una casa* (vv. 3368-3371):

---

<sup>382</sup> «The fifth as final reason put forth for the need of a study of the *graciosa* is distinctively particular to the audience of the plays. It is the existence of a *cazuela*, a separate, general admission area of the playhouse limited specifically to women; that is, a section of the arena made up of popular female patrons. This exclusively Spanish phenomenon was so important that some critics have attributed the seemingly pro-feminist tenor of this theater to its existence. But most crucial for the goals of this study is the fact that the *graciosa* could, thus, direct her differentiated feminine speech toward the very concretely popular women's segment of the audience. It can be assumed that she, as well as the *gracioso*, had a special relation with the lower-class spectators. It must be noted, however, that only the *graciosa*, with her ability to identify with the *cazuela*, could relate her discourse directly to the feminine section of the popular audience» [Ruiz-Fábrega, 2014:13].

CASTAÑO            Y aquí, altísimos señores,  
y aquí, Senado discreto,  
*Los empeños de una casa*  
dan fin. Perdonad sus yerros.

Curiosamente, en la otra comedia sorjuanina el cierre no corre a cargo del gracioso —ni tampoco de ninguna de las figuras principales—, sino de un personaje periférico que se encuentra casi reducido a su dimensión funcional: se trata de Tebandro, el capitán de la guardia al servicio del rey Minos. Cabe recoger aquí sus palabras, donde se aprecia cómo Sor Juana se escuda en el *topos humilitatis* y en la escritura por encargo a fin de justificar su actividad dramática (*Amor es más laberinto*, vv. 3626-3630):

TEBANDRO        Y perdón, rendida  
os pide la pluma que,  
contra el genio que la anima,  
por serviros escribió,  
sin saber lo que escribía.

Sin tantas cautelas, el gracioso Papagayo insiste en el carácter ficcional —pero, según él, plausible— de la historia que Ángela de Azevedo expone en *El muerto disimulado* (vv. 3805-3808):

PAPAGAYO        Tal caso no ha sucedido,  
pero como casos raros  
suceden, también supongo  
que ha sucedido este caso.

En *La traición en la amistad*, el criado León convida a los hombres del público a sumarse a la lista de amantes de la desechada Fenisa. Sus palabras no solo inciden en la humillación final de la burladora zayesca, sino que es fácil imaginar que despertarían una bulliciosa respuesta por parte de algunos espectadores (vv. 2911-2914):

LEÓN                Señores míos, Fenisa,            *[A los hombres]*  
cual ven, sin amantes queda.  
Si alguno la quiere, avise  
para que su casa sepa.

A su vez, el conjunto del elenco de *El gran prodigio de España* pronuncia el título de la comedia a modo de cierre, pero es el gracioso Timoteo quien, justo antes, expresa el deseo de Sousa de haber agradado a su audiencia, acompañado de una justificación religiosa —celebrar los milagros de san Pedro González— y de otra muestra de *humilitas* (vv. 2789-2798):

LIDORO            Por cierto, que nuestra casa  
la más venturosa ha sido.  
TIMOTEO        Y no menos lo será  
el ingenio que esto ha escrito,  
si supiere que os agrada,  
pues su intento solo ha sido  
describir (aunque deslustre  
la causa el afecto indigno):

TODOS *El gran prodigio de España  
y lealtad de un amigo.*

Por otra parte, aunque la función de *presentador* se hace más evidente en el desenlace de la obra, existe también en otros momentos de la comedia; para empezar, al cierre de las jornadas primera y segunda, que poseen también su propio carácter conclusivo y propician, por tanto, estos momentos de transición entre la trama ficticia (la pieza que se representa) y lo externo a la comedia (el tiempo transcurrido en los entreactos). Así, la segunda jornada de *Los empeños de una casa* finaliza con Castaño advirtiéndolo a don Carlos: «Vamos, y deja lamentos, / que se alarga la jornada / si aquí más nos detenemos» (vv. 2089-2091). Del mismo modo actúa Hipólita en la primera jornada de *El muerto disimulado*, de manera que el personaje de la criada participa también de la función presentadora: «Vamos, que aquí, a lo que entiendo, / se da fin a la jornada» (vv. 1220-1221). Además, hacia el final del primer acto de *La margarita del Tajo* —que concluye pocos versos después con un parlamento de Britaldo—, Etcétera se despide diciendo: «Fue muy buena esta jornada, / yo me escapo, yo me escurro» (vv. 1210-1211).

Otros instantes que no corresponden ya en modo alguno a la apertura o cierre de la trama ficticia dan pie, asimismo, a esta función pragmática: recuérdese que, según García Barrientos [2003:178], la función del *presentador* puede manifestarse en realidad «en cualquier posición, siempre que un personaje, del tipo que sea, pero desde un nivel exterior a la ficción, haga comentarios “autorizados” sobre la obra, directamente destinados al público». Se produce, pues, un solapamiento con las funciones del *personaje-público*, a las que se hará referencia enseguida. Aquí pueden abordarse los numerosos ejemplos de lo que Nohe [2018:665] denomina, en su estudio del gracioso barroco —donde sigue la metodología propuesta por Vieweg-Marks [1989]—, *metateatro discursivo*; esto es, aquellos «aspectos lingüísticos que se relacionan a la teatralidad de la obra de manera autorreflexiva», incluyendo «referencias explícitas hacia la obra específica que se está representando».

Este tipo de comentarios implican con frecuencia un distanciamiento crítico del gracioso con respecto a sí mismo y a la pieza. Resulta oportuno incluir en esta categoría, en primer lugar, aquellos pasajes autorreflexivos que buscan *evidenciar el armazón y los recursos sobre los que se sustenta la comedia*, señalando, sobre todo, el empleo de ciertas convenciones del género que, por resultar muy repetidas, pueden comentarse con efectos humorísticos. La propia caracterización de los personajes-tipo es uno de los aspectos más comentados; por ejemplo, Ribete, el lacayo valiente de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén, lamenta la habitual gula y cobardía atribuidas al criado: «Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / muertos de hambre y gallinas» (vv. 529-531). Más adelante, abunda en la función prototípica de la figura del donaire; esto es, llevar y traer mensajes y hacer reír al público, del que es favorito (vv. 558-575):

RIBETE                    ¡Cuántas veces, señor amo,  
me han de importunar las damas  
con el recado o billete!  
Ya me parece comedia,  
donde todo lo remedia  
un bufón medio alcahuete.  
No hay fábula, no hay tramoya,  
adonde no venga al justo  
un lacayo de buen gusto  
porque si no, ¡aquí fue Troya!  
¿Hay mayor impropiedad

en graciosidades tales,  
 que haga un lacayo iguales  
 la almohaza y majestad?  
 ¡Que siendo rayo temido  
 un rey, haciendo mil gestos,  
 le obligue un lacayo de estos  
 a que ría divertido!

Por su parte, Racimo, quien no pronuncia palabra alguna en su primera aparición en escena en *Amor es más laberinto*, de Sor Juana y Guevara—muy a pesar de su verbosa disposición, propia de todo gracioso, como se comprobará en el epígrafe II, 2.2.5.2 «Locuacidad, lenguaje popular y comicidad»—, se lamenta antes de retirarse (vv. 761-764):

RACIMO            Yo me voy a desquitar  
 de lo mucho que he callado,  
 pues he salido al tablado  
 a solamente callar.

(Vase.)

Adicionalmente, se ha observado ya cómo el mismo personaje admite en el desenlace de la pieza sorjuanina que «[...] no ha habido / lugar de galanterías / de lacayos y fregonas» (vv. 3611-3613), no obstante lo cual solicita la mano de Cintia en matrimonio; o, en *Dicha y desdicha del juego* de Ângela de Azevedo, cómo Tijera se burla del lugar común por el cual el criado del galán suele cortejar a la doncella de la dama: «[...] es precepto lacayage, / si sus amos con las amas, con las criadas quedarse» (vv. 1468-1470). En esta última obra, Sombrero también subraya el convencional paralelismo entre las acciones de amos y sirvientes, diciéndole a Belisa: «Ya que pasman los señores, / pasmen también los criados» (vv. 2199-2200). Si, por el contrario, la convención se rompe y el gracioso no tiene sirvienta a la que requebrar, es asimismo frecuente que se llame la atención sobre ello. En *La margarita del Tajo*, también de Azevedo, Etcétera pone de manifiesto la ausencia del acostumbrado desenlace en bodas múltiples: «De no casar no me pesa: / quédese sin casamiento / en buena hora la comedia» (vv. 4201-03). Igualmente, Gaulín se sorprende de su propia soltería en *El conde Partinuplés*, de Caro, mostrándose muy consciente de su propia ficcionalidad (vv. 1607-1613):

GAULÍN            ¡Qué gastan de hiperbatones!,  
 infeliz lacayo soy,  
 pues he prevenido el orden  
 de la farsa, no teniendo  
 dama a quien decirle amores.  
 Descuidóse la Poeta,  
 ustedes se lo perdonen.

La ausencia en *El conde Partinuplés* de un personaje que haga el papel de doncella—exceptuando la antes mencionada aparición de Celia, extremadamente breve— se presenta, pues, como un supuesto error por parte de Caro, «la Poeta» referida. Difícilmente se trate de un desliz: como se ha señalado, las funciones de la criada como interlocutora y confidente de la protagonista femenina se atribuyen a la hechicera Aldora, de modo que otra figura podría resultar redundante. Lo que hace la dramaturga es, por boca del gracioso, adelantarse a lo que podría entenderse como una carencia de su obra, neutralizando así posibles críticas. Montauban [2011:23-24] vincula este fenómeno a la condición femenina de la escritora, que determina la

manera en que un personaje convencionalmente misógino, como lo es el gracioso barroco, puede actuar como portavoz autorial:

El paso de la pareja gracioso-galán a la pareja gracioso-autor se ve problematizado aquí por el hecho de que si bien la primera pareja no ofrece ninguna dificultad de percepción (se trata de dos varones), la segunda rompe forzosamente uno de los dos presupuestos de la convención dramática: o el gracioso masculino es una pantalla cómplice de la proyección autorial femenina, o mantiene su condición de censor y como tal advierte a los espectadores de las ‘fallas’ de la obra que explica por el hecho de que su autora sea mujer. No es difícil darse cuenta de que la deliberada elección del segundo caso supone un riesgo por parte de Ana Caro, pero bien vista se trata de una hábil estrategia que consiste en poner en escena los presuntos ‘errores’ de modo que su enunciación por el gracioso haga no sólo innecesarias las críticas, sino también irrisorias y hasta ridículas, ya que muy pocos espectadores admitirían identificarse con ellas.

Más adelante, insiste [Montauban, 2011:31]:

El vínculo gracioso-autora no es presentado como una relación antagónica (que haría imposible la crítica), pero tampoco como una relación cómplice (que haría demasiado evidente el propósito), sino como una oposición aparente donde el gracioso juega a evidenciar, desde una perspectiva masculina y canónica, las presuntas ‘fallas’ de la obra, abortando de este modo toda posible crítica posterior.

Sin embargo, no puede decirse que esta estrategia sea exclusiva de Ana Caro en particular ni tampoco de las escritoras en general. Es cierto que el hecho de que la dramaturga sea mujer —un factor que podía ser objeto de crítica en sí mismo, como se ha visto a propósito del debate entre Tomillo y Ribete sobre la proliferación de autoras madrileñas— permea este tipo de intervenciones y podría condicionar cómo se concretan o cómo serían interpretadas; en este sentido, estas autocríticas preventivas serían un instrumento más entre aquellos que las mujeres del Barroco utilizaron para legitimar su propia escritura. Con todo, lo esencial del procedimiento se encuentra en otros muchos comediógrafos áureos. Por ejemplo, José Prades [1963:122-23] advierte, sobre la obra de Jerónimo de Villazán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente y Gaspar de Ávila, que «el gracioso se erige en censor de la comedia, y cuando menos lo esperamos, en medio de sus burlas, lanza unas alusiones críticas a la convención teatral en la que él mismo está participando». Asimismo, Arellano [2000:536-37] observa a tenor del teatro de Calderón: «Cuando un gracioso [...] pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innumerables veces en las comedias, carente por tanto de originalidad, no solo provoca la risa con su autocrítica burlona, sino que salva aquello que critica por medio del humor». En la misma línea, Vega García-Luengos [2017:276] afirma:

El poeta dramático intentaría contrarrestar las posibles críticas de los espectadores sobre aspectos determinados de lo que estaban viendo, adelantándose a ellas; como, por ejemplo, el uso y abuso de repeticiones. Estas las propiciaba la necesidad de ajustarse a una fórmula —es decir, a un conjunto de ingredientes y leyes combinatorias—, que el público quería reconocer en cada pieza que contemplaba. Por otra parte, cada dramaturgo buscaba su propio sello a través de la reproducción en cada una de sus obras de elementos

identificadores [...] Amortiguar el impacto que podía causar en el espectador el encuentro una vez más con un elemento repetido es lo que pretendían algunos de estos guiños teatrales.

Por supuesto, los comentarios autorreflexivos pueden abordar también aspectos de la comedia ajenos al propio gracioso; por ejemplo, en el pasaje de *El conde Partinuplés* antes citado, Caro aprovecha para aludir al abuso del hipérbaton en el diálogo de los enamorados, mofándose de lo afectado de su lenguaje. Además, resultan recurrentes las alusiones a las llamadas «relaciones», término que *Autoridades* define como «la narración que sirve de episodio o explicación del tema de la comedia». Puestas en boca de diversos personajes, «sirven para llevar al conocimiento de un personaje elementos que le son desconocidos y de los que, según el caso, es o no es partícipe el espectador. El abuso que se hizo de ellas las convierte en blanco de la crítica dentro de la propia comedia» [García Valdés, 2017:143, nota al v. 257].<sup>383</sup> Así, al comienzo de *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, cuando doña Leonor se dispone a contar el origen de sus desdichas a doña Ana, la criada Celia exclama: «¡Cosa brava! / ¿Relación a media noche / y con vela? ¡Que no valga!» (vv. 256-258). También Azevedo practica esta forma de autoburla: cuando Etcétera critica la prolijidad de su amo Britaldo, en un pasaje ya antes recogido, le advierte que «Para una comedia aquí / brava relación tenemos» (*La margarita del Tajo*, vv. 437-438). Asimismo, Sombrero se dirige así a Felisardo en *Dicha y desdicha del juego* (vv. 287-294):

|           |   |
|-----------|---|
| SOMBRERO  | ¿Es, señor,<br>acaso relación eso?<br>pregunto...   |
| FELISARDO | Relación, no.   |
| SOMBRERO  | Aqueso sí, pues di presto,<br>y circunstancias excusa<br>que no vinieren a pelo<br>porque la vela se gasta<br>y a oscuras nos quedaremos. |

Adicionalmente, merece la pena transcribir los versos donde este último lacayo lamenta los continuos obstáculos que pone el padre de doña Violante a la feliz resolución de la trama amorosa, al tiempo que resalta su condición de personaje ficticio: «Mal haya la fantasía / del poeta endemoniado / que aquí este viejo ha encajado» (vv. 807-809). Nótese también que la escritora se refiere a sí misma como «el poeta», en masculino. En este sentido, la actitud de Ângela de Azevedo dista mucho de la de Ana Caro, quien, como insistía Montauban [2011], recuerda una y otra vez al público la autoría femenina de sus comedias.

Por otra parte, han de observarse aquellos pasajes que pretenden *resaltar los aspectos de la obra que se consideran más novedosos o de mayor valor*, procurando que la audiencia los aprecie en su justa medida. Por ejemplo, Ana Caro de Mallén, a través de Ribete, insta a admirar la versificación de *Valor, agravio y mujer*: «¡Qué difícil asonante / buscó Leonor! No hizo mal» (vv. 1041-1045). El mismo gracioso, viendo la furia de la protagonista al constatar que don Juan ama a otra mujer, exclama (vv. 795-808):

<sup>383</sup> Sobre los comentarios metateatrales en torno a las relaciones en las comedias de Calderón, véase de nuevo Vega García-Luengos [2017].

RIBETE                   Malos van los títeres [...]
   
Si en los primeros ensayos
   
hay arrobos, hay desvelos,
   
hay furores, rabias, celos,
   
relámpagos, truenos, rayos,
   
¿qué será después?

Junto a las implicaciones metateatrales que traen consigo términos como «títeres» o «ensayos», destaca la pregunta retórica final: no solo se pone en valor la intensidad de los acontecimientos hasta ahora representados, sino que, como parte de la reivindicación de la capacidad creativa de la dramaturga, se incluye también un desafío al público, avivando su curiosidad y retándolo a adivinar el desarrollo posterior de la comedia. De manera similar, Caro parece congratularse del argumento que ha trazado en *El conde Partinuplés* y de sus recursos efectistas, empleando para ello los términos «urdimbre» y «trama» en su sentido teatral (vv. 802-805):<sup>384</sup>

GAULÍN                   Gentil despacho,
   
linda urdimbre y mejor trama,
   
retrato, nao, fiera y dama,
   
fortuna.

Este tipo de manifestaciones son frecuentísimas en la obra de Ângela de Azevedo, cuyo característico orgullo de autora resulta particularmente explícito en *El muerto disimulado*, donde se ufana por boca del gracioso Papagayo: «No hay poeta, vive Dios, / que mienta como yo miento» (vv. 1320-1321). En la misma obra, la doncella Dorotea desafía al público a tratar de adivinar el rumbo que tomará la trama y se refiere, además, al tiempo —una hora y media— que duraría la representación (vv. 540-544):

DOROTEA               ¿Qué intenta Jacinta hacer?
   
Yo apuesto que en hora y media
   
nadie —según lo imagino—
   
ha de dar en el camino
   
que lleva aquesta comedia.       (Vase.)

Más adelante, Papagayo resume ante el público lo ocurrido hasta el momento y se pregunta abiertamente por la dramaturga que ha diseñado tan complejo enredo, por cuyo desenlace vuelve a expresar curiosidad. Inmediatamente después, se introduce de nuevo en la ficción preocupándose por su propia supervivencia (*El muerto disimulado*, vv. 3120-3135):

PAPAGAYO           No es cosita de cuidado,       [Al público]
   
señores, el enredillo.
   
Ven ustedes a Lisarda
   
amante de su enemigo
   
y homicida disfrazado,
   
lisonjeando su apetito,
   
y de don Álvaro, esposo

<sup>384</sup> Así lo percibe también Luna [1993a:117, notas a los vv. 803 y 804], quien explica: «Urdimbre: el conjunto de hilos ya ordenados y dispuestos para el telar (Aut). Urdir: metafóricamente, disponer o prevenir medios ocultos o cautelosos (Aut). Trama: la hebra que pasa de un lado a otro de la urdimbre. Metafóricamente, artificio engañoso y astuto con que se perjudica a alguno (Aut.). Son referencias metateatrales a la estructura de la comedia, pronunciadas por el “gracioso”. “Retrato, nao, fiera y dama” componen la urdimbre y la trama de la comedia, es decir las aventuras del héroe y los enigmas que deberá desvelar».

de su hermana pretendido.  
 ¿Qué diablo de poeta  
 maquinó tantos delirios?  
 ¡Parece cosa de sueño!  
 ¿Han ustedes esto visto?  
 ¿En qué ha de parar aqueste  
 de confusiones abismo?  
 Mucho tengo de contar  
 si ésta bien nos salimos.

Poco después, Hipólita insiste en ponderar lo asombroso de la trama, con hincapié en el uso del disfraz (vv. 3615-3623):

|          |   |              |
|----------|---|--------------|
| HIPÓLITA | Señores, ¿hay más encantos,<br>que los que hay en esta casa?<br>¿Hay más confuso palacio?<br>¿En qué más metamorfóseos<br>los dioses se transformaron?<br>¿Una mujer se hizo hombre<br>y agora —¡quién ha pensado<br>tal cosa!— un hombre mujer<br>se ha hecho? | [Al público] |
|----------|---|--------------|

Más discretamente, tanto Hipólita como Dorotea ponen en valor los chistes de Papagayo: «El chasco está bueno» (v. 2659); «Gracia tiene el majadero» (v. 2719). En la misma línea, las restantes comedias de Azevedo incluyen manifestaciones similares de orgullo de autoría, aunque menos extensas y frecuentes que las de *El muerto disimulado*. Por ejemplo, la criada Rosela de *Dicha y desdicha del juego* sostiene «Que no hay comedia que traiga / semejante paso escrito» (vv. 2017-2020), mientras que Etcétera afirma en *La margarita del Tajo*: «Fue muy buena esta jornada» (v. 1210); «La obra está muy bien hecha» (v. 4087).

De este modo, se comprueba cómo las dramaturgas se sirven de graciosos y criadas para reflexionar acerca de la propia obra y de las convenciones dramáticas, rompiendo una y otra vez la ilusión escénica. Los sirvientes se confirman, pues, como el primer agente de la metateatralidad, «signo por excelencia de la edad barroca» de acuerdo con Rodríguez Cuadros [1998:529]. Según se ha observado, este tipo de intervenciones poseen un componente humorístico, pero además permiten a las dramaturgas defenderse de posibles críticas y reivindicar su dominio de un género literario que reconocen como propio y sobre cuyos lugares comunes se permiten pronunciarse, legitimándose, una vez más, como autoras literarias.

### c. Pseudo-demiurgo

El concepto de *pseudo-demiurgo* de García Barrientos [2003:178-79] —esto es, recuérdese: aquella «función del personaje que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o falsas identidades, en particular como “director” de la representación [...] como “autor” del drama» [...] o impropriamente como “narrador” de la obra»— puede relacionarse con lo que Nohe [2018:665] denomina *metateatro ficcional*: el que «incluye una obra teatral al interior de la obra misma, esto es, una obra dentro de la obra». De acuerdo con la interpretación de esta última crítica, se adscriben también a dicha categoría aquellos momentos en los que el gracioso «toma un papel activo frente a la acción»,

de manera que «organizando intrigas, se vuelve prácticamente director de un metateatro ficcional» [Nohe, 2018:672].

En ausencia de ejemplos en sentido estricto, el personaje del corpus más próximo en su función a estas descripciones es, como se ha dicho en el capítulo precedente, la maga imaginada por Ana Caro en *El conde Partinuplés*. Sin embargo, no resulta insólito que también los criados se apoderen, por momentos, de las riendas de la intriga. Al igual que Aldora, dichos personajes no adoptan en ningún momento denominaciones tan explícitas como la de «dramaturga» o «autor de comedias», pero sí puede llegar a atribuírseles una responsabilidad sobre la «tramoya», término de implicaciones teatrales. Este fenómeno se manifiesta, sobre todo, en la producción de sor Juana Inés de la Cruz; y tiene mucho que ver con ciertos aspectos examinados en el epígrafe II, 2.1.1.2 «Criados y doncellas como *sujeto* de la acción secundaria». Por ejemplo, cuando Racimo se dispone a engañar a Atún para que sea él quien entregue el desafío de Baco a Lidoro, haciéndole creer que se trata de una carta de amor de Fedra, exclama para sí y, de paso, para la audiencia: «¡Oh, quiera el cielo que acierte / a urdir bien esta tramoya!» (*Amor es más laberinto*, vv. 2418-2419). Este engaño tendrá poderosas consecuencias en el desarrollo de la pieza, precipitando en última instancia el fallecimiento de Lidoro.

Además, el mismo gracioso había contribuido ya previamente a la confusión de la trama, al animar a Baco a que fingiese haberse enamorado de Fedra para dar celos a Ariadna. Se trata de una escena muy significativa desde una perspectiva metateatral, puesto que Racimo, casi a modo de director de escena, indica a su amo cómo ha de actuar para simular este enamoramiento, e irónicamente llega a aconsejarle que se comporte como si fuese un galán de comedia (vv. 1159-1169):

|        |  |
|--------|--|
| RACIMO | Haz cuenta que eres poeta<br>y que te hallas en un paso<br>de comedia, donde es fuerza,<br>sin estar tú enamorado,<br>fingir otro, que lo esté,<br>y dile soles y rayos,<br>ansias, desvelos, respetos,<br>temor, silencio y cuidado,<br>y atención sin esperanza,<br>que es lo que corre en palacio,<br>y verás como lo aciertas. |
|--------|--|

En la otra comedia de Sor Juana, *Los empeños de una casa*, esta función de urdidora de tramoyas la desempeña, de manera muy significativa, la criada Celia. Tanto es así que Sancho [2015:187] se refiere a ella como un «alter ego de la poeta novohispana, ya que es el personaje que lleva la luz, también la confusión y el entendimiento, al escenario y por lo tanto desencadena el desengaño, perturba, subvierte y divierte a la vez».<sup>385</sup> Además de cumplir astutamente con los encargos de doña Ana —por ejemplo, cuando se ocupa de que don Carlos vea a doña Leonor en el hogar de los Arellano, pero sin poder escucharla, a fin de que piense lo peor de ella—, la codicia y el interés la llevan a introducir complicaciones adicionales, como el dar acceso a la casa a don Juan, el pretendiente despedido de su señora. La propia Celia

<sup>385</sup> Poco más adelante, afirma: «El binomio doña Leonor/Celia representa las dos caras de sor Juana, una erudita y la otra crítica, jocosa y lúdica; conforman una dupla perfecta ya que ambas son los alter ego de la poeta novohispana; la voz de la monja jerónima se desdobra en doña Leonor, quien fuera Juana de Asbaje en la corte virreinal, y en Celia, la otra mujer, la de la de la ironía, la sátira y la burla, la cual disimuladamente subvierte la escena y el orden, cuestiona y encubre mediante el disfraz de la criada» [Sancho, 2015:187-88]

describe su traición haciendo uso del léxico teatral, con términos como «tramoya» y «enredo», al tiempo que procura —como otros personajes en el epígrafe inmediatamente anterior a este— despertar la curiosidad del público por el futuro desarrollo de la trama (vv. 1556-1575):

CELIA                      Pero vaya de tramoya:  
yo llego y la puerta abro  
que puesto que ya don Juan,  
que era mi mayor cuidado,  
con la llave que le di  
estuvo tan avisado  
que sin que yo le sacase  
se salió paso entre paso  
por la puerta del jardín,  
y mi señora ha tragado  
que fue otra de las criadas  
quien le dio entrada en su cuarto  
[...] ella quedó tan segura  
que ahora me ha encomendado  
lo que allá dirá el enredo;  
yo llego.

El activo papel de la criada en la acción dramática, del que ella misma es consciente, se evidencia también en la conversación que mantiene con doña Leonor al comienzo de la tercera jornada. La dama lamenta sus infortunios, incluyendo el que don Carlos la haya olvidado y galantee ahora a doña Ana, falsedad de la que la ha convencido Celia. La doncella lo reconoce para sus adentros, de nuevo empleando el vocablo «tramoya» (vv. 2116-2125):

CELIA                      [*Aparte.*]  
Verdad es que se lo dije,  
y a don Carlos con la misma  
tramoya tengo confuso,  
porque mi ama me ordena  
que yo despeche a Leonor  
para que a su hermano quiera  
y ella se quede con Carlos;  
y yo viéndola resuelta,  
por la manda del vestido  
ando haciendo estas quimeras.

La escena finaliza con un nuevo engaño de Celia: ante la insistencia de doña Leonor, accede a ayudarla a escapar, pero en secreto advierte de su propósito de huida a don Pedro, a fin de congraciarse simultáneamente con ambos. Es este aviso, además, lo que provoca —aunque sin intencionalidad por parte de la doncella— una de las escenas más emblemáticas de *Los empeños de una casa*: don Pedro descubre a Castaño tratando de abandonar la casa, disfrazado con las ropas de Leonor, y lo confunde con la dama. Este equívoco favorece en gran medida el que la auténtica Leonor pueda casarse con don Carlos al final de la obra; asimismo, doña Ana no contraería matrimonio con don Juan de no ser porque Celia lo había introducido subrepticamente en la casa. De este modo, el desarrollo y la resolución de la comedia son fruto, en gran medida, de las tretas de la criada, tanto cuando los acontecimientos se desarrollan tal y como ella había previsto como cuando sus estrategias tienen consecuencias inesperadas.

### 2.1.2.2 El *personaje-público*

Para ilustrar la función del *personaje-público* —que, como es evidente, se solapa en muchos pasajes con la del *personaje-dramaturgo*—, García Barrientos [2003:179] escoge, precisamente, al gracioso áureo. Recuérdense la explicación que propone:

Si puede hablarse de función pragmática orientada al público, será para referirnos a personajes que establecen un «puente» entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público, sea ésta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc. [...] puede servir de ejemplo el *gracioso* o *figura del donaire* en nuestro teatro áureo, si lo entendemos como «una especie de personaje-coro» que sirve de «puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público» [...] En lo formal, esta función se manifiesta en la apelación «interna», hecha por el personaje desde dentro de la ficción, por ejemplo mediante el «aparte a los espectadores», tan frecuentado por el gracioso precisamente, para acercar al público a su punto de vista.

En efecto, el aparte es un recurso muy utilizado por los criados de la comedia nueva. Hasta cierto punto, tanto el aparte solitario —donde el hablante finge razonar consigo mismo, sin referirse verbalmente a un destinatario concreto— como el aparte *ad spectatores* —que interpela de manera directa y explícita a la audiencia— se encuentran en realidad dirigidos al público y establecen con este una relación de complicidad; por ejemplo, al compartir un conocimiento del que carecen los demás integrantes de la trama, como se ha comprobado ya en el capítulo II, 1 «Damas y galanes». No obstante, dicha conexión se ve lógicamente intensificada en el aparte *ad spectatores*, que implica, además, una ruptura de la ilusión dramática. Por otra parte, esta función pragmática posee una estrecha vinculación con el *meateatro epizante*, esto es, aquel que «establece un nexa comunicativo entre obra y público» [Nohe, 2018:665].

#### a. *Aparte solitario*

*Grosso modo*, todos los apartes solitarios tienen por objetivo vocalizar los pensamientos del personaje, a fin de que la audiencia pueda conocerlos a pesar del formato dramático y no narrativo; para ello, ha de fingir hablar consigo mismo. Con frecuencia, este proceder se emplea además para proporcionar información adicional acerca de la trama y para regocijarse en la ironía dramática; esto es, en aquellas situaciones en las que la audiencia sabe algo que uno o varios personajes desconocen. De esta manera, se estrecha el lazo de complicidad con los espectadores y se logra a menudo un efecto cómico. Así ocurre en *Valor, agravio y mujer*, cuando Ribete, por orden de Leonor, entrega a don Juan una carta haciéndole creer que la envía Estela (vv. 1265-1294):

|        |  |               |
|--------|--|---------------|
| JUAN   | El papel beso mil veces<br>por suyo; dejadme leer.                   |               |
| RIBETE | (Leed, que a fe que ha de ser<br>más el ruido que las nueces.) [...] | <i>Aparte</i> |
| JUAN   | ¡Dulce papel!  |               |
| RIBETE | (Pues a fe que lleva en él<br>menos de lo que ha pensado.)           | <i>Aparte</i> |

O en *El muerto disimulado*, cuando don Álvaro pretende casar a su hermana con «Lisardo», sin saber que se trata de Lisarda disfrazada (vv. 3023-3026):

DON ÁLVARO [...] ¿Y quién le dijo al infame  
que yo, Lisardo, determino  
daros a Beatriz por esposa?  
PAPAGAYO (Y lleva muy buen marido.) *Aparte*

Asimismo, en *Los empeños de una casa* las tretas y traiciones de Celia se explican a menudo mediante esta estrategia; tanto es así que Ruiz [2008:121] afirma: «La complejidad del personaje se revela mediante el uso continuo del aparte en el que nos descubre sus pensamientos y maquinaciones». Recuérdense algunos ejemplos (vv. 165-172):

CELIA (*Aparte.*) Qué buenas nuevas me dan  
con esto que ahora he oído,  
para tener yo escondido  
en su cuarto al tal don Juan;  
que habiendo notado el modo  
con que le trata enfadada,  
quiere hacer la tarquinada  
y dar al traste con todo.

O, más adelante (vv. 1195-1202):

CELIA Caballero, mi señora  
os ordena que al jardín  
os retiréis luego, a fin  
de que ha de salir ahora  
a esta cuadra mi señor,  
y no será bien que os vea.  
Aquesto es porque no sea (*Aparte.*)  
que él desde aquí vea a Leonor.

A estos podrían sumarse muchos de los discursos de Celia recopilados en el anterior epígrafe, a raíz de los cuales se corroboran las palabras de Sancho [2015:184]:

Celia [...] en sus soliloquios le da noticias al auditorio de lo que ha ocurrido fuera de escena y de los planes que ella misma está tramando, le menciona el montaje y las estratagemas que ha urdido a manera de «tramoya» y, al establecer este vínculo de confidente con la audiencia, se gana la simpatía del público.

En las páginas precedentes se ha comprobado también ya cómo el aparte solitario permite a graciosos y criadas introducir juicios sobre otros personajes y su comportamiento, a menudo guiando la opinión que el público ha de tener de estos. Pueden añadirse algunas muestras, como el instante en el que Celia llama la atención sobre la falsedad y los celos de doña Ana hacia doña Leonor en *Los empeños de una casa* (vv. 237-242):

DOÑA ANA [...] cuéntame qué sucesos  
a tal desdicha te arrastran;  
aunque, si eres tan hermosa,  
no es mucho ser desdichada.  
CELIA (*Aparte.*) De la envidia que le tiene  
no le arriendo la ganancia.

Igualmente, Tijera observa la ansiedad de don Nuño, que roza lo indecoroso, por casar a su hija con el acaudalado Fadrique en *Dicha y desdicha del juego* (vv. 1371-1375).<sup>386</sup>

|        |  |               |
|--------|--|---------------|
| NUÑO   | Y por verdes, como supo<br>mi amistad adelantarse<br>en vuestras cosas, ya os tengo<br>esposa elegida. |               |
| TIJERA | (¡Tate!<br>reventando está de suegro).   | <i>Aparte</i> |

También se expresan mediante el aparte, solitario o no, un grupo significativo de los pasajes anotados bajo la función del *presentador*, especialmente entre aquellos que llaman la atención sobre las características de la propia obra —desde lo original de la trama hasta las cualidades de la versificación— con efecto metateatral. Así lo advirtió también García Valdés [2011:89] a propósito de las comedias sorjuaninas:

Los apartes y soliloquios de los criados, además de algunos comentarios cómicos, hacen observaciones sobre hechos que ocurren en la escena y en algunos casos se salen totalmente del plano teatral de la ficción y se colocan en una situación crítica marginal, que hace irónica referencia o burla a lo establecido como práctica general en la comedia áurea, o incluso dentro de la ficción escénica hacen alusión a los recursos y formas que están empleando en la representación.

Sin necesidad de incidir en ejemplos ya recogidos, cabe apuntar ahora un fragmento que tematiza, precisamente, el propio concepto teatral del «aparte», incluido por Ana Caro de Mallén en *Valor, agravio y mujer*. Mientras los aristócratas muestran su confusión ante los acontecimientos de la trama principal, los criados, asimismo agitados, introducen un equívoco de propósito cómico (vv. 2686-2695):<sup>387</sup>

|          |   |
|----------|---|
| LUDOVICO | [...] ¿Qué decís, Lisarda hermosa?              |
| LISARDA  | Don Leonardo, ¿qué se ha hecho?<br>¿Dónde está? |
| LUDOVICO | Escuchad aparte [...]                           |
| TOMILLO  | Flora, vamos a la parte.                        |
| FLORA    | ¿A qué parte, majadero?                         |

En muchos casos, el auditorio sería perfectamente consciente de que estos guiños iban dirigidos a él, aun en ausencia de un apóstrofe que lo nombrase; de hecho, es muy posible que algunos de estos apartes solitarios fuesen acompañados de una gestualidad que sí involucrase a dicha asistencia, a pesar de no interpellarla verbalmente. Asimismo, ha de presuponerse que el público sonreiría ante los comentarios autorreflexivos de los que se lo hacía cómplice. De esta manera,

<sup>386</sup> Provenzano [2018:242, nota 442], cuya edición sigo, interpreta así la palabra «verdes» al comienzo del pasaje: «Verde: “Dicho de una persona: inexperta y poco preparada” (*DRAE*)». Sin embargo, creo que no estamos ante una alusión a la juventud o inexperiencia de don Fadrique —que, además, no encajaría con la flexión plural del supuesto adjetivo—, sino de un uso del infinitivo personal o conjugado, propio de la lengua portuguesa, que Ángela de Azevedo incorpora al castellano en más de un lugar de su producción dramática. De esta manera, «por verdes» tendría el sentido de ‘para que (vos) veáis’. La puntuación correcta sería, por tanto: «Y por verdes cómo supo / mi amistad adelantarse / en vuestras cosas, ya os tengo / esposa elegida»

<sup>387</sup> Este detalle ha sido apreciado ya por Urban [2014:692].

graciosos y criadas estrechan su relación con la audiencia, al tiempo que cumplen con la que es una de sus misiones principales: dotar de comicidad a la pieza.

*b. Aparte ad spectatores*

En este tipo de apartes —que, como se ha dicho, traen consigo una ruptura de la ilusión dramática, toda vez que se admite en voz alta la existencia de quienes se encuentran en el corral— la apelación directa acentúa la complicidad entre público y personaje. Así ocurre, por ejemplo, cuando el lastimado León pregunta: «Señores, ¿saben si acaso, / pues hay quien encubra calvas / habrá quien adobe muelas?» (*La traición en la amistad*, vv. 1405-1407). De nuevo, muchas de estas intervenciones buscan guiar la recepción, sea subrayando ciertos aspectos del comportamiento de los personajes o sea dirigiendo la atención del auditorio hacia las cualidades de la comedia. Entre las fórmulas empleadas, junto al apóstrofe («Señores»), se hallan los verbos en segunda persona del plural, frecuentemente ligados al campo léxico de la visión: «ver» y «mirar», ya en modo imperativo o ya como pregunta retórica lanzada a la audiencia. Se trata de un recurso muy utilizado por Ángela de Azevedo, en especial para señalar, con su mencionado orgullo de autora, la complejidad y originalidad de la trama. Por ejemplo, se ha citado ya el pasaje de *El muerto disimulado* donde Papagayo advierte: «No es cosita de cuidado, / señores, el enredillo» (vv. 3120-3121). En la misma comedia, comprobábamos también cómo la criada Hipólita incide sobre lo intrincado de la trama: «Señores, ¿hay más encantos, / que los que hay en esta casa?» (vv. 3615-3616). En *Dicha y desdicha del juego*, Belisa destaca en aparte el recato de Violante —«¿Cómo está prudencial mi ama...! ¿ustedes no ven?» (vv. 593-594)— y Rosela, el despótico carácter del padre de la dama: «[...] Miren / cómo el viejo es endiablado» (vv. 3380-3381). De la misma opinión es Sombrero: «Miren cómo el viejo aprieta; / ¿hay más enfadosa lid?» (vv. 843-844). Este último lacayo llama también la atención sobre lo insólito de las decisiones de su amo, Felisardo: «¿Quién no se admira, señores, / de la invención de mi amo?» (vv. 2325-2326). De igual manera, Tijera ironiza a costa de don Fadrique, quien se debate entre la codicia y el respeto a su promesa a la Virgen (vv. 1319-1321):

|          |   |
|----------|---|
| FADRIQUE | ¿Y el voto que he hecho, di?  |
| TIJERA   | Ese voto es dispensable;<br>(miren como está devoto...) [ <i>Aparte</i> ] |

Por otro lado, en ocasiones los personajes se dirigen a un segmento de la audiencia, en lugar de interpelar al público en su totalidad. Cabe imaginar que este procedimiento reforzaría todavía más la conexión con dicho grupo de espectadores, que se sentirían seleccionados de manera específica. Por ejemplo, en *La traición la amistad* la criada Lucía apela a las mujeres del auditorio para presentarles a Fenisa como *exemplum ex contrario* y advertirlas contra la falsedad masculina. Se trata de un fragmento previamente comentado, puesto que se produce de nuevo un solapamiento con la función del *personaje-dramaturgo*, esta vez en su faceta de portavoz (vv. 2473-2487):

|       |  |
|-------|--|
| LUCÍA | [...] Señoras, las que entretienen, [ <i>A las mujeres de la cazuela</i> ]<br>tomen ejemplo en Fenisa:<br>huyan de estos pisaverdes [...]<br>Camina, señora mía.<br>Digan señoras, ¿no miente [ <i>A las mismas mujeres</i> ]<br>en decir que quiere a todos?<br>Cosa imposible parece;<br>mas no quiera una mujer |
|-------|--|

que vive mintiendo siempre,  
pedir verdad a los hombres;  
necias serán si lo creen.

Al final de esta misma comedia, el criado León habla al sector masculino; recuérdense asimismo sus palabras (vv. 2911-1914):

LEÓN                      Señores míos, Fenisa,                      [A los hombres]  
                                    cual ven, sin amantes queda.  
                                    Si alguno la quiere, avise  
                                    para que su casa sepa.

Por último, resulta muy significativo el pasaje de *Los empeños de una casa* donde Castaño se viste con las ropas de doña Leonor y comenta todo el proceso interpelando directamente al público. En este caso, se trata de una audiencia concreta y bien identificada: un grupo de mujeres, presumiblemente la virreina y otras damas de la corte, a las que pregunta «¿Qué les parece, señoras, / este encaje de ballena?» (vv. 2440-2441); y el virrey, a quien trata de «Vue-Excelencia» (v. 2477). La puesta en escena de la pieza sorjuanina en este contexto cortesano, hasta cierto punto semiprivado, hubo de favorecer la interacción con el auditorio, como demuestra este fragmento. De manera explícita se advierte, además, el carácter ficticio de lo representado (vv. 2468-2477):

CASTAÑO                      Dama habrá en el auditorio  
                                    que diga a su compañera:  
                                    «Mariquita, aqieste bobo  
                                    al Tapado representa».  
                                    Pues atención, mis señoras,  
                                    que es paso de la comedia;  
                                    no piensen que son embustes  
                                    fraguados acá en mi idea,  
                                    que yo no quiero engañarlas,  
                                    ni menos a Vue-Excelencia.

A diferencia de Clarindo y de las disfrazadas de varón como su hermana Lisarda (*El muerto dismulado*) o Leonor (*Valor, agravio y mujer*), el criado se viste en escena, opción que intensifica el carácter performativo de sus acciones. Lo primero que hace, de acuerdo con las acotaciones, es abandonar capa, espada y sombrero, que constituyen, según Weimer [1992:94], «the most overt symbols of his masculinity». Acabado esto, procede a peinarse y trajearse con las galas de doña Leonor,<sup>388</sup> un proceso que describe, en beneficio de la audiencia, con toda la meticulosidad y coquetería asociadas convencionalmente a las mujeres. Cuando el gracioso se encuentra con don Pedro, este lo toma por doña Leonor: el criado deja entonces de representar el papel de una mujer indeterminada y pasa a fingirse la dama protagonista (vv. 2507-2511):

CASTAÑO                      (*Aparte.*)  
                                    ¡Oiga lo que leonorea!

<sup>388</sup> Menciona también la posibilidad de maquillarse, aunque no llega a hacerlo: «El solimán me hace falta; / pluguiese a Dios, y le hubiera, / que una manica de gato / sin duda me la pusiera; / pero no, que es un ingrato, / y luego en cara me diera. / ¿La color? No me hace al caso, / que en este empeño, de fuerza / me han de salir mil colores, / por ser dama de vergüenza» (*Los empeños de una casa*, vv. 2430-2439).

Mas pues Leonor me marca,  
yo quiero fingir ser ella,  
que quizá atiplando el habla  
no me entenderá la letra.

No obstante, su actuación dista mucho de ser perfecta, causando la estupefacción de don Pedro. Significativamente, son las diferencias en cuanto a formación y estatus socioeconómico —el nivel culto de la lengua que emplea la verdadera Leonor— y no tanto las asociadas al rol de género las que Castaño no consigue superar, como pone de manifiesto su interlocutor (vv. 2559-2562):

DON PEDRO      (*Aparte.*)  
¿Qué palabras son estas,  
y qué estilo tan ajeno  
del ingenio y la belleza  
de doña Leonor?

De esta manera, mientras don Pedro emplea los apartes para expresar su confusión, Castaño se sirve de ellos para incidir en su engaño, del que hace cómplice a la audiencia: no solo explicita sus intenciones —«Ahora bien, de vuelta y media / he de poner a este tonto» (vv. 2545-2546)—, sino también los ajustes en su interpretación: «Mejor es mudar de estilo / para ver si así me deja» (vv. 2612-2613). Nos hallamos, por tanto, ante un caso de lo que Nohe [2018] denomina *metateatralidad figural*: un personaje finge ser otro, sirviéndose para ello no solo de un cambio de vestuario, sino de toda una serie de estrategias de actuación, más o menos exitosas, que él mismo se encarga de explicitar ante el público. Sobre todo ello se regresará, con mayor detenimiento, en la sección «Efectos del disfraz y de la personalidad confundida» del epígrafe II, 2.2.5.2 «Locuacidad, lenguaje popular y comicidad».



Por otro lado, existen estrategias más allá del aparte que podrían contribuir a establecer una relación de complicidad con la audiencia. Entre ellas destaca la apelación al orgullo de su tierra, una cuestión ya abordada en el capítulo II, 1 «Damas y galanes». Este recurso es empleado en abundancia por los graciosos; por ejemplo, sobresale la alegría de Tomillo al encontrarse a compatriotas en Flandes (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1147-1151):

TOMILLO      ¡Oh paisano! ¿Qué será  
que las mismas pajarillas  
se me alegran en pensar  
que veo españoles?

Ângela de Azevedo, siempre presta a explotar al máximo la función pragmática, encarece muy a menudo diversas ciudades portuguesas. Cuando Fadrique y Tijera arriban a Oporto en *Dicha y desdicha del juego*, el lacayo se regocija de hallarse de vuelta en «ésta de la Lusitania / bella ciudad, dulce fin / que es del Duero y nuestra patria» (vv. 956-958). En *El muerto disimulado*, Papagayo señala cómicamente su propia cobardía afirmando que, puesto que es poco dado a desenvainar la espada, a su acero «[...] por ser poco devoto, / nunca hasta aquí le contaron / en

Coimbra en la procesión / de los desnudos» (vv. 785-788).<sup>389</sup> Asimismo, en un diálogo con su señora ensalza tanto la capital de Portugal —aludiendo al dicho popular «Quem não tem visto Lisboa, não tem visto coisa boa»— como la región natal de Azevedo, la diócesis de Lamego (vv. 545-565):

|          |  |
|----------|--|
| PAPAGAYO | Ya en Lisboa estás y aqueste<br>el terrero es de Palacio,<br>tropiezo hermoso de Tetis, <sup>390</sup><br>rica adoración del Tajo.   |
| LISARDA  | ¡Gallarda plaza por cierto!  |
| PAPAGAYO | Todo en Lisboa es gallardo,<br>pues no ha visto cosa <i>boa</i> ,<br>según lo afirma el adagio,<br>el que no ha visto Lisboa.  |
| LISARDA  | Por la crueldad de los hados<br>bien a mi pesar la veo,<br>pues la muerte de mi hermano,<br>cuyas noticias la vida<br>a mi padre le quitaron,<br>me obliga a pisar sus calles. |
| PAPAGAYO | Mejor —si bien lo he pensado—<br>dijeras que de curiosa<br>lo has hecho, porque yo no alcanzo<br>cómo por aquesta causa<br>hayas, señora, trocado<br>a Lamego por la Corte.    |

El célebre Terreiro do Paço —actualmente conocido también como Praça do Comércio— no es la única localización lisboeta que despierta la admiración del gracioso. No mucho más adelante, se muestra impresionado por el tamaño de la ciudad y de sus barrios, en una intervención que, a juicio de Doménech [1999:216, nota 38], revelaría «el asombro del provinciano ante la grandeza de la capital»; recuerda asimismo que Lisboa suponía uno de los grandes núcleos urbanos de la Europa barroca (vv. 628-639):

|          |  |
|----------|--|
| PAPAGAYO | [...] para Lisboa, excusado<br>es el barrio sin saberse<br>la calle, porque es tan largo<br>y tantas calles encierra<br>un barrio, que por ser tantos<br>los vecinos ni ellos mismos |
|----------|--|

<sup>389</sup> La procesión de los desnudos de la ciudad de Coímbra, una tradición iniciada en el siglo xv, se mantuvo hasta su prohibición a finales del xviii, como explica Krus [1994:149-50]: «Em carta pastoral de 15 de Janeiro de 1798, véspera da festa dos mártires de Marrocos de 1220 cujas relíquias se encontravam no mosteiro conimbricense de Santa Cruz, o bispo-conde de Coimbra, D. Francisco de Lemos Pereira Coutinho, proíbe uma das tradicionais cerimónias que desde o segundo quartel do século xv integrava o culto público dos santos: a procissão dos nus. Esta [...] consistia, em linhas gerais, num cortejo a efetuar na manhã do dia 16 de Janeiro, em pleno Inverno, por homens despidos da cintura para cima e dos joelhos para baixo, entre o convento de S. Francisco, na margem esquerda do Mondego, e o mosteiro de Santa Cruz na baixa coimbrã e margem direita do rio [...] Interrompe-se assim uma tradição que durante cerca de três séculos tinha por cenário a cidade».

<sup>390</sup> Sobre esta referencia a «Tetis», Hegstrom y Larson [2018:123, nota 11] explican: «In *The Lusians* by Camões, the Greek goddess Thetis (or Thetys) is portrayed as the consort of Vasco da Gama on the Island of Love. She prophesies the coming greatness of the Portuguese empire and shows da Gama the cosmos, which is represented in Ptolemy's armillary sphere, one of the most repeated symbols of Portugal».

las saben, pero veamos,  
 ¿qué barrio es éste?, señora.  
 LISARDA San Pablo me han apuntado.  
 PAPAGAYO Allá se va por aquí,  
 que aún me acuerdo destes pasos  
 de otra vez que acá he venido.

Adicionalmente, cabe apuntar que Papagayo emplea la palabra «carrasco» con el significado de ‘verdugo’ (v. 686). Se trata de un término derivado de «*Belchior Carrasco*, que foi algoz em Lisboa», aunque actualmente lexicalizado en portugués.<sup>391</sup> El mismo lacayo utiliza luego la expresión «Real respuesta, real, / de aquí Portugal te llamo» (vv. 3799-3800). Según Doménech [1999:334, nota 200], se aludiría a «la frase que se enseña a los loros: “Lorito real, tú para España, yo para Portugal”». A su vez, Hegstrom y Larson [2018:324, nota 128] señalan: «The expression “Papagayo real, para Portugal” or “Papagaio real, rei de Portugal” comes from Portuguese-language ballads. People sometimes teach the phrase to their pet parrots».

A estas referencias a la geografía y la cultura lusas por parte de los graciosos de Ângela de Azevedo se suma el citado pasaje de *La margarita del Tajo* donde Etcétera defiende la claridad de la lengua portuguesa, llegando a insertar un verso en este idioma: «*Querolhe bem, acabouse*» (v. 451). Otra intervención del mismo lacayo, cuyo sentido resulta un tanto discutible, alude también al mundo luso: según Etcétera, su amo posee «condición / de portugués en pedir» (vv. 57-58). A propósito de estos versos, Doménech [1999:39, nota 4] valora: «No es demasiado corriente esta tacha de pedigüeños aplicada a los portugueses, que en la literatura del Siglo de Oro aparecen más bien como melancólicos, suaves, enamoradizos o muy orgullosos de su nobleza». Por su parte, Dodman [2012:405] lee este pasaje como una crítica y concluye que «while Azevedo does extol Portugal and the Portuguese language in the voice of Etcétera, the same admiration does not extend to her country’s noblemen». A mi juicio, lo más probable es que se trate meramente de una referencia —no tal clara como podría— al tópico que atribuía a los portugueses un sentimentalismo exagerado.

Por último, el criado Castaño es el único personaje de *Los empeños de una casa* que, según dice, ha nacido en América; a los demás ha de presuponerseles un origen peninsular, toda vez que la comedia se ambienta en Toledo, ciudad a la que varios de los personajes se han trasladado desde Madrid. Además, el gracioso hace referencia a un conocido personaje mexicano, el pícaro Garatuzza (vv. 2384-2389):<sup>392</sup>

CASTAÑO [...] ¡Quién fuera aquí Garatuzza,  
 de quien en las Indias cuentan  
 que hacía muchos prodigios!  
 Que yo, como nací en ellas,  
 le he sido siempre devoto  
 como a santo de mi tierra.

Cabe imaginar que las personas que asistieron al estreno de *Los empeños de una casa* —no todas nacidas en América, pero al menos sí afincadas allí en aquel momento, como los propios virreyes— apreciarían esta referencia a un mundo propio y compartido. De hecho, Rabell

<sup>391</sup> Véase el *Grande Dicionário: Língua Portuguesa*, dirección de G. Teixeira, s.v. «carrasco».

<sup>392</sup> «Martín de Villavicencio y Salazar, a quien unos llamaron Martín Lutero, fue el famoso *Garatuzza*, pícaro célebre nacido hacia el 1600 en Puebla de los Ángeles; recorrió muchas poblaciones de la Nueva España fingiéndose sacerdote para hacer fraudes, trampas y raterías; fue condenado por el Santo Oficio de Méjico» [Salceda, 1957:561, nota al v. 293].

[1993:18] es de la opinión de que sor Juana Inés de la Cruz ofrece «una especie de tributo al público mexicano» mediante el personaje de Castaño.

Para cerrar este examen de las funciones pragmáticas, es preciso hacer unos últimos apuntes a propósito de la metateatralidad. Se han observado hasta ahora diversas modalidades de metateatro sustentadas sobre los tipos del gracioso y la criada, que quiebran una y otra vez la ilusión dramática al reconocerse como integrantes de una ficción teatral, cuyos códigos identifican, glosan y, en ocasiones, desafían. Asimismo, actúan como intermediarios entre la comedia y el público, guiando la recepción; pueden llegar a comportarse casi como un segundo director o directora en el interior de la comedia; y ocasionalmente representan, mediante el uso del disfraz, un nuevo papel en la misma. A todo ello podría añadirse todavía una última vertiente: si se desea, de nuevo, emplear la terminología que Nohe [2018:666] propone en su análisis del gracioso, se tratará del *metateatro adaptativo*, esto es, aquel que «se vincula a un aspecto intertextual y reflexivo; haciendo referencia a obras anteriores, se posiciona en la producción diacrónica teatral y refleja a la vez la conciencia de que no se trata de la realidad, sino de creaciones artísticas de un género literario». Como ocurría ya en el estudio pragmático del capítulo II, 1 «Damas y galanes», se recogen a continuación, junto a ejemplos estrictamente metateatrales, otros que podríamos más bien llamar metaliterarios, puesto que remiten a textos ajenos al género dramático.

La obra de Ana Caro de Mallén es rica en referencias intertextuales, quizás en parte por tratarse de una dramaturga razonablemente bien integrada en los circuitos de la literatura comercial. En *Valor, agravio y mujer* remite al *Quijote* de Cervantes, subrayando el parecido entre la pareja galán-criado y la de don Quijote-Sancho. Además, esta comparación provoca que Tomillo se plantee jocosamente su propia condición de personaje ficticio (vv. 131-136):

TOMILLO                    ¿Qué he de oír? ¿Hay algún paso  
de comedia, encanto, bosque  
o aventura, en que seamos  
yo Sancho, tú Don Quijote,  
porque busquemos la venta,  
los palos y Maritornes?

Más adelante, la condesa Estela procura que el gracioso la informe sobre los amores pasados de don Juan. De acuerdo con Luna [1993b:153, nota al v. 1982], la respuesta de Tomillo alude a *El burlador de Sevilla*; en concreto, se haría referencia al episodio donde el protagonista pregunta por ciertas prostitutas sevillanas (vv. 1980-2001).<sup>393</sup>

ESTELA                    ¿Quién fue, dime,  
una Leonor que hablaba  
don Juan en Sevilla?

TOMILLO    ¿Quién?  
¡Ah, sí! ¡Ah!, sí, no me acordaba:  
Norilla la Cantonera,  
que vivía en Cantarranas  
de resellar cuartos falsos [...]  
ancha de frente y angosta  
de sienes, cejiencorvada [...]

<sup>393</sup> En la segunda jornada de *El burlador de Sevilla*, durante su encuentro con el marqués de la Mota, el Tenorio se interesa por «Inés» (v. 1295), «Constanza» (v. 1300), «Teodora» (v. 1306), «Julia, la de Candilejo» (v. 1312) ... Asimismo, pregunta: «El barrio de Cantarranas / ¿tiene buena población?» (vv. 1316-1317).

¿Esto te espanta?  
 ¿No sabes que le parece  
 hermosa quien sea dama?

Asimismo, se remitiría a esta pieza, atribuida a Tirso de Molina o a Andrés de Claramonte, cuando Ribete presenta a Tomillo diciendo: «Este es el bufón que a Flora / imagina desflorar: / pregónadle a uso de España» (vv. 1144-1146). Se trataría en esta ocasión de una «imitación paródica de los pregones de don Juan, a los que alude Catalinón en *El burlador*: “y con público pregón, / porque de ti se guardara / cuando a noticia viniera / guárdense todos de un hombre / que a las mujeres engaña / y es el burlador de España” (Acto II, vv. 1473-1480)» [Luna, 1993b:114, nota al v. 1146]. Por otro lado, posteriormente Tomillo es víctima de un robo y lamenta su pérdida recitando un famoso romance: «*Mira, Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía*» (vv. 2448-2449). Como apunta también Luna [1993b:173, nota a los vv. 2448-2449], estos versos corresponden al inicio de una composición incluida en el *Romancero General* y reproducida, por ejemplo, por Sempronio en *La Celestina*. Su tema y su tono trágicos, en torno al gran incendio que arrasó Roma en tiempos de Nerón, producen un efecto paródico al reproducirlo el gracioso en una situación mucho más trivial. Por último, la criada Flora se refiere a su vez a un «[...] devoto libro / de fray Luis de Granada, / de oraciones y ejercicios» (vv. 2375-2377).<sup>394</sup>

La otra comedia de Ana Caro, *El conde Partinuplés*, está también plagada de intertextualidades: tanto más, cuando —como se ha dicho— constituye en sí misma una reescritura teatral de una obra de caballerías en prosa, el *Libro del conde Partinuplés*, cuyo argumento proviene a su vez de un texto francés del siglo XII. Incluso el nombre del criado Gaulín remite al del compañero del héroe en el original, el caballero moro «Gaudín». Además, la intertextualidad con los libros de caballerías como género se ve intensificada por algunos de los chistes del gracioso, quien se burla del patetismo excesivo de Partinuplés diciéndole: «Orlando furioso, tate, / cada loco con su tema» (vv. 686-687). También alude a «Rodamonte Aragonés», personaje del *Orlando enamorado* y del *Orlando furioso* (v. 544).

Por otra parte, según ha notado Rodríguez Garrido [1997:367], uno de los cuentos que León relata a su amo Liseo en *La traición en la amistad* proviene del *Decamerón* de Boccaccio, fuente a la que María de Zayas acudió con frecuencia en su obra narrativa. Lo más probable es que la escritora no pretendiera que el pasaje se identificase necesariamente como una referencia intertextual, sino que se limitó a tomar prestado el material. En cualquier caso, supone, al igual que los demás cuentecillos de tono popular introducidos por el gracioso, la inclusión de un segundo texto literario —en este caso, del género narrativo— en la obra teatral, que actúa como texto principal.

A su vez, la obra dramática de sor Juana Inés de la Cruz es especialmente interesante en cuanto a sus referencias a la producción calderoniana.<sup>395</sup> Las más evidentes se encuentran en *Los empeños de una casa*, cuyo título supone ya un guiño a la comedia *Los empeños de un acaso*, publicada por Juan de Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias* de Pedro Calderón de la Barca (1683). La admiración que Sor Juana debió de sentir por el dramaturgo madrileño se

<sup>394</sup> Luna [1993b:169, nota al v. 2377], Soufas [1997a:320] y Delgado [1998:135, nota al v. 2377] lo identifican con el *Libro de la oración y meditación* de fray Luis de Granada, mientras que Lopez-Mayhew [2009:128-29, nota 14] menciona, junto a este, el *Memorial de la vida cristiana* del mismo autor.

<sup>395</sup> Véase también, por ejemplo, Valbuena Briones [1994 y 1997]. Asimismo, es posible recordar aquí que Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de la Granja, manifestó en un romance publicado en la *Fama y obras póstumas* de la mexicana: «Solo en Calderón seguís / de la Barca los vestigios, / y le habéis hecho mayor / con haberle competido» (p. 147). Modernizo ortografía y puntuación de los versos citados.

hace explícita cuando el gracioso Castaño, viéndose en un aprieto, exclama: «Inspírame alguna traza / que de Calderón parezca» (vv. 2394-2395). Calderón es, además, uno de los autores peninsulares mencionados en el *Sainete segundo*, que también compuso la jerónima y se publicó como parte del festejo de *Los empeños de una casa*.<sup>396</sup> Asimismo, los versos de *Amor es más laberinto* —obra que remite, por supuesto, al mito del laberinto de Creta— donde el lacayo Atún, hastiado de las continuas apariciones y desapariciones de su amo, se refiere a él como «aqueste príncipe duende» (v. 3203) podrían leerse, quizás, como una alusión a *La dama duende*. Por último, volviendo a la comedia que Sor Juana escribió en solitario, cabe anotar la identificación jocosa, a cargo de la criada Celia, de don Pedro y doña Leonor con los personajes de un episodio, procedente del romancero, que Miguel de Cervantes incorporó al retablo de maese Pedro en el *Quijote* II, 26: «[...] iré a avisar a Marsilio / que se le va Melisendra» (*Los empeños de una casa*, vv. 2232-2233).<sup>397</sup>

Por último, merece la pena dedicar unas palabras a la siguiente intervención del gracioso en *El muerto disimulado*, de Ângela de Azevedo (vv. 1232-1241):

PAPAGAYO            [...] Si eres sombra de Clarindo,  
                               como en tu presencia veo,  
                               y vienes a pedir misas,  
                               déjame, que te prometo  
                               de buscar un sacerdote  
                               en la materia más diestro  
                               que el mismo Amaro de Lage,  
                               que por tu ánima luego  
                               se ponga a decir mañana  
                               media docena a lo menos.

Urban [2014:64-67] considera que estos versos suponen una huella de lectura de la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, de Félix Machado de Silva, donde en efecto aparece un personaje denominado «Amaro de Laje»; según dicha investigadora, esta obra sería también la fuente donde la escritora habría leído el relato hagiográfico dramatizado en *La margarita del Tajo*. No obstante, creo que estas hipótesis deben abordarse con cautela. El texto de Machado de Silva, cuyo manuscrito «se guardó en el convento de Graça de Lisboa hasta su cierre, y después pasó a la Biblioteca del Palacio de Ajuda, en donde se conserva» [Navarro Durán, 2010:CXLII], no se imprimió hasta el siglo XX; esto habría limitado necesariamente su difusión durante el Siglo de Oro. Ya antes se ha argumentado cómo, en realidad, Ângela de Azevedo podría haber conocido la vida de Irene, una santa portuguesa, a través de multitud de fuentes, sin olvidar su posible presencia en la tradición oral popular.<sup>398</sup> Debe añadirse ahora que es muy probable que su referencia a «Amaro de Laje» provenga de esta última, pues parece tratarse de un personaje del folclore portugués.<sup>399</sup> De hecho, el propio Machado de Silva lo presenta de la siguiente manera (*Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, p. 155):

<sup>396</sup> «¿No era mejor, amigo, en mi conciencia, / si quería hacer festejo a Su Excelencia, / escoger, sin congojas, / una de Calderón, Moreto o Rojas, / que en oyendo su nombre / no se topa, a fe mía, / silbo que diga: aquesta boca es mía?» (*Sainete segundo*, vv. 40-46).

<sup>397</sup> Véase García Valdés [2017:246, nota a los vv. 2232-2333].

<sup>398</sup> Sobre esta cuestión, véase la nota 184.

<sup>399</sup> Niemeyer [2008:514] asegura que el «Amaro de Laje» de la obra de Machado de Silva «corresponde a la caracterización tradicional de este personaje del folclore portugués, que resulta ser un hombre cuya “maldad” consiste en poner al descubierto las flaquezas de sus prójimos y que en todo caso sólo ha cometido la mitad de las burlas que se le atribuyen». Asimismo, Brañanova [2018:41] indica: «Las hazañas de Amaro de Laje [...] han de entenderse [...] como graciosas burlas producto del folclore del país y el cuento popular». La segunda parte del *Suplemento ao vocabulario portuguez, e latino* de Rafael Bluteau,

—Vuesa merced no tendrá noticias deste huésped, y así le advierto que este es el famoso Amaro de Laje, cuyos cuentos en este y otros reinos son tan célebres. Holgueme mucho de oírle nombrar, porque ya en Italia me habían referido algunos suyos; no me dieron poca envidia por no ser autor dellos.

De esta manera, no es necesario —aunque tampoco imposible— que Azevedo hubiese leído a Machado de Silva; tanto ella como él, ambos portugueses, se habrían inspirado en el acervo compartido de su país natal. Por tanto, el chiste de Papagayo sobre «Amaro de Lage» supone, sobre todo, una apelación a la cultura popular mediante la que esta dramaturga pretendería una vez más la complicidad de un público específicamente luso.

## 2.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN

### 2.2.1 Antroponimia

#### 2.2.1.1 Los criados

En el capítulo anterior se ha comprobado cuán ilustrativa resulta la onomástica escogida para los galanes y las damas de la comedia áurea; en el caso de los lacayos, constituye un elemento de caracterización todavía más marcado. Así lo ha observado, por ejemplo, Vélez Sáinz [2018:264], quien advierte que «la intencionalidad burlesca está muy presente en los nombres de graciosos, tanto a nivel fonético como a nivel semántico». En cuanto al primer aspecto, este investigador detecta en autores como Lope, Calderón, Tirso y Moreto una preferencia por los nombres que comienzan por bilabial oclusiva sorda /p/ o sonora /b/; por dental oclusiva sorda /t/; por velar oclusiva sorda /k/; o, de manera exclusiva, pues ningún nombre de dama o de galán comenzará con este fonema, por prepalatal africada sorda /ʎ/. En el presente corpus, seis de los catorce graciosos —Papagayo, Tijera, Timoteo, Tomillo, Tristán y Castaño— participan de esta tendencia.<sup>400</sup>

Por otra parte, desde el punto de vista semántico es muy habitual el uso de la antroponimia cómica, un aspecto que ya había subrayado José Prades [1963:59-60] al indicar que los criados reciben «unas veces nombres habituales españoles, bien entendido que un gracioso rara vez se llamará Juan o Carlos, sino Hernando o Martín [...] Otras veces se les llama con nombres de significación cómica: Desván, Lirón, Petrolín, etc.». Vélez Sáinz [2018] especifica que, a menudo, esta onomástica bufa remite a partes del cuerpo; al mundo rural (nombres de plantas, árboles u hortalizas, pero también alimentos cotidianos, topónimos de pueblos...); al mundo animal, lo que incorpora una dimensión grotesca a la caracterización; a elementos religiosos; o a lo que denomina un «impulso nominalista», donde la antroponimia revela la esencia del personaje en una comedia concreta. En este último grupo se incluyen los nombres metalingüísticos, entre los que menciona, precisamente, al lacayo Etcétera de *El muerto disimulado*. Asimismo, Herráiz [2021:387-89], en un trabajo que aborda específicamente el

---

impresa en Lisboa en 1728, señala la existencia del «adagio, *he um Amaro da laje*, porque assim se chamava hum Clerigo de Lisboa, celebre pelos seus ditos, e peças galantes» (p. 20).

<sup>400</sup> Se cuentan aquí únicamente los graciosos incluidos en la tabla presentada en el apartado II, 2.1.1 «Funciones sintácticas». A ellos podrían añadirse las figuras de Fineo (*Valor, agravio y mujer*), Félix (*La traición en la amistad*), Leonelo (*La firmeza en el ausencia*) y Hernando (*Los empeños de una casa*), pero, como se ha señalado, sus intervenciones son más escasas y desprovistas del componente humorístico, de modo que no alcanzan la categoría de gracioso. En consonancia con ello, no participan significativamente de la antroponimia propia del tipo. Como dato más reseñable, cabe apuntar que «Hernando» es también nombre de criado —en este caso, sí dotado de las funciones propias del gracioso— en *Los empeños de un acaso* de Calderón de la Barca, pieza que, como se ha dicho, homenajea sor Juana Inés de la Cruz en el título de la suya.

tratamiento de la figura del gracioso por parte de las dramaturgas del Siglo de Oro, otorga también gran relevancia a la onomástica:

Es entonces primordial que cada faceta de este personaje revele su extracto social para que en todo momento esté presente en la mente del público [...] Pero más allá de una forma de hablar afectada que aúna al mismo tiempo el ingenio y la extracción social baja, de manera significativa la subalteridad de este personaje se manifiesta a través del nombre. El criado «gracioso» no tiene nombre de persona, no es Juan, Lope o Diego, sino [...] un nombre deformado que a menudo evoca un objeto o animal [...] Si entendemos que la función de una obra literaria es reproducir la ideología dominante, manteniendo al sujeto subalterno en posición inferior, entonces la construcción del «gracioso» contribuye a reforzar la separación de clases sociales. Si bien se conceden al «gracioso» atributos positivos, como el ingenio y un cierto sentido práctico de la vida, estos se ven compensados por el énfasis en su cobardía, glotonería y, especialmente, en su falta de honor, todo lo cual se subraya al impedir que el «gracioso» aparezca como un ser humano completo puesto que se le niega un atributo tan básico como es el nombre de persona.

En el presente corpus, tan solo «Tristán» (*La firmeza en el ausencia*) y «Timoteo» (*El gran prodigio de España*) pertenecerían, en principio, a la categoría que José Prades [1963] denominó «nombres habituales españoles», distintos de la antroponimia cómica pero también de la nómina preponderante entre los galanes. Con todo, «Tristán» es también el nombre del «primer gracioso lopesco [...] padre de cuantos donaires en el teatro ha habido» [Herráiz, 2021:386] desde su aparición en *La francesilla*, de 1595. Se trata, por tanto, de un antropónimo muy estrechamente ligado al tipo. «Timoteo», por su parte, posee una sonoridad especial —con la repetición de la oclusiva dental sonora— que lo hace también muy apto como nombre de lacayo.

Los demás graciosos del corpus se integran en el mundo de la onomástica cómica, en distintos grados. Si comenzamos con las piezas de sor Juana Inés de la Cruz, se advierte que «Castaño» en *Los empeños de una casa* podría parecer un apellido sin mayores pretensiones, pero es también muy posible que aluda al color de su piel, dato que «unido a algunas referencias al contexto novohispano de la época, ha hecho que la crítica quiera ver en este criado a un mestizo mexicano» [Herráiz, 2021:392]. Según Valbuena Briones [1994:83], el nombre de Castaño lo toma la autora de *El escondido y la tapada*, de Calderón de la Barca.

Mucho más evidentes son las connotaciones humorísticas ligadas al nombre de los lacayos en *Amor es más laberinto*, que ellos mismos explotan con chistes y juegos de palabras siempre que tienen ocasión. Por ejemplo, el gracioso Atún se presenta ante el rey Minos como «un Atún que a ser comido / viene por concomitancia» (vv. 407-408); esto es, Teseo llega a Creta condenado a ser devorado por el Minotauro, y Atún, por ser su criado, comparte el mismo destino. Más adelante, mantiene con la doncella Laura la siguiente conversación (vv. 893-900):

|       |   |
|-------|---|
| LAURA | ¿Y el nombre?   |
| ATÚN  | Atún me han llamado.                                  |
| LAURA | El Toro dará dél cuenta,<br>que de carne se sustenta. |
| ATÚN  | A bien que yo soy pescado.                            |
| LAURA | En ser carnicero emplea<br>todo su conato fiero.      |

ATÚN                    Mas que sea carnicero,  
                              como pescador no sea.

En la segunda jornada, escrita por Juan de Guevara, el gracioso asoma la cabeza al paño y el gesto le hace observar: «Soy atún, y galápago ser quiero» (v. 1316). Ya en la tercera, de nuevo de la pluma de Sor Juana, exclama cuando su amo le golpea: «Espera, señor, advierte / que soy Atún y no pulpo, / que con golpes se enternece» (vv. 2474-2476). Por tanto, su nombre y las bromas que se construyen sobre el mismo forman parte de las técnicas de animalización grotesca frecuentes en la caracterización de los personajes cómicos.

Por su parte, el nombre de Racimo, criado del príncipe Baco, es un guiño al dios del vino. Aunque este último pierde su carácter sobrenatural en la comedia sorjuanina, convirtiéndose en uno más de los galanes que pueblan la corte de Creta, no faltan las referencias jocosas a su papel en el mito original, casi siempre por boca de su lacayo. En ocasiones, el gracioso parte para ello de su propio nombre; por ejemplo: «Que por criado de Baco / corre esta vez el Racimo / peligro de ser colgado» (vv. 3298-3300).<sup>401</sup> De este modo, hablamos de un antropónimo que remite al mundo rural y, en particular, a una planta; pero que recuerda, sobre todo, al alcohol —muy ligado al tipo del gracioso— y a la fuente mitológica en la que se funda la trama.

Como Atún, el nombre de León en *La traición en la amistad*, de Zayas, remite a un animal y da lugar a más de un juego de palabras. En la tercera jornada, Belisa le recomienda discreción haciendo uso de una fábula, que introduce del siguiente modo (vv. 2629-2636):

BELISA                    Ya sabes, León  
                              que al león señalan  
                              por rey de las fieras  
                              que en el campo andan,  
                              y sabrás también  
                              que le da quartana  
                              con que su fiereza  
                              humilla y abaja.

Esta supuesta tendencia del león a padecer «cuartana» —«calentura que responde al cuarto día» (*Covarrubias*, edición de I. Arellano y R. Zafra, s.v. «cuarto») — era común en el imaginario del Siglo de Oro; el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas (edición de Louis Combet, p. 125) recoge el siguiente proverbio: «Bien le está, como al león la quartana».<sup>402</sup> Por otra parte, León dice temer que Fenisa, viéndose desdeñada por todos los galanes, trate de seducirlo a él: «Y no quiero ser de ella / otro signo capricornio, pues soy león en fiereza» (*La traición en la amistad*, vv. 2878-2880). Así, el antropónimo permite en este caso aludir simultáneamente a la bravura del animal salvaje —connotación no exenta de ironía, dada la cobardía característica de los graciosos áureos— y al signo Leo del zodiaco, en oposición a Capricornio. En este último se convertiría el lacayo, por sus metafóricos «cuernos», en caso de entablar una relación amorosa con la desleal Fenisa.

Asimismo, Ángela de Azevedo aprovecha al máximo la onomástica cómica en la construcción de sus graciosos, que llevan nombre de animal, como «Papagayo» en *El muerto disimulado*; de objetos cotidianos, como «Sombrero» y «Tijera» en *Dicha y desdicha del juego*;

<sup>401</sup> García Valdés [2017:460, nota al v. 3299] anota al respecto: «Juego de palabras con *Baco*, dios del vino, *racimo* y la dilogía de *colgado*: suspendido de la rama como un racimo, o ahorcado».

<sup>402</sup> Por ejemplo, el protagonista de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega afirma: «Mas bien se ve que es león / Amor; su fuerza, tirana; / pues que con esta quartana / se amansa mi corazón» (edición de F. Rico, vv. 908-911).

o metalingüístico, como «Etcétera» en *La margarita del Tajo*. En particular, este último antropónimo le sirve a la autora para introducir la ya citada reflexión metaliteraria en torno a la concisión expresiva y a su lengua madre; tras el larguísimo lamento de Britaldo, el lacayo replica: «Bien pudieras, / señor, en mi nombre mismo / decir todo lo demás / para decirlo de menos» (*La margarita del Tajo*, vv. 425-428). Más adelante, aludirá a la verborrea de los alcahuetes frente a la supuesta brevedad de «los Etcéteras» (vv. 2186-2200):

ETCÉTERA            [...] los alcahuetes todos  
sabrás, si no lo has sabido,  
que son, Lucinda, habladores  
y, en un proceso infinito  
de lisonjeras razones,  
haciendo plato del vicio,  
ya venden gato por liebre  
cocineros de Cupido.  
Al contrario de nosotros,  
que callados y encogidos  
en una palabra todo  
los Etcéteras decimos,  
y así no sé qué ocasión  
puede haber, Lucinda, habido  
para alcahuete llamarme.

Otra gracia en torno a su nombre figura en los vv. 1893-1897:

ETCÉTERA            ¿Secreto tenemos? Salgo,  
aunque ninguno pudiera  
más que Etcétera guardarlo,  
que si lo que callo digo  
también lo que digo callo.

Por supuesto, el nombre de este criado y la defensa del laconismo en la expresión que se pone en sus labios resultan del todo irónicos si se considera la habitual locuacidad de los graciosos, de la que Etcétera es perfecto ejemplo. En este mismo aspecto incide también el antropónimo del criado Papagayo en *El muerto disimulado*. En este caso, el gracioso no solo es parlanchín, sino que se precia de serlo; cuando la doncella Lisarda lo manda callar, replica: «No, porque no son de estima / los papagayos callados, / que se quieren habladores» (vv. 833-835). El pájaro cuyo nombre recibe se relaciona también con la función cómica propia del tipo: «A mucha gente entretengo, / como Papagayo soy» (vv. 2729-2730). Asimismo, se construyen varios chistes en torno a los dichos que comúnmente se enseñaban a loros y papagayos; por ejemplo (vv. 807-814):

PAPAGAYO            [...] ¿Con mi amo es la pendencia?  
¿Qué harás en aqueste caso,  
Papagayo? Ya se ve,  
por si acaso algún cristiano  
va por la calle, que acuda [a]  
decir de los Papagayos,  
siguiendo el común estilo,  
«¿quién pasa?, ¿quien pasa?»

O, en alusión a frases antes citadas como «Lorito real, tú para España, yo para Portugal» [Doménech, 1999:334, nota 200], «Papagayo real, para Portugal» o «Papagaio real, rei de Portugal» [Hegstrom y Larson, 2018:324, nota 128], exclama durante el transcurso de las bodas finales (vv. 3799-3802):

PAPAGAYO        Real respuesta, real,  
de aquí Portugal te llamo.  
Dame esa tu mano y sea  
jaula de aquesta mi mano.

La mención de la «jaula» en estos versos alude al habitual encierro de las aves domésticas, circunstancia que también recuerda socarronamente la criada Hipólita en otro diálogo repleto de humor (vv. 2642-2655):

PAPAGAYO        [...] Perdonen haberme entrado  
acá sin llamar primero,  
porque como soy de casa,  
no he hecho reparo en eso.  
DON RODRIGO    ¿De casa sois? ¿Qué decís?  
PAPAGAYO        Un pájaro soy doméstico  
que Papagayo se llama.  
¿Ve usted como soy casero? [...]  
DOROTEA         ¿Qué casta de papagayo  
es ésta? [...]  
HIPÓLITA         Si es papagayo, esté preso.

Otra broma tiene lugar cuando el gracioso, a quien se le han asignado labores de cocina en casa de don Álvaro, dice servir a la mesa de los señores la «papa» o ‘sopas blandas’ y quedarse él con el «gallo», esto es, la parte más sustanciosa de la comida (vv. 2223-2231):

PAPAGAYO        [...] yo, bien sabes, que en ausencia  
de la hermana y la criada  
le sirvo de cocinera.  
Y para comer los dos  
medio mi nombre me cuesta,  
porque os dispongo la papa  
y sólo el gayo me queda,  
que éstas hoy de un papagayo  
son en la corte las medras.

En *Dicha y desdicha del juego* es la criada Belisa quien, después de que Violante exalte las virtudes de su amado Felisardo, hace un chiste a partir del nombre de Sombrero (vv. 636-640):

BELISA            Señora, no me lo vendas,  
que comparártelo<sup>403</sup> no quiero;  
con Sombrero me acomodo,  
que como me está bien todo,  
bien estoy con un sombrero.



<sup>403</sup> Probablemente por errata, así figura en la edición de Provenzano [2018]. No obstante, en la suelta consta «comprártelo» (p. 12), opción que exigen tanto el sentido como la métrica del fragmento.

A su vez, Tijera afirma en la misma comedia que la criada por la que se siente atraído es para él «el corte mejor» (v. 2368). Más adelante, vincula su nombre a su escasa disposición para las pendencias, tan propia también del tipo del gracioso. Así, sostiene «que Tijera no riñe, sino corta» (v. 3090) y se pregunta: «[...] ¿Y quién te mete, / Tijera, en cuchilladas? / No las quiero, aunque a mí me las den dadas» (vv. 3106-08). De igual manera, cuando Tijera y Sombrero contraen matrimonio con Rosela y Belisa, les prometen respectivamente: «Pues tendrás con que cortar» (v. 3717) y «Pues tendrás con que cubrirte» (v. 3718).

En cuanto a las comedias de Ana Caro, esta escritora también hace uso de la antroponimia cómica, pero no la aprovecha para la elaboración de chistes o juegos de palabras. Sobre Tomillo y Ribete, los criados de *Valor, agravio y mujer*, opina Herráiz [2021:394]:

El rasgo más significativo de estos personajes es, sin duda, su nombre. Se trata de los ejemplos más deshumanizadores que se han visto hasta ahora puesto que no hacen referencia a nada vivo ni tienen relación metonímica con ellos. Papagayo no deja de ser un animal vivo y se relaciona con su personaje por su verborrea. Castaño es una referencia reduccionista al color de la piel de este personaje, pero mantiene una vinculación a través de esta característica vital. Pero ni el personaje de Ribete tiene nada de franja, festón o fleco ni tampoco este apelativo se refiere a algo animado. Lo mismo ocurre con Tomillo, que nada tiene que ver con esta planta aromática que, si bien por planta pertenece al reino de los seres vivos, al emplearse para sazonar la comida la primera referencia que invoca el nombre «tomillo» es el de las hojas cortadas y secas.

Por su parte, al gracioso de *El conde Partinuplés* lo nombra «Gaulín»: no se trata de un antropónimo tradicional castellano, ni tampoco, pese a su sonoridad y a la terminación propia del diminutivo, posee las connotaciones humorísticas de los casos anteriormente recogidos. Se encuentra, en esta ocasión, tomado del libro de caballerías que sirvió de fuente de la obra: como se ha dicho, en él existe un personaje llamado «Gaudín», un caballero moro al que el conde conoce en una de sus aventuras y que lo acompaña a partir de entonces, llegando incluso a convertirse al cristianismo. El gracioso de la comedia de Caro hereda una variación del nombre de este personaje, así como su cualidad de compañero fiel del héroe, pero nada más tienen en común; además, a diferencia de su contrapartida en el texto original, el criado acompaña a Partinuplés desde el inicio de la obra. Con todo, el antropónimo sirve para conectar la comedia con su fuente y como guiño para el sector del público conocedor de la misma, de manera similar a lo ocurrido en torno a Racimo en *Amor es más laberinto*.

Por último, Joana Teodora de Sousa introduce en *El gran prodigio de España* a un gracioso llamado Marino, además del ya citado Timoteo. El nombre del primero ha de vincularse, sin duda, al hecho de que su señor, Pedro González, se considera popularmente santo patrono de los marineros. Una vez más, su caso recuerda al Racimo de sor Juana Inés de la Cruz; en esta ocasión, porque los antropónimos de ambos graciosos se encuentran, en realidad, al servicio de la caracterización de su amo.

#### 2.2.1.2 Las doncellas

En contraste con la original y festiva onomástica asociada a los graciosos, los nombres de las criadas del corpus jamás participan de esta comicidad. Este hecho permite inferir un aspecto en el que se ahondará más adelante: si el humor es el terreno propio y casi irrenunciable de todo criado cuyo personaje se halle razonablemente desarrollado, en el caso de las doncellas este vínculo resulta más endeble. También ellas contribuyen muy a menudo a la comicidad de cada pieza, hasta el punto de que en algunos casos llegarían a merecer el apelativo de

«graciosas»; no obstante, como demuestra el hecho mismo de que esta denominación no se encuentre generalizada —como sí ocurre con su equivalente masculino— la risa no es patrimonio de las criadas en la misma medida que lo es de los lacayos. Por tanto, sus nombres provienen de la tradición peninsular o, con mucha menor frecuencia, responden a creaciones eufónicas ligadas a los usos literarios. Se trata de la misma dicotomía detectada en la onomástica de damas y galanes, hasta el punto de que, en la comedia nueva, un mismo nombre puede ser propio tanto de señoras como de doncellas. Como se apuntaba ya en el capítulo anterior a este, los antropónimos «Laura», «Leonor», «Belisa»<sup>404</sup> y «Lisarda» pertenecen a una criada en *Amor es más laberinto*, *La firmeza en el ausencia*, *Dicha y desdicha del juego* y *El gran prodigio de España*, pero pueden verse también asociados a una dama sin necesidad de buscar más allá del presente corpus. De hecho, el poético nombre de «Lisarda» remite con mayor facilidad a una mujer noble, hasta el punto de que Morley y Tyler [1961:23] lo incluyen entre los «nombres de pila más frecuentes que se reservan para damas (nobles) y que nunca o casi nunca se aplican a criadas o villanas» en la producción dramática de Lope de Vega. Los restantes nombres con los que las dramaturgas áureas bautizan a las sirvientas —«Celia», «Cintia», «Dorotea», «Flora», «Lucía», «Lucinda», «Rosela» e «Hipólita»— tampoco son específicos de una clase social si se contempla el conjunto del teatro barroco, donde en más de una ocasión se han atribuido a un personaje de alta cuna. De nuevo, si se toma como referencia el corpus lopesco, sucede que «Belisa», «Celia», «Dorotea», «Flora», «Laura», «Leonor», «Lucinda» y «Rosela» se cuentan entre los antropónimos más frecuentes que «sirven para damas y criadas indiferentemente, y para villanas» [Morley y Tyler, 1961:23-24]. El nombre de «Lucía», con el que María de Zayas bautiza a la doncella de *La traición en la amistad*, es el que se vincula de manera más específica al grupo de las criadas, aun no siendo completamente privativo del personaje ancilar; Morley y Tyler [1961:24] lo listan entre los «nombres casi exclusivamente de villanas». De un modo u otro, puede concluirse que la onomástica como técnica de caracterización resulta mucho menos productiva en el caso de las doncellas que en el de los lacayos.

### 2.2.2 Rasgos físicos: una caracterización por ausencia

A diferencia de lo que ocurre con los personajes nobles, cuyo atractivo se menciona con frecuencia —aunque en términos ambiguos, susceptibles de concretarse en multitud de intérpretes, como se ha indicado en el capítulo II, 1 «Damas y galanes»—, las referencias al físico de graciosos y criadas son casi inexistentes en las comedias del corpus. En términos generales, Oliva [1997:225] habla de «la tradición de que los “graciosos” debían ser cómicos menudos, ágiles y de rostro simpático»; por su parte, Cañas Murillo [2020:13] sostiene a propósito del lacayo barroco: «Sobre rasgos físicos suyos generalmente ninguna información se proporciona, aunque habitualmente es joven». Sin embargo, sí interesa advertir que las escasas alusiones al aspecto de estos personajes se expresan mediante vocablos y metáforas populares de tono cómico que nada tienen que ver con la retórica idealista propia de los señores. Con ello, se sugiere en el mejor de los casos una belleza más corriente, alejada de la hermosura superlativa intrínseca, sobre todo, al tipo de la dama. Por ejemplo, Sombrero le pregunta a Belisa «¿Te llena mi garbo el ojo?», a lo que ella replica de manera positiva pero escueta: «Cierto que me ha satisfecho» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 793-794). Asimismo, Timoteo se refiere a «la belleza de Lisarda, / tan hermosa y tan gallarda / como un gatillo al nacer» (*El gran prodigio de España*, vv. 110-112). En ocasiones, incluso se da a entender que una criada

<sup>404</sup> En *Dicha y desdicha del juego*, el gracioso Tijera pone de manifiesto la similitud fónica de «Belisa», nombre de una de las criadas, con «Belona», diosa romana de la guerra: «Solo Belisa me place / por ser brava mocetona, / que al fin Belisa es Belona / con que amor la guerra me hace» (vv. 2363-2366).

es fea, algo impensable en el caso de una aristócrata. Así ocurre en el diálogo en el que Etcétera finge desdeñar a Lucinda (*La margarita del Tajo*, vv. 538-545):

|          |  |  |
|----------|--|--|
| LUCINDA  | [...] ¿Cómo está?                                      |  |
| ETCÉTERA |  | Como parezco.  |
| LUCINDA  | Según esto, bien está,<br>pues tiene tan buen aspecto. |  |
| ETCÉTERA | Y usted debe de estar mala.                            |  |
| LUCINDA  | ¿Por qué?  |  |
| ETCÉTERA |  | Por el mismo intento,<br>porque el aspecto no es cosa. |
| LUCINDA  | ¿Eso es burla, majadero?<br>Otras más feas se casan.   |  |

Por otra parte, la descripción física más extensa de uno de los sirvientes del corpus es, sin duda, el autorretrato de Castaño en traje de mujer en *Los empeños de una casa*. Aunque se desarrolla en términos muy positivos, es evidente que su finalidad es absolutamente cómica. Castaño no comparte la belleza andrógina de las disfrazadas de varón ni de su equivalente masculino, esto es, Clarindo o «Clara» en *El muerto disimulado*. En el caso del lacayo sorjuanino, lo que se destaca es precisamente aquello que se juzgaría superfluo e incluso improcedente a la hora de ponderar la hermosura de una dama: la riqueza de sus afeites y vestidos. Además, el hecho —a todas luces inverosímil— de que don Pedro confunda a Castaño con Leonor se atribuye al empleo de estos ropajes, y en especial del manto que le cubre el rostro.

Globalmente, puede afirmarse que este tipo de referencias al físico, modestas cuando no del todo ausentes, forman parte de la oposición habitual entre la esfera idealizada de los señores y la más prosaica de los criados. La belleza supone una marca más de estatus socioeconómico en el mundo literario de la comedia nueva; sobre todo, por lo que se refiere a los personajes femeninos, aunque en términos generales también puede darse por sentado «un contraste physique entre la prestance (*el talle*) du *galán* et la laideur du *gracioso*» [Dumas, 2004:67]. El papel cómico contribuye asimismo a explicar esta falta de atractivo físico: Ley [1954:72] considera que «la razón de la falta de buen talle en algunos graciosos no es [...] su posición inferior en relación con sus señores, sino su obligación de hacer reír al público», porque «el protagonista serio de una obra teatral ha de tener siempre buena figura, y el personaje cómico es más eficaz si no la tiene». No obstante, el humor y la clase social del gracioso se hallan lo suficientemente unidos en la comedia nueva como para que resulte complejo deslindar ambos factores; tanto más, cuando la criada también participa de esta caracterización física que se adscribe, por lo general, a la medianía.

### 2.2.3 Rasgos sociales: al servicio de otros

En la medida en que casi todos sus atributos nacen de una relación de dependencia y contraste frente a sus señores, la clase social constituye la piedra angular de la caracterización de criadas y lacayos. Estos se definen primeramente como personajes que no son nobles y que se ganan la vida al servicio de damas y galanes, quienes sí lo son. De esta premisa puede derivarse casi todo lo demás: por ejemplo, cuestiones como la mentalidad pragmática o el lenguaje popular, que serán objeto de un estudio más exhaustivo en apartados posteriores, resultan difícilmente separables del estereotipo estamental y de clase.<sup>405</sup> En consonancia con

<sup>405</sup> Por ejemplo, Herráiz [2021:387] sostiene a propósito del gracioso: «La base fundamental sobre la que se construye este personaje es el hecho de que su procedencia sea de un extracto social inferior. Si el “gracioso” es precisamente eso, gracioso,

ello, el estatus socioeconómico de estos personajes se evidencia, ante todo, por su condición de sirvientes, que en el teatro áureo conlleva también la de compañeros, confidentes, consejeros y contrapuntos de los protagonistas nobles: esto es lo que anuncia y define su subalternidad. A diferencia de lo que ocurre con damas y galanes, que a menudo se enorgullecen de la nobleza de su sangre o de los títulos que confirman su origen aristocrático, la extracción social de criados y doncellas rara vez es objeto de una reflexión explícita o pausada. Muy al contrario, suelen faltar alusiones significativas a su familia, a sus esperables dificultades económicas —más allá de lo que pueda traslucir del afán materialista que se les atribuye, siempre en tono jocoso— ni, en realidad, a ningún tipo de existencia anterior o ajena al servicio a su señor o señora.

Por otra parte, importa señalar que la subordinación de criadas y graciosos, así como su caracterización por contraste frente a damas y galanes, no suele traducirse en antagonismo. Los lacayos, en particular, se distinguen habitualmente por una fidelidad a su amo prácticamente inquebrantable; tanto es así que Fernández Montesinos [1969:24] se asombraba de su «perruna lealtad, a prueba de hambres y malos tratos». <sup>406</sup> Maravall [1990:145-558] halló en este aspecto la distancia insalvable que aparta al gracioso del pícaro, de los criados de la *Celestina* o de los del incipiente teatro renacentista de Bartolomé de Torres Naharro. A su juicio, la figura del gracioso introducida por Lope de Vega tiene el «fin de promover la solidaridad de los individuos de la esfera de los servidores con el régimen social de privilegio que soportan a diario». Por ello, sus intereses no se oponen a los de su amo —como suele ocurrirle al pícaro— sino que se alinean con ellos, a pesar de que también sobre las tablas barrocas «los señores lanzan duras acusaciones sobre el comportamiento de los servidores, lo que revela [...] el sordo planteamiento de una lucha social que tiene mucho de la dicotomía irreconciliable de la ulterior lucha clasista». En cuanto a las doncellas, de quienes Maravall no se ocupa en este punto, pueden ciertamente mostrarse más aviesas que su contraparte masculino; pero, por lo general, se mantienen también firmes en su adhesión a la dama. Tales reflexiones, comprendidas con la suficiente flexibilidad —tal vez, como defiende este estudioso, el teatro actuase como herramienta de control social y reprodujese la ideología de la clase dominante,<sup>407</sup> pero supo albergar a un tiempo muchos otros matices, sin los que no podrían explicarse ni su éxito popular ni sus prohibiciones periódicas— pueden iluminar, desde un punto de vista sociohistórico, los tipos literarios aquí examinados.

En las páginas que siguen, se propone un acercamiento a estos personajes a partir de la relación que mantienen con su señor o señora. Dicho vínculo, que en todo los define, ha de examinarse siempre en paralelo a las funciones sintácticas y pragmáticas que se les han atribuido en apartados anteriores; muy especialmente, atendiendo a su función de *ayudante* en el sistema actancial.

---

es porque o bien actúa tal y como se espera de la clase baja (cobarde y glotonamente) o porque se desvía de lo establecido y demuestra un inesperado ingenio o altura moral que no se asocian a ese estamento. Es entonces primordial que cada faceta de este personaje revele su extracto social para que en todo momento esté presente en la mente del público».

<sup>406</sup> «L'antithèse *galán-gracioso* ne se développe cependant pas sur le mode du conflit ou de l'affrontement. Le valet est en effet fidèle au maître, cette fidélité ayant été souvent soulignée comme sa caractéristique majeure» [Dumas, 2004:57].

<sup>407</sup> Maravall [1990:13-18] defiende: «El teatro español, sobre todo después de la revolución lopesca, aparece como manifestación de una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva [...] No se puede hablar de que el teatro español sea un arte popular más que en el sentido de que se destina al pueblo, pero no en el de que sea un arte hecho por el pueblo, y mucho menos [...] en el de que sea un arte que se oriente en los intereses del pueblo [...] El teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello».

## 2.2.3.1 Los criados

Miguel Herrero [1941:47 y 53] creyó hallar el origen de la figura del donaire en «un tipo real de criado, que verdaderamente existió en la sociedad contemporánea de Lope», unido a su señor por una estrecha camaradería forjada en los años universitarios, durante los que los jóvenes nobles se acompañarían de «algún muchacho capigorrón» que continuaría a su servicio «si no toda la vida, al menos durante toda la juventud de amo y criado». Independientemente de la exactitud que se atribuya a esta hipótesis,<sup>408</sup> lo cierto es que el personaje del gracioso cristaliza sobre los tablados del Siglo de Oro como un lacayo cuya profunda diferencia de carácter con respecto a su amo no impide, ni mucho menos, que lo siga lealmente en todas sus desventuras y se convierta en su principal confidente y consejero, especialmente en materia amorosa. Lo sintetiza así José Prades [1963:110-12]:

Éste es el primer y más importante atributo del *gracioso*: la fidelidad a su señor. Esta fidelidad obtiene una reciprocidad inmediata que se traduce en elevar el criado al grado de *confidente* de su señor [...] El criado no es, pues, un confidente pasivo que se limite a escuchar y aconsejar; es el hombre de confianza del galán que participa en todas sus aventuras [...] Esta absoluta comprensión entre criado y señor ocasiona con frecuencia un inevitable paralelismo de las acciones de ambos.

Buen ejemplo de esta relación es la de Felisardo y Sombrero en *Dicha y desdicha del juego*, quizás el caso más marcado de paralelismo entre amo y criado en las comedias de autoría femenina. Sirva de muestra la escena que inicia la obra, cuando ambos han soñado con un allanamiento de morada: significativamente, el galán cree que el supuesto intruso pretende atentar contra el honor de su hermana, mientras que, para el gracioso, se trata de un robo. Las palabras de Felisardo reciben de inmediato su eco paródico en las de Sombrero, siguiendo siempre construcciones paralelas; y, sin reconocerse en la oscuridad, se disponen a enfrentarse el uno al otro —Felisardo, satisfecho de tener ocasión de desagraviarse; Sombrero, temeroso por su integridad física—, antes de que la intervención de María y Rosela aclare la confusión y evite el conflicto. Posteriormente, el joven confiesa a su criado la desazón que le producen su precaria situación económica y su enamoramiento de Violante, problemas frente a los que parece contentarse con aguardar la compasión divina. Sombrero le recuerda la necesidad de, sin prejuicio de la confianza en Dios, «siempre hacer de nuestra parte / la diligencia» (vv. 353-354) y le aconseja emigrar a las Indias en busca de fortuna, una solución a la que Felisardo se resiste. A pesar de todo, el gracioso acompaña a su amo en sus visitas a casa de Violante y a pedir la mano de esta; cuando el padre de ella se niega a concedérsela, el criado ofrece todavía otra recomendación, que también es rechazada (vv. 2217-34):

|           |   |
|-----------|---|
| SOMBRERO  | [...] No hay más que tratar Violante<br>de hurtar a este viejo avaro<br>los doblones que pudiere,<br>y de ellos acompañados,<br>poner los dos tierra en medio<br>y a vuestro gusto casaros. |
| FELISARDO | ¿Yo a su padre dar disgustos,   |

<sup>408</sup> Otros han preferido incidir en orígenes literarios: por ejemplo, se ha hablado de la huella de los siervos del teatro latino clásico [Heseler, 1933]; de la *Commedia dell'Arte* italiana [Place, 1934; Leoni, 1998; Profeti, 2005]; o de los pastores, simples y bobos del teatro renacentista español, que a juicio de Hermenegildo [2005] constituyen, como el propio gracioso, diversas encarnaciones del loco festivo o carnavalesco según lo describió Bajtin [1987].

a Violante sobresaltos,  
 a mi hermana turbaciones  
 y a mí nombre de hombre bajo?  
 Para el amor eso es bueno;  
 para el primor eso es malo.  
 SOMBRERO Primores te han de matar;  
 pues, ¿qué has de hacer?

Asimismo, el criado trata de disuadir a Felisardo de intentar hacer fortuna en la mesa de apuestas, e incluso se muestra mucho menos crédulo que él ante el supuesto vaticinio de una gran ganancia en el juego: «Ese astrólogo borracho / sin duda encajarte quiso» (vv. 2778-2779). Su lealtad lo lleva todavía a acompañar a su amo en el exilio autoimpuesto, ya perdida la partida: «No vas sin mi compañía; / ¡aguarda, señor! ¡espera!» (vv. 2464-2465); «Aunque aquí matarme quieras, / no me he de apartar de ti» (vv. 2748-2749). Sombrero es, de hecho, el único personaje adicional presente en la escena donde el joven se dispone a vender su alma al Diablo. Durante todo este pasaje, las tentaciones de Satanás se contraponen repetidamente a los consejos del gracioso, que anima a su señor a encomendarse a la Virgen y celebra su negativa a renegar de ella. La fidelidad y el afecto que siente por Felisardo —quien, según se da a entender, no trata mal a su criado, a diferencia de otros amos— se evidencian en el lamento que pronuncia cuando este es arrebatado por el Demonio (vv. 2881-2900):

SOMBRERO El diablo se le llevó;  
 ¡quien así sus amos viera,  
 que tratan mal los criados!  
 ¡Hay desgracia como aquesta!  
 ¡Ah, señor diablo! [...]
 que un ratico se detenga,  
 porque quiero despedirme  
 de mi amo [...]  
 ¿qué haré en tan triste tragedia?  
 Voy a avisar a su hermana  
 para que por él ofrezca  
 oraciones a la Virgen  
 que del diablo le defienda.

De este modo, Sombrero ejemplifica a la perfección la faceta del gracioso que observó Fernández Montesinos [1969:60] cuando afirmó: «El criado es algunas veces la conciencia del galán, el que le justifica y el que le condena. El lacayo es el que sabe siempre cómo se califican las acciones». Menor integridad demuestra el otro gracioso de *Dicha y desdicha del juego*, Tijera, quien sirve a don Fadrique. Como es habitual en el caso de los criados, su presencia resulta fundamental para conocer el pasado y el pensamiento del galán: por ejemplo, es Tijera quien informa a los espectadores de que su amo vuelve a Portugal cargado de riquezas tras una ausencia de diez años, y sus conversaciones con Fadrique permiten conocer asimismo la promesa de este a la Virgen conforme se casará con la aristócrata más pobre que pueda hallar en Oporto. Cuando Fadrique se fija en doña María a la puerta de la iglesia, envía a Tijera a informarse sobre ella; además, el criado es el intermediario a través del cual don Nuño hace saber al indiano de su interés en casarlo con su hija, despertando así su atracción por Violante. Una vez Fadrique confiesa sus sentimientos a Tijera y le pide consejo, este se muestra asombrado por su volubilidad, pero no duda en recomendarle que se case siguiendo sus impulsos, aunque ello conlleve olvidar la promesa sagrada (vv. 1315-18):

TIJERA El consejo que te doy  
es que a tu gusto te cases,  
porque el casar y el comer  
siguen del gusto el dictamen.  
FADRIQUE ¿Y el voto que he hecho, di?  
TIJERA Ese voto es dispensable;  
(miren como está devoto...) [*Aparte*]

A pesar de esta actitud, muy censurable desde los parámetros ideológicos de una comedia de elementos religiosos, Tijera aconseja rectamente a su señor cuando trata de disuadirlo de su intento de violar a doña María, si bien su cobardía le impide acompañarlo para tratar de impedirselo, lo que le valdrá posteriormente los reproches de Rosela. El lacayo amonesta a Fadrique en los siguientes términos (vv. 3037-3042):

TIJERA Para, señor, casarte  
con ella en cumplimiento de tu voto,  
no quiso el amor darte  
ni siquiera una onza de devoto;  
¿y hoy tan grande afición  
para ofenderla? ¡Brava devoción!

Una vez Fadrique ha confesado que su intención de agredir a doña María no se debe tanto al deseo sexual como al propósito de venganza hacia su hermano Felisardo, el gracioso añade (vv. 3073-3078):

TIJERA Harto vengado quedas  
en volverle ganar el resto todo,  
sin que, señor, excedas  
los límites del odio por tal modo;  
mira que no conviene  
que ella pague la culpa que no tiene.

Otro criado que actúa hasta cierto punto como conciencia de su amo es Etcétera en *La margarita del Tajo*. Britaldo le confiesa su enamoramiento de la monja Irene, una admisión que acompaña de vehementes profesiones de amistad (vv. 85-112):

BRITALDO [...] Quedar solo he deseado,  
mas no quiero que me dejes,  
que, aunque de mí no te alejes,  
siempre a solas me he quedado.  
ETCÉTERA ¿A solas? ¿Hay tal error?  
No sé cómo puede ser:  
según eso, a mi entender,  
nadie vengo a ser, señor  
[...] mas ya en las veras  
de tus pensamientos doy,  
ya entiendo por dónde ván:  
querrás decir, no lo niego,  
que *amicus est alter ego*,  
como lo dice el refrán.

BRITALDO            Ahora diste en la verdad,  
que quien de amigo se precia,  
si bien la amistad aprecia,  
se supone una mitad  
del amigo; y así ninguno,  
vuelve a proferir mi voz,  
me asiste aquí, pues los dos  
no somos dos, somos uno,  
que para llevar la palma  
la amistad del bien querer  
los amigos han de ser  
dos cuerpos con sola un alma.

Los personajes se hacen eco de dos principios filosóficos muy extendidos y estrechamente conectados entre sí: la consideración del amigo como *alter ego* u ‘otro yo’ y la idea de que dos amigos comparten una misma alma. Se trata de un lugar común que hunde sus raíces en la tradición grecolatina y que puede sintetizarse en la paremia medieval así enunciada: *Dicitur alter ego quicumque fidelis amicus, / dimidiumque animae talis amicus erit* (‘Se llama «otro yo» a cualquier amigo fiel, y un amigo tal será la mitad del alma’).<sup>409</sup> El gracioso se muestra un tanto escéptico: no solo su reacción inmediata es asumir que su amo no lo supone una persona, antes de ocurrírsele siquiera que lo crea su amigo, sino que, una vez comprendido el sentido de las palabras de Britaldo, se pregunta «cuál de los dos se queda / desalmado y insensible, / que dos cuerpos no es posible / que un alma animallos pueda» (vv. 113-116). Ante la insistencia de su señor, Etcétera, todavía consciente de la distancia social entre ambos y de los tópicos en torno a los criados como «enemigos domésticos»,<sup>410</sup> sugiere «que no debes suponerme / tu criado, que los tales / no pasan plaza de amigos, / que criados y enemigos / corren parejas iguales» (vv. 124-128). Con esta confianza «no de criado, señor, / de amigo sí» (vv. 130-131) le pide que le dé cuenta de sus penas y lo aconseja en tono frecuentemente humorístico, pero no falto de sentido común. Véase, por ejemplo, su censura de la actividad de galán de monjas de Britaldo (vv. 1099-1105):

ETCÉTERA            Ya estamos en el terrero  
del convento, amado culto  
que es de tus adoraciones  
o de desatinos tuyos.  
BRITALDO            ¿Llamas a amor desatino?  
ETCÉTERA            Llamo, pues por sus impulsos  
vienes a inquietar un ángel  
que a estas horas, no lo dudo,  
en su celda en oración  
estará; mas yo aseguro  
que esté a tu canto sorda,  
pues no se divierte el justo.

<sup>409</sup> Véase Pascual [2012:I, 149-65 y 636-43], quien ofrece numerosísimas muestras de este pensamiento tomadas de Aristóteles, Cicerón —según quien esta tradición arranca de Pitágoras—, Horacio, Quintiliano o, posteriormente, Agustín de Hipona, entre otros muchos.

<sup>410</sup> La misma idea puede hallarse en una conversación entre las doncellas de *El muerto disimulado*, como anota Doménech [1999:252, nota 87].

Las frecuentes conversaciones de Etcétera y su amo informan sobre el estado anímico de este último sin necesidad de continuos soliloquios, pero hacen escasa mella sobre el galán. A su vez, las reticencias de Etcétera no obstan para que, como fiel criado, acompañe a su señor a cantar al pie del convento de Irene —lo que provoca que Lucinda lo tache de «lindo alcahuete» (v. 2178)— o acceda a solicitar a Remigio que interceda por Britaldo ante la monja: «Voy corriendo / aunque es muy malo el camino» (vv. 2372-2373). El gracioso, víctima de los desatinos de su amo, llega a lamentarse (vv. 972-976):

ETCÉTERA            [...] Y lo peor es que yo pago  
                               todos aquestos enojos,  
                               que para servirte a ti  
                               de alivio y de desahogo  
                               yo me ahogo por servirte.

La faceta del lacayo como recadero y acompañante leal se evidencia también en las obras de sor Juana Inés de la Cruz. En *Los empeños de una casa*, Castaño permanece junto a don Carlos cuando este trata de fugarse con Leonor y, posteriormente, cuando se refugia en casa de los Arellano. Tan solo cuando su señor le encarga la compleja misión de hacer llegar un papel a don Rodrigo donde le da cuenta de lo sucedido y le pide la mano de su hija, Castaño trata de negarse, pues teme por su vida. Esta fidelidad la combina con el habitual cuestionamiento de la cordura de su amo enamorado; por ejemplo, al lamento de don Carlos «¡La vida y el juicio pierdo!» (v. 1969), Castaño replica: «La vida es la novedad; / que lo del juicio no es nuevo» (vv. 1970-1971).

Del mismo modo, en *Amor es más laberinto* Atún sigue a Teseo a Creta —afirma, como antes se ha dicho, que «a ser comido / viene por concomitancia (vv. 407-408), esto es, que por su condición de criado del héroe se expone a ser, como él, devorado por el Minotauro—, donde escucha confidencias, da consejos y lleva papeles: desde billetes amorosos hasta desafíos a duelo. Racimo cumple idéntico papel con respecto al príncipe Baco, a quien recomienda, por ejemplo, que seduzca a Fedra para recuperar así el interés de Ariadna. De él recibe la siguiente respuesta (vv. 1137-1141):

BACO                    Hacerlo quiero al instante,  
                               que aunque tus locuras toco,  
                               no es razón que a nadie espante  
                               el ver que apetezca un loco  
                               consejos de un ignorante.

A su vez, Racimo no escatima los chistes a costa de su amo ni las reflexiones en torno a su poco juicio; por ejemplo (vv. 1222-1226):

RACIMO                [...] Mas si rompen a mi amo  
                               la cabeza, será bueno  
                               ver, una vez al año,  
                               que tenga los cascos rotos  
                               quien tiene tan buenos cascos.

En *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, Tristán se revela como otra manifestación del fiel lacayo y mensajero, que lleva papeles de amor y sigue a su amo a la guerra. De manera un tanto inusual, en esta pieza el gracioso no es el confidente preferido de don Juan: dicho papel

lo cumple don Carlos, caballero y mejor amigo del protagonista masculino. Tanto es así que, en la primera jornada, el galán aguarda a que Tristán abandone la escena para dirigirse a don Carlos y, constatando que «Ya estamos solos» (v. 241), proceder a revelarle sus cuitas. Con todo, la situación cambia inevitablemente una vez don Juan parte hacia Nápoles, pues su amigo y él pasarán separados la mayor parte de la comedia. Desde entonces, el gracioso ve restaurado su papel de confidente principal, ante el que su señor expresa su añoranza de Armesinda y su preocupación por la fidelidad de esta.

En *La traición en la amistad* de María de Zayas, también León recibe las confidencias de su señor. Cuando Liseo comienza a galantear a varias damas a un tiempo, el lacayo inicialmente lo anima a ello afirmando que «[...] eres necio / si no gozas la ocasión, / pues te ofrece sus cabellos» (vv. 513-515). Asimismo, acompaña a su señor junto al balcón de Fenisa, donde facilita la comunicación entre ambos amantes: «Señor, llega, / que la hermosa Fenisa quiere hablarte» (vv. 407-408). Sin embargo, no deja de recordarle la existencia de Laura, a quien dio palabra de matrimonio y ahora desdeña. Sus chistes al respecto, no exentos de reproche, provocan la frustración de Liseo. Véanse, por ejemplo, los vv. 532-563:

|                  |   |                     |
|------------------|---|---------------------|
| LEÓN             | [...] dime, ¿en qué ha de parar<br>esta quimera, que creo<br>que te has de volver gran turco?   |                     |
|                  | [...] ¡Casto dice y tiene tres!   | <i>[Al público]</i> |
| <i>[A Liseo]</i> | Éreslo como mi abuelo<br>que no dejaba doncellas,<br>ni aun las casadas, sospecho.<br>Era cura de un lugar<br>y en lo que tocaba al sexto,<br>curaba muy bien su gusto;<br>pues el día de su entierro<br>iban diciendo: «¡Ay, mi padre!»<br>todos los niños del pueblo. |                     |

En la segunda jornada, se intensifican las reticencias de León. Vuelve a comparar a Liseo con los turcos, a quienes atribuye la práctica de la poligamia: «¡Bueno eres para turco! ¡Linda vida, / si con media docena te casaras!» (vv. 1287-1288). Cuando su amo expresa su intención de casarse con Marcia, le recuerda la presencia de Fenisa en la ecuación; y, al leer la carta donde Laura anuncia su ingreso en un convento, expresa lástima por el trato que Liseo ha dado a la joven (vv. 1309-1312):

|      |  |
|------|--|
| LEÓN | Laura escoge lo mejor.<br>¡Vive el cielo, que en el alma,<br>siento, señor, sus desdichas,<br>nacidas de tu mudanza! |
|------|--|

En términos similares se expresa Timoteo en *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa: después de que su amo se reconcilie con su mujer, pese a sentirse atraído por otra dama, el criado insinúa: «Quiero decirte mil cosas / acerca de las esposas / del gran Turco» (vv. 2308-2310). En *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén, Tomillo adopta una actitud parecida cuando, en su primera intervención, reprocha a don Juan el haber olvidado a Leonor, «un ángel»; cuando su amo le ordena que deje «esas locuras», el gracioso replica: «Locuras y sinrazones / son las verdades» (vv. 117-123).

En *El conde Partinuplés*, también de Caro, se produce una variante hasta cierto punto curiosa: como va siendo habitual, el gracioso Gaulín se erige en abogado de la primera amante abandonada, en este caso Lisbella. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en *Valor, agravio y mujer* o en *La traición en la amistad*, ahora la trama no se decanta en favor de esta, sino de Rosaura, quien es la protagonista femenina y principal destinataria de la simpatía del público. A pesar de ello, Gaulín se muestra partidario de la francesa a lo largo de toda la obra, en coherencia con su carácter pragmático y con la desconfianza que le suscitan los fenómenos prodigiosos que rodean a la emperatriz. Ya desde el primer momento, reacciona negativamente al enamoramiento de Partinuplés, llegando a burlarse de lo que considera un excesivo patetismo: «Orlando furioso, tate, / cada loco con su tema» (vv. 686-687); «Él ha dado en mentecato» (v. 776). Esta resistencia lo lleva a causar indirectamente el ataque a Constantinopla comandado por Lisbella en la tercera jornada, pues le hace creer a la joven que Rosaura retiene a Partinuplés contra su voluntad. Al descubrir la verdad, la princesa de Francia se lamenta: «¡Que engañada / de Gaulín viniese a hacer / una acción tan temeraria!» (vv. 2048-2050).

De hecho, puede decirse que los consejos que Gaulín ofrece a su amo a lo largo de *El conde Partinuplés* no hacen sino encaminarlo hacia el peor curso de acción posible, sin que ello impida que, como sus congéneres, muestre absoluta fidelidad a su señor; una lealtad que demuestra acompañándolo en todas sus aventuras entre París y Constantinopla. La más errada de sus recomendaciones coincide, por supuesto, con el momento en el que anima a Partinuplés a traicionar a Rosaura mientras duerme (vv. 1655-1663):

|        |   |
|--------|---|
| GAULÍN | ¿A qué aguardas, a que ronque?,<br>¿es bodegonera acaso?<br>En aquellos corredores<br>se determina una luz.<br>¿Voy por ella? |
| CONDE  | Sí, no, ¿oyes?  |

(*Levántanse*)

|        |  |
|--------|--|
|        | vuela, mas no.   |
| GAULÍN | Acaba ya,<br>¿no es mujer y tú eres hombre?,<br>¿te ha de matar? |
| CONDE  | Dices bien,<br>vé por ella.                                      |

Por otra parte, la propia introducción de la figura de Gaulín en *El conde Partinuplés* es buena muestra de la importancia capital del gracioso en el sistema de personajes de la comedia nueva y de su poderosa vinculación al galán. Como se ha dicho, en el libro de caballerías que inspiró la comedia no existe criado alguno que siga al conde en sus aventuras; tan solo cuando este se dirige al torneo, ya muy avanzado el relato, se le une el caballero moro Gaudín, quien desde entonces lo acompaña y, en el desenlace, se convierte por su influencia al cristianismo. Una comedia sin figura del donaire resultaría casi impensable en el teatro barroco; por este motivo, la transformación del escudero u otro personaje equivalente en criado gracioso es, como observa Demattè [2005:38], uno de los fenómenos más habituales en la reescritura dramática de los libros de caballerías.

El carácter prácticamente imprescindible del gracioso se refleja también en *El gran prodigio de España*. Ya se ha mencionado a Timoteo, empleado por el galán Lisardo; importa

ahora la figura de Marino, quien sirve a san Pedro González, pues no por tratarse de una comedia hagiográfica deja su protagonista masculino de requerir la compañía de un lacayo. Ambos mantienen una relación en su mayor parte análoga a la de cualquier otra pareja de amo y criado. De esta manera, Marino acompaña a Pedro desde el comienzo de la obra; continúa a su lado cuando decide tomar los hábitos, adoptando a su vez el nombre de «fray Marino»; y, con su comportamiento más mundano, pone de relieve la ejemplaridad rayana en lo divino del santo. En su lecho de muerte, Pedro se refiere a él como «Hermano y mi compañero, / verdadero amigo mío» (vv. 2709-2710). Todo ello encaja bien con las observaciones generales de Dassbach [1997:145-46] a propósito del gracioso en las comedias hagiográficas:

En las comedias de santos, el gracioso es un asiduo acompañante del santo en su camino hacia la santidad. Le acompaña tanto en su vida secular previa, ya sea participando en sus asuntos amorosos o en sus hazañas bélicas, como posteriormente en su vida religiosa, bien sea entrando en un convento o compartiendo su conversión. Es, pues, en relación al santo y en función de lo religioso, como se estudiará a este personaje [...] El gracioso proporciona un tono humorístico a las comedias al mismo tiempo que, desde el punto de vista religioso, por una parte, realza por contraste el carácter extraordinario del santo y, por otra, con su presencia lo acerca al espectador y lo humaniza.

Por otra parte, existen dos graciosos en nuestro corpus que no se vinculan a un galán, sino a una dama: se trata de Papagayo, en *El muerto disimulado* de Azevedo; y Ribete, en *Valor, agravio y mujer* de Caro. Estas son, como se adelantaba en el apartado II, 2.1.1 «Funciones sintácticas», aquellas piezas donde la protagonista femenina hace uso del disfraz varonil: Lisarda y Leonor, vestidas de hombre, se acompañan no de doncellas, sino de lacayos. Estos serán habitualmente los únicos conocedores de su verdadera identidad y cómplices principales en las redes que ellas tejen a lo largo de la comedia. Significativamente, son también los encargados de traer a sus señoras un vestido de mujer para que puedan, en el momento oportuno, darse a conocer y resolver el enredo, dando fin a la comedia. Es frecuente, asimismo, que estos criados ensalcen el coraje que las damas demuestran bajo el disfraz: «El nuevo traje te ha dado alientos» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 506-507); «¡Oh bizarro / Lisardillo, que hecho hombre / de espadas ganó la mano!» (*El muerto disimulado*, vv. 816-818). En particular, Ribete subraya insistentemente la valentía de su ama, aunque le preocupa la fuerza de su brazo (*Valor, agravio y mujer*, vv. 1331-1353):

|        |  |
|--------|--|
| LEONOR | ¡Qué mal conoces mi brío!  |
| RIBETE | ¿Quién dice que eres cobarde?<br>Cátate aquí muy valiente,<br>muy diestra, muy arrogante,<br>muy alentada, y, a fin,<br>un sepan cuantos de Marte,<br>que hace a diestros y a siniestros<br>estragos y mortandades<br>con el ánimo. Y la fuerza,<br>di, señora, ¿dónde está? |

Cabe decir que su preocupación por ella es genuina: a lo largo de la comedia, Ribete hará gala de una actitud marcadamente protectora hacia Leonor, que, como demuestran los versos que acabamos de recoger, resulta difícil no vincular a la condición femenina de su señora. En

cualquier caso, la lealtad de Ribete para con ella es absoluta. A su vez, la joven subraya que «te he elegido por mi amigo, / no por criado» (vv.537-538).

Por otra parte, el hecho de servir a una dama disfrazada en lugar de a un galán —en una obra, *El muerto disimulado*, donde este recurso se emplea además por partida doble, puesto que el caballero protagonista adopta, a su vez, un traje de mujer— es también lo que determina que buena parte de los chistes de Papagayo se encaminen hacia la reflexión en torno a la cuestión de género y, sobre todo, a la confusión entre lo femenino y lo masculino. En estas burlas se ahondará en el epígrafe II, 2.2.5.2 «Locuacidad, lenguaje popular y comicidad».

Antes de concluir este aspecto del análisis, conviene hacer una última precisión en torno al vínculo que une a gracioso y galán. Si bien es cierto que no faltan entre ambas manifestaciones de camaradería —hasta el punto de que, como se ha visto, el señor afirmará en ocasiones no considerar al gracioso su criado, sino su amigo—, resulta evidente que su relación está lejos de construirse en pie de igualdad. No importa que el protagonista masculino acuda al lacayo para desahogar sus penas amorosas u obtener consejo, ni que este se sienta autorizado a hacer numerosas chanzas a costa de su señor: cuando las burlas del gracioso le hacen perder la paciencia, el galán no duda en insultarlo e incluso golpearlo. Frecuentísimas son las ocasiones en las que el amo dirige a su criado algún impropio, en especial cuando le exige silencio: «Calla, borracho» (*El conde Partinuplés*, v. 805; *La traición en la amistad*, v. 526); «Calla, necio» (*El conde Partinuplés*, v. 1358; *Los empeños de una casa*, v. 589; *El gran prodigio de España*, v. 139); «¿Quieres callar, majadero?» (*La traición en la amistad*, v. 551); «¡Necio! ¿Quiéresme dejar?» (*La firmeza en el ausencia*, v. 1374); «¡Loco, atrevido, villano!» (*Amor es laberinto*, v. 1122), entre otros. A estos ejemplos de violencia verbal se suma en más de una ocasión la agresión física. Por ejemplo, Britaldo, que antes había llamado a Etcétera «amigo leal» (v. 76) y había encarecido su confianza en él de acuerdo con el aforismo *amicus est alter ego*, reacciona del siguiente modo cuando cree que el lacayo ha traicionado sus secretos (*La margarita del Tajo*, vv. 2294-2303):

|          |  |        |
|----------|--|--------|
| BRITALDO | ¿Qué has hecho, traidor, infame,<br>falso, aleve, fementido?<br>¿Ésta es tu fidelidad? | (Dale) |
| ETCÉTERA | [...] No me mates, señor mío,<br>o cuando matar me quieras<br>dime primero el motivo.  |        |

En *La traición en la amistad*, las intervenciones de León en favor de la abandonada Laura le granjean los golpes de Liseo, lo que provoca a su vez una queja del gracioso en torno a la naturaleza violenta —y, al parecer, poco generosa en cuanto al sueldo— de su señor (vv. 1329-1335):

|       |   |          |
|-------|---|----------|
| LEÓN  | ¡Tente, señor, por tu vida!   |          |
| LISEO | ¡Majadero, allá te aparta!  | [Pégale] |
| LEÓN  | ¿Pues por esta niñería<br>me das aquesta puñada?<br>¿No digo yo que tus manos<br>son dadivosas y francas<br>para puñadas y coces? |          |

Asimismo, cuando Partinuplés pierde el favor de Rosaura por haberla traicionado durante su sueño, animado a ello por Gaulín, trata de desplazar la culpa al mal consejo del criado y se dispone a golpearlo (*El conde Partinuplés*, vv. 1836-1841):

CONDE            [...] villano, infame, atrevido,  
tú tienes la culpa, tú.

(*Va tras él*)

GAULÍN            ¡Oh fiera de Bercebú,  
nunca tú hubieras nacido!  
¡Ah, Señor, señor, por vida  
de Rosaura no me des!

De manera similar, en *Amor es más laberinto* la violencia de Teseo lleva a Atún a advertirle «que soy Atún y no pulpo, / que con golpes se enternece» (vv. 2475-2476). Asimismo, cuando Castaño se niega a cumplir con un peligroso recado en *Los empeños de una casa*, el otrora razonable don Carlos exclama: «¡Vive Dios, que has de ir o aquí / te he de matar!» (vv. 2334-2335). La respuesta del gracioso —«Señor, suelta»— revela que la amenaza verbal habría de acompañarse en la representación de algún tipo de acción física.

Los criados que sirven a damas en traje de varón tampoco están exentos del abuso verbal y físico por parte de sus señoras. En *El muerto disimulado*, Lisarda increpa a Papagayo en términos idénticos a los que en otras piezas dramáticas pronuncian los galanes: «Calla, bobo» (v. 829); «¿Quieres callar, mentecato?» (v. 832). En *Valor, agravio y mujer*, Leonor, furiosa al constatar el interés romántico de don Juan por Estela, paga sus frustraciones con Ribete (vv. 813-818):

LEONOR            ¡Déjame, villano infame!

(*Dale.*)

RIBETE            Belcebú, que más te llame,  
demándetelo el diablo.  
¿Miraste el retrato en mí  
de don Juan? Tal antuvión...  
¡Qué bien das un pescozón!

Por último, para cerrar este apartado no está de más hacer referencia al anhelo de ascenso social que manifiesta uno de los graciosos del corpus: se trata de Tristán, el criado de don Juan en *La firmeza en el ausencia*. Este alberga un vivo deseo de llegar a ser caballero y obtener el título de «don», honor que espera alcanzar por su participación en la guerra de Nápoles junto a su amo. Tal aspiración recibe en todo momento un tratamiento cómico, que bebe del tópico literario y evita profundizar en el tema de la movilidad social y sus posibles implicaciones en una sociedad estamental. Hacia el comienzo de la comedia, el lacayo afirma (vv. 191-196):

TRISTÁN            Yo me encajo un apellido  
de los que son más nombrados;  
jineta de capitán  
tendrá mi brazo robusto,

y entonces llamarme gusto  
don Fulano de Guzmán.

Avanzando la pieza, don Juan le promete, en efecto, el grado de capitán, sin que ello tenga efecto alguno en el papel del gracioso ni altere sus condiciones de vida, siempre al servicio de su señor (vv. 1310-1312):

D. JUAN           Yo te haré mi capitán.  
TRISTÁN           Eso sí, ¡vítor D. Juan!  
                          Desde aquí soy caballero.

Poco después, el gracioso se recrea en el puesto prometido y en las ventajas que espera obtener de este; en particular, cree que le granjeará el afecto de la criada Leonor y abundantes comodidades materiales (vv. 1341-1356):

TRISTÁN           [...] ¿cuánto va a que Leonor  
                          se acuerda agora de mí  
                          como el Gran Turco de ti  
                          y el asno del rui señor?  
                          Pero cuando llegue a ver  
                          que soy tan gran capitán  
                          y me llamo don Tristán... [...]  
                          Una casa he de poner  
                          que no haya más que ver:  
                          cien pajes, treinta lacayos,  
                          una recua de fregonas,  
                          veinte caballos morcillos,  
                          cuatro bayos, seis tordillos,  
                          un papagayo y dos monas.

No obstante, al final de la comedia el lacayo renuncia al cargo de capitán<sup>411</sup> en favor del de alcaide, que le ofrece el rey en recompensa por sus esfuerzos y como parte de la celebración de las bodas finales (vv. 2415-2428):

TRISTÁN           ¿Viose cuento más donoso?  
                          Nadie trata de Tristán,  
                          y ¡vive Dios, que yo solo  
                          he muerto más enemigos  
                          que un boticario tramposo,  
                          ni que un médico moderno!  
                          Mas yo me iré a matar moros,  
                          que aquí no se premian buenos.

*(Hace que se va).*

D. JUAN           Vuelve, Tristán, ¿estás loco?  
REY               Yo le daré una alcaidía,  
                          y con más espacio a todos

<sup>411</sup> Se refiere a este metonímicamente: abandona la «jineta», esto es, «cierta especie de lanza corta con el hierro dorado y una borla por guarnición, que en lo antiguo era insignia y distintivo de los capitanes de infantería» (*Autoridades*, s.v. «gineta»).

TRISTÁN                   premiaré como merecen.  
                               Pues con Leonor me rebozo  
                               y abrenuncio la jineta.

En su conjunto, el análisis efectuado en torno a la dimensión social puede sintetizarse del siguiente modo: el criado o gracioso se caracteriza, en primer lugar, por la fidelidad al galán, al que acompaña y sirve de consejero, confidente y recadero. En ocasiones, sus recomendaciones, basadas en una perspectiva materialista de la vida —rasgo psicológico presente en todos los criados y doncellas, como se verá en el epígrafe correspondiente—, serán objetables desde el punto de vista ético del público. Sin embargo, con mayor frecuencia, el criado se convertirá en la voz de la conciencia de su amo; sobre todo, al actuar como defensor de la primera amante, deshonrada y abandonada, a la que el galán parece haber olvidado. Este papel entronca, pues, con la función de *portavoz* del mensaje ideológico de la obra tan frecuentemente atribuida al gracioso. De manera paralela, la relación entre señor y criado, a pesar de ser estrecha, no deja de estar marcada por la desigualdad social y por la violencia física o verbal que, en más de una ocasión, el primero ejerce sobre el segundo. Por otra parte, una variante habitual es la del lacayo que no sirve a un galán, sino a una dama disfrazada de varón; en estos casos, se mantienen los parámetros acostumbrados —desde la fidelidad hasta las posibles agresiones— si bien el sexo de su ama, así como el hecho de ser habitualmente el único personaje que conoce su verdadera identidad, pueden alterar hasta cierto punto el comportamiento del gracioso. Finalmente, aunque el criado Tristán en *La firmeza en el ausencia* manifiesta esperanzas de ascender a caballero —a través del ejercicio de la guerra, siempre muy vinculado a la nobleza—, este hecho no tiene consecuencias sobre la trama y el tema de la movilidad social, tan controvertido, no se aborda en un tono serio.

#### 2.2.3.2 Las doncellas

Como ocurre con el gracioso, el primer rasgo que caracteriza a la criada —y determina, en gran medida, todos los demás— pertenece a la esfera socioeconómica: se trata de una mujer de clase baja, miembro del llamado «tercer estado», que vive de servir a una dama en una casa noble. Ruiz [2008:114] recuerda:

Para los criados existían diferentes especializaciones —maestresala, camarero, escudero, gentilhomme, lacayo paje—, mientras que las criadas se dividían en fregonas y doncellas, aquellas encargadas de las labores domésticas más duras, y quienes atendían directamente a sus señoras.

No obstante, Sancho [2015] puntualiza, en referencia a la comedia nueva:

Con respecto al personaje representante del tipo de la criada, resulta significativo que se presente de manera ambigua ante el público; se encarga de las labores domésticas y atiende directamente a su señora, comparte características de la fregona y doncella a la vez; además, evidencia conocimiento y fisga popular y, por otra parte, se muestra sabia y profunda en sus razonamientos.

Es evidente que la labor primera de las criadas de comedia es la de doncella personal y acompañante de la dama, a quien se subordina no solo como representante de un estrato social, sino también como personaje dramático. No obstante, esporádicamente a las criadas del corpus se las llama además «fregonas»: a Rosela y Belisa, por boca de Tijera (*Dicha y desdicha del*

*juego*, v. 3701); y a Cintia, por la de Racimo (*Amor es más laberinto*, v. 3613). El término da pie a alguna creación léxica de propósito festivo: León espera hallar en casa de Fenisa algún «fregonil sujeto» al que galantear y se encuentra, en efecto, con Lucía (*La traición en la amistad*, v. 619). Por su parte, Atún llama socarronamente a Laura «fregatriz desdén» (*Amor es más laberinto*, v. 1004) y, en la jornada escrita por Juan de Guevara, «fregatriz donaire» (v. 1448). Además, las propias sirvientas aluden en ocasiones a las tareas domésticas que desempeñan; por ejemplo, en la cocina, donde Celia afirma, jocosamente, haber olvidado la mano que Castaño le pide en matrimonio (*Los empeños de una casa*, vv. 3363-3365).

Las criadas áureas actúan como confidente principal de la protagonista femenina, salvo en *El conde Partinuplés*, donde dicho papel es representado por la hechicera Aldora.<sup>412</sup> Es frecuente que las doncellas insten a sus señoras a revelarles sus preocupaciones. Así lo hace Dorotea al comienzo de *El muerto disimulado*, apelando a la amistad que la une a Jacinta: «Si algún mal secreto tienes, / ya tu amistad me lo diga, / señora, que de una amiga / se fían males y bienes» (vv. 185-188). Belisa actúa de manera similar en *Dicha y desdicha del juego*: «Aun no me satisfizo / tu amistad en darme parte / del papel, que te vi echar / de la ventana al pasar / Felisardo» (vv. 656-660). En la misma obra, Rosela invita a doña María: «Da a tus cuidados alivio / con darme a mí parte de ellos» (vv. 1728-1729). En *El gran prodigio de España*, se encuentra un nuevo ejemplo (vv. 352-362):

|         |   |
|---------|---|
| LISARDA | Merezca mi lealtad<br>oír lo que te maltrata.   |
| BELISA  | ¡Ay, Lisarda! No es posible.  |
| LISARDA | ¿Qué dificultad le hallas?  |
| BELISA  | Es contra mi propio honor.  |
| LISARDA | Una pena desahogada<br>no aflige tanto cuanto<br>pudiera afligir callada.<br>Y así dímela, porque<br>en mí queda sepultada.<br>Habla, no tengas recelo. |

Quizás no de manera tan explícita, pero igualmente efectiva —la respuesta es una larga intervención de doña Ana, detallando todo aquello que el público necesita saber al inicio de la obra—, Celia solicita las confidencias de su señora en *Los empeños de una casa* (vv. 9-12):

|       |  |
|-------|--|
| CELIA | [...] Mas, ¿por qué ahora te dio<br>esa gana de esperar,<br>si te entras siempre a acostar<br>tú, y le espero sola yo? |
|-------|--|

Así, la dama recibe de la criada el pie necesario para expresar en voz alta sus sentimientos y el estado de sus asuntos amorosos, de modo que la audiencia pueda conocerlos sin necesidad de abusar del monólogo. Este mecanismo permite también informar acerca de sucesos anteriores al comienzo de la comedia, de tal manera que por lo general la confidencia se produce, convenientemente, al inicio de la misma. Con todo, en los casos de amores prolongados, dicho proceder puede resultar un tanto forzado. Así, cuando Jacinta refiere a Dorotea sus amores con Clarindo, anteriores a la partida del galán a la guerra y a su supuesto fallecimiento, la doncella

<sup>412</sup> La criada Celia acompaña a Rosaura tan solo en una escena, precisamente para suplir la ausencia de la maga.

se sorprende por lo tardío de la confesión, que trata de justificar aludiendo a la reserva de su ama (*El muerto dismulado*, vv. 417-424):

DOROTEA            Cuando admirada me dejas,  
                          me dejas más admirada  
                          de que, siendo tu criada,  
                          no sepa hasta aquí tus quejas.  
                          Es verdad que tu primor  
                          no puede en esto culparse,  
                          que de nadie han de fiarse  
                          secretos que son de amor.

En cualquier caso, este recurso refleja que, en gran medida, la figura de la criada se diseña al servicio de las necesidades de la trama y de la caracterización de la dama a la que sirve. Buena muestra de ello son también los personajes de Rosela y Belisa en *Dicha y desdicha del juego*: la primera suele acompañar a doña María en la oración, subrayando el carácter devoto de la dama; la segunda destaca por su resolución a la hora de protestar contra el encierro excesivo al que el padre de doña Violante somete a su hija, quien coincide con la doncella pero demuestra mayor recato en sus quejas.

Por otra parte, además de recibir confidencias, las criadas actúan como consejeras de sus señoras. Así lo reconocen los propios personajes; por ejemplo, el anciano don Rodrigo se dirige a la doncella de su hija cuando desea convencer a esta última para que escoja un esposo: «Dorotea, tus razones / la dejen desengañada, / que a veces de una criada / pueden más las persuasiones» (*El muerto disimulado*, vv. 137-140). Siempre en consonancia con el estereotipo de clase, las recomendaciones de las doncellas suelen responder al sentido práctico y a una lógica mucho más apegada a la realidad que la de sus amas, como se comprobará, más por extenso, en el epígrafe II, 2.2.5.1, «Pragmatismo e interés por lo material». Así, es habitual que les sugieran aceptar al pretendiente más ventajoso, esto es, al preferido de su padre o al que pueda ofrecerles mayores comodidades. Un caso extremo en este sentido es el de Leonor, criada de Armesinda, quien en *La firmeza en el ausencia* aboga una y otra vez porque esta acepte las atenciones indeseadas del monarca: «El Rey viene; ten cordura, / y respóndele más bien» (vv. 1421-1422); «¡Mira que es injusta ley / despreciar marido rey / que te adora» (vv. 1805-1807). Su actitud llega a rozar la deslealtad cuando permite al rey entrar en la cámara donde duerme su señora: aunque, en justicia, poco podría objetar una sirvienta a las órdenes de un monarca, todo ello incrementa la presión a la que se encuentra sometida la protagonista, de tal modo que se enfatizan la soledad de Armesinda y lo heroico de su resistencia.

No obstante, por lo general el espíritu práctico de las criadas no significa que permanezcan frías a los sentimientos de sus señoras, cuya felicidad desean sinceramente en la mayor parte de los casos. Por ello, pueden tomar sus amores bajo su protección, poniendo toda su inventiva al servicio de la empresa. Por ejemplo, la determinación sin histrionismos de Hipólita, decidida a favorecer los amores de Alberto y doña Beatriz, contrasta con el mayor inmovilismo de su ama (*El muerto disimulado*, vv. 1935-1948):

HIPÓLITA            No se hable en aqueso más;  
                          a lo hecho no hay remedio.  
                          Lo que importa es ver si es medio  
                          el viejo de aquesta paz.  
                          Y si no fuere eficaz,

ALBERTO

DOÑA BEATRIZ                   ¿qué haremos, amor?  
Sufrir,  
penar, callar y sentir.  
ALBERTO                        Eso es la vida acabar.  
HIPÓLITA                        Pues yo os tengo de ayudar  
a los dos a bien morir.  
No se anticipe la pena  
y póngase ahora pausa  
a la ternura, que causa  
escrúpulo en casa ajena.

En efecto, Hipólita se muestra muy protectora hacia doña Beatriz. La defiende con vehemencia de las críticas de Dorotea, quien encuentra poco pudoroso el comportamiento de la joven aristócrata y acusa a su doncella de alcahuetería. Por ello, no ve con buenos ojos el hecho de que Jacinta les haya dado asilo (vv. 1447-1474):

DOROTEA                        [...] ¿Sabe  
quién esta culpa ha tenido?  
Mi ama, que no ha advertido  
que en ninguna casa cabe  
quien no ha en su casa cabido,  
y gente así de este talle  
nunca ha sido de provecho.  
A tal gente, de ver hecho,<sup>413</sup>  
que se ha de enseñar la calle  
pues no entra con pie derecho.  
HIPÓLITA                        Hable bien, que si salimos  
de nuestra casa, en verdad  
que no ha sido liviandad [...]  
DOROTEA                        Liviandad no, a fe [...]  
al tener en casa un hombre,  
dale nombre de virtud.  
Diga, mi reina, ¿a qué nombre?  
HIPÓLITA                        De un primo, que en casa entró,  
¿qué culpa puede formarse?  
¿puede en eso repararse?  
DOROTEA                        No, señora, y ¿qué sé yo,  
si el primo llegó a llamarse?  
Y aun diciendo está su cara,  
que tendrá usted buena treta  
para de amor estafeta.

Con posterioridad a esta discusión, que llegará a las manos, Hipólita vuelve a acudir en defensa de su señora al atajar, con la mayor presteza, los celos de Alberto (vv. 1915-1922):

ALBERTO                        ¿Y qué hombres —pregunto yo—  
serían, Beatriz, aquellos

<sup>413</sup> Reproduzco este verso según consta en la edición de Hegstrom y Larson [2018], que sigo en el presente trabajo. No obstante, en este punto concreto considero más acertada la propuesta previa de Doménech [1999]: «A tal gente de ver echo». Como indica *Autoridades*, *echar de ver* es una «frase muy frecuente con que se da a entender que se advierte, alcanza y conoce alguna cosa; y así vale advertir, entender, conocer y saber».

HIPÓLITA                   que subieron y uno de ellos  
a los dos nos apartó?  
¿Quién sabe acá quién entró?  
¿Viene celos a pedir?  
Sólo aqueso por venir  
falta ahora a mi señora.

Otro caso significativo es el de Lucía en *La traición en la amistad*. Está al tanto de todos los devaneos de Fenisa y trata inútilmente de recomendarle prudencia y moderación; por ejemplo (2336-2348):

LUCÍA                   Míralo mejor primero,  
y no te arrojes, por Dios,  
que el daño después de hecho  
aunque quier[as] remediarle,  
no tiene ningún remedio.  
[...] Con todo quiero pedirte  
que escojas uno de aquestos  
y no traigas tantos hombres  
danzando tras tu deseo.

Como los criados de burlador, Lucía actúa hasta cierto punto como conciencia de su ama y sus comentarios poseen un cariz moralizante; por ejemplo, cuando advierte a las espectadoras que se alejen del ejemplo de Fenisa o cuando la acusa de ser «de amor infierno» al que acuden los hombres por su condición de «pecadores» (vv. 2401 y 2403). Por supuesto, Fenisa la ignora —«Lucía, pesada eres» (v. 2477)—, pero la doncella no renuncia por ello ni a sus advertencias ni a su fidelidad: aun sabiendo a la perfección cuán errado es el camino que emprende su señora, obedece sus órdenes y le promete «que yo me pondré a tu lado, / haciendo lo que tú hicieres» (vv. 2460-2461).

Además de confidente y consejera, la criada áurea actúa también como recadera de su señora, un papel imprescindible en cualquier comedia de capa y espada. Pueden darse casos de verdadera hiperactividad: en *Los empeños de una casa*, Celia, convertida en brazo ejecutor de la dama tramoyera, continuamente esconde amantes, divulga información falsa y manipula a don Carlos y doña Leonor; todo ello, sin contar las tretas que emprende por iniciativa propia y sin conocimiento de doña Ana. Aun sin alcanzar estos extremos, lo habitual es que toda doncella haga circular los papeles y noticias que posibilitan el avance de la trama. Por ejemplo, Lucía entrega y recibe los billetes que Fenisa intercambia con sus muchos galanes en la obra de Zayas, además de ponerla al tanto de las novedades que llegan a sus oídos, como la reconciliación de uno de sus amantes con una rival. En *La firmeza en el ausencia*, la primera misiva que Armesinda recibe de don Juan tras seis años de relación se la hace llegar el lacayo Tristán a su doncella. A su vez, Dorotea entrega a Jacinta en *El muerto disimulado* una carta de amor de don Álvaro de Gamboa, el pretendiente a quien ella cree responsable de la muerte de su amado Clarindo; y hace llegar la respuesta de la joven, pieza clave de un engaño diseñado para averiguar si, efectivamente, se trata del asesino. En *Dicha y desdicha del juego*, Belisa es la encargada de alertar a Felisardo de que el padre de su amada Violante pretende casarla contra su voluntad. De este modo, la criada funciona como conexión entre la dama y el espacio público, que a ella le está vedado por su condición de mujer de clase alta. Tanto es así que, en esta última pieza, doña María ha de aguardar angustiada el informe de su doncella mientras su hermano se juega a las cartas la escasa fortuna familiar; y, cuando esta vuelve con noticias, se entera por

ella de que Felisardo no solo ha apostado y perdido todo su dinero, sino también, como si de otra pertenencia se tratase, a la propia María. Debido a esta diferencia en cuanto a libertad de movimientos, la criada se convierte a menudo en la vía de acceso a la dama. Don Fadrique es consciente de ello cuando, tras fijarse por primera vez en doña María, envía a su lacayo a indagar su identidad, diciéndole: «De la criada te informa, / Tijera, por ver si alcanzas / quién es aquesta mujer» (vv. 1103-1105).

Todo lo dicho hasta ahora evidencia que el porvenir de las criadas depende casi por completo del de sus señoras. Belisa sufre junto a su ama el encierro impuesto y las amenazas del padre autoritario; y cuando Violante resuelve fugarse de casa, la criada, temerosa de ser empleada como chivo expiatorio si se queda atrás, declara: «Yo he de seguirte, señora, / de aquí hasta las Asturias» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2735-2736). Asimismo, cuando Rosimunda se recoge en un convento al final de *La margarita del Tajo*, Lucinda la acompaña, con intención de profesar como monja. Por su parte, Hipólita sigue a doña Beatriz cuando esta decide huir de su casa y refugiarse en la de Jacinta, si bien se opone repetidamente a la posibilidad de entrar en un monasterio. Lo adelanta ya al final de la primera jornada de *El muerto disimulado*: «[...] monja no quiero ser, / que nunca he sido inclinada / a la vida de encerrada» (vv. 1216-1218). Se reafirma en ello en la tercera, revelando con su oposición una independencia mayor de la esperada (vv. 2551-2559):

|              |  |
|--------------|--|
| DOÑA BEATRIZ | [...] Voy meterme <sup>414</sup> en un convento.<br>Adiós, Jacinta, adiós Clara,<br>Dorotea, adiós. Aquesto<br>ha de ser, y tú, mis pasos<br>ven, Hipólita, siguiendo. |
| HIPÓLITA     | Ese parecer no sigo,<br>que en esta casa experimento<br>mucho agasajo y no es justo<br>que de ella nos ausentemos.   |

Solo en un caso extremo se separan los destinos de señora y doncella: en la tardía comedia de santos *El gran prodigio de España*, la criada Lisarda sigue durante un tiempo a Belisa en la penitencia, pero la abandona al comprender que la dama pretende permanecer indefinidamente en tal estado: «[...] Dios a mí no me quiere / llevar por ese camino. / Queda tú en el desierto, / que yo voy buscar otro arrimo» (vv. 2691-2694). La reacción de su ama es acorde con lo inusual de la situación: «Señor, ¿sola me ha dejado / hasta Lisarda?» (vv. 2695-2696).

Por último, de manera no tan distinta a lo que sucedía entre el galán y su lacayo —aunque lejos de la abierta violencia que permeaba las interacciones de estos—, damas y criadas pueden tener también una relación ambivalente, que pasa en segundos del afecto a la animadversión. En caso de enfrentamiento, la dama hace valer la autoridad que, en realidad, jamás ha perdido sobre aquella a quien llamaba amiga; por su parte, las doncellas no olvidan «que sólo son las criadas / de sus amas enemigas», según afirma Dorotea en los vv. 1571-1572 de *El muerto disimulado*. Un caso manifiesto se halla en *Los empeños de una casa*, donde Leonor pide ayuda a Celia tratándola de «amiga» (v. 2192), pero, ante la negativa de esta, exclama: «¡Pues, vive el Cielo, enemiga, / que si salir no me dejas, / he de matarme y matarte!» (vv. 2198-2200). Con todo, Celia nunca ha estado al servicio directo de Leonor: a falta de otro personaje que haga el

<sup>414</sup> Como señalan Hegstrom y Larson [2018:250, nota 92], este uno de los múltiples casos en la obra de Ângela de Azevedo donde se utiliza la construcción portuguesa *ir* + infinitivo, en oposición a la norma castellana, que daría lugar a un verso eneasílabo: «Voy [a] meterme en un convento».

papel de doncella, actúa en ocasiones como su confidente —por lo general, con intención de manipularla— pero responde ante los hermanos Arellano, cuyos intereses se oponen radicalmente a los de la inocente protagonista.

En este sentido, importa advertir que, frente a la sempiterna lealtad de los graciosos —aun sometidos a abusos y reproches— y de la mayoría de las criadas del corpus, el modelo de la doncella traidora no es ajeno al teatro barroco. Precisamente, Celia responde a este prototipo en la comedia sorjuanina. Sobre su vínculo con doña Ana, Ruiz [2008:119-21] afirma:

Las relaciones entre ama y señora son ambiguas. Por una parte, Celia parece obedecer y estar del lado de su señora en todo. Por otra, como demuestran los apartes constantes en los que la criada dice lo que piensa sin inhibiciones, despacha a su gusto invectivas contra las damas. Doña Ana le ha prometido un vestido si el enredo que ha tramado sale bien, pero la sirvienta no se fía de su señora y critica la conducta de los señores [...] Simula obedecer a todos para luego actuar con sagacidad según sus intereses [...] Además Celia es consciente de sus embustes y *tramoyas* de las que en cierto modo presume, y ella misma se define como hipócrita y dada a las falsedades [...] Celia es un personaje que se ciñe a las convenciones de la criada infiel, más interesada en los bienes materiales que en servir con fidelidad a su señora.

Así pues, es Celia misma quien pone de manifiesto su infidelidad a través de continuos apartes y dobles sentidos. Ya hacia el comienzo de la obra, da a entender a su ama la posibilidad de que haya criadas desleales en su hogar (vv. 117-128):

|       |  |
|-------|--|
| CELIA | Señora, nada me admira;<br>que en amor no es novedad<br>que se vista la verdad<br>del color de la mentira;<br>ni quién habrá que se espante<br>si lo que es, llega a entender,<br>temeridad de mujer,<br>ni resolución de amante;<br>ni de traidoras criadas,<br>que eso en todo el mundo pasa,<br>y quizá dentro de casa<br>hay algunas calderadas. |
|-------|--|

Tras haber dado acceso a la casa a un antiguo amante de doña Ana sin el conocimiento de esta, confía en que la culpa recaiga sobre alguna otra sirvienta (vv. 962-972):

|       |   |
|-------|---|
| CELIA | Ella está tan asustada<br>que se olvida de saber<br>cómo entró don Juan en casa;<br>mas ya pasado el aprieto,<br>no faltará una patraña<br>que decir, y echar la culpa<br>a alguna de las criadas,<br>que es cierto que donde hay muchas<br>se peca de confianza,<br>pues unas a otras se culpan<br>y unas por otras se salvan. |
|-------|---|

En efecto, doña Ana se lamenta de su situación, mencionando a las «criadas, que me venden» (v. 977), pero no deja de fiarse de Celia, quien luego se congratula (vv. 1565-1574):

CELIA                    [...] mi señora ha tragado  
que fue otra de las criadas  
quien le dio entrada en su cuarto,  
gracias a mi hipocresía  
y a unos juramentos falsos  
que sobre el caso me eché  
con tanto desembarazo,  
que ella quedó tan segura  
que ahora me ha encomendado  
lo que allá dirá el enredo.

Existe otro detalle significativo a propósito de esta cuestión en *Los empeños de una casa*: no solo la acción se asienta, en buena medida, sobre la doblez de Celia, sino que lo que la ha puesto en marcha —con anterioridad al comienzo *in medias res*, tan propio de la comedia de enredo— es precisamente la traición de otra criada. Se trata de la doncella de Leonor, personaje sin nombre y meramente aludido, que, sobornada por don Pedro, le reveló los planes de la protagonista para fugarse con don Carlos.

Las observaciones precedentes permiten reconstruir la imagen de la criada que ofrecen las comedias del corpus en lo que se refiere a su relación con la dama, relación que determina su posición social, pues esta última se aborda casi en exclusiva desde tal perspectiva. Compañeras inseparables de su señora, consejeras y recaderas, las doncellas imaginadas por las dramaturgas del Barroco no se apartan jamás de los límites prefijados del tipo: no obstante, existen diferencias significativas entre ellas. Ana Caro omite al personaje o apenas le presta atención; por el contrario, Ângela de Azevedo incrementa el número y la importancia de las sirvientas, que suelen actuar en perfecta solidaridad para con sus amas. Por su parte, María de Zayas dota a su burladora de una doncella que, desde la lealtad, procura servirle de conciencia, pero ninguna otra dama de esta comedia posee criada. De manera similar, la pecadora Belisa es la única mujer con doncella en la obra de Joana Teodora de Sousa, si bien esta, en un desenlace muy poco común, acaba abandonándola. A su vez, Leonor de la Cueva presenta a una figura ancilar cuyas escasas intervenciones no sirven de apoyo a Armesinda, sino que resaltan su soledad. Finalmente, sor Juana Inés de la Cruz no desarrolla en exceso el tipo de la criada en *Amor es más laberinto*, pero sí en *Los empeños de una casa*, donde Celia llega a ser uno de los personajes más significativos y, seguramente, con mayor atractivo para el público. Al mismo tiempo, el espíritu desleal de la doncella sorjuanina y su preocupación por su provecho individual —que no cree perfectamente alineado con el de su ama— contrastan con la actitud de la mayoría de sus congéneres y, en especial, con la de los servidores masculinos. De este modo, la identificación de los intereses y objetivos de los criados con los de sus señores, ficción preponderante en el teatro barroco, puede quebrarse en el caso de las doncellas.

#### 2.2.4 Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática

En el capítulo anterior, comprobábamos que la caracterización moral de damas y galanes gira en torno al honor hipertrofiado propio de la comedia áurea, estrechamente vinculado a las virtudes y deberes éticos que se consideran patrimonio de la nobleza y contribuyen a la justificación de su privilegio. Es cierto que, en sus acepciones más amplias, el concepto de honor puede llegar a confundirse con el de la propia dignidad humana, haciéndose extensivo a las clases populares, sobre todo en determinados subgéneros y aplicado al caso de labradores y

villanos ricos. No obstante, ni los graciosos ni las criadas participan de esta ética aristocrática. Antes bien, sus principios morales se construyen en abierta oposición a esta: frente al valor y la cortesía con las mujeres que, en principio, se aguardan del caballero, el lacayo prototípico es cobarde y misógino; por su parte, la criada suele mostrarse despreocupada y hasta coqueta allí donde su ama hace gala del mayor recato. Además, señores y sirvientes comparten el horizonte moral del catolicismo, pero estos últimos suelen manifestarlo a través de fórmulas y expresiones propias de la religiosidad popular, que a menudo participan del propósito cómico. Sobre todo ello, cabe citar las reflexiones de Pfandl [1953:419]:

El bufón y sus diversos tipos (lacayo, criado y sobre todo su compañera la graciosa) quedan al margen de los severos principios del código del honor, de la moral y de la caballerosidad. Su moral [es] groseramente realista; sus bromas plebeyas. Apoya y avalora la manera de pensar del pueblo bajo, critica con frecuencia los elevados vuelos de los caballeros y las damas, y, por lo tanto, encarna en muchos casos el buen sentido; pero también, en su rastrera manera de pensar y obrar y en la vulgaridad de sus convicciones, constituye el fondo sobre cuya oscuridad se destaca, en brillante contraste, la distinción de las figuras principales. Por lo tanto, el gracioso es, por ambas partes, una concesión a determinadas clases sociales, una forma de expresión de la idea fundamental de aquel «teatro para todos».

Asimismo, han de recordarse las palabras de Díez Borque [1976:247]:

La mecánica de la comedia se articula sobre una distribución clasista de vicios y virtudes, de modo que al galán-noble corresponderá encarnar los valores quintaesenciados de la raza, la moral superior, los ideales supremos de la colectividad, y al gracioso (criado, lacayo, gorrón) corresponderá encarnar la vida en sus preocupaciones cotidianas, en sus bajezas inmediatas, en sus componentes antiheroicos y apicarados.

Con estos puntos de partida, en las páginas que siguen se ofrece un repaso por los rasgos de caracterización de criados y doncellas más relevantes en la esfera ético-moral, siempre determinados por los estereotipos de clase y opuestos a los que se consideran propios de damas y galanes.

#### 2.2.4.1 Los criados

##### *a. Cobardía*

La cobardía es un rasgo generalizado entre los criados de la comedia nueva. Según afirma Bances Candamo en su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, fue el actor Navarro quien «introdujo ser cobarde los graciosos de la Comedia, por ser él eminente en hacer vn rufián medroso». <sup>415</sup> José Prades [1963:118] observa al respecto:

La reconocida adhesión del gracioso a su señor no impide que, en los trances peligrosos, el criado tenga miedo y rehúya la intervención directa; como carece del denodado valor del galán, sabe que su mejor salvaguarda está en la huida o en la inhibición. Unas veces abandona a su amo y huye; y otras, sobre todo si

<sup>415</sup> Tomo esta cita de Rodríguez Cuadros [1998:547].

se trata de reyertas o acuchillamientos, se mantiene a la expectativa: cuando ve triunfar a su señor empuña la espada y alardea de valiente.

Cumple a la perfección con el tópico el lacayo Etcétera, de *La margarita del Tajo*, en cuyo escaso valor se hace hincapié mediante técnicas de todo tipo: verbales (abundan los comentarios al respecto) y extraverbales (por ejemplo, al final de la primera jornada, huye y abandona a su amo tras la aparición del ángel en la explanada del convento); reflexivas (él mismo admite ser «flaco yo por temeroso» en el v. 997) y transitivas (Britaldo lo llama, por ejemplo, «famoso gallina», en el v. 1682). Etcétera lleva este rasgo con orgullo; de hecho, pronuncia un hilarante discurso en defensa de la cobardía (vv. 1720-1757):

ETCÉTERA      Los flacos sirven de mucho:  
ya el mundo fuera acabado  
si todos fueran valientes,  
que, como son temerarios,  
solicitan precipicios  
y mueren de los fracasos.  
Pero los flacos conservan  
el mundo, que en los trabajos  
saben huir los peligros  
prudentes y acautelados.  
Los flacos, señor, son todos  
devotos, buenos cristianos:  
no granjean enemigos  
por ser en sí retirados.  
Con la flaqueza no hay vicio,  
por eso, señor, ayunamos:  
para huir con la flaqueza  
del alma los adversarios.  
Por flaco el hombre se alcanza,  
y aquel gran poeta Horacio  
por flaco le estima el mundo,  
que en él por flaco es nombrado [...]  
Pero si me enfadas mucho  
y aquí de los flacos llamo,  
la mayor parte del orbe  
se ha de poner de mi bando.  
¿Qué digo la mayor parte?  
Todo el mundo, porque es claro  
que son la misma flaqueza  
los hombres por sus pecados.

Y, cuando Britaldo le pregunta qué triunfos ha traído consigo la flaqueza, continúa (vv. 1774-1817):

ETCÉTERA      Todos cuantos puede haber:  
mira, pues lo estás dudando.  
Cuando dos se desafían  
en una lucha empeñados,  
¿no es cierto que el que venció  
lleva de más fuerte el lauro?

¿Luego el otro no es tan fuerte?  
 Y la ventaja mirando  
 del que venció, flaco queda  
 y al otro ocasión ha dado,  
 a costa de su flaqueza,  
 a que saliese gallardo.  
 Con que, si flacos no hubiera,  
 queda, señor, asentado  
 que nunca hubiera valientes [...]  
 No hay vencedor sin vencido,  
 que es decreto de los hados  
 nacer la ventura propia  
 de los ajenos trabajos.  
 Sin tímido no hay temido,  
 por eso, si lo has notado,  
 hallarás que se compone  
 de un vocablo otro vocablo.

Tampoco quedan dudas con respecto a la cobardía de Papagayo en *El muerto disimulado*, en este caso unida a la superstición: el lacayo vive con pánico sus encuentros con Clarindo, a quien cree el fantasma de su amo supuestamente fallecido. Además, considera que su mismo miedo contribuye a ponerlo en situaciones de peligro, idea que puede asociarse a una larga tradición: el proverbio según el cual «la fortuna favorece a los audaces» se remonta ya a la *Eneida* de Virgilio.<sup>416</sup> Así se expresa el gracioso (vv. 1222-1229):

PAPAGAYO      Sombra, fantasma o ilusión,  
 no me persigas, supuesto  
 que tengo el ánimo flaco  
 para semejantes duelos.  
 ¿Que siempre quien es cobarde  
 tope de aquestos encuentros?  
 Parece que aquestas cosas  
 suele deparar el miedo.

Siguiendo con las comedias de Ângela de Azevedo, el criado Tijera tampoco duda en confesar su cobardía en *Dicha y desdicha del juego*. Ya en su primera intervención se refiere, entre otras cuestiones, al miedo que ha pasado a causa de la tempestad sufrida en alta mar y a su felicidad por hallarse de vuelta en Oporto. Más adelante, cuando don Fadrique se dirige a casa de doña María con el propósito de violarla, Tijera se queda atrás por temor (vv. 3095-3108):

FADRIQUE      Ha grosero y cobarde,  
 ¿que de flaquezas hagas siempre alarde?  
 ¿Mejor lance no fuera  
 guardarme las espaldas, di, bellaco?

TIJERA          Guardara, si pudiera,  
 mas no puedo, señor, que soy muy flaco;  
 y en aquestas porfías  
 apenas guardo las espaldas mías.

FADRIQUE      Pues vuélvete, gallina,

<sup>416</sup> «Audentis Fortuna iuuat» (*Eneida* 10, 284). Cito por la edición de J. Perret.



Leonor en *Valor, agravio y mujer*, quien defiende su propio valor en explícita contradicción de la convención teatral (vv. 525-535):

|        |   |
|--------|---|
| RIBETE | Escucha, así Dios te guarde:<br>¿por fuerza he de ser cobarde?<br>¿no habrá un lacayo valiente?   |
| LEONOR | Pues ¿por eso te amohínas?  |
| RIBETE | Estoy mal con enfadosos<br>que introducen los graciosos<br>muertos de hambre y gallinas.<br>El que ha nacido alentado,<br>¿no lo ha de ser si no es noble?<br>que, ¿no podrá serlo al doble<br>del caballero el criado? |

Poco después, insiste en describirse a sí mismo de la siguiente manera (vv. 537-543):

|        |   |
|--------|---|
| RIBETE | [...] Ribete el sevillano<br>bravo que tuvo a lacería<br>reñir con tres algún día,<br>y pendón rojo añadía<br>a los verdes de la feria. |
|--------|---|

Estos versos no los anotan Soufas [1997a], Delgado [1998] ni Escabias [2012, 2023]. Por su parte, Lopez-Mayhew [2009:50-51, nota 36] considera: «According to tradition the color red is a prize for each battle that has been won, and the green banner is related to the Reconquista». A su vez, Luna [1993b:84, nota al v. 543] señala: «El Barrio de la Feria o de la Cruz Verde era un núcleo habitado por pícaros y prostitutas en la Sevilla de la época»; a pesar de ello, transcribe «feria» con minúscula, como hacen también el resto de editoras. Con este último dato como punto de partida, es posible ofrecer nueva información que aclara el sentido del pasaje y aconseja, además, grafiar «Feria» con mayúscula, en tanto que nombre propio de dicha vecindad sevillana. Se conoce como «motín del Pendón Verde» una sublevación popular causada por el hambre y, en concreto, por el incremento del precio del pan que tuvo lugar en el año 1521, cuando el barrio de la Feria se alzó bajo una bandera verde tomada de la iglesia de Omnium Sanctorum. La revuelta dejó una poderosa huella en la memoria colectiva: una nueva insurrección en el mismo lugar en 1652 —es decir, más de un siglo después— recibió el nombre de «*el segundo motin del Pendon Verde* in the record of the criminal proceedings against one of the accused» [Knezevic, 2014:178]; y la referencia a las gentes de «feria» o «heria» y «pendón verde» llegó prácticamente a lexicalizarse como alusión más bien peyorativa a bravos y pendencieros, figurando asimismo en numerosas obras literarias.<sup>418</sup> No hay duda de que el

<sup>418</sup> Por ejemplo, en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara se lee: «Hombre hay aquí —dijo un estudiantón del Corpus— graduado por la Feria y el pendón verde, que si es menester no dejará oreja de ministro a manteazos, siendo yo el menor de todos estos señores». Rodríguez Marín [1969:221-22, nota 8] narra a propósito de este pasaje el mismo acontecimiento que se ha referido: «Se llamó de *la Heria y pendón verde* una sublevación popular que ocurrió en Sevilla por los años de 1521, porque los amotinados, en su mayoría gente avalentada del Barrio de *la Heria* o *Feria*, para llevar alguna insignia o bandera, sacaron de la inmediata Iglesia parroquial de Omnium Sanctorum un estandarte verde cogido a los moros, que por trofeo estaba colgado en la capilla de Jesús Nazareno [...] Y desde aquel motín de 1521, para nombrar gente del bronce y arrufianada, fuera o no de Sevilla y del dicho barrio, se la llamó, tal cual vez *gente de la Feria y pendón verde*». Asimismo, entre los manteadores de Sancho en el *Quijote* I, 17 se encuentran «dos vecinos de la Heria de Sevilla» (p. 200); un personaje de *La vida y hechos de Estebanillo González* declara que «como siempre he sido inclinado a toda gente de heria y pendón verde, al punto que vi esta cuadrilla de bravos hice camarada con ellos» (edición de A. Carreira y J. A. Cid, pp. 179-80); y en una

público sevillano al que con toda probabilidad se destinó *Valor, agravio y mujer* reconocería esta evocación en labios del gracioso, donde, en cambio, no parece adquirir connotaciones negativas. De esta manera, si don Juan de Córdoba había afirmado antes la valentía de los nobles andaluces, buscando su complicidad, Ribete hace ahora lo propio en beneficio de los «mosqueteros» que se hallasen en el corral.

Por otra parte, el arrojado de Ribete no se reduce a las meras palabras; en especial, se manifiesta junto a su voluntad protectora para con Leonor. Así sucede, por ejemplo, en la segunda jornada de *Valor, agravio y mujer* (vv. 1365-1371):

|        |   |
|--------|---|
| LEONOR | Sí, y con un vestido mío<br>me has de esperar donde sabes,<br>porque me importa el vivir. |
| RIBETE | No, importa más el quedarme<br>y defenderte, si acaso<br>don Juan...                      |
| LEONOR | ¡Oh, qué necedades!<br>Yo sé lo que puedo, amigo.   |

La insistencia de la escritora en cuestionar la tónica cobardía del lacayo resulta de gran interés. Sería tentador leer la puesta en duda de los estereotipos de clase en *Valor, agravio y mujer* a la luz del supuesto origen esclavo de Ana Caro de Mallén postulado por Escabias [2012, 2013a, 2022, 2023]; sin embargo, según se ha expuesto en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», quizás sea preferible abordar esta hipótesis con cierto escepticismo. De un modo u otro, las interpretaciones biografistas resultan delicadas; tanto más, en el caso de autoras sobre cuyas vidas apenas poseemos certezas. Lo que resulta indudable es que este rasgo de caracterización llamó la atención de Ana Caro, quien decidió invertirlo activamente —fuese como una concesión en tono festivo a una parte de su público o con una intención adicional más profunda— en la figura de Ribete.

Otros personajes tratan de sobreponerse a los temores asociados al criado con menor fortuna. Le sucede al otro lacayo de *Valor, agravio y mujer*, Tomillo, quien se muestra reticente a intervenir en socorro de Lisarda y Estela cuando las atacan los bandoleros, «que quizá si nos descubren / nos cenarán esta noche, / sin dejarnos confesar, / en picadillo o gigote» (vv. 151-154). Con todo, logra reprimir parcialmente su miedo y ayudar a don Juan desarmando a los bandidos: «Aunque pese a mis temores, / les he de quitar las armas / para que el riesgo se estorbe, / que de ayuda servirá» (vv. 164-167). Luego, quiere que se aprecie el valor demostrado en el suceso (vv. 204-208):

|         |  |
|---------|--|
| TOMILLO | Y, ¿será razón que monde<br>nísperos Tomillo en tanto<br>estos testigos, conformes<br>o contestes, no declaran<br>mis alentados valores? |
|---------|--|

De manera similar, Gaulín, el gracioso de *El conde Partinuplés*, deduce hacia el comienzo de la pieza que su amo tiene mayor fortuna que él por ser valiente, en coincidencia con el tópico

---

U jácara de Francisco de Quevedo se hace referencia a los «paladines de la heria, aventureros de trongas» (*Poesía completa*, «Mancebitos de la carda», vv. 13-14). Estas dos últimas citas ilustran la definición del término *heria* que ofrece *Autoridades*, donde se indica: «Usan desta voz los vagabundos, llamando gente de la heria a los jácaros, baladrones y que hacen profesión de bravos».

abordado ya a propósito de *El muerto disimulado*. Por ello, trata de adoptar una actitud de mayor arrojo: «Venzamos dificultades / de miedo, si acaso topan / mis dichas en animarme, / que será posible, pues / a los atrevidos hace / fortunilla los cortijos, / que me ayude favorable» (vv. 652-658). Sin embargo, el éxito que cosecha es escaso: su nueva determinación lo lleva a encontrarse por primera vez a la maga Aldora, pero, cuando trata de atraparla, en su lugar surge un león. El episodio causa no poco sobresalto a Gaulín,<sup>419</sup> quien no tarda en confesarse nuevamente «cobarde» (v. 712) y apremia a su amo a abandonar el lugar. El recuerdo de lo sucedido alimentará sus temores más adelante (vv. 840-845):

(*Vánse y salen el CONDE y GAULÍN temblando*)

GAULÍN            Buen ánimo, Señor,  
que diz que todo es ventura.  
Mas no sé si me resuelva  
a parecer alentado,  
porque aún no se me ha olvidado  
el leoncillo de la selva.

Como refleja la acotación que introduce el pasaje anterior, la cobardía de Gaulín se explicita no solo verbalmente, sino también a través de los gestos y movimientos del actor. En este sentido, puede observarse que el criado aparece frecuentemente agarrado a Partinuplés, buscando su protección; por ejemplo, en los vv. 1072-1073: «[...] asido / de ti me tengo de entrar». Él mismo le dice a su amo que «contigo al infierno mismo / no temeré» (vv. 753-754), aunque sus palabras son más bien vanas: «[...] el miedo sabio / arroja el aliento al labio, / mas él se quedó allá dentro» (vv. 827-829). A su vez, el conde se muestra frustrado por el comportamiento de su lacayo: «Tus miedos han de obligarme / a perderme» (vv. 752-753).

Cobardes se declaran también los graciosos de Sor Juana. En presencia de doña Ana, el aguerrido don Carlos asegura que poco le importa la vida, a lo que Castaño replica: «A mí sí me importa mucho; / así, señora, os suplica / mi miedo, que me escondáis / debajo de las basquiñas» (*Los empeños de una casa*, vv. 585-588).<sup>420</sup> Sus temores realzan la valentía de su amo a lo largo de toda la obra, pues constantemente lo advierte de los posibles peligros a los que se exponen, sin lograr más que su indignación: «Cobarde, ¿queso me dices?» (v. 1676). Cuando don Carlos le exige que salga a entregar un papel a don Rodrigo, Castaño procura negarse, alarmado; solo las amenazas lo obligan a aceptar el encargo. Para minimizar el riesgo de la tarea, opta por disfrazarse de mujer. Así pues, el miedo del gracioso está detrás de uno de los acontecimientos más reseñables de *Los empeños de una casa*: el disfraz femenino y la humillación final de don Pedro, quien toma a Castaño por su amada Leonor. El conjunto del episodio no hace sino acrecentar la aprensión del criado, aunque confía, a pesar de todo, en la protección que ha de brindarle su señor (vv. 3253-3258):

<sup>419</sup> «Mira Señor si me ha herido, / que por esos arrabales / parece que estoy sudando, / aunque no aromas fragantes» (*El conde Partinuplés*, vv. 697-700). Fernández Montesinos [1969:28] observó que la cobardía de los graciosos «se extiende a menudo a pormenores harto sucios y nada aromáticos».

<sup>420</sup> La edición de García Valdés [2017] recoge «sin miedo», pero creo que debe de tratarse de una errata, que de manera excepcional restituyo en beneficio de la correcta comprensión del fragmento. El sentido del pasaje hace preferible «mi miedo», opción que figura, además, en la *editio princeps* de la comedia, esto es, la incluida en el *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (p. 470). La misma editora identifica esta última como su texto base y no recoge ninguna variante a propósito de este verso en el aparato crítico. Por su parte, Sabat y Rivers [2004] editan «mi miedo».

DON PEDRO        ;Oh hermoso, divino dueño!  
 CASTAÑO         [*Aparte.*]  
                       Allá veréis la belleza;  
                       mas yo no puedo de miedo  
                       moverme. Pero mi amo  
                       está aquí; ya nada temo,  
                       pues él me defenderá.

De manera similar, en *Amor es más laberinto* la cobardía del gracioso va más allá de un mero rasgo caracterizador y se convierte en uno de los motores del enredo. El príncipe Baco le encarga a Racimo que haga llegar a Lidoro un desafío, pero el criado teme la reacción de este. Su miedo, «que tiene su poco de zahorí» (v. 2388), lo conduce a pasarle el recado a Atún, haciéndole creer que se trata de un billete amoroso por cuya entrega resultará premiado. La mentira, no exenta de malicia, desatará significativas confusiones.

Por último, en *El gran prodigio de España*, de Sousa, destaca el momento humorístico en el que el Diabolo ata a Timoteo y Marino entre sí con una cuerda mientras duermen. El Ángel y el Diabolo discuten al respecto, en tanto que los dos criados expresan enfáticamente el pánico que les producen tales sucesos sobrenaturales (vv. 1659-1661):

MARINO            Yo de miedo estoy temblando.  
 TIMOTEO          Los cabellos se me erizan.  
 MARINO            Estoy de piedra.  
 TIMOTEO                                Y yo de palo.

En definitiva, está claro que la cobardía del lacayo es siempre un punto de referencia, trate de evitarse con éxito (Ribete en *Valor, agravio y mujer*), con menor fortuna (Tomillo en *Valor, agravio y mujer*; Gaulín en *El conde Partinuplés*) o se asuma por completo. Sin embargo, dicha asunción no carece de interés, si examinamos cómo se hace uso del tópico para hacer avanzar el enredo en las piezas de Sor Juana; o para exponer burlescas reflexiones en torno a la necesidad de que existan los cobardes, en las de Azevedo. Incluso en aquellas comedias que no ofrecen referencias explícitas a los miedos del criado, como las de Zayas y Cueva,<sup>421</sup> es de suponer que se trataba de un rasgo lo suficientemente inscrito en la configuración del personaje como para que el público lo diese por hecho y, muy posiblemente, los actores lo incorporasen a través del tono o de la gestualidad.

#### b. Misoginia

Como recuerda Montauban [2011:19], el personaje del gracioso constituye no solo «uno de los pilares básicos del teatro áureo, sino [...] uno de sus tipos más declaradamente misóginos, ya que tenía la función (convencionalmente aceptada) de transmitir las típicas bromas y lugares comunes sobre el lugar social que ocupaba la mujer». Ante un corpus de comedias de autoría femenina, resulta inevitable preguntarse cómo reaccionan las dramaturgas ante esta circunstancia. En varias de las piezas examinadas, el rasgo desaparece o queda reducido a su mínima expresión: el caso más interesante en este sentido es, quizás, el de Ribete en *Valor, agravio y mujer*, quien no solo elude la tradicional caracterización misógina a lo largo de la mayor parte de la comedia, sino que incluso se encarga de contradecir al otro criado de la pieza,

<sup>421</sup> Por lo que se refiere a *La firmeza en el ausencia*, lo cierto es que Tristán parte con entusiasmo a la guerra, sin dar muestras de temor; al final de la comedia, presume: «He muerto más enemigos / que un boticario tramposo» (vv. 2418-2419). No obstante, no hay demostraciones prácticas de su supuesto brío, de manera que, partiendo del estereotipo del lacayo medroso y dependiendo de la puesta en escena, este tipo de pasajes podrían interpretarse como mera fanfarronería de propósito cómico.

Tomillo, cuando este se pronuncia en contra de la actividad literaria femenina. Tan solo en dos momentos se hace eco Ribete de los tópicos misóginos, y en el primero de ellos sus palabras tienen, en realidad, un sentido más encomiástico que negativo: al exclamar «Mas es mujer, ¿qué no hará? / que la más compuesta tiene / mil pelos de Satanás» (vv. 1139-1141) no busca sino ponderar las habilidades de su señora Leonor. El segundo caso es diferente; tiene lugar en el desenlace de la obra, cuando el lacayo muestra una repentina aversión hacia la criada Flora y hacia el matrimonio (vv. 2740-2750):

|        |  |
|--------|--|
| RIBETE | Flora, de tres para tres<br>han sido los casamientos;<br>tú quedas para los dos<br>y entrambos te dejaremos<br>para que te coman lobos,<br>borrico de muchos dueños... |
| ESTELA | Yo te la doy y seis mil<br>escudos.  |
| RIBETE | Digo que acepto<br>por los escudos, pues bien<br>los ha menester el necio<br>que se casa de paciencia.   |

Este cambio de actitud ha llamado la atención de Montauban [2011:29-30], quien sugiere:<sup>422</sup>

El carácter más abierto de Ribete y su rechazo a la misoginia convencional (reforzado por el hecho de ser criado de una dama) lo aleja de sus pares y lo convierte, como hemos dicho, en un gracioso *sui generis*. Esta caracterización tan amable resulta incongruente con las palabras con las que se dirige a la criada Flora una vez que los nobles se han emparejado [...] Tal vez la actitud tan inesperada de Ribete se explique porque una vez que doña Leonor recupera su honra y vuelve a su condición femenina, Ribete vuelve a su estatuto convencional recuperando rasgos propios de su condición misógina.

Por su parte, Ferrer [2005:314] hace hincapié en el lamento final del otro criado, Tomillo: «Sólo yo todo lo pierdo; / Flora, bolsillo y escudos» (vv. 2751-2752). A su juicio, el gracioso que así se queja «encarna la condena de las mujeres escritoras», mientras que «Ribete, solidario con su señora en la recuperación de su honor y en el reconocimiento del valor en las mujeres, se verá recompensado con la mano de Flora y seis mil escudos».

Entre los criados que sí se ajustan al prototipo misógino se encuentra Gaulín, quien se muestra muy suspicaz ante Rosaura en *El conde Partinuplés*. No solo le atribuye algún tipo de carácter diabólico a la emperatriz, sino que le dedica repetidos insultos<sup>423</sup> y comentarios claramente antifemeninos, como reflejan, por ejemplo, los vv. 779-793:

<sup>422</sup> Propone, asimismo, la siguiente explicación, que me parece más aventurada: la conducta de Ribete «también podría interpretarse como un reflejo [...] de las opiniones que le merecían a la autora tanto la institución del matrimonio como su utilización convencional en el teatro de los Siglos de Oro: al ser un eco paródico de las acciones llevadas a cabo por los señores, los criados reproducen sin ningún tipo de afeite retórico ni obligadas idealizaciones, aquello que los parodiados no pueden darse el lujo de criticar. No es, entonces, que Ribete se haya vuelto de pronto misógino y cruel, sino que el sistema matrimonial entendido como ‘recompensa’ es, en sí mismo, misógino y cruel» [Montauban, 2011:30].

<sup>423</sup> Piénsese, por ejemplo, en su interpretación de las iniciales inscritas en el retrato de Rosaura: «Llámesa Romana / o rapada o relamida, / rayada, rota o raida, / rotunda, ratera o rana, / respondona o Rafaela, / Ramira, ronca o rijosa, / roma, raspada o rasposa, / rifa, ronquilla o rafuela, / o regatona o ratina, / y si es enigma más grave / el A quiere decir ave / y la R de rapiña» (vv. 529-549). Más adelante, le dice a Partinuplés: «[...] ¿quién no se pasma / de que ames a una fantasma, / buho, lechuza,

GAULÍN            Señor, que te echas a pique,  
 haciéndole al juicio quiebra,  
 ¿no ves que te dio culebra  
 fiera por alambique,  
 vuelta en dama, y que sin duda  
 fue algún espíritu malo?

CONDE            A un ángel, Gaulín, la igualo,  
 de ese pensamiento muda.

GAULÍN            Con eso me desbautizo,  
 me enfurezco, me remato  
 ¿no ves que fue rudo hechizo?  
 Pues luego ver una fiera  
 y transformarse en mujer,  
 (aunque no hay mucho que hacer)  
 ¿quién sino el diablo lo hiciera?

Posteriormente, cuando el conde defiende el ingenio de Rosaura y que, por fuerza, su hermosura ha de igualar tal capacidad, Gaulín afirma la incompatibilidad entre la belleza y la inteligencia femeninas: «Siempre la discreta es fea / y siempre es necia la hermosa» (vv. 1340-1341). El resultado es lo que Luna [1993a:141, nota al v. 1337] denomina «un auténtico debate entre un “profeminista” y un “misógino”». Consciente de haber cometido una nueva impertinencia para con la emperatriz —una actitud por la que ya antes Aldora lo había castigado, negándole la comida y la bebida que sí se le ofrecía al conde—, Gaulín anticipa posibles represalias: «Yo temo que me han de dar / mil palos y he de pagar / por lo hablado, lo comido» (vv. 1355-1357). No obstante, lejos de enmendarse, la misoginia del gracioso se va acentuando a lo largo de la pieza, hasta alcanzar un «parlamento exacerbado, donde no nos encontramos con juegos de palabras o conceptos, sino con la violencia característica de cierta literatura paremiológica» [Luna, 1993a:150, nota al v. 1540]. Se trata de los vv. 1539-1547:

GAULÍN            [...] ¡Qué necios somos los hombres!,  
 con una sola engañifa,  
 con una lágrima, un voyme  
 que nos hace una mujer  
 (¡oh, quién las matara a coces  
 a todas!) nos despeñamos,  
 no hay razón que nos reporte,  
 cera se hace el que es diamante,  
 y el que es de acero, cerote.

Tampoco es irrelevante que sea Gaulín quien, con el argumento «¿no es mujer y tú eres hombre?, / ¿te ha de matar?» (vv. 1661-1662), empuje a Partinuplés a aprovechar el sueño de Rosaura para traicionarla y descubrir su rostro. Cuando la emperatriz se despierta y reacciona furiosa, el criado replica con un refrán misógino: «Hija en casa y malas noches / tenemos» (vv. 1709-1710). En la tercera jornada, se reafirmará en su creencia de que «demonios sois las mujeres» (v. 1906). Luego, al comprobar que no hay criada con la que pueda casarse para ajustarse al desenlace prototípico de la comedia de enredo, concluye (vv. 2100-2107):

GAULÍN            [...] todos y todas se casan,  
                          solo a Gaulín, santos cielos,  
                          le ha faltado una mujer  
                          o una sierpe, que es lo mismo.  
 CONDE            No te faltará, Gaulín.  
 GAULÍN            Cuando hay tantas, yo lo creo;  
                          mayor dicha es que me falte.

Como antes se ha dicho, a pesar del desprecio que manifiesta Gaulín hacia el matrimonio,<sup>424</sup> Luna [1993a:153, nota al v. 1612] considera que el hecho de que no llegue a alcanzarlo supone un castigo por su belicosidad contra el sexo femenino: «Es un elemento planeado de la “trama” el que Gaulín, personaje misógino que teme y aborrece a las mujeres, termine la “farsa” sin amores. Podríamos considerarlo un ejemplo de “justicia poética” de la dramaturga». Por otra parte, no hay duda de que las expresiones antifemeninas del criado, sin dejar por ello de cumplir su propósito humorístico, resultan censuradas a lo largo de la pieza: no solo se dirigen contra la protagonista, que contaría en buena lógica con el apoyo del público, sino que son motivo de reproche y de castigo por parte de Aldora, quien actúa en gran medida a modo de «segunda dramaturga» en *El conde Partinuplés*.

También Ángela de Azevedo diseña criados abiertamente misóginos. En *La margarita del Tajo*, Etcétera insiste en acusar a las mujeres de ingratas, mudables e interesadas, si bien con ello no logra sino subrayar la falsedad de buena parte de estos prejuicios: no puede ser de otro modo cuando tacha a la propia santa Irene de tener ya no un galán, sino «dos, tres y cuatro: / ¿no es mujer?» (vv. 1887-1888). Mayor fundamento, en el contexto de la pieza, parecen tener sus protestas ante el interés económico demostrado por la criada Lucinda, quien rechaza los avances amorosos del gracioso cuando este no le ofrece regalos para seducirla (vv. 2282-93):

ETCÉTERA        ¡Oh hermosuras ambiciosas!  
                          Bien dijo un contemplativo  
                          que de la hermosura el eco  
                          es el interés maldito,  
                          pues el nombre apellidando  
                          de hermosura, y repetido  
                          del eco, que se escucha,  
                          solamente *usura* oímos.

No obstante, también las quejas de Etcétera contra Lucinda pierden fuerza argumentativa cuando, tras haberla engañado con «con otras mil picarotas» (v. 3232), la trata de «ingrata» (v. 3178), «tirana» (v. 3194) y voluble, «porque mujer y mudanza / nacieron de un parto al fin» (vv. 3208-3209). Asimismo, la insta a confesar «si por otro me has dejado» (v. 3210). Su hipocresía es puesta de relieve por la doncella, quien le afea la audacia «de argüirme de inconstante / cuando yo le debo argüir / de mudable» (vv. 3226-3228) y nunca llega a perdonarlo: al final de la obra, se niega a casarse con él y decide, en su lugar, tomar los hábitos. Aunque afirma que «de no casar no me pesa» (v. 4201), Etcétera se suma así a Tomillo y Gaulín en lo que parece constituir un patrón: el del gracioso misógino que, en castigo por su actitud, se queda sin pareja al concluir la comedia.

<sup>424</sup> José Prades [1963:120] observa a propósito del tipo del gracioso, por ejemplo, en el teatro de Jerónimo de Villaizán: «Tiene un concepto negativo del matrimonio que, para él, sólo comporta incomodidades y molestias».

En *Dicha y desdicha del juego*, una obra que reflexiona repetidamente sobre los efectos de la precariedad y el interés económico sobre las relaciones personales, el criado Tijera se presenta a Rosela con las siguientes palabras (vv. 1119-1125):

|        |   |
|--------|---|
| TIJERA | [...] Mi amo y yo<br>venimos llenos de alhajas<br>de las Indias, y queremos<br>escoger, si en fruta mala<br>hay en que escoger se pueda,<br>mujeres, y deseaba<br>saber si usted me contenta. |
|--------|---|

Sobre el honor de las mujeres jóvenes y el matrimonio, Tijera considera, a propósito de doña Violante, que «ella es ya para casarse, / pues sazónada la fruta, / si no se coge se cae» (vv. 1416-18). Asimismo, se muestra convencido de que, en caso de contraer nupcias él y su rico señor con las empobrecidas Rosela y doña María, «quedaremos perdidos / cuando ellas, aprovechadas» (vv. 1157-1158). No obstante, esta reticencia no impide que, al final de la obra, acepte alegremente casarse con la misma doncella, declarando que «como entiende el chiste, / no hay casamiento pobre» (vv. 3710-3711).<sup>425</sup> Existe, pues, cierta incoherencia en su misoginia —en realidad, la incongruencia no es infrecuente en la caracterización del gracioso áureo—,<sup>426</sup> refrendada por la resignación con que él mismo y Sombrero, el otro criado de la obra, aceptan los ducados que sus señores les obsequian con motivo de sus bodas (vv. 3723-3726):

|           |                            |
|-----------|----------------------------|
| FADRIQUE  | Seis mil ducados os doy.   |
| FELISARDO | Yo a vosotros otros seis.  |
| SOMBRERO  | Suavice                    |
|           | aquezo un yugo tan grande. |
| TIJERA    | Tal cruz así se mitigue.   |

Tampoco las intervenciones misóginas de Tijera tienen demasiada credibilidad en el contexto de la comedia. Mas allá de cuestiones genéricas como la consideración de las mujeres como «fruta mala» entre la que se ha de escoger y la tópica alusión al yugo del matrimonio, la más justificable de sus críticas es la que se refiere al interés económico en las relaciones amorosas, verificado por la respuesta positiva de Rosela a sus avances. Sin embargo, tal defecto no es nada de lo que no sean culpables, y en mayor medida, los personajes masculinos de la comedia. De hecho, mientras doña Violante se mantiene siempre fiel a su paupérrimo enamorado, es el padre de ella quien prefiere concertarle un matrimonio con el acaudalado don Fadrique; a su vez, este último olvida a doña María atraído por la dote de Violante.

Un último caso de interés atañe a León en *La traición en la amistad*. Se pone en su boca una jocosa alabanza de las «fregoncillas» (v. 299) que se estilan en la corte y, en especial, de las mozas gallegas, que el criado afirma preferir a «[...] estas damas hechas de zalea / que atormentan a un hombre con melindres / y siempre están diciendo: “Dame, dame”» (vv. 347-349). En su discurso no faltan tópicos como el mencionado carácter pedigüeño o como el exceso de maquillaje: «Se jalbe[g]an las caras como casas / y se ponen almagre como ovejas» (vv. 316-317). Con todo, resulta llamativa su festiva celebración del deseo sexual femenino: «[...] que

<sup>425</sup> Se refiere, como indica Provenzano [2018:314, nota 768], al refrán «No hay casamiento pobre, ni mortuorio rico», recogido en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Coreas (p. 571).

<sup>426</sup> Como señala Ferrer [2005:299], el criado puede combinar cualidades contradictorias, puesto que «la coherencia no es una de las condiciones *sine qua non* para la construcción del personaje».

las mujeres / aunque sean Lucrecias, aborrecen / los hombres encogidos, y se pierden / por los que ven graciosos, desenvueltos», aunque siempre tendrán más posibilidades de conquistar a una joven aquellos que «[...] al dame, dame, son solícitos» (vv. 383-387). Avanzando la comedia, resulta abiertamente misógina su caracterización de las «mujeres de estos tiempos», que engañan a sus maridos y les dan mala vida, si bien Belisa le hace notar que de igual modo actúan los hombres (vv. 2500-2524):

|        |  |
|--------|--|
| LEÓN   | Está ya tal el mundo que es milagro<br>poder en él vivir; está perdido<br>porque ya las mujeres de estos tiempos<br>tienen unos de gusto y otros de gasto,<br>y el marido, que coja clavellinas<br>que cría medellín y el rastro cría.                                 |
| BELISA | Esas tales, León, no son mujeres;<br>sucias harpías son, confuso infierno<br>donde penan las almas de estos tristes.   |
| LEÓN   | Grandes son los pecados de estos tiempos,<br>si aquesos son infiernos como dices,<br>pues no habiendo criado Dios más que uno,<br>ahora vemos en el mundo tantos.  |
| BELISA | ¿Tantos hay?   |
| LEÓN   | Infinitos.   |
| BELISA | No te espantes<br>que como son los gastos sin medida,<br>procuren las mujeres quien lo gaste,<br>y si con la razón lo miras todo,<br>también los hombres tienen cien mujeres<br>sin querer a ninguna.  |
| LEÓN   | ¿Cien mujeres?<br>¿Y cuál es el ladrón que tal tuviera?<br>¡Vive Dios, que es bastante sola una<br>a volver viejo un hombre! Y tú me dices<br>que hay ninguno que tenga tanta carga;<br>y si engañan, los hombres aprenderán<br>de los engaños que hay en las mujeres. |

Así pues, la autoría femenina no deja de influir en el modo en que un rasgo convencional, como la misoginia del gracioso, se actualiza en sus personajes. En ocasiones, el elemento desaparece o se reduce significativamente; puede llegar incluso a subvertirse por momentos, si se considera la defensa de las escritoras puesta en boca de Ribete en *Valor, agravio y mujer*. En otros casos, el criado mantiene su caracterización misógina, que, como era habitual, da lugar a parlamentos de tono festivo y gran efecto humorístico, al tiempo que recoge lugares comunes de la paremiología y la tradición popular. Esto no impide que dicha misoginia —particularmente virulenta en el Gaulín de *El conde Partinuplés*, pero también muy presente en los criados de Azevedo y Zayas— sea vea censurada y, con frecuencia, castigada: por ejemplo, excluyendo al culpable de las bodas finales. De manera paralela, las intervenciones de los demás personajes y el propio desarrollo de la trama se ocupan de desmentir, muchas veces de manera explícita, los prejuicios expresados contra el sexo femenino.

*c. Religiosidad popular*

Como ya señaló Montesinos [1969:27] a propósito de las comedias de Lope de Vega, «el gracioso es cristiano viejo, aunque suele entender esto del cristianismo de un modo particular. Típicas son sus disputas con los moros y su desprecio por ellos a causa de que no beben vino ni comen tocino; por afirmar su cristiandad, nunca dejaría él de hacerlo». Así lo corrobora Díez Borque [1976:242]:

La ascendencia y el linaje, de tan capital importancia en la estructura mental del hombre del XVII, aparecerá también como orgullo en la figura del criado-gracioso, sólo que aquí se reducirá al gran mito compensador [...] de ser cristiano viejo que tiene como gran patrimonio la limpieza de sangre.

En las comedias aquí estudiadas, aunque es sencillo asumir la condición de cristiano viejo de los graciosos,<sup>427</sup> tiende a evidenciarse tan solo una firme religiosidad popular, diversa en sus manifestaciones y en su función en la trama y muy ligada a la superstición. En la misma línea, Barone [2012:101] habla de «una concepción supersticiosa de la religión, característica de la devoción popular» manifiesta también en los graciosos de Calderón. Entre los imaginados por las dramaturgas, uno de los más interesantes es Gaulín, cuyo celo cristiano en *El conde Partinuplés* se vincula a la alarma que le producen las artes mágicas de Aldora y adquiere, en gran medida, un propósito humorístico. Como es de esperar, este personaje carece por completo del nexo con el Islam que sí poseía su antecedente inmediato en la fuente caballeresca, el caballero moro Gaudín. Además, si en el libro de caballerías era el propio conde quien temía un posible origen diabólico de la emperatriz, en la reescritura de Ana Caro dicha aprensión supersticiosa se traslada al lacayo. La confrontación de dos pasajes ilustra bien esta última diferencia (*Libro del conde Partinuplés*, edición de N. Baranda, p. 329):

E fuesse la emperatriz para el palacio a escuras, que no llevó antorchas ningunas, y quando entró por el palacio començó a dar rezias pisadas. E el conde, desque oyó los pasos, estremeciósse todo y arredróse a la mano derecha. Y la emperatriz començó a desnudarse y echóse en la cama, y después que fue echada, por asegurar al donzel, ella sacó el braço derecho y començóse de santiguar porque no entendiese el donzel que era tierra de pecados, y començó a dezir:

—Encomiéndome a Dios y a Santa María y a todos los ángeles y archángeles de la corte del cielo.

Y metió su braço so la ropa. E el donzel estúvose quedo y no osava resollar, maguer que las carnes le temblavan, empero ovo atanto esfuerço quando oyó mentar a Dios y a Santa María y a los otros santos.

En la comedia de Caro, sucede lo siguiente (vv. 975-990):

|        |  |
|--------|--|
| CONDE  | No te aflijas.   |
| GAULÍN | ¡Gran flema, gentil alivio!,<br>encerrados y sin luz,<br>sin saber la parte o sitio<br>donde estamos. Claro está |

<sup>427</sup> En el desenlace anónimo de *La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres, atribuido a sor Juana Inés de la Cruz por parte de la crítica, sí existe una referencia explícita a esta cuestión, en boca del criado Muñoz: «Yo me voy luego al momento / a embarazar pesadumbres, / que soy buen cristiano viejo» (edición de T. A. O'Connor, vv. 2862-2864).

que este es encanto o hechizo  
del demonio, o por lo menos  
estamos entre enemigos  
de la Fe.

CONDE                    Aunque sean demonios,  
resistirlos [...]

(Sale ROSAURA a oscuras y tropieza al salir)

ROSAURA            Tropecé, ¡Dios sea conmigo!  
GAULÍN                No tan mal, ¿oyes, Señor?,  
a Dios nombró.

Por otra parte, abundan en Gaulín las referencias religiosas con propósito cómico, no exentas de cierta irreverencia. Por ejemplo, cuando el conde se muestra obnubilado tras su primera visión de Rosaura, el criado comenta: «[...] mi amo / parece que está en éxtasis, / o que a lo de ¡resurrexit! / judío asombrado yace» (vv. 597-600). Se trata, en palabras de Luna [1993a:106, nota al v. 600], de una burla «contra los alumbrados o iluminados (“éxtasis”) y los judíos que no creen en la resurrección de Jesucristo». De manera similar, tras constatar más adelante que su señor ha entablado una relación amorosa con la emperatriz sin haberla visto jamás, Gaulín juzga que se ha hecho «amante de miserere» (v. 1292). En este caso, nos hallamos ante una alusión a ciertas fiestas celebradas en la Cuaresma, dado que esta última «no es sólo tiempo de penitencia sino también de abstinencia sexual. La ironía es que el Conde más que “enamorado de oídas” parece “enamorado de tacto”, o así interpreta Gaulín (y su público) los amores nocturnos y secretos de Partinuplés» [Luna, 1993a:139, nota al v. 1292]. Asimismo, al principio de la tercera jornada, Gaulín afirma que el conde y él se han convertido en «motilonos» (‘religiosos legos’) en el «convento de amor» (vv. 1513-1514) que es el castillo de Rosaura.

De manera paralela, abundan en el discurso del criado de *El conde Partinuplés* las expresiones latinas de raíz litúrgica, que adquieren en sus labios un tono inevitablemente burlesco: «Salutem et Pacem» (v. 930); «Santi Petri, ora pro nobis» (v. 1757). A ellas se unen exclamaciones como «¡Santa Prisca, Santa Bárbara, Santo Ángel!» (vv. 733-734), «¡San Patricio!» (v. 1076), «¡San Remigio!» (v. 1094) o «válgame señor San Cosme» (v. 1549), que con cierta frecuencia refuerzan su cómica cobardía. Puede citarse una vez más a Luna [1993a:106, nota al v. 600]:

El uso del lenguaje religioso fuera de contexto con fines paródicos con la invocación a santos y el uso de palabras latinas o extranjeras es una de las características de los lenguajes de industria usados por el gracioso para romper la tensión dramática y provocar la hilaridad.

Ejemplos menos acusados se localizan en otras comedias del corpus. En la tercera jornada de *Amor es más laberinto*, escrita por sor Juana Inés de la Cruz, el parlanchín Atún exclama: «¡Gracias a santa Lucía, / que tengo lugar de hablar!» (vv. 3580-3581). Según señala García Valdés [2017:470, nota al v. 3580], esta invocación, además de anacrónica —la obra se ambienta en la Antigua Grecia— resultaría errónea, toda vez que «santa Lucía protege la vista y no la lengua». Por su parte, en *Los empeños de una casa* Castaño llama en su ayuda a santa Tecla (v. 2315) y, hallándose en un aprieto, manifiesta deseos de poseer las habilidades de Garatuzza, pícaro novohispano a quien «le he sido siempre devoto / como a santo de mi tierra»

(vv. 2388-2389). En este punto, resulta evidente la dimensión paródica implícita en el hecho de señalar a un delincuente como santo de devoción local.

Por su parte, León, el gracioso de *La traición en la amistad*, comparte con Gaulín la creencia en lo sobrenatural. Sin embargo, su actitud hacia ello es mucho más positiva. Asombrado ante el éxito entre las damas de su señor, le pregunta: «Di, ¿sabes encantamientos? / ¿Con qué hechizas esta gente? / ¿Traes algún grano de helecho?» (vv. 521-523). Más adelante, asegura que «[...] una mujer, de aquestas que chupan niños» (vv. 2194-2195)<sup>428</sup> le dio un remedio mágico para las penas de amor, cura que, al compartirla él con un amigo cuya mujer sufría «mal de madre» (v. 2211), cosechó espléndidos resultados: «Y vio milagros con ella [...] porque el ensalmo es divino» (vv. 2212-2219). Tras esta introducción de ecos celestinescos, procede a detallar la receta (vv. 2224-2237):<sup>429</sup>

LEÓN [...] Un corazón de araña al sol secado  
y sacado en creciente de la luna,  
tres vueltas de la rueda de fortuna  
cuando tenga a un dichoso levantado.  
Esto ha de ser con gran primor mojado  
en el licor de aquella gran laguna  
donde por ser Salmazis importuna,  
fue Eco en hermafrodito trocado,  
en sangre de Anteón, muy bien cocido,  
revuelto en quejas de los ruseñores,  
y entre pelos de rana conservado.  
Cuando fueres tratado con olvido,  
sahuma con aquello a tus amores  
y serás de tus penas remediado.

La superstición popular de León y sus coqueteos con la hechicería no niegan, sino que complementan, su fe cristiana y sus alusiones cómicas a distintos aspectos de esta religión, en la línea del Gaulín de Ana Caro y de tantos otros graciosos barrocos. Por ejemplo, tras ver a su amo besar una carta de amor, León se burla de él mediante una deformación cómica de la expresión en latín *lignum crucis* ('madera de la cruz'), que se refiere a las reliquias de la cruz de Cristo (vv. 462-468):

LEÓN ¿Es *ligno en cruzis* acaso?  
¿Es de alguna santa el hueso  
lo que te dio aquella dama?  
LISEO ¿Por qué lo preguntas, necio?  
LEÓN Bésasle tan tiernamente  
que no es mucho si sospecho  
que es reliquia.

Finalmente, en torno la relación entre el gracioso y el catolicismo conviene prestar especial atención a las comedias de tema religioso. Entre ellas se cuenta *Dicha y desdicha del juego*: mezcla de comedia de enredo y milagro mariano, en ella la cuestión religiosa se encuentra muy

<sup>428</sup> Como señala Olivares [2022:82, nota 25], «la referencia es a las brujas; *chupar la sangre*: “Se dice por vulgaridad de las brujas, que beben la sangre a los niños” (*Auts.*)».

<sup>429</sup> Una versión variante de este soneto figura en la *editio princeps* de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, si bien se suprime en la segunda edición de 1637, «De nuevo corretas y enmendadas por su misma Autora». Se encuentra al final de la séptima novela, «Al fin se paga todo». Véase Olivares [2014:445, nota 72].

presente y recibe, en conjunto, un tratamiento más serio que en las piezas hasta ahora comentadas en este apartado. Al comienzo de la obra, el criado Sombrero se muestra un tanto desatento para con las ceremonias de la fe —confiesa «que apenas tomo el rosario / cuando asaltado me veo / del sueño, que en mí el rezar / sin duda es su llamadero» (vv. 189-192)—, pero, a la hora de la verdad, prueba la firmeza de sus creencias. Es él quien permanece junto a Felisardo cuando este se dispone a entregar su alma al Diablo y se esfuerza largamente por disuadirlo, insistiendo en que, en su lugar, se encomiende a la Virgen. Con un tono más ligero, pese a la seriedad de la situación, acude también al santoral cuando le reprocha a su amo el haber apostado a doña María a las cartas: «Perdieras, señor, la vista, / como sucedió a san Franco; / perdieras, señor, las tripas; / ¿mas tu hermana?» (vv. 2470-2473).<sup>430</sup> En contraste, ya se ha explicado cómo Tijera anima a don Fadrique a olvidarse del voto hecho a la Virgen. Además, este último lacayo participa del uso cómico de expresiones litúrgicas en latín —se muestra deseoso de «[...] cantar a nuestros lutos / el *Requiescant in pace*» (vv. 1461-1462)— y lanza un dardo hacia el supuesto chismorreo de los monjes, afirmando ser «[...] más constante que un fraile / en la murmuración» (vv. 1476-1477).

Siguiendo esta estela, los religiosos reciben críticas más graves en *La margarita del Tajo*, la comedia de santos que también compuso Azevedo. El gracioso Etcétera se pregunta por el autor de la letrilla con la que su amo galantea a Irene y exclama: «Mas que fue fraile supongo, / siendo para monjas hecha» (vv. 1007-1008). Su maliciosa sugerencia se verá corroborada cuando Remigio, maestro espiritual de la santa, también se esfuerce por seducirla. Curiosamente, no hay muchas más alusiones al mundo religioso por parte de este lacayo, más allá de sus repetidas advertencias a Britaldo de que el enamorar a una monja constituye «un sacrilegio» (v. 496). Sin embargo, sí puede citarse, su cómica referencia a san Blas, tradicionalmente invocado en los casos de ahogo o atragantamiento (vv. 974-989):

|          |   |
|----------|---|
| ETCÉTERA | [...] para servirte a ti<br>de alivio y desahogo<br>yo me ahogo por servirte,<br>y ahora me faltó poco,<br>porque a cenar empezaba<br>cuando que me llamas oigo,<br>y para acudir de prisa,<br>diligente y primoroso<br>me llevé toda la cena<br>de un bocado, y fue forzoso<br>llamar, señor, por San Blas,<br>que soy grande su devoto,<br>para que me socorriese<br>en trance tan riguroso,<br>que de ser ancho el bocado<br>se le hizo el camino angosto. |
|----------|---|

Un caso distinto es el de Marino en *El gran prodigio de España*. Ahora, no solo se trata de una comedia hagiográfica, sino que el criado se encuentra al servicio del santo protagonista. De esta manera, Marino ingresa en un monasterio junto a san Pedro González cuando este toma los

---

<sup>430</sup> Se refiere al beato Franco de Siena, quien, según la leyenda, llevaba una vida disoluta que lo condujo a quedarse ciego en el transcurso de una trifulca callejera. Arrepentido de sus pecados, emprendió un peregrinaje a Santiago de Compostela, donde el Apóstol le devolvió la vista, y obró desde entonces con la mayor ejemplaridad; véase Rocamonde Iglesias [2015], s.v. «Franco de Siena, San». Agustín Moreto le dedicó una comedia hagiográfica, *San Franco de Sena*.

hábitos, pasando a llamarse «fray Marino». No obstante, le cuesta adaptarse al devoto proceder de su señor: se esfuerza por emularlo, pero nunca llega a conseguirlo del todo. Esto encaja con la tónica general de las comedias de santos, así descrita por Dassbach [1997:146]: «El gracioso carece del heroísmo del santo, no participa de sus aspiraciones a la perfección, y vive dominado por un fuerte instinto de supervivencia, así que sus esfuerzos por imitar al santo resultan en muchas comedias una mera parodia de las acciones de éste». Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje, donde Marino hace un chiste a cuenta de Dios y Pedro lo castiga imponiéndole el ayuno (vv. 1121-1141):

|        |   |
|--------|---|
| MARINO | Deo gracias, mi Padre.  |
| PEDRO  | Hermano,  |
|        | sea con Dios bien venido.   |
| MARINO | Mejor fuera que el comido<br>pusiera Dios en mi mano.<br>Si usted me quiere explicar,<br>de suerte que yo lo entienda,<br>quíteme de una contienda<br>que me ha dejado atentar.<br>Dígame si puede ser. |
| PEDRO  | ¿Lo qué, hermano?   |
| MARINO | Lo que,   |
|        | no es más que un punto de fe:<br>¿Dios es cosa de comer?  |
| PEDRO  | Con Dios no hay burlas.   |
| MARINO | ¿Quién dijo<br>que yo burlo?  |
| PEDRO  | Calle la lengua.  |
| MARINO | Ahora aquesta es la mengua<br>y lo mal que yo colijo.   |
| PEDRO  | En castigo de su error,<br>ayune a agua y pan.  |
| MARINO | ¿Ayunar? Santo Adrián,<br>San Bruno, San Salvador.<br>¿Ha de me usted ayudar?   |

Asimismo, el criado halla ciertas dificultades en el ejercicio de la caridad que le encomienda su señor (vv. 1519-1527):

|        |  |
|--------|--|
| MARINO | ¿Que me haga venir Fray Pedro<br>con el alforja cargado?<br>Yo no sé en qué consiste<br>su caridad, pues no hallo<br>que lo sea no sentir<br>compasión de mi costado.<br>Mándame a la limosna<br>porque todo su cuidado<br>es hartar hombre a los frailes. |
|--------|--|

De hecho, Marino acaba desatendiendo tales labores en favor de comer y beber vino en abundancia, tras lo cual se echa una siesta. Se deja arrastrar, pues, por la pereza, la gula y el amor por el alcohol, debilidades propias de todo gracioso, que no pierde por haber tomado los

hábitos. El pasaje se adereza, además, con numerosos chistes a costa del dogma religioso; por ejemplo, en torno a la posibilidad de que, durmiendo, le sobrevenga algún éxtasis (vv. 1528):

MARINO            [...] ¿y acá el pobre cuitado  
que se quede aquí morrido,  
y que me coman gusanos?  
Pues no será ahora así,  
porque vengo aparejado  
con esta bota que tiene  
vino bien dulce, y que bravo    (*Bebe*)  
vamos ahora a la alforja.  
Veremos si acaso hallo  
algo con que matar pueda  
una gran hambre que traigo,  
que la caridad primero  
empieza por mí. ¡Oh, Santo,  
el mayor que hay en el Cielo!  
¿Es posible que he topado  
con queso, nueces, tocino,  
huevos...? Basta, ya estoy harto,  
y con ver comida tanta  
la gana se me ha pasada.  
Nada, nada, más no quiero,  
recogeos a sagrado.

*Recoge todo en el alforja.*

Voyme otra vez a la bota  
que es licor santificado.            (*Bebe*)  
Deste los Ángeles deben  
beber, según he pensado,  
porque la dulzura muestra  
no es mantimiento humano.  
Cual humano, tan divino  
es, que ya cuasi arrebatado  
por virtud del alimento  
me siento. Aquesto es milagro,  
y en sueño se disfraza  
algún misterioso rpto.  
Durmamos, que puede ser  
que así venga disfrazado  
algún éxtasis, que es solo  
lo que falta para tanto.

Posteriormente, mantiene con Pedro un diálogo en el que se refiere, en tono jocoso, a una procesión religiosa celebrada en distintas ciudades portuguesas y españolas; entre ellas, Lisboa, donde Sousa escribió su comedia (vv. 1879-1883):<sup>431</sup>

<sup>431</sup> «É conhecida a existência da Procissão do Senhor dos Passos da Graça, em Lisboa, organizada desde 1587. Esta prática estende-se também a Monção (séculos XVII-XIX), Mafra (século XVII), Ovar (século XVIII) e Braga. No Porto (séculos XVII-XX), a Procissão dos Passos saía da Sé e dirigia-se à Igreja de São João Novo [...] Na vizinha Espanha, destacamos a procissão em

PEDRO           Hermano Marino, ¿adónde  
la penitente me espera?  
MARINO           ¿Adónde? En la procesión,  
de los pasos tal vez venga.  
PEDRO           No hable de burlas, hermano,  
mas ya tarda.  
MARINO           ¡Ay, espere!  
Que viene a siete pasadas,  
no puede venir apriesa,  
mas ella viene.

En la misma obra, el otro gracioso, Timoteo, poco después de declarar que el galán al que sirve «[...] es más enamorado / que los abuelos de Herodes / y los suegros de Pilatos» (vv. 1570-1572), reacciona del siguiente modo al hallar una bota de vino (vv. 1594-1599):

TIMOTEO           [...] *Aleluya, gloria Patri.*  
*Tantum ergo, sanctu, sanctu.*  
Dios mío, famosa dicha,  
aquesto sí que es milagro:  
una bota, ¿y está llena?  
¡Oh, vino de mis encantos!

De esta manera, los graciosos de *El gran prodigio de España* —y, en especial, el que está al servicio del santo— explotan al máximo las alusiones burlescas de base religiosa, que rozarían lo irreverente de no tratarse de fragmentos absolutamente cómicos cuyo objetivo, además de entretener al público, es contribuir a la elevación de san Pedro González, cuya perfección moral y mesura destacan todavía más en contraste con la humanidad y los defectos de los lacayos. Por otra parte, considerando el conjunto de las comedias del corpus, puede concluirse que los graciosos comparten una devoción popular, sincera si bien no particularmente rígida en su disciplina, que se expresa sobre todo en la invocación de santos diversos y no está exenta de elementos supersticiosos. Muy a menudo, estas alusiones de carácter religioso actúan como un recurso más al servicio del humor y de la parodia.

#### 2.2.4.2 Las doncellas

La piedra angular de la ética de las damas del teatro áureo es el honor entendido como recato y castidad; en contraste, esta expectativa brilla por su ausencia en el caso de las criadas. A ellas se les atribuye una moral sexual mucho más relajada, que les otorga mayor libertad de movimientos —convirtiéndose, como se ha comprobado, en un puente entre la dama y el espacio público que a esta le está vedado— y, con frecuencia, da pie al humor. Desde el punto de vista socioeconómico, la mayor preocupación por el control sexual de las mujeres de la clase dominante puede explicarse en relación al sistema de herencia; en palabras de Angeline Goreau: «Under the patriarchal, primogenital inheritance system, the matter of paternity could most emphatically *not* be open to question [...] As the aristocracy's chief means of consolidating and perpetuating power and wealth was through arranged marriage, the undoubted chastity of daughters was a crucial concern».<sup>432</sup> En el sistema de personajes de la comedia nueva, esta

Olivença, organizada pela Real Archicofradía del Señor de los Pasos, e a de Baiona, que decorre na tarde de Sexta-Feira Santa» [Santos, 2021:57]; puede añadirse, por ejemplo, otra «procesión de los Pasos» en la Semana Santa de León.

<sup>432</sup> Tomo la cita de Ferguson [1998:98].

diferencia entre señoras y criadas ha de entenderse como una faceta más de la caracterización por contraste entre personajes «altos» y «bajos», de tal manera que los valores que se consideran superiores se atribuyen preferentemente a la nobleza.

En las comedias de Ângela de Azevedo, quien, como se ha puesto de manifiesto, suele interesarse más que otras dramaturgas por el personaje ancilar femenino, este rasgo de carácter se evidencia en múltiples ocasiones. Por ejemplo, ya se ha comprobado cómo Belisa se erige en portavoz de ciertas demandas de libertad que su ama ha de reprimir pudorosamente en *Dicha y desdicha del juego*. La criada le aconseja anteponer su felicidad a un decoro que parece condenarla —al menos en este punto de la obra— a la resignación y el sufrimiento (vv. 1671-1682):

|          |  |             |
|----------|--|-------------|
| BELISA   | Pues, ¿intentas explicarte con tu padre, di?                         |             |
| VIOLANTE |  | ¡Ay Belisa! |
|          | Que no el recato me avisa.   |             |
| BELISA   | Y si él intenta casarte, ¿qué has de hacer, dar el sí?               |             |
| VIOLANTE |  | Yo          |
|          | no sé que diga, ¡ay de mí!; diré con la boca sí y con el corazón no. |             |
| BELISA   | El sí a penar te condena.  |             |
| VIOLANTE | El no en vergüenza me sale.  |             |
| BELISA   | Esa en el rostro más vale que en el corazón la pena.                 |             |

La misma Belisa mantiene con el gracioso Sombrero el diálogo que sigue (vv. 2335-2340):

|          |                              |
|----------|------------------------------|
| BELISA   | [...] al juego, Sombrerillo. |
| SOMBRERO | ¿Y si de él ganancia saco?   |
| BELISA   | Jugará de amor conmigo.      |
| SOMBRERO | ¿Y si el juego bien barajo?  |
| BELISA   | Triunfará con esta sota.     |
| SOMBRERO | Y usted con este caballo.    |

La metáfora del amor como juego se halla aquí imbuida de connotaciones eróticas. Obsérvese, en este sentido, la identificación de Belisa con la «sota», carta de la baraja que representa en teoría al soldado de infantería, pero que en la simbología popular de los siglos XVI y XVII remite, en realidad, a la mujer de conducta sexual considerada impúdica y, por excelencia, a la prostituta.<sup>433</sup> Tal matiz encaja especialmente bien con el condicionante económico que impregna las promesas de Belisa: solo si Sombrero regresa victorioso y reparte con ella sus ganancias «triunfará con esta sota», es decir, recibirá en premio sus amores.

---

<sup>433</sup> Provenzano [2018:272, nota 587] indica la vinculación de la sota con «el subalterno inmediato de algunos oficios y empleos (AUT), tal y como es la criada». Me parece interesante añadir a esta cuestión las connotaciones señaladas por Étienvre [1990:312]: «El destino de la sota está inscrito en su propio nombre, el cual, en masculino, declara tan sólo la inferioridad en una jerarquía. En femenino, añade a esta inferioridad una muy frecuente connotación sexual. Es la “sota puta”, expresamente mencionada como tal, lo mismo en el *Entremés de la cárcel de Sevilla* (1600) como en una novela de Gironella. Y esta connotación se instala tan sólidamente en la imaginación de los españoles que viene a ser un componente esencial del signo, es decir de la representación mental (y no de la representación gráfica) del objeto».

Por otra parte, en la misma comedia, Tijera interpela así a una segunda criada, Rosela (vv. 1106-1112):

|        |  |
|--------|--|
| TIJERA | ¡Oye, doncella!, Deo gracias,<br>la palabra me perdone,<br>si es que llegué a levantarla<br>algún falso testimonio.<br>Si hace el papel de criada,<br>hable a cara descubierta;<br>no se nos venda tan cara. |
|--------|--|

Según Provenzano [2018:234, nota 397], al comienzo de este pasaje el gracioso «le pide perdón a Rosela por dirigirle la palabra, aunque reconoce, al mismo tiempo, que no tiene por qué echarse la culpa»; de ahí la expresión «falso testimonio». A mi juicio, se trata más bien de una insinuación maliciosa a costa de la virtud de la interpelada, partiendo de una dilogía sobre la palabra «doncella». Es decir, Tijera se dirige a Rosela llamándola «doncella» —en su acepción de ‘criada’— pero enseguida se disculpa, socarronamente, por haberla acusado en falso de ser una ‘mujer virgen’. Seguidamente, le exige que se descubra el rostro en la calle, pues, a su parecer, tanto recato resulta impropio de una mujer del pueblo llano. Al hacerlo, de manera explícita le atribuye menor dignidad que a una dama, pues le pide que «no se nos venda tan cara» (v. 1112), recreándose de nuevo en un doble sentido: «cara» como sinónimo de ‘rostro’ o ‘de precio elevado’. La reacción de Rosela no desmiente tal prejuicio, pues, en cuanto averigua el alto poder adquisitivo de Tijera y de su amo don Fadrique, no duda en apartarse el manto diciendo: «Pues míreme» (v. 1126). Esta actitud receptiva le valdrá más tarde los reproches de doña María, en un diálogo que pone de manifiesto el pragmatismo de la criada frente al pudor paralizante de la dama (vv. 1806-1814):

|        |  |
|--------|--|
| MARÍA  | Ya te extraño ese delirio<br>con que has tanto, a mi pesar,<br>la honestidad ofendido.<br>¿Tú habías de ser tan fácil<br>con hombres desconocidos? |
| ROSELA | La gente hablándose entiende. <sup>434</sup>   |
| MARÍA  | En doncellas es prohibido.   |
| ROSELA | ¿Si no hay quien por ellas hable?  |
| MARÍA  | De Dios le vendrá el auxilio.  |

Este tipo de actitudes y expectativas son objeto de comentario explícito también en *El muerto disimulado*, de la propia Azevedo, donde la doncella Hipólita —quien, posteriormente, afirmará ser «mujer de vergüenza» (v. 1479) al defenderse de ciertas acusaciones de alcahuetería— le dice a su señora (vv. 1162-1171):

|          |   |
|----------|---|
| HIPÓLITA | Nunca de ti liviandad<br>llegaría a presumir,<br>que aqueso era desmentir<br>tu sangre y tu calidad.<br>Ninguna facilidad |
|----------|---|

<sup>434</sup> Así figura este verso en la edición de Provenzano [2018], por la que cito, además de en la anterior de Soufas [1997a]. Sin embargo, creo que la opción preferible sería: «La gente hablando se entiende».

en la nobleza es censura  
de su reputación pura,  
pues solamente se advierte  
que en quien es de baja suerte  
no hay reputación segura.

El pasaje resulta, hasta cierto punto, ambiguo. Por un lado, no hay nada extraño en la afirmación de una mayor virtud, en especial en el terreno sexual, inherente a las mujeres de la aristocracia: se trata, como antes se ha visto, de un lugar común en la comedia barroca y su sistema de personajes. Tampoco estaría fuera de lugar en el pensamiento de una mujer noble, como lo fue Ângela de Azevedo. Sin embargo, la anterior declaración no deja de ser llamativa en boca de un personaje como Hipólita: resulta difícil imaginarse a la criada pronunciando estas palabras sin, al menos, un ápice de queja o de ironía. Puede que, en última instancia, la interpretación del pasaje dependiera del tono que le diese la actriz en la puesta en escena, una decisión que podría variar, además, en función del público y el contexto de representación.

Junto a Azevedo, también sor Juana Inés de la Cruz se detiene en la caracterización de las criadas desde el punto de vista del comportamiento sexual. En *Los empeños de una casa*, Castaño, sorprendido por la aparente resistencia de Celia a sus requiebros, le pregunta: «Mas ¿siendo criada te engrías?». Ella, indignada, replica: «¿Criada a mí el muy estropajo?» (vv. 1219-1220). Más adelante, la doncella lamenta hallarse sexualmente insatisfecha aun teniendo muchos pretendientes, mediante una serie de dobles sentidos bastante transparentes (vv. 1527-1534):

|       |  |
|-------|--|
| CELIA | El dolor más importuno<br>que da amor en sus ensayos,<br>es tener doce lacayos<br>sin regalarme ninguno,<br>y tener perpetuo ayuno,<br>cuando estar harta debiera<br>esperando costurera<br>los alivios del dedal. |
|-------|--|

En *Amor es más laberinto*, cuando Creta es tomada por el ejército ateniense, Cintia exclama: «Siendo tan libre, sintiera / esta vez verme cautiva» (vv. 3507-3508). Como señala García Valdés [2017:467, nota al v. 3507], se trata de un «juego dilógico entre los significados de *libre* “que tiene libertad”, como opuesto a *cautiva*, y “mujer licenciosa y atrevida”». Asimismo, en esta comedia reaparecen las acusaciones de un lacayo a una criada que intenta hacer suyos el recato y la esquivéz que se juzgan propios de una dama. En particular, Laura había pretendido «probar la fe» (v. 995) de Atún imponiéndole «mil años de rendimiento / para obligar mi altivez» (vv. 985-986). No obstante, el gracioso se niega a ser «amante Matusalén» (v. 990) y renuncia a seducirla en tales condiciones. Laura se ve obligada a reconocer lo impostado de su esquivéz, tras lo que Atún le advierte (vv. 997-1002):

|      |  |
|------|--|
| ATÚN | Está muy bien, pero mira<br>no te acontezca otra vez<br>quererte fingir señora,<br>porque no se avienen bien<br>la tizne del estropajo<br>y el humo del altivez. |
|------|--|

En la jornada escrita por Juan de Guevara, Laura será tratada de «buscona» (v. 1450); al cierre de *Amor es más laberinto*, de nuevo de la pluma de Sor Juana, otra vez se pone de relieve su altanería: acepta a Atún como marido porque «[...] no es bien que baldía, / cuando se casan los otros, / quede persona tan digna / como yo» (vv. 3622-3625). Por tanto, este tipo de actitudes se presentan como una forma de engreimiento por parte de las criadas; es decir, como la manifestación de unas ínfulas de señora que, al igual que las aspiraciones de caballero de Tristán en *La firmeza en el ausencia*, poseen ante todo un propósito paródico y humorístico.

Es también interesante el caso de *La traición en la amistad* de María de Zayas, donde algunas de las declaraciones de Lucía no le van muy a la zaga a las de Fenisa, su promiscua señora, en lo que se refiere a su actitud hacia los hombres. Si la dama justificaba el amar a muchos con una retórica neoplatónica, la criada se sirve de la sabiduría popular para expresar la misma idea (vv. 1506-1513):

|        |   |
|--------|---|
| FENISA | [...] Es linda cosa;<br>los amantes, Lucía, han de ser muchos.  |
| LUCÍA  | Así decía mi agüela, que Dios haya,<br>que había[n] de ser en número infinitos,<br>tantos como los ajos que poniendo<br>muchos en un mortero [amontonados],<br>salte aquel que saltare, que otros quedan,<br>que si se va o se muere nunca falte. |

Con todo, en otros muchos momentos Lucía aconseja a Fenisa moderación, advirtiéndole tanto de los peligros que entraña su comportamiento como de su inmoralidad. En este último sentido, puede recordarse el instante en el que la criada identifica a su señora con un «de amor infierno» (v. 2401) que atrae a multitud de pecadores. Por otra parte, al final de la comedia, la doncella no comparte la soltería que constituye el castigo de su ama, sino que se une en matrimonio al gracioso León. No obstante, ambos mantienen el siguiente diálogo (vv. 2886-2892):

|       |  |
|-------|--|
| LUCÍA | Yo tengo cierta receta<br>para hacer los bravos mansos.  |
| LEÓN  | ¿Y si lo soy, habrá renta?   |
| LUCÍA | Renta, coches y criados.   |
| LEÓN  | Pues alto, usaremos de ella,<br>que en la corte no se vive,<br>si no es con trazas como estas. |

A partir de estos versos, Urban [2014:750-51] concluye que el lacayo «consentirá que Lucía —ya su esposa— se prostituya para medrar económicamente». De igual manera, González Santamera y Doménech [1994:171, nota al v. 2892] apuntan: «León muestra su estirpe picaresca y acepta de buen grado los cuernos al saber que le reportarán “renta, coches y criados”». Tan sórdida realidad se presenta desde una óptica festiva, muy lejos del drama humano que habría de suponer en la realidad extraliteraria.

Para finalizar este apartado en torno a la caracterización moral de la criada, es interesante detenerse todavía en un caso un poco distinto: el de Lisarda, doncella al servicio de Belisa en *El gran prodigio de España*. Su ama pasa de la actitud más disoluta —hasta el punto de tratar de seducir a un sacerdote— a entregarse con fervor a la penitencia y la religión. Lisarda, en cambio, rehúye tales extremos y no aprecia el verse obligada a sufrir con su señora: «Tan santa mi ama está / que hasta quiere que yo lo sea» (vv. 2545-2546). Repite sus quejas un poco más

adelante, insistiendo en que, desde que su ama aspira a la ejemplaridad, la reprime también a ella (vv. 2553-2564):

LISARDA            ¡Ay, que el que viene con ellos  
                              es Timoteo, brava flema!  
                              Mas yo quiero retirarme  
                              de aquí, porque no suceda  
                              por el mal de mis pecados  
                              que el tal Timoteo me vea  
                              y que me entre a recuestar,  
                              y que mi ama lo sepa,  
                              y que me trate muy mal,  
                              y otras mil stratagemas.  
                              Que después que dio en santa  
                              quiere que todos lo sean.

Además, por mucho que Belisa pretenda que no hay persona en el mundo «que ingrata a Dios no haya sido» (v. 2684), Lisarda juzga que ella no ha «[...] hecho tantos delitos» (v. 2682) y que, por tanto, nada la obliga a someterse a una mortificación que no desea. Decide, pues, dejar a su ama. La actitud de la doncella puede ponerse en relación con la del gracioso Marino, quien, en la misma comedia, acompañaba a san Pedro González sin ser capaz de alcanzar su mismo nivel de sacrificio. Por supuesto, la situación no es idéntica: Belisa no es una auténtica santa, sino meramente una mujer que se esfuerza por expiar un pecado del que su criada no es culpable, como argumenta la propia Lisarda. No obstante, la situación recuerda a las de ciertas comedias hagiográficas sobre las que afirma Dassbach [1997:152]:

Un tercer caso, tampoco frecuente en el papel que suele desarrollar el gracioso en las comedias de santos es el del gracioso que no imita la vocación religiosa de su amo. Si bien le sirve en su vida secular, se niega a terminar sus días en un convento, así que deja al santo y sigue su propia vocación, vocación que puede ser el matrimonio. Mientras que la mayoría de los graciosos actúan por una mezcla de lealtad hacia el santo e inercia, inercia que es consecuencia de su tendencia a proseguir el camino más fácil, es decir, aquel que no requiera tomar decisiones, este gracioso muestra una determinación poco común por controlar su destino.

Y en concreto, las palabras con las que Lisarda explica a Belisa su decisión de abandonarla —«[...] Dios a mí no me quiere / llevar por ese camino» (vv. 2691-2692)— recuerdan a la reflexión de esta investigadora a propósito de *La niñez del padre Rojas*, de Lope de Vega [Dassbach, 1997:153]:

Desde el punto de vista religioso, Crispín refleja la idea de que se puede servir a Dios en diferentes capacidades, y que no todos sienten inclinación de ser religiosos y santos, y que es más honesto reconocerlo que fingir tener una vocación y pretender imitar al santo. Hay muchos caminos al cielo y cada uno ha de elegir aquél que se encuentre a su alcance.

Todo ello conduce a hacer un breve apunte sobre la religiosidad popular, que entre las doncellas del corpus no cobra entidad suficiente como para merecer un apartado propio. Con todo, no solo el caso de Lisarda puede examinarse en paralelo al de los graciosos de la comedia

hagiográfica; también algunas doncellas participan de las invocaciones a santos o del uso de léxico litúrgico con un propósito cómico, cuestiones ya observadas en personajes como el lacayo Gaulín de *El conde Partinuplés*. Entre las criadas, un ejemplo significativo se ofrece también de la pluma de Ana Caro, pues el discurso de Flora mientras desvalija a Tomillo se halla salpicado de alusiones a la religión (*Valor, agravio y mujer*, vv. 2364-2394):

FLORA                    [...] pero vamos al expolio,  
                                   en nombre de San Cirilo [...]  
                                   Esta es taba. ¡Gran reliquia  
                                   de mártir trae consigo  
                                   este menguado! Esta es  
                                   baraja, devoto libro  
                                   de fray Luis de Granada,  
                                   de oraciones y ejercicios [...]  
                                   ¡Cómo pesa el picarón!  
                                   ¡San Onofre, San Patricio,  
                                   que no despierte!

A pesar de pasajes como estos, lo cierto es que, como ocurría a propósito de las damas, el aspecto más significativo en cuanto a la ética de las criadas como grupo se relaciona con su comportamiento sexual. Globalmente, las comedias estudiadas inciden en la idea de que una mujer de clase baja posee, por naturaleza, una moral sexual más laxa —evidentemente, según los valores propios del Siglo de Oro— que una aristócrata. Por este motivo, le son ajenos los formulaicos desdenes atribuidos a las damas: la criada que trate de emplearlos será tachada de engreída e, infaliblemente, su actitud constituirá una fuente de humor. En la misma línea, el interés o la actividad sexual de las doncellas no es objeto de repulsa o de escándalo, como lo sería en una mujer noble, sino que se aborda siempre desde la comicidad, aun cuando llega a aludirse a realidades extremas, como la prostitución. Otras cuestiones, como la devoción cristiana y el grado de lealtad a su señora —por ejemplo, es evidente que la traidora Celia de *Los empeños de una casa* es un personaje mucho más negativo desde el punto de vista ético que la fiel Rosela de *Dicha y desdicha del juego*; pero sobre este aspecto nos hemos detenido ya en el apartado II, 2.2.3 «Rasgos sociales: al servicio de otros»— completan el retrato moral de las criadas del corpus.

### 2.2.5 Rasgos psicológicos: del materialismo al humor

Salvando excepciones, los integrantes del *dramatis personae* de la comedia nueva no suelen poseer una gran profundidad psicológica. Esta premisa se vuelve particularmente evidente en lo que se refiere a graciosos y criadas, personajes muy funcionales cuya caracterización estereotipada incluso los lleva, en ocasiones, a caer en la contradicción: desde sirvientas fidelísimas a su dama que, al cambiar de escena, se hacen eco del tópico de los criados como enemigos domésticos; hasta lacayos que, como Ribete, pasan sin transición aparente de un discurso profemenino —por ejemplo, en defensa de las mujeres escritoras— a la misoginia. Con todo, del mismo modo que el idealismo y el amor actuaban como eje de la vida interior de damas y galanes, la psicología de criados y doncellas puede estudiarse en torno a dos núcleos fundamentales: por un lado, el pragmatismo y el interés por lo material, que contrastan con las abstracciones que preocupan a sus señores; por otro, la locuacidad ligada al humor, a la cultura popular y, casi siempre, a la rapidez de ingenio. Por lo general, se trata de cuestiones más evidentes en los graciosos que en las criadas, toda vez que los primeros tienden a ser personajes más desarrollados; pero los dos miembros de la pareja ancilar participan de esta caracterización.

## 2.2.5.1 Pragmatismo e interés por lo material

La actitud materialista ante la vida, combinada con una fuerte personalidad pragmática, es en todo momento rasgo definitorio de lacayos y doncellas. Su preocupación por las necesidades del cuerpo —frente a la prioridad que los aristócratas, con menos que temer en este aspecto, conceden a los asuntos del alma— se hace patente en conversaciones como la que mantienen Gaulín y Partinuplés cuando este último se muestra reticente a abandonar el bosque donde ha conocido a Rosaura (*El conde Partinuplés*, vv. 720-728):

|        |  |
|--------|--|
| CONDE  | ¿Cómo es posible alejarme<br>de este sitio, si en él dejo<br>del alma la mayor parte?  |
| GAULÍN | Déjala toda y partamos,<br>que al alma no han de tocarle<br>en un pelo de la ropa.<br>A esos cuerpos miserables<br>es fuerza que les busquemos<br>albergue donde se guarden. |

Entre las criadas, puede citarse un diálogo entre Jacinta y su doncella, Dorotea. La primera sospecha que Clarindo ha sido asesinado por su amigo don Álvaro, una postura que defiende diciendo: «Y no será, no, el primero / que una novela ha leído, / en que el caso ha sucedido / a un amante caballero» (*El muerto disimulado*, vv. 525-528). La sirvienta le recuerda con prudencia: «Señora, eso es fingimiento» (v. 529). Aunque la hipótesis de Jacinta es acertada —salvo por el hecho de que el intento de asesinato resultó fallido y la muerte de Clarindo es solo fingida—, el escepticismo de Dorotea hacia el argumento esgrimido por su ama refleja el mayor apego a la realidad de la doncella, más consciente que ella de que la vida no suele guiarse por las convenciones de la literatura.

Todas estas cuestiones se manifiestan de manera especialmente recurrente en tres campos: el escepticismo de graciosos y criadas ante el amor idealizado que mueve al galán y la dama; el interés económico; y, en el caso de los lacayos, la afición por la comida y el alcohol, a las que se une a menudo la pereza, dando lugar, según José Prades [1963:120], a una suerte de «epicureísmo». Las tres vertientes se examinan detenidamente a continuación.

*a. El escepticismo ante el amor*

El amor todopoderoso de la comedia nueva no suele dejar fuera de su órbita a criados y doncellas: normalmente, estos coquetean a lo largo de cada pieza y contraen matrimonio al término de la misma. No obstante, el suyo es un amor con los pies en la tierra, que atiende fundamentalmente a la conveniencia práctica y a la atracción sexual. Así se ha observado en múltiples estudios; por ejemplo, Ley [1954:38] afirma:

En el teatro español existe el contraste entre la actitud amorosa del señor y la del criado; un idealismo del amor, empapado con la lectura de León Hebreo y otros autores, choca de golpe con otro punto de vista (el del lacayo), que ve el amor únicamente como deseo físico.

En la misma línea, Domingo [2006:783] reflexiona:



En el terreno concreto del sentimiento amoroso [...] el reparto social de los amantes conlleva también la gradación o jerarquización interna del mismísimo

concepto del amor. El pretendido sentimiento universal de ese amor que igualaba a la humanidad entera sería interpretado por el hombre del Seiscientos y su particular ordenación estamental de los valores morales y personales como una pasión humana de doble naturaleza ontológica, en función de la calidad social del sujeto que la padeciese. Así pues, diferenciaríamos entre el *amor verdadero* o *noble*, propio de los corazones ilustres, bellos y discretos, frente a lo que podríamos calificar de *amor de segunda* o simple instinto sexual, por asentarse en las almas de baja casta social. Dicotomía socio-moral de la humana pasión amorosa que, desde el punto de vista literario, y de acuerdo con la mecánica de polarización utilizada por la *Comedia nueva*, equivaldrá a la conocida confrontación entre el *amor trágico/elevado* de la pareja principal de *galán y dama* y el amor *cómico/bajo* de los criados.

Puede citarse todavía a Barone [2012:120], cuyas observaciones a propósito del teatro calderoniano no hacen sino confirmar esta tendencia:

A la compleja concepción refinada y cortés del amor, derivada de la ética aristocrática del protagonista se contraponen el punto de vista pragmático y materialista propio de la ideología burlona de la figura del donaire, demasiado ínfima y grosera para comprender y apreciar «los rodeos de platónicos amores».

Como es lógico, maneras tan distintas de entender el amor conllevan que criadas y lacayos adopten una actitud cuanto menos escéptica hacia las tormentosas pasiones que exaltan a sus amos. Resulta particularmente ilustrativo el siguiente diálogo (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 406-417):

|           |  |
|-----------|--|
| FELISARDO | Pues, si es Violante mi dueño,<br>¿cómo de ella he de ausentarme?  |
| SOMBRERO  | ¿Cómo? Bueno está, diciendo,<br>«Adiós, dueño de mi alma;<br>no haya en este apartamento<br>lágrimas; usted se quede,<br>que yo me voy». |
| FELISARDO | De amor exento<br>como estás, así discurre.  |
| SOMBRERO  | También a Belisa quiero;<br>mas llegando al pundonor,<br>no tanto al amor me entrego<br>que me deje a mí por él.                         |

Idéntica actitud adopta Etcétera en *La margarita del Tajo*. Tras describir el gracioso la privación de sueño y sustento que el enamoramiento ha infligido a Britaldo, tiene lugar esta conversación (vv. 950-963):

|          |  |
|----------|--|
| BRITALDO | Son tributos de quien ama.   |
| ETCÉTERA | Mal con ellos me acomodo.  |
| BRITALDO | Es porque de amor no sabes.  |
| ETCÉTERA | También al amor conozco,<br>mas quiero de calidad<br>que, sin que amor me haga estorbo<br>a las conveniencias más, |

calzo, visto, bebo y como,  
duermo, brinco, juego y pago  
al amor un rato, sólo  
cuando el ocio me acomete,  
que es bueno evitar el ocio.  
Amor, que es un desenfado,  
por enfado no lo tomo.

Asimismo, León contrapone su pragmatismo al apasionamiento de su señor en *La traición en la amistad* (vv. 284-300):

|       |   |
|-------|---|
| LISEO | ¿No te parece que de un [hermoso] ángel<br>se han de estimar favores semejantes,<br>y engrandecer el alma, porque en ella<br>quepa la gloria de merced tan grande?  |
| LEÓN  | Si va a decir verdad, como no busco<br>amor de mantequillas ni alfeñique,<br>de andarme casquivano y boquiabierto,<br>de día viendo damas melindrosas,<br>de noche requebrando cantarillas<br>de las que llenas de agua en las ventanas<br>ponen a serenar por los calores,<br>pues a cabo un cuidado de quebrarse<br>la cabeza, no hará sino caerse<br>y romperle los cascos cuando menos.<br>¡Pesie a quien me parió! Que no hay tal cosa<br>como las fregoncillas que estos años<br>en la Corte se usan. |

Y en *Amor es más laberinto*, el escepticismo del gracioso se refleja en versos como los siguientes, cuando Teseo habla a Fedra de la posibilidad de morir de amor (vv. 873-884):

|      |  |
|------|--|
| ATÚN | Una muerte muy galana<br>es la que escoges, señor,<br>que por las muertes de amor<br>nunca se dobló campana.<br>Y digo, si permitir<br>quieres tan dichosa suerte,<br>que de esas que llamas muerte,<br>también me quiero morir,<br>y aun quiero que se dé prisa<br>ese inhumano rigor;<br>porque es morir de amor,<br>como morir de risa. |
|------|--|

También las criadas suelen adoptar una actitud pragmática que contrasta con la visión pasional e idealista de la dama. Esto se hace patente sobre todo en los consejos que la doncella ofrece a su señora. Así, Dorotea le recomienda a Jacinta que consienta en casarse, instándola a valorar la libre elección de marido que su padre le ofrece. Cuando la dama confiesa que su rechazo al matrimonio se debe a su antigua relación con Clarindo, a quien cree muerto, a la sirvienta no le

falta compasión; pero, considerando sus circunstancias, sigue animándola a aceptar un nuevo amor, incluso si este resulta más racional que apasionado (vv. 425-448):

DOROTEA            [...] No culpo tu sentimiento  
de tu malogrado amor;  
antes siento tu dolor  
y tus *dissabores* siento.<sup>435</sup>  
Mas parece sin razón,  
si no remedias el daño,  
irse tras el desengaño  
de esa tu resolución.  
El primero amor, no hay duda  
que es del alma impresión fuerte,  
pero mudada la suerte,  
también el amor se muda.  
De tu constante firmeza  
ya quedas desobligada,  
porque la vida acabada,  
acábase la fineza.  
No, pues, este amor te impida  
otro amor, y si olvidarlo  
quieres, procura trocarlo,  
que amor con amor se olvida,  
y no teniendo poder  
amor para te inclinar,  
lo que no haces por amar  
hazlo por agradecer.

En *Dicha y desdicha del juego* se produce una escena similar. En primer lugar, Belisa trata de persuadir a Violante de que acepte el matrimonio con don Fadrique al que la empuja su padre, confiando en que el paso del tiempo y la convivencia la hagan olvidar a Felisardo y llegar a amar al marido impuesto (vv. 1583-1638):

BELISA            Señora, si esto ha de ser,  
¿de qué sirve el lastimarte?  
Procura el dolor templarte [...]   
Aún, señora, no has llegado  
tu esposo a ver; podrá ser  
que te llegue a parecer  
tan bien que te cause agrado;  
y a Felisardo, a quien quieres,  
haga poner en olvido,  
que en otras ha sucedido [...]   
Trato, comunicación,  
el tiempo contrario fuerte,  
y del estado la suerte

---

<sup>435</sup> Hegstrom y Larson [2018:116, nota 12] señalan a propósito de este verso: «The Portuguese word *dissabor* means ‘disgust,’ ‘displeasure,’ ‘chagrin,’ or ‘annoyance.’ On the other hand, the Spanish word *desabor* and the Portuguese *dessabor* mean ‘insipidity’ or ‘unsavoriness’». Con todo, cabe apuntar que *Autoridades* no solo recoge *dessabor* con el significado de «falta de sabor en la comida o bebida, o disgusto en el paladar», sino que añade: «Metafóricamente vale sequedad, tibieza y descaecimiento de ánimo». Sea como fuere, la elección de la vocal «i» en lugar de «e» refleja la lengua materna de la autora.

producir suele afición.  
Así, pues, señora, cuando  
te cases con don Fadrique  
y cuando él te comunique,  
le irás afición cobrando.

El razonamiento de la doncella resulta diametralmente opuesto a los dictámenes del amor neoplatónico, que sigue doña Violante al replicar que jamás podrá amar a don Fadrique, pues tiene el nombre de Felisardo impreso en el corazón. La diferencia en cuanto a valores de dama y criada se refleja también en *La firmeza en el ausencia*, donde la doncella de Armesinda se muestra mucho más proclive que esta a aceptar al pretendiente indeseado pero provechoso (vv. 1803-1807):

LEONOR            ¡Qué amor tan mal empleado!  
Extraña, por cierto, estás.  
¡Mira que es injusta ley  
despreciar marido rey  
que te adora!

De igual manera, Celia aboga en *Los empeños de una casa* por el galán más ventajoso en las circunstancias dadas, sin importar el enamoramiento: don Juan para doña Ana y don Pedro para doña Leonor. Por supuesto, en este caso los motivos de la sirvienta no son altruistas, dado que Juan la ha sobornado y Pedro es su señor; además, Ana le ha ordenado que trate de dirigir el interés de Leonor hacia este último. Con todo, su argumentación es una muestra perfecta del pragmatismo característico de la doncella (vv. 2126-2145):

CELIA            [...] Pues, señora, si conoces  
que, ingrato, Carlos te deja,  
y mi señor te idolatra,  
y que tu padre desea  
hacerte su esposa, y que  
está el caso de manera  
que, si dejas de casarte,  
pierdes honra y conveniencia,  
¿no es mejor pensarlo bien  
y resolverte discreta  
a lograr aquesta boda,  
que es lástima que se pierda?  
Y hallarás, si lo ejecutas,  
más de tres mil congrüencias,  
pues sueldas con esto solo  
de tu crédito la quiebra,  
obedece a tu padre,  
das gusto a tu parentela,  
premios a quien te idolatra,  
y de don Carlos te vengas.

Por último, Cintia, la criada de Ariadna en *Amor es más laberinto*, procura atemperar las pasiones de su señora: cuando la princesa cretense lamenta «que muero por quien no muere por mí» (v. 1034), la doncella le advierte «que se niega al remediar / quien se da toda al sentir» (vv. 1037-1038). De este modo, participa también ella de los prácticos consejos que, como se ha

comprobado, suelen ofrecer las doncellas del corpus a unas damas tan pudorosas como arrebatadas.

*b. El interés económico*

Como no puede ser de otra manera, el apego a lo material de graciosos y criadas se manifiesta también en forma de preocupación económica, muchas veces presentada como codicia.<sup>436</sup> A menudo, este rasgo se expresa a raíz de los pagos que los sirvientes reciben de sus señores, tratándose del sueldo ordinario o de las dádivas otorgadas por algún servicio concreto; en especial, a modo de albricias por una buena noticia o tras la entrega de una carta de amor. Por ejemplo, los dos lacayos diseñados por Ana Caro en *Valor, agravio y mujer* comparan su salario nada más conocerse. Ribete se muestra satisfecho con el que recibe de doña Leonor; al parecer, don Juan no es tan generoso con Tomillo (vv. 1156-1159):

|         |                            |
|---------|----------------------------|
| TOMILLO | ¿Cómo va de paga?          |
| RIBETE  | Paga adelantado.           |
| TOMILLO | Y ¿os da ración?           |
| RIBETE  | Como yo la quiero.         |
| TOMILLO | No hay tanto bien por acá. |

Avanzando la comedia, Tomillo recibe una bolsa de dinero de mano de Estela, a cambio de informarla—no demasiado verazmente—sobre la historia en común de don Juan y Leonor. No mucho después, la criada Flora le administra un somnífero y lo desvalija mientras duerme. El pasaje deja bien patente la codicia de la doncella (vv. 2398-2417):

|       |   |
|-------|---|
| FLORA | [...] Éste, sin duda,<br>es el precioso bolsillo,<br>a quien mis miedos consagro<br>y mis cuidados dedico.<br>[...] ¡oh dulce archivo<br>de escudos y de esperanza, |
|-------|---|

(*Sácale.*)

con reverencia te miro!  
Depositario dichoso  
de aquel metal atractivo  
que a tantos Midas y Cresos  
puede ocasionar delitos.  
Al corazón te traslado,  
metal generoso y rico  
y voyme antes que despierte,  
y esas alhajas remito  
a su cuidado el guardarlas  
cuando olvide el parasismo.

<sup>436</sup> A propósito de los lacayos, José Prades [1963:117] observa: «El sentido utilitario del gracioso le impulsa a aprovechar cualquier situación propicia para allegar dinero o alhajas; para él eso nada tiene que ver con la fidelidad que guarda a su señor. Sus pedigüñerías alcanzan por igual a su amo que a los enemigos de éste; el gracioso sabe obtener dádivas de amistad y enemistad».

El desconsuelo de Tomillo al descubrir el hurto —«¡Ay, bolso del alma mía!» (v. 2446); «¡Ay, escudos míos» (v. 2455)— incrementa la comicidad de la escena; tanto más, cuando Ribete le sugiere socarronamente: «Hazle una prosopopeya» (v. 2447). El interpelado declama entonces, en honor de su bolsa perdida: «Mira, Nero de Tarpeya / a Roma como se ardía» (vv. 2448-2449). Tras esta demostración de patetismo, Tomillo suplicará todavía a Ribete que comparta con él su propio dinero, a lo que este, como era de esperar, se niega: «¡Voto a Cristo, que le dé! / Mas déjole por pobrete» (vv. 2452-2453).

Las criadas codiciosas proliferan también en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. Es el caso de la doncella de doña Leonor, un personaje ausente y sin nombre que traiciona a su señora sobornada por don Pedro; y, sin duda, también el de Celia, a quien no le importa en absoluto arriesgar el honor de su ama si puede obtener ganancia de ello. Además, ayuda a doña Ana no por lealtad, sino porque esta le ha ofrecido un traje nuevo si sus tretas llegan a buen puerto: «Por la manda del vestido / ando haciendo estas quimeras» (vv. 2124-2125). En cuanto la dama le hace tal promesa, Celia lo celebra, aunque recuerda también que no siempre los señores cumplen sus compromisos (vv. 1543-1555):

|          |   |
|----------|---|
| DOÑA ANA | <i>[Aparte a CELIA.]</i><br>Haz, Celia, lo que he mandado,<br>que yo te mando un vestido<br>si se nos logra el engaño.  |
| CELIA    | <i>[Aparte.]</i><br>Eso sí es mandar con modo;<br>aunque esto de «Yo te mando»,<br>cuando los amos lo dicen,<br>no viene a hacer mucho al caso,<br>pues están siempre tan hechos<br>que si acaso mandan algo,<br>para dar luego se escusan<br>y dicen a los criados<br>que lo que mandaron no<br>fue manda, sino mandato. |

El anhelo de los sirvientes por este tipo de obsequios se refleja también en *Amor es más laberinto*. Atún acepta el encargo de entregar una carta al príncipe Lidoro con la esperanza de obtener «unas famosas albricias» (*Amor es más laberinto*, v. 2429). Más adelante, cuando el desempeño de la tarea no le granjea más que palos y provoca, además, toda una serie de confusiones y tragedias en la esfera de damas y galanes, admitirá «que mi codicia [...] le llevó el papel» (vv. 3582-3584). No obstante, antes del desengaño, se recrea en la expectativa (vv. 2448-2454):<sup>437</sup>

|      |  |
|------|--|
| ATÚN | [...] ¿qué fuera que me diese<br>cualque cadena o diamante,<br>por el porte del billete? |
|------|--|

---

<sup>437</sup> Sobre el final de este fragmento, merece la pena recoger el interesante apunte de García Valdés [2017:431, nota al v. 2454]: «¿Podría hacer aquí Sor Juana alguna sutil alusión a prácticas poco humanas por parte de mandatarios españoles? *Ensartar* también “vale atravesar un cerquillo o sortija grande de hierro por las narices a los animales... para gobernarlos y guiarlos, o ponerles el mismo sortijón alrededor de la boca u hocico para que no puedan pacer... (Aut.). Sería poco probable si se tienen en cuenta las circunstancias de la representación, pero no deja de ser chocante la referencia a los príncipes de España, en un contexto de personajes mitológicos».

Que a los príncipes de Epiro,  
alguno quitar no puede  
que, al uso de los de España,  
ensortijen y encadenen.

Igualmente, en *La traición en la amistad*, de María de Zayas, León confía en que su señor lo premie con un traje nuevo por haberle revelado un ensalmo para el mal de amores: «¡Ay, Dios, si te aprovechase, / porque me des el vestido!» (vv. 2222-2223). En cuanto a *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva, Tristán demuestra su interés económico no solo al detallar las abundantes comodidades materiales que espera obtener de su ansiado grado de capitán —enumeradas en el epígrafe II, 2.2.3 «Rasgos sociales: al servicio de otros»— sino también al exigir a su amo una recompensa antes de entregarle una carta de Armesinda (vv. 1305-1309):

(Sale TRISTÁN con un pliego).

|         |  |
|---------|--|
| TRISTÁN | Dame albricias.  |
| D. JUAN | Yo las doy;<br>mas dime de qué, Tristán.               |
| TRISTÁN | Estas cartas lo dirán,<br>que al real han llegado hoy. |
| D. JUAN | Muestra.   |
| TRISTÁN | Págame primero.  |

Por lo que se refiere a los personajes de Azevedo, Dorotea festeja para sus adentros la sortija con la que don Álvaro la premia por haberle traído carta de Jacinta: «Ésta sí que es la respuesta / para mí más necesaria, / que la otra no me importa» (*El muerto disimulado*, vv. 964-966). En la misma obra, Hipólita exclama: «¡El cielo influya en mi ama / comprarme algo, que tenía / para prender el cabello / necesidad de unas cintas!» (vv. 1681-1684). Además, ambas criadas llegan a las manos a causa de la joya, acusándose mutuamente de robo y alcahuetería; Dorotea amenaza a su compañera: «El anillo suelta, ingrata, / o te he de matar agora» (vv. 1509-1510). En momentos como este, la sensatez que ambas criadas muestran al aconsejar a sus señoras desaparece para dar paso a una caracterización negativa e infantilizante, bien reflejada en las palabras con las que doña Beatriz amonesta a Hipólita: «Dime, ¿aquesa travesura / en mi casa la aprendiste?» (vv. 1530-1531).

En *La margarita del Tajo*, Etcétera confía en sacar rédito de los devaneos amorosos de su señor, una esperanza que expresa haciendo uso del léxico propio de los juegos de cartas: «Soy contento, con palabra / de que me des baratillo / de tu amorosa ganancia» (vv. 2417-1419).<sup>438</sup> En la misma comedia, Lucinda condiciona su aceptación de los requiebros del gracioso a la cuestión económica, proceder que resultará recurrente entre las doncellas. Lo hace, además, con un ingenioso juego de palabras en torno al vocablo «cupido» (vv. 2252-2281):

|          |  |
|----------|--|
| ETCÉTERA | Pues Lucinda, aquí me tienes<br>muy constante a tu servicio.   |
| LUCINDA  | Usted no quiere entenderme:<br>deso solo no me sirvo.<br>Quien pretende ser amante,<br>si quiere ser admitido, |

<sup>438</sup> Entre las acepciones de *barato* que recoge *Autoridades*, se encuentra «la porción de dinero que da graciosamente el tahúr o jugador que gana a los mirones, o a las personas que le han servido en el juego».


|                     |   |
|---------------------|---|
| ETCÉTERA<br>LUCINDA | debe ofrecerse con joyas,<br>dádivas y regalitos [...]<br>¿Codicia es amor?<br>Lo afirmo [...]<br>Cupido en romance, amor;<br>codicia en latín, cupido. |
|---------------------|---|

Por último, cabe observar la relación con el dinero de los criados de *Dicha y desdicha del juego*, pieza donde, como se ha reiterado, la economía cobra protagonismo. El criado Sombrero participa del interés por los beneficios que pueden reportar los juegos de azar: «Yo me voy a ser mirón / y si me dieran barato» (vv. 2329-2330). Con todo, cuando Belisa le pregunta si repartirá con ella las ganancias, él se muestra generoso: «Yo, Belisa, no reparto, / que doy todo cuanto tengo» (vv. 2332-2333). La criada no es tan desprendida; de hecho, como Lucinda en *La margarita del Tajo*, deja bien claro que su amor por el gracioso depende de la solvencia de este. Por otra parte, importa recordar que es precisamente Sombrero quien expresa su indignación ante una cultura entregada al interés económico, donde las virtudes de doña María no le son de ayuda a la hora de encontrar esposo. Por ello, llega a sugerir: «Dámela, señor, a mí, / que no reparo en dineros» (vv. 265-266). Con ello, parece apartarse del tópico materialismo del gracioso, pues defiende la estimación de la hermosura, discreción y nobleza de su señora sin importar su precaria economía. No obstante, ha de advertirse que estos versos no están pensados tanto para abundar en el carácter de Sombrero como para expresar, por boca de este, uno de los temas centrales de *Dicha y desdicha del juego*: los efectos negativos del creciente mercantilismo sobre las jóvenes aristócratas, en relación con una crítica a la valoración de la riqueza por encima de la sangre. La función pragmática del portavoz anula, pues, en este instante, la caracterización convencional del gracioso.

En contraste, Tijera, el segundo lacayo la pieza, se revela partícipe de las mismas actitudes denostadas: anima a don Fadrique a casarse con una joven de alta posición, «que a la sangre más hidalga / hace igualdad la riqueza» (vv. 1018-1019), y expresa su escepticismo ante la honradez de las mujeres humildes. Su apego a lo material se refleja también en su gusto por el buen vestir, que ejemplifica, además, la ostentación de capital atribuida a los nuevos ricos. Por ejemplo, al morir el padre de don Fadrique poco después de su regreso a Oporto, Tijera lamenta verse obligado a guardar el luto (vv. 1159-68):

|        |  |
|--------|--|
| TIJERA | Ahora, señor, que Oporto<br>tenía para admirarse<br>ocasión, viendo lucir<br>nuestra riqueza y caudales<br>en galas y bizarrías,<br>quiso la suerte mostrarse<br>invidiosa en impedirnos<br>con la muerte de tu padre,<br>a cuyas memorias tristes<br>es culto este negro traje. |
|--------|--|

Y, cuando se decide el próximo matrimonio de Fadrique y Violante, celebra la ocasión de volver a lucir fastuosos vestidos (vv. 1456-1463):

|  |   |
|--|---|
|  TIJERA<br>FADRIQUE<br>TIJERA | Pues voyme a llamar los sastres.<br>¿Para qué?<br>Buena pregunta; |
|--|---|

para que de hacernos traten  
 las galas para las bodas,  
 que ya quisiera engalanarme  
 y cantar a nuestros lutos  
 el *Requiescant in pace*.  
 FADRIQUE Muerto estás por te vestir.

Además, Tijera mantiene con Rosela una conversación que deja patente la arrogancia que le confiere el dinero y revela, al mismo tiempo, la codicia de la criada. De este modo, Rosela, quien por lo general sigue con acierto el virtuoso ejemplo de su ama María, se suma a otras doncellas de Azevedo —Lucinda y Belisa— al dar pie a los galanteos del gracioso movida por el interés económico (vv. 1113-1127):

ROSELA Hable a otra puerta, mi rey,  
 porque aquésta está cerrada.  
 TIJERA Yo no ando de puerta en puerta;  
 y advierta que puedo darla  
 limosna, y si usted quisiere,  
 aun dote para casarla.  
 ROSELA ¿Que es tan rico? [...]  
*Descúbrese.*  
 ROSELA Pues míreme.  
 TIJERA (¡Oh lo que allana  
 la fuerza del interés!)

De esta manera, se comprueba cómo los personajes de baja extracción social de la comedia nueva, tanto masculinos como femeninos, muestran una viva inclinación por el dinero que, lejos de plantearse como una preocupación genuina y merecedora de un tratamiento serio, se traduce por lo general en una actitud cómicamente codiciosa. Si algún criado, como Sombrero en *Dicha y desdicha del juego*, escapa momentáneamente a esta caracterización, es siempre porque ello beneficia de algún modo a la trama o al mensaje que esta pretende vehicular: en este caso, al permitir que el gracioso ejerza como portavoz de las ideas de la dramaturga.

### c. La comida y el alcohol

El carácter convencional de este rasgo —que, a diferencia de los anteriores, afecta a los graciosos, pero no a las criadas— lo evidencia el lacayo Ribete en *Valor, agravio y mujer* al referirse a quienes «introducen los graciosos / muertos de hambre y gallinas» (vv. 530-531).<sup>439</sup> La expresión escogida, «muertos de hambre», corrobora una pertinente precisión de Ley [1954:83]: por lo general, «lo que caracteriza al gracioso no es precisamente el comer mucho, sino el pensar en comer, propio de hombre humilde y hambriento». Se trata de una cuestión que, pese a su gravedad, recibe un tratamiento infaliblemente cómico; recuérdense asimismo las observaciones de Díez Borque [1976:241]:

El recurso más constantemente repetido para caracterizar al criado-gracioso es el hambre y la demanda de comida. Es situación que aparece, prácticamente, en

<sup>439</sup> Al segundo atributo al que aluden estos versos, esto es, la cobardía, se ha hecho ya referencia en el apartado II, 2.2.4 «Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática».

todas las comedias estudiadas y que esquivo el problema conflictivo del hambre, convirtiéndolo en recurso cómico [...] El convertir el hambre en motivo cómico y el adscribirla exclusivamente al gracioso, supone evitar y anular, en la comedia, la importancia del problema en la realidad. De tal modo se tipifica que se convierte en un mero recurso funcional.

Además, la obsesión por la comida manifiesta en los graciosos del teatro barroco ha de relacionarse con las formas carnavalescas de la cultura cómica popular, teorizadas por Bajtin [1987]. Sobre ello, Castillo [1994:9-10] reflexiona, con los personajes de Agustín Moreto como punto de partida:

En el contexto de la cultura carnavalesca, dista mucho de ser casual el vendaval de metáforas referente al mundo de los alimentos que cunde por la comedia. La comida y la bebida guardan relación estrecha con la esfera de «lo inferior» material y corporal en el cuerpo humano, representada aquélla dentro de este último por las partes u orificios por donde el cuerpo se desborda y rebasa sus propios límites para absorber al mundo y, a su vez, ser absorbido por él; es decir: la boca, el vientre, los genitales y el ano. La ingestión de alimentos rompe la concepción del cuerpo como algo perfecto y acabado; a esta particular concepción del cuerpo humano se le llama cuerpo grotesco. En el mundo del carnaval, las imágenes del escarnio y las de la absorción de alimentos forman parte de un movimiento general hacia lo bajo, la tierra, la tumba corporal que mata para luego dar vida.

El criado Gaulín ejemplifica bien estas cuestiones en *El conde Partinuplés*, donde su amo manda callar al grito de «borracho» (v. 805) y él replica: «Yo de hambre y sed, vive el cielo, / tengo lánguido el bulto» (vv. 806-807).<sup>440</sup> Su apetito va en aumento durante la llegada al palacio de la emperatriz (vv. 846-857):

|                              |   |
|------------------------------|---|
| CONDE                        | Hermosa estancia, Gaulín,<br>y vestida ricamente.   |
| <i>(Mirando las paredes)</i> |   |
| GAULÍN                       | Sí, mas no hemos visto gente<br>en sala ni camarín,<br>patio, tinelo o cocina,<br>de su distrito apacible<br>ni un ápice comestible,<br>cosa que me desatina. |
| CONDE                        | ¿Hambre tienes?   |
| GAULÍN                       | Claro está,<br>que es contrario poderoso.<br>¿Tengo yo cuerpo glorioso<br>como tú, Señor?   |

---

<sup>440</sup> Así lo transcribe Luna [1993a], cuya edición sigo; lo mismo hacen Soufas [1997a], Delgado [1998] y Escabias [2012, 2023], quien opta por una puntuación con la que no concuerdo: «¡Yo de hambre y sed, vive el cielo! / Tengo ya lánguido el bulto». Sin embargo, si se considera que lo que se encuentra «lánguido» es el rostro de Gaulín, desmejorado por el hambre, sería preciso optar por la grafía «vulto».

Da comienzo entonces la cena servida por manos invisibles, que se le ofrece únicamente al conde: la maga Aldora castiga de este modo a Gaulín por sus comentarios irrespetuosos sobre Rosaura. En un primer momento, el gracioso celebra la llegada de los alimentos, exhortando a su señor —«Come, pesia a mi linaje» (v. 877); «Yo me he comido / ya con los ojos un plato» (vv. 884-885)— y, a diferencia de este, despreciando la música que se les ofrece como entretenimiento (vv. 895-897):

(*Tocan guitarras adentro*)

|        |  |
|--------|--|
| CONDE  | Déjame oír.                                    |
| GAULÍN | Que nos dejen muquir<br>fuera el regalo mayor. |

No obstante, enseguida se da cuenta de que las viandas servidas no son para él. Al abrir una empanada, de su interior salen volando pájaros vivos; una y otra vez, seres invisibles le arrebatan el vaso y los platos de las manos. El lacayo se lamenta de forma tan cómica como amarga: «¡Ay del triste / que está en ayunas!» (vv. 965-966). De este modo, el hambre característica del tipo se ve exacerbada por la repetida negación del alimento, con un propósito humorístico que, al mismo tiempo, deja un mensaje: la censura de su actitud negativa hacia Rosaura en particular y hacia las mujeres en general. Avanzada la obra, cuando ya Aldora —a quien se refiere como «cierta Marquesa»— ha puesto fin a su castigo, Gaulín celebrará vivamente su comida (vv. 1271-1281):

|        |   |
|--------|---|
| GAULÍN | [...] tener procurso<br>en mi estómago a Epicuro,<br>y a Heliogábalo en mis tripas.<br>Yo no sé por dónde viene,<br>quien lo guisa o quien lo da,<br>mas sé que en entrando acá<br>es bueno el sabor que tiene.<br>Guarde Dios cierta Marquesa<br>que no veo, sin embargo,<br>que tomó muy a su cargo<br>las expensas de mi mesa. |
|--------|---|

En *La firmeza en el ausencia*, Tristán manifiesta su inclinación por lo material —el hambre se une aquí a la pereza— cuando replica así a su amo, quien lamenta separarse de Armesinda (vv. 819-824):

|         |   |
|---------|---|
| TRISTÁN | Vente a acostar, con el diablo,<br>mira que todo me duermo. |
| D. JUAN | ¿Qué hora es?   |
| TRISTÁN | Las cuatro y media.   |
| D. JUAN | Pues ven, que voy casi muerto.                              |
| TRISTÁN | Y yo de sueño y de hambre,<br>por seguir tu poco seso.      |

Posteriormente, vuelve a mostrar sus deseos de comida y bebida haciéndose eco de los tópicos que pintan famélicos a poetas y escuderos hidalgos.<sup>441</sup> Su preocupación contrasta poderosamente con las ansias de gloria militar que manifiesta su señor (vv. 1626-1644):

|         |  |
|---------|--|
| D. JUAN | Si no son desdichas más<br>dentro de dos o tres días<br>en Nápoles he de entrar.   |
| TRISTÁN | Yo entrara de mejor gana<br>en un pernil de tocino,<br>con dos azumbres de vino<br>y un pan por cada mañana,<br>que a ver la Reina Ginebra<br>ni del Preste Juan las bodas<br>con el coloso de Rodas,<br>que tanto el mundo celebra.<br>¡Lleve el diablo la jineta!<br>Más hambre tengo que un galgo,<br>ni que un escudero hidalgo<br>que pretenda ser poeta. |
| D. JUAN | Ya se va llegando el fin<br>de los trabajos pasados<br>con que seremos premiados.  |
| TRISTÁN | Flaco estoy como un rocín.   |

En *Los empeños de una casa*, Castaño lamenta que don Carlos se haya enamorado de Leonor, cuya fortuna es escasa, en lugar de fijarse en la acaudalada doña Ana. Lo expresa aludiendo, precisamente, a su propio sustento (vv. 648-656):

|         |  |
|---------|--|
| CASTAÑO | Señor, ¡qué casa tan rica<br>y qué dama tan bizarra!<br>¿No hubieras (¡pese a mis tripas,<br>que claro es que ha de pesarles,<br>pues se han de quedar vacías!),<br>enamorado tú a aquesta<br>y no a aquella pobrecita<br>de Leonor, cuyo caudal<br>son cuatro bachillerías? |
|---------|--|

Asimismo, cuando se viste con las ropas de Leonor y se hace pasar por ella ante don Pedro, a este gracioso no se le ocurre otra excusa para sus deseos de abandonar el hogar de los Arellano que el hambre. La confusión de don Pedro ante un rasgo de carácter y un lenguaje tan ajenos a la dama es palpable (vv. 2550-2592):

---

<sup>441</sup> Sobre los escuderos hidalgos, no hay más que recordar al tercer amo de Lázaro en el *Lazarillo de Tormes*. También el poeta pobre y hambriento constituye un extendido tópico literario. Por ejemplo, Cervantes escribe en los «Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles» incluidos en su «Adjunta al Parnaso»: «Si algún poeta dijere que es pobre, sea luego creído por su simple palabra, sin otro juramento o averiguación alguna [...] Ítem, que, si algún poeta llegare a casa de algún su amigo o conocido, y estuvieren comiendo, y le convidare, que aunque él jure que ya ha comido, no se le crea en ninguna manera, sino que le hagan comer por fuerza, que en tal caso no se le hará muy grande» (*Viaje del Parnaso*, edición de J. C. Peinado, p. 1360).

CASTAÑO [...] yo me voy porque me mata  
de hambre aquí vuestra miseria;  
porque vos sois un cuitado,  
vuestra hermana es una suegra,  
las criadas unas tías,  
los criados unos bestias;  
y yo de aquesto enfadada,  
en casa una pastelera  
a merendar garapiñas  
voy [...]  
Digo que me matan de hambre,  
¿es aquesto lengua griega?

DON PEDRO No es griega, señora, pero  
no entiendo en vos esa lengua.

CASTAÑO [...] Don Pedro, vos sois un necio,  
y esta es ya mucha licencia  
de querer vos impedir  
a una mujer de mis prendas  
que salga a matar su hambre.

Por su parte, Racimo introduce numerosas referencias al vino en *Amor es más laberinto*, empezando por aquella que contiene su propio nombre. Muchas de ellas remiten, con un objetivo burlesco, a las raíces mitológicas de la comedia: este criado se encuentra al servicio de Baco, cuyo modelo es precisamente el dios del vino, aunque en esta versión se encuentre privado de su condición sobrenatural. Por ejemplo, el gracioso afirma en un determinado momento: «Mucho temo que de sed / he de beberme a mi amo» (vv. 1267-1268). Asimismo, cuando trata de atemperar un ataque de celos de su señor, exclama (vv. 1107-1111):

RACIMO Bien lo has gritado, señor,  
sosiégate y ten cordura.  
Mas no es culpable el furor,  
que si amor solo es locura,  
¿qué serán vino y amor?

También a León le interesa más la bebida que la comida en *La traición en la amistad* (vv. 2102-2115):

LEÓN [...] ¿Hay quien me socorra acaso  
con algún trago de vino? [...]  
¡Válgame Dios lo que anduve!  
No he dejado, ¡por Dios vivo!,  
tabernas ni bodegones  
donde no entrase mohíno.  
Preguntaba en las despensas:  
«Señores, ¿acaso han visto<sup>442</sup>  
entre los cueros honrados  
un amo que yo he tenido?»

El amor por la comida y el alcohol están también muy presentes en el personaje de Marino, en *El gran prodigio de España*. Tanto es así que, en más de una ocasión, esta debilidad lo hace tropezar a la hora de seguir a san Pedro González en la vocación religiosa. Por ejemplo, es precisamente el chiste sacrílego «¿Dios es cosa de comer?» (v. 1132) lo que provoca que su señor le imponga un ayuno, sanción que el criado no lleva demasiado bien, como se ha observado con anterioridad. Hacia el final de la obra, Marino insiste en el tema del hambre, incidiendo en el hecho de que su amo no comparte tan prosaica preocupación (vv. 2575-2580):

MARINO            Este padre, como es santo  
                          y solo en Dios se sustenta,  
                          piensa que así son los otros.  
                          Pues, por cierto, que me altera  
                          bien el hambre sin hallar  
                          cosa con que hartarme pueda.

Al escuchar tales quejas, Pedro suplica a Dios un milagro: en respuesta, pan y vino se materializan sobre una roca. Marino convida a Timoteo, el otro criado de la obra, a unirse a la cena, apuntándole «que es de Dios esta grandeza» (v. 2618). Este último replica con un chiste en referencia a la eucaristía: «Antes pienso que es Dios mismo, / que, según bien se me acuerda, / es costumbre de Dios darse / en pan y vino a la mesa» (vv. 2619-2622).<sup>443</sup> La gula de ambos lacayos se hace del todo evidente cuando, ya satisfecha el hambre, pretenden seguir comiendo. No obstante, los alimentos se desvanecen y Pedro les reprocha su conducta con severidad. De este modo, nos hallamos de nuevo ante un pasaje donde el afán del gracioso por las comodidades materiales le impide alcanzar la perfección moral del santo, al tiempo que su fracaso actúa como fuente de humor (vv. 2632-2658):

MARINO            Oyes, Timoteo, quién pudiera  
                          volver onde estaba el pan  
                          y otra vez se le comiera...  
TIMOTEO            Pues, por mí, Marino, vamos.  
MARINO            Vamos, Timoteo, a la peña.

*Van a buscar el pan y vino, y no le hallan [...]*

PEDRO            ¿Cómo en tal yerro ha caído?  
                          [...] ¿cómo así temerario,  
                          sin prudencia, se ha atrevido  
                          a abusar de la piedad  
                          de Dios, que amante y benigno  
                          de su hambre en la aflicción  
                          piedoso le ha socorrido?  
                          ¿Cómo se atreve a tentar  
                          un milagro para un vicio!

Esta misma historia puede leerse, entre otros lugares, en la *Primeira parte da Historia de S. Domingos* (1623) de fray Luís de Cacegas y fray Luís de Sousa (f. 242v):

<sup>443</sup> En la edición de Torres Martín [2021] figura: «Antes pienso que es Dios mi sino». Sin embargo, creo que se trata de un error de transcripción, pues a mi juicio en la suelta dieciochesca se lee «mismo» (p. 36), opción que aclara el sentido del pasaje: para la fe católica, el pan y el vino consagrados son el cuerpo y la sangre del propio Cristo, esto es, son «Dios mismo».

Seguião hũ bom pedaço atràs seu companheiro & o messageiro secular que lhe trouxera o recado [...] começou o companheiro a sentir o trabalho, cõ ser moço & robusto, & disse para o secular. O padre meu cõpanheiro como he auezado a caminhar muito e comer pouco, não sente o que outrẽ padece: mede nossas forças pelas suas, & não cae q[ue] os mais moços tẽ mais necessidade de comida, porque tẽ mais fogo, digerẽ melhor, & gastão mais. No mesmo ponto entendeo o Santo por reuelação Diuina a murmuração: & parando hũ pouco chamou por elle, & disselhe cõ muita brãdura & cõfiança no Senhor. Meu filho se vos sentis fraco, & tendes necessidade, chegay àquelle penedo (& sinaloulho cõ o dedo) & nelle achareis o que baste para vos satisfazerdes por esta vez. Foi o cõpanheyro obrigado mais da obediência, que de esperãça da promessa, & do que desejaua: acõpanhou o secular, & chegãdo ambos acharão cõ espãto mesa posta. Erão dous paës aluos & mimosos sobre toalha lauada, & hũ vaso de vinho. Trouxerão tudo ao Sãto cõ alegria: mandoulhes que matassẽ a fome, & o que sobejasse tornassẽ ao penedo.

Al igual que en *El gran prodigio de España*, ambos acompañantes de Pedro vuelven luego a la roca en busca de comida —aunque, en esta versión, movidos por el descreimiento antes que por la gula—, ganándose una reprimenda del santo:

Mas indo hũ pouco adiãte practicãdo no sucesso, e altercãdo jã como fartos, se fora aquillo milagre, ou cousa succedida a caso, vécidos da duuida, ou tẽtação determinarão tornar polo pouco q[ue] deixarão: & [...] tornarão corrẽdo ao penedo, no qual não acharão jã nẽ final do que tinhaõ posto. Assi fizeraõ volta em seguimẽto do Sãto pasmados todauia & atemorizados, & cõ rezão: porq[ue] chegando a elle achou o cõpanheiro hũa boa repreneção, dizendolhe, q[ue] o mesmo que ally posera o paõ & vinho, de q[ue] se tinhão aproueitado teuera cuidado de arrecadar os sobejos: porque se o dera, fora para acodirẽ à necessidade, e naõ para satisfazerẽ curiosidade intẽpestiua & desnecessaria, qual fora a sua em tornar a buscar o que tinhaõ deixado. Dous milagres ouue neste caso, & duas reuelações se bẽ o cõsideramos.

Los anteriores ejemplos confirman la generalización del carácter materialista de graciosos y doncellas, que funciona en gran medida como una vertiente más de la oposición entre nobles y sirvientes. A las preocupaciones de los señores, centradas en el amor, el honor y, en todo caso, la guerra, los criados contraponen otras mucho más mundanas y apegadas a la realidad física: el hambre, la sed, el placer, la necesidad de dinero y el deseo de vivir bien. Como se ha comprobado, los personajes masculinos y femeninos no participan de estos rasgos exactamente de la misma manera: el escepticismo amoroso y la codicia resultan tan propios de unos como de otras, pero el afán por la comida y el alcohol es exclusivo de los graciosos. Todo ello debe contemplarse junto a otros aspectos abordados en el apartado II, 2.2.4, «Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática»: desde un comportamiento sexual relativamente licencioso, que aparece más a menudo vinculado a algunas criadas; hasta un poderoso instinto de supervivencia, que se traduce en cobardía, en el caso de los lacayos.

Finalmente, cabe incidir una vez más en que estos desvelos de la pareja ancilar reciben, en la práctica totalidad de los casos, un tratamiento cómico. En efecto, las inquietudes materiales de graciosos y criadas, respondan a la gula o al hambre genuina, a la codicia o a la necesidad, se integran siempre en escenas ligeras cuyo objetivo principal es hacer reír al público. Por tanto, la comedia no refleja en este aspecto una auténtica preocupación social, sino una caracterización altamente tipificada que evita ahondar en un problema, el del hambre y la pobreza, muy real en

la sociedad del siglo XVII. De manera significativa, el único caso donde los estragos de la precariedad económica se abordan con tono serio es aquel en el que no afectan a los criados, sino a los personajes de ascendencia noble: Felisardo y María, en *Dicha y desdicha del juego*.

#### 2.2.5.2 Locuacidad, lenguaje popular y comicidad

No cabe duda de que el humor es uno de los rasgos definitorios esenciales del gracioso, hasta el punto de determinar la propia denominación del personaje-tipo.<sup>444</sup> Según Gómez [2002:244], el término «gracioso» en su acepción teatral —recogida, por ejemplo, en *Autoridades*: «Usado como sustantivo, significa el que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene»— se habría popularizado entre 1620 y 1630. Señala además que «el vocablo “gracioso” deriva etimológicamente de la palabra “gracia(s)”, que está relacionada con la tradición de los dichos agudos, así: “Decir gracias, chacotear agudamente, aunque si no se hace discretamente suele costar muy caro”, según testimonio de Covarrubias». A su vez, «“gracias” es un término relacionado con la palabra “donaire”, así también en el *Tesoro* aparece la equivalencia cuando equipara la expresión: “Tener gracias” con la de “tener donaire y agrado”» [Gómez, 2002:237-38]. De esta manera, tanto «gracioso» como «figura del donaire» son nomenclaturas que inciden directamente sobre la faceta cómica del personaje. Esta comicidad posee, además, una poderosísima dimensión lingüística: tanto es así que no puede comprenderse sin examinar el carácter hablador que marca asimismo la psicología del lacayo barroco. Además, todo ello se manifiesta mediante un lenguaje popular, inherente al tipo, que entronca directamente con su caracterización socioeconómica. Puede citarse, por ejemplo, a Castillo [1994:8]:

Bien podría decirse [...] que el empleo de un determinado lenguaje es el elemento que permite identificar como tal al gracioso frente al resto de los personajes nobles o serios; resulta evidente, en consecuencia, que la esencia de la figura del donaire reside en el humor —refinado o grosero— que provocan sus ocurrencias, en franco contraste con el lenguaje y la figura —por lo común— decorosa del señor. En la lengua del gracioso resaltan —según el caso— su rústica fabla, su agudeza verbal y sus alusiones malintencionadas. En más de una ocasión, la polisemia discernible en un verso esconde una grosería; pero las más de las veces ésta es frontal y manifiesta. Y finalmente, el lenguaje del gracioso es un reflejo de la baja esfera social a la cual pertenece o en la cual ha caído, víctima de su destino.

Por otra parte, el hecho de que la función cómica recaiga preferentemente sobre personajes de baja extracción social no resulta en absoluto sorprendente. A propósito de los orígenes del teatro europeo moderno, Ley [1954:11-12] apunta:

Los personajes esenciales de la acción está claro que no provocan la risa, excepto en determinados casos de personajes malos: como Herodes, que en Inglaterra era una de las figuras más cómicas del teatro medieval; muchas veces, el propio diablo era un personaje de risa. Para que uno de los «buenos» fuese cómico hacía falta, pues, que fuera también hombre del pueblo. El ideal aristocrático rechaza tan severamente lo absurdo como lo bajo; quien se atrevía a reírse de un caballero era obligado luego a lavar la ofensa con sangre. No

<sup>444</sup> Urban [2014:685] advierte que «si todo gracioso es criado, no todo criado es gracioso». Con todo, únicamente figuras más secundarias, como Fineo (*Valor, agravio y mujer*), Félix (*La traición en la amistad*), Leonelo (*La firmeza en el ausencia*) y Hernando (*Los empeños de una casa*)— carecen de papel cómico en el presente corpus.

obstante, la carcajada es profundamente humana, y en los autos religiosos el hombre del pueblo, o sea, el pastor cómico (padre del «bobo»), era muy apreciado. Aunque un Herodes o un diablo cómico pudiesen ser del gusto de los espectadores, la risa más franca es la que nace de cierta simpatía, cierto parentesco.

A diferencia de sus contrapartes masculinos, solo algunas de las criadas —aquellas que, como Celia en *Los empeños de una casa*, podrían llegar a merecer el apelativo de «graciosas»— participan significativamente del humor y la locuacidad. Otras, por el contrario, han de contentarse con intervenciones jocosas mucho más breves y no tan relevantes.<sup>445</sup> Con todo, muchas se distinguen por su rapidez de ingenio y contribuyen, con mayor o menor modestia, a la comicidad de cada pieza. Asimismo, participan del habla popular de los lacayos, muy distinta a la artificiosa retórica de la que suele hacer gala la pareja noble.

De este modo, las tres cuestiones que se examinarán en este epígrafe —locuacidad, lenguaje popular y comicidad— se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. La primera de ellas está tan generalizada entre los graciosos<sup>446</sup> que, en lugar de recoger muestras de la frecuencia y extensión de sus intervenciones, puede resultar más productivo anotar aquellos casos en los que se llama la atención directamente sobre este aspecto de su personalidad. Dos de los criados de Ângela de Azevedo, Papagayo y Etcétera, poseen nombres que favorecen el incidir de manera explícita en esta cuestión. Así, el primero de ellos, cuando Lisarda le manda callar, replica: «No, porque no son de estima / los papagayos callados, / que se quieren habladores» (*El muerto disimulado*, vv. 833-835). El segundo, por el contrario, se jacta de su concisión en el hablar, una autopercepción que entra en inmediata contradicción con la realidad que se revela ante los espectadores: incluso cuando afirma su supuesto laconismo, Etcétera lo hace a través de un prolongado discurso. Su nombre se muestra, pues, cargado de cómica ironía (*La margarita del Tajo*, vv. 2178-2200):

|          |  |
|----------|--|
| LUCINDA  | ¿Es usted, lindo alcahuete?  |
| ETCÉTERA | ¿Yo alcahuete? No soy digno.<br>Mira que me desvanezco<br>con tan honrado apellido,<br>que hoy anda en personas graves<br>la posesión deste oficio<br>ni para tal ministerio<br>los etcéteras servimos,<br>pues los alcahuetes todos<br>sabrás, si no lo has sabido,<br>que son, Lucinda, habladores<br>y, en un proceso infinito<br>de lisonjeras razones,<br>haciendo plato del vicio,<br>ya venden gato por liebre<br>cocineros de Cupido.<br>Al contrario de nosotros, |

<sup>445</sup> «Si bien existen parecidos y la criada puede compartir el descaro, la agudeza verbal, desparpajo y comicidad con el gracioso, esta no tiene por qué ser *graciosa*, réplica femenina del gracioso o figura del donaire» [Ruiz, 2008:123].

<sup>446</sup> Pueden citarse las palabras que Lope de Vega puso en boca de Fineo, criado de *El laberinto de Creta*: «Verdad es que las moví / con tan ilustre parola, / como si fuera española / la provincia en que nací, / porque dicen que hay en ella, / y escriben graves autores, / los mayores habladores / que la verdad atropella» (edición de S. Boadas, vv. 978-985).

que callados y encogidos  
en una palabra todo  
los Etcéteras decimos,  
y así no sé qué ocasión  
puede haber, Lucinda, habido  
para alcahuete llamarme.

Precisamente, el nombre con el que Azevedo bautiza a «Papagayo» en *El muerto disimulado* suele utilizarse en otras comedias del corpus como apelativo dirigido a los criados, para subrayar precisamente su charlatanería. Así sucede en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva (vv. 1350-1359):

TRISTÁN           Una casa he de poner  
que no haya más que ver:  
cien pajes, treinta lacayos,  
una recua de fregonas,  
veinte caballos morcillos,  
cuatro bayos, seis tordillos,  
un papagayo y dos monas.  
D. JUAN           Tú lo pareces agora;  
anda necio, que estás loco.  
TRISTÁN           Lo que he referido es poco.

Lo mismo ocurre en *La traición en la amistad*, cuando León exaspera a Liseo al hilar una historia tras otra, ignorando sus repetidos intentos de hacerlo callar (vv. 590-594):

LISEO           ¿Acabaste?  
LEÓN           No, señor,  
que se me acuerda otro cuento  
tan gracioso como estotro.  
LISEO           Lo que has hablado no creo,  
que habla más un papagayo.

Más adelante, Belisa advierte a León que ha de ser discreto; el gracioso manifiesta entonces la dificultad que entraña para él semejante recomendación (vv. 2718-2730):

LEÓN           [...] ¿callarme mandas?  
Tengo el arca chica,  
todo me embaraza.  
¡Ay Dios, que reviento!  
Si callo, me matas.  
¡Qué imposible cosa!,  
¡oh, qué ley pesada!  
No hay torno de monjas  
con andar cual anda,  
como aquesta lengua  
tan libre y tan larga.  
No hubiera ignorantes  
si todos callaran.

Asimismo, se ha mencionado ya cómo los graciosos de Sor Juana en *Amor es más laberinto* acuden a la queja metateatral si acaso no tienen ocasión de hablar todo lo que desearían: Racimo afirma su necesidad de desquitarse después de haber «[...] salido al tablado / a solamente callar» (vv. 763-764) y, posteriormente, Atún exclama: «Aquí entro yo. / ¡Gracias a santa Lucía, / que tengo lugar de hablar!» (vv. 3579-3581). Algo similar hace el Timoteo de Joana Teodora de Sousa en *El gran prodigio de España*: «Ha tanto tiempo que estoy / moriendo ya por hablar / sin que halle por onde entrar» (vv. 2303-2305).

Por otra parte, el lenguaje popular hace inmediatamente reconocibles al gracioso y a la criada en esquema de personajes de la comedia nueva. Como refleja cada uno de los textos recogidos a lo largo de este capítulo, sus parlamentos se muestran ricos en modismos y refranes, y ajenos a los usos cultos y afectados que se encuentran en el habla del galán y de la dama. Su registro es eminentemente coloquial o, en ocasiones, incluso próximo a lo vulgar; no faltan tampoco las incursiones en el lenguaje de germanías. Algunos ejemplos son los siguientes:

LEÓN                      Adiós, diablo arañador  
y engarrafadora gata.  
Cata la cruz, guarda afuera,  
no vuelvo más a esta casa  
aunque mirando a la cea  
zura mala, en piedra caigas.<sup>447</sup>

(*La traición en la amistad*, vv. 1457-1462)

RIBETE                    Flora, de tres para tres  
han sido los casamientos;  
tú quedas para los dos  
y entrambos te dejaremos  
para que te coman lobos,  
borrico de muchos dueños...

(*Valor, agravio y mujer*, vv. 2740-2745)

GAULÍN                    Que nos dejen muquir<sup>448</sup>  
fuera el regalo mayor.

(*El conde Partinuplés*, vv. 896-897).

<sup>447</sup> Según *Autoridades*, *engarrafar* significa «agarrar y asir fuertemente alguna cosa con las garras o garfios»; *guarda* es una «voz con que se advierte y avisa a otro se aparte del daño o perjuicio que le amenaza»; *cea* podría referirse a una «especie media entre el trigo y la cebada, que tiene su caña y espiga semejante a estas dos semillas»; y *zura* «se aplica a la paloma brava o campesina» (s.v. «zorita»). Asimismo, *Covarrubias*, también s.v. «zorita», indica: «Zuranas, son propiamente las palomas que siendo bravas las han hecho mansas, y suelen servir de señuelo para cazar con ellas las otras». González Santamera y Doménech [1994:111, notas a los vv. 1459 y 1462] apuntan que en este pasaje «León debe de hacer la señal de la cruz con los dedos para evitar al diablo de Fenisa», mientras que el sentido de los tres últimos versos «parece ser: “No vuelvo más a esta casa aunque me hagas de señuelo mostrando el cebo”».

<sup>448</sup> *Muquir* es una «voz de la germanía, que vale comer» (*Autoridades*).

GAULÍN            Brava maula, vive Dios,  
                         que lo cogió al espartillo.<sup>449</sup>

(*El conde Partinuplés*, vv. 1041-1042)

GAULÍN            Hija en casa y malas noches  
                         tenemos.

(*El conde Partinuplés*, vv. 1709-1710)

GAULÍN            Sabañones,  
                         ¡malhaya mi lengua amén!

(*El conde Partinuplés*, vv. 1743-1744)

TRISTÁN           [...] por otro me dejarás  
                         como mula de alquiler.

(*La firmeza en el ausencia*, vv. 647-648)

ATÚN              [...] bien puede sucederme  
                         que, pues del pan y del palo  
                         todos participar suelen,  
                         y aquí encontré con el palo,  
                         allá con el pan encuentre.

(*Amor es más laberinto*, vv. 2508-2512)

CASTAÑO          [...] ¡Cuerpo de quien me parió!

(*Los empeños de una casa*, v. 631)

CASTAÑO          Señor, ¿estás dado al diablo?  
                         ¿No ves que hay en esta casa  
                         una tropa de lacayos,  
                         que sin que nadie lo sepa

---

<sup>449</sup> De acuerdo con *Autoridades*, *maula* es un «engaño y artificio encubierto con que se pretende engañar y burlar a alguno», mientras que *coger al espartillo* significa «atraer a alguno con el cebo de alguna aparente razón, utilidad o gusto, para que creyendo en ello quede engañado: como sucede al pajarillo, a quien los muchachos cazan con el señuelo, o con el esparto lleno de liga».

nos darán un sepancuantos,<sup>450</sup>  
 y andarán descomedidos  
 por andar muy bien criados?  
 [...] Ahora, ¡sus! Si ha de ser, vamos.  
 Y luego de aquí a la horca,  
 que [será] el segundo paso.

(*Los empeños de una casa*, vv. 1669-1683)

CASTAÑO            Señor, reza el credo,  
 porque estos pienso que vienen  
 para darnos pan de perro.<sup>451</sup>

(*Los empeños de una casa*, vv. 1725-1727)

CASTAÑO            [...] como ella diga nones,  
 no hará pares con don Pedro.

(*Los empeños de una casa*, vv. 2086-2087)

CASTAÑO            No, sino que viene a cuento  
 lo de «No sois vos, Leonor...»<sup>452</sup>

(*Los empeños de una casa*, vv. 3303-3304)

PAPAGAYO        Todo en Lisboa es gallardo,  
 pues no ha visto cosa *boa*,  
 según lo afirma el adagio,  
 el que no ha visto Lisboa.

(*El muerto disimulado*, vv. 550-553)

SOMBRERO        Tu cuidado te disculpo,  
 y yo a aquel adagio viejo:  
 «Vino y moro no es tesoro,  
 doncella hermosa acreciento».<sup>453</sup>

<sup>450</sup> García Valdés [2017:210, nota al v. 1673] señala sobre la palabra *sepancuantos*: «“Usado como sustantivo, vale lo mismo que golpe recio. Tomose del principio de las escrituras y algunos instrumentos jurídicos” (*Aut.*). Originalmente se trata de una fórmula de notificación pública que usaban los pregoneros cuando se sacaba a los presos al castigo público».

<sup>451</sup> *Dar pan de perro* es una «frase vulgar con que se da a entender que a alguno lo han maltratado» (*Autoridades*).

<sup>452</sup> De acuerdo con García Valdés [2017:286, nota al v. 3304], se trata de una «alusión a un cantarillo popular: “No sois vos para en cámara, Pedro, / no sois vos para en cámara, no”».

<sup>453</sup> Provenzano [2018:207, nota 242] sugiere: «Podría ser una reformulación libre del refrán “En vino ni en moro, no echas tu tesoro” (Correas, 2000: refrán n. 8984), es decir, “en lo que fácilmente puede perecer o dañarse, no debemos aventurar fácilmente nuestro caudal”. En cambio, una mujer hermosa, es decir, bella y agraciada (COV), sí que puede acrecentar la

Esta fruta no es de guarda,  
y así, señor, fuera bueno  
a tu hermana dar estado.

(*Dicha y desdicha del juego*, vv. 237-243)

TIJERA            ¡Zape!,  
                      que es don Nuño, y en el negocio  
                      si no viene a hablar, me maten...

(*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1324-1326)

ETCÉTERA        [...] Muy buena la habemos hecho;  
                      nunca más, guarda, oxe puto.

(*La margarita del Tajo*, vv. 1208-1209)

Y, entre las criadas:

CELIA            Ya picó el pez; largo el trapo.<sup>454</sup>

(*Los empeños de una casa*, v. 1583)

CELIA            ¡Chispas, y qué rayos echa!  
                      ¿Mas qué fuera, Jesús mío,  
                      que aquí conmigo embistiera?

(*Los empeños de una casa*, vv. 2201-2203)

DOROTEA        Mi reina,  
                      llegue usted, suba acá arriba.

(*El muerto disimulado*, vv. 1679-1680)

HIPÓLITA        De pascua es una carita.<sup>455</sup>

(*El muerto disimulado*, v. 1692)

---

riqueza de una familia por medio de una buena unión». A mi juicio, se trata más bien de una traducción literal del proverbio portugués «Vinho e mouro não é tesouro», recogido en Santos [2000:348]. Además, creo que las comillas que delimitan el adagio deberían cerrarse tras «tesoro», pues, como el propio Sombrero indica, la referencia a una «doncella hermosa» es un añadido suyo.

<sup>454</sup> García Valdés [2017:207, nota al v. 1583] explica: «Como *largar las velas*, metafóricamente “explayarse o engolfarse en el discurso o conversación” (*Aut.*)».

<sup>455</sup> *Cara de pascua* es «la que es apacible, risueña y con mucha alegría natural» (*Autoridades*).

DOROTEA [...] aunque dice allá el proverbio  
que el día en que se despide  
el huésped es el más bueno  
para una casa,<sup>456</sup> en verdad  
que hoy por ésta no lo entiendo,  
pues le tendremos muy malo  
cuando sin usted quedemos.

(*El muerto disimulado*, vv. 2561-2567)

BELISA ¿No te acuerdas de aquel dicho,  
que aunque de viejos anuncia  
como si fuera evangelio  
la verdad sincera y pura;  
que hasta lavarse los cestos  
es vendimia?<sup>457</sup>

(*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2695-2700)

BELISA ¡Jo!, burra;  
¿el diablo, que se lo diga,  
quieres que pague tus furias?  
¿Yo quedarme sola en casa?  
No, que el miedo lo recusa;  
yo he de seguirte, señora,  
de aquí hasta las Asturias.

(*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2730-2736)

Por otra parte, la comicidad intrínseca al discurso del gracioso y, ocasionalmente, presente también en el de las criadas se expresa por diversas vías. Díez Borque [1976:251] observa al respecto:

Los mecanismos de la risa son, en gran medida, burdos y groseros: desde las alusiones «muy olorosas» a los palos [...] Los recursos más habituales —apoyados una vez más en la separación social— son el chiste lingüístico que puede adoptar muy diversas formas, pero casi siempre justificadas desde la pretendida incultura del gracioso y las alusiones a una serie de motivos populares muy connotados y muy «veristas» que están excluidos del plano del galán.

Entre dichos recursos propone los siguientes [Díez Borque, 1976:251-52]:

<sup>456</sup> No he logrado identificar el proverbio concreto al que se refiere Dorotea, aunque abundan los dichos populares a costa de quienes prolongan demasiado sus estancias en casa ajena; por ejemplo: «Hóspede e peixe com três dias fede» u «Hóspede e pescada, aos três dias enfada». Véase Santos [2000:161].

<sup>457</sup> Este proverbio existe tanto en castellano como en portugués: «Hasta el lavar de los cestos, todo es vendimias» (Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 383); «Até ao lavar dos cestos é vindima» [Santos, 2000:60].

- Deformación de nombres cultos, históricos o mitológicos (Ovillo = Ovidio; Antón = Acteón; etc.).
- Utilización del sayagués.
- Creaciones léxicas, sin sentido.
- Juego de palabras y etimologías.
- Utilización vulgar de frases cultas.
- Alusiones muy gráficas a la realidad.
- Expresiones populares muy connotadas.
- Breves cuentecillos cómicos en oposición a los cuentos cultos en boca del galán.
- Uso confundido de las fórmulas de tratamiento.
- Palos, hambre, alusiones sucias.
- Ataques al matrimonio, suegras, cuñados.
- Hambre y miedo, convertidos en motivos humorísticos.
- Confusiones efectistas.
- Efectos del disfraz y la personalidad confundida.
- Alguna presencia de *nonsense* y *absurdo*.
- Engaño al criado: se tizna la cara o se mancha de harina.
- Situaciones ridículas, ejemplo: besa al mastín, creyendo que era una mujer.

Con esta propuesta como punto de partida, y sin propósito de exhaustividad, se ofrece a continuación una posible clasificación de algunos de los recursos cómicos más frecuentemente empleados por los criados y doncellas del corpus. Se dejan a un lado las referencias al hambre y la cobardía del lacayo con propósito humorístico, puesto que pueden consultarse en los apartados previos correspondientes. Por tanto, nos ceñiremos ahora los siguientes aspectos:

- a) Juegos verbales (*annominatio*, antanaclasis, dilogía...).
- b) Uso vulgar de frases o referencias cultas y/o del latín.
- c) Breves cuentecillos cómicos.
- d) Alusión a realidades grotescas o asociaciones improcedentes.
- e) Situaciones ridículas e infortunios del gracioso.
- f) Efectos del disfraz y confusión de identidades.
- g) Sátira de oficios (médicos, mesoneros, sacerdotes) y otros lugares comunes (matrimonio, suegras, cuñados).
- h) Sátira lingüística.

En las páginas que siguen, se dedica un epígrafe al examen de ejemplos diversos en torno a cada una de estas cuestiones.

*a. Juegos verbales (annominatio, antanaclasis, dilogía...)*

Como se ha adelantado, el humor de los criados del teatro áureo posee una dimensión verbal importantísima. Por este motivo, entre sus recursos cómicos más habituales abundan las denominadas *figuras de la dicción*: esto es, aquellas cuyo valor expresivo se apoya en el significante de las palabras, de tal manera que perderían su esencia en una traducción; mientras se cumpla tal condición, esto no supone un obstáculo para que puedan, «simultáneamente [...] fundarse también en un hecho de significado, esto es, en las dos caras del signo a un tiempo» [Azaustre y Casas, 2001:91]. Entre estas figuras puede destacarse, a propósito de las comedias aquí examinadas, la *annominatio* o «repetición de un cuerpo léxico con alguna variación que provoca el cambio de significación, más o menos acusado, de la

palabra»; en este grupo se incluyen «procedimientos en cuya base hay un cambio no gramatical (paranomasia), y aquellos cuyo fundamento es una alteración de raíz morfológica (*derivatio*, figura etimológica y políptoton)» [Azaustre y Casas, 2001:100]. Asimismo, es muy frecuente que distintas formas de *annominatio* se usen en combinación con el *equivoco* o *antanaclasis*, que «se produce cuando se repite un mismo significante léxico, pero asociado a significados distintos en cada caso» [Azaustre y Casas, 2001:102]. Además, este último recurso resulta significativamente próximo a la *dilogía* o *silepsis*, que consiste en el «uso de un término en dos acepciones simultáneas, generalmente una recta y otra figurada, en el mismo contexto» [Azaustre y Casas, 2001:108].

Una primera muestra del uso cómico de estos recursos se encuentra en *La traición en la amistad* de María de Zayas. El gracioso León cuenta que su abuelo «era cura de un lugar / y en lo que tocaba al sexto, / curaba muy bien de su gusto» (vv. 558-560); esto es, se refiere a la lujuria de un eclesiástico («cura») que, en lo referente al sexto mandamiento —que prohíbe cometer actos impuros desde el punto de vista sexual— se preocupaba («curaba») únicamente de su placer. Poco antes, el mismo criado se había servido de otro juego de palabras en torno al verbo «dar» (vv. 537-543):

|      |  |
|------|--|
| LEÓN | Dios te guarde, que yo pienso<br>que no te verás por dar<br>a puertas de monasterios,<br>y si das, son mojicones,<br>cosa que, aunque por momentos<br>los des, no les quitarás<br>la herencia a tus herederos. |
|------|--|

A diferencia del anterior, en este caso podría argüirse que el término mantiene siempre el mismo significado básico. No obstante, León manipula dos de las acepciones que adquiere este verbo cuando se halla sin complemento directo explícito, dependiendo de cuál sea el objeto que se imagine implícito: reprocha a su señor su escasa disposición a «dar» en el sentido de ‘ofrecer limosna’, frente a su acusada tendencia a hacer lo propio en tanto que ‘golpear’.

Otro ejemplo de interés se encuentra cuando don Juan de Córdoba se enfrenta a unos bandoleros al comienzo de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén. Uno de ellos se pregunta «¿Dónde / están las pistolas?», a lo que Tomillo, que se las ha arrebatado, replica: «Pistos / les será mejor que tomen» (vv. 169-170). Según *Autoridades*, «pisto» es «el jugo o sustancia que, machacándola o aprensándola, se saca del ave, especialmente de la gallina o perdiz: el cual se ministra caliente al enfermo que no puede tragar cosa que no sea líquida, para que se alimente y cobre fuerzas». Así pues, el criado alude al maltrecho estado en que su amo deja a los asaltantes. Más adelante en la misma obra, es Ribete, el otro gracioso, quien afirma a propósito de Tomillo: «Este es el bufón que a Flora / imagina desflorar» (vv. 1144-1145). Aquí, la *derivatio* a partir del nombre de la criada Flora incluye una alusión sexual, aspecto frecuente en el discurso del gracioso.

A su vez, Gaulín, el lacayo de *El conde Partinuplés*, ilustra la supuesta debilidad masculina ante los engaños de las mujeres diciendo: «Cera se hace el que es diamante, / y el que es de acero, cerote» (vv. 1546-1547). Este último término hace referencia a la «masilla o pasta, compuesta de pez y aceite, de que usan los zapateros para untar o encerar los hilos con que colen los zapatos»; figuradamente, «suele significar el miedo grande, con alusión poco limpia al efecto que a veces ocasiona el temor» (*Autoridades*). Además de la relación gramatical existente ente «cera» y «cerote», debe advertirse la paranomasia obtenida al incorporar el término «acero», escogido sin duda por su similitud fónica con los anteriores. Por otra parte,

este mismo personaje pone en práctica una *disociación* —un tipo de agudeza verbal «mediante el cual se consigue que de cada fragmento en que se parte una palabra surja otra distinta con valor burlesco» [Alonso Veloso, 2016:67], envés del *calambur*— cuando los alimentos se retiran mágicamente de su alcance durante su primera cena en Constantinopla (vv. 921-924):

GAULÍN           ¿Qué es esto?, burla excusada:  
                          luego que empanada vi,  
                          por Dios vivo que temí  
                          que me daban en pan nada.

Asimismo, Gaulín construye una dilogía maliciosa al tratar a Aldora de «Marquesa» (v. 1278). No se refiere únicamente al correspondiente título nobiliario, sino también al significado de este término en la jerga de los rufianes: ‘prostituta de categoría’ [Luna, 1993a:138, nota al v. 1278]. De hecho, este gracioso demuestra ser conocedor de un gran número de voces de germanía. Se sirve de muchas de ellas, combinándolas con el recurso de la *aliteración* —es decir, una «repetición acusada de un fonema en un estrecho margen de texto» [Azaustre y Casas, 2001:96]—, cuando ofrece su propia interpretación de las iniciales inscritas en el retrato de Rosaura. Una vez más, se trata de acusaciones misóginas que, entre otros matices, remiten al mundo de la prostitución (vv. 529-540):<sup>458</sup>

GAULÍN           Llámesese Romana  
                          o rapada o relamida,  
                          rayada, rota o raida,  
                          rotunda, ratera o rana,  
                          respondona o Rafaela,  
                          Ramira, ronca o rijosa,  
                          roma, raspada o rasposa,  
                          rifa, ronquilla o rafuela,  
                          o regatona o ratina,  
                          y si es enigma más grave  
                          el A quiere decir ave  
                          y la R de rapiña.

Cuando se ve obligado a disculparse, el gracioso retoma la aliteración de la vibrante, sobre la que llama la atención su interlocutora (vv. 1094-1103):

GAULÍN           Soy re fa  
                          mi sol (la piedad de pido),  
                          un rastrojo, un remendón,  
                          un repostero, un rengifo,  
                          un repollo.

ALDORA                           Bien está.

GAULÍN           Y tu esclavo.

ALDORA                           Ven conmigo,  
                          que de todas esas erres  
                          has de llevar un recibo.

GAULÍN           ¿Relámpagos a estas horas?,  
                          sobre mí dio el remolino.

<sup>458</sup> Véanse al respecto las precisiones de Luna [1993a:102-04, notas a los vv. 528 a 540].

A su vez, Castaño ofrece varios chistes dilógicos en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz.<sup>459</sup> Después de que don Carlos le recrimine haberle pedido a doña Ana que lo escondiera «debajo de las basquiñas» (v. 588), el gracioso argumenta que no sería la primera vez «[...] que los sacristanes / a los delincuentes libran» (vv. 591-592). Como señala García Valdés [2017:154, nota a los vv. 591-592], se explota aquí el doble significado de «sacristán»: ‘sacerdote’, que puede ofrecer asilo sagrado; y ‘ropa interior femenina’. Además, el efecto cómico se ve incrementado por las connotaciones sexuales implícitas al mencionar la ropa interior de doña Ana. Más adelante, otra dilogía en torno a la palabra «resplandor» (‘brillo del sol’ o ‘tipo de maquillaje’) pone de manifiesto el contraste entre amo y criado en cuanto a lenguaje y manera de entender la vida. Don Carlos hace uso de la manida metáfora que identifica a la mujer amada con el sol; Castaño alude al tópico del abuso de los afeites por parte de las mujeres (vv. 1175-1178):

|            |   |
|------------|---|
| DON CARLOS | Si en belleza es sol Leonor,<br>¿para qué afeites quería? |
| CASTAÑO    | Pues si es sol, ¿cómo podía<br>estar sin el resplandor?   |

Con posterioridad, gracioso y galán encuentran a la amada de este último en casa de don Pedro y Castaño se burla: «[...] escucho los cencerros, / y aun los cuernos se me antojan / de los bueyes que perdimos» (vv. 1425-1427). De esta manera, hace uso tanto del sentido recto de la palabra «cuernos» (‘prolongación ósea que poseen ciertos animales, como los bueyes’) como de su significado metafórico (‘infidelidad amorosa’). Además, este gracioso no solo cultiva la dilogía, sino que demuestra que es posible servirse de la *derivatio* a fin de obtener creaciones léxicas originales. Al vestirse con las ropas de doña Leonor, acuña un neologismo: «Vaya, pues, de damería» (v. 2486). De acuerdo con García Valdés [2017:257, nota al v. 2486], este nuevo término designaría «el gremio de las damas de palacio», cuyo comportamiento pretende imitar el criado. Poco después, cuando don Pedro lo confunde con la protagonista femenina y lo llama por el nombre de esta con insistencia —«¿De qué estás, Leonor, suspensa? / ¿Adónde vas, Leonor mía?» (vv. 2505-2506)—, Castaño exclama: «¡Oiga lo que leonorea!» (v. 2507).

No obstante, este lacayo no es el único encargado de los juegos verbales presentes en *Los empeños de una casa*; cuenta con la asistencia de Celia, un caso de claro de «criada graciosa». Por ejemplo, se ha recogido anteriormente la siguiente queja de la doncella sobre su ama, construida sobre dos acepciones del verbo «mandar» —«ordenar el superior al inferior ejecute alguna cosa» frente a «ofrecer y prometer alguna cosa» (*Autoridades*)— y sus derivados correspondientes (vv. 1546-1555):

|       |   |
|-------|---|
| CELIA | Eso sí es mandar con modo;<br>aunque esto de «Yo te mando»,<br>cuando los amos lo dicen,<br>no viene a hacer mucho al caso,<br>pues están siempre tan hechos<br>que si acaso mandan algo,<br>para dar luego se escusan<br>y dicen a los criados |
|-------|---|

que lo que mandaron no  
fue manda, sino mandato.

La misma criada responde así cuando doña Leonor le suplica que la ayude a huir de casa de don Pedro (vv. 2172-2191):

|        |   |
|--------|---|
| LEONOR | Intento, amiga, que tú,<br>pues te he fiado mis penas,<br>me des lugar para irme [...] a buscar en una celda<br>un rincón que me sepulte [...] que quizás allí escondida<br>no sabrá de mí mi estrella. |
| CELIA  | Sí, pero sabrá de mí<br>la mía, y por darte puerta,<br>vendrá a estrellarse conmigo<br>mi señor cuando lo sepa,<br>y seré yo la estrellada,<br>por no ser tú la estrellera.                             |

A partir de la referencia de Leonor a su «estrella» ('destino', 'suerte'), Celia emprende un uso insistente de la *derivatio* que aprovecha, además, la diversidad de significados de los términos utilizados, en coherencia con las definiciones recogidas en *Autoridades*: «estrellarse» con alguien supone «contradecirle y oponerle cara a cara, diciéndole con osadía y ardimiento su parecer, y en cierta manera provocándole y injuriándole, usando de palabras mayores y ofensivas» (s.v. «estrellarse con uno»); «estrellada» se emplea aquí como participio del verbo «estrellar» en su acepción de «derribar con violencia, arrojar de golpe alguna cosa, haciéndola pedazos»; y «estrellera» es quien «hace profesión de la astrología» (s.v. «estrellero»). Sobre esta última palabra, García Valdés [2017:245, nota al v. 2191] aclara: «estrellera: 'que mira a las estrellas'. No sería estrellera porque no quería mirar a las estrellas, quería ocultarse de ellas». Así pues, la graciosa pone de manifiesto que, si dejase marchar a doña Leonor, sería objeto de las furias de don Pedro, pagando ella muy cara la libertad de la dama.

Finalmente, Celia y Castaño combinan sus habilidades cómicas, por ejemplo, cuando acuerdan unirse en matrimonio, en un pasaje que contiene un caso especialmente claro de antanaclasis (vv. 3361-3367):

|         |   |
|---------|---|
| CASTAÑO | Dime, Celia, algún requiebro,<br>y mira si a mano tienes<br>una mano. |
| CELIA   | No la tengo,<br>que la dejé en la cocina;<br>pero ¿bastarate un dedo? |
| CASTAÑO | Daca, que es el dedo malo,<br>pues es él con quien encuentro.         |

Para comprender este diálogo, no solo es preciso recordar expresiones comunes como «dar la mano (en matrimonio)» o «tener (algo) a mano» ('al alcance'); sino también otras menos corrientes, que recoge *Autoridades* y reproduce García Valdés [2017:288, notas a los vv. 3363 y 3366]: «mano» en su acepción de «majadero o instrumento de madera, hierro u otro metal, que sirve para moler o desmenuzar alguna cosa» —esta es, pues, la «mano» que Celia dice

haber dejado en la cocina—; y «el dedo malo» en tanto que «frase vulgar que se dice de aquel que ya ha caído en desgracia, y por eso se le atribuye todo lo mal hecho: a imitación del dedo que padece ñero, golpe o herida, que por más que el paciente procure reservarle, todo tropieza en él, por aumentar su dolor».

Las figuras de la dicción son igualmente abundantes en *Amor es más laberinto*, donde Atún le pregunta a Laura, con el propósito de seducirla: «¿Para qué quiero yo toro, / si tú puedes estar vaca?» (vv. 891-892). Como apunta García Valdés [2017:365, nota al v. 892], estamos ante una dilogía a partir de la palabra «vaca»: ‘hembra del toro’ y ‘vacante, desocupada; sin pareja’. Además, importa advertir que el «toro» al que se refiere este criado no es otro que el Minotauro, cuya figura terrible se ve así cómicamente reducida; en palabras de DiPuccio [1998:44]: «By referring to supernatural beings in everyday terms, the *graciosos* divest them of some of their mystic glamour». No mucho después, Atún diseña otro chiste en torno a su propio nombre y el de la criada, proponiéndole «que este escabeche de atún / lo aderece tu laurel» (vv. 979-980). Más adelante, se refiere a ella como «fregatriz desdén» (v. 1004); se trata de una creación festiva sobre el término «fregona» (‘criada’), con toda la ironía que conlleva a propósito de los aires de señora de esta sirvienta. Asimismo, Racimo, el segundo gracioso, utiliza, como Castaño en *Los empeños de una casa*, el término «cuernos» en su sentido literal —una nueva referencia al Minotauro, que es, en efecto, un monstruo astado— y figurado. Sin embargo, en esta ocasión no se llega a mencionar de manera explícita dicha palabra. Cuando el criado constata los celos de su amo, Baco, ante la atracción que Ariadna siente por Teseo, observa (vv. 1112-1121):

|        |  |
|--------|--|
| RACIMO | [...] Y aunque es tan grande insolencia,<br>si la consecuencia saco,<br>no te ofendo que, en conciencia,<br>no es mucha la diferencia<br>entre ser toro y ser Baco.<br>Aunque también te confieso<br>que es cosa muy enfadosa<br>que te carguen, con exceso,<br>en la cabeza otra cosa<br>sobre su ordinario peso. |
|--------|--|

Posteriormente, Racimo supone que Atún sirve a Lidoro; y este no lo desengaña, sino que reflexiona: «¿Qué mal puede estarme a mí / que aqueste me lidoree?» (vv. 2433-2434). De este modo, Sor Juana recupera el mismo procedimiento de acuñación de neologismos a partir de nombres propios —frecuente, de acuerdo con la propia García Valdés [2017:258, nota al v. 2507], en los *graciosos* de Calderón y Moreto— manifiesto en su uso del verbo «leonorear» en *Los empeños de una casa*. Por último, la escritora novohispana pone también una dilogía cómica en boca de la criada Cintia, quien, como se ha observado con anterioridad,<sup>460</sup> se refiere a la posibilidad de verse prisionera de los atenienses mediante un chiste a costa de su propia reputación sexual: «Siendo tan libre, sintiera / esta vez verme cautiva» (vv. 3507-3508).

Otra comedia donde se explotan al máximo las figuras de la dicción es *El muerto disimulado* de Ângela de Azevedo, donde Papagayo se recrea en el uso del políptoton, entendido como «*annominatio* cuya alteración gramatical se fundamenta en morfemas flexivos» [Azaustre y Casas, 2001:101]. Por ejemplo, cuando Lisarda, disfrazada de varón, expresa su determinación de dar muerte al asesino de su hermano, el lacayo observa: «Así hay

<sup>460</sup> Véase el epígrafe II, 2.2.4.2 «Las doncellas», del apartado II, 2.2.4 «Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática».

hembras como hay machos, / y así carrascas se encuentran / como se encuentran carrascos» (vv. 690-692).<sup>461</sup> Al advertirle ella que no debe llamarla por su nombre de mujer, Papagayo replica (vv. 715-737):

PAPAGAYO      Cuando Lisarda te llame,  
no será el error muy craso,  
ni ocasión daré con eso  
a que el disfraz que has tomado  
de hombre quede conocido  
y a todos conste a lo claro  
que eres mujer. No está el punto  
en el nombre. Yo me declaro:  
no hace el nombre macho o hembra,  
pues entre los papagayos  
hay papagayas también,  
y en las golondrinas damos  
con golondrinos, y vemos  
que éstos son apellidados  
con el nombre femenino,  
y aquéllas también nombramos  
con masculina voz.  
Lo mismo en ti estoy pensando,  
que aunque mi voz te apellide  
Lisarda, ¿quién te ha quitado  
el ser Lisardo, señora?,  
porque hay mujeres Lisardos  
y hay también Lisardas hombres.

Más adelante, mantiene esta conversación con Clarindo (vv. 1302-1307):

PAPAGAYO      [...] Tu hermana se metió fraile.  
CLARINDO      ¿Fraile?  
PAPAGAYO      Monja decir quiero,  
que eso de frailes y monjas  
todo viene a ser lo mismo,  
pues tienen hábitos todos  
y viven en monasterios.

Este último ejemplo se aleja del políptoton, toda vez que «fraile» y «monja» son sustantivos heterónimos; esto es, usan lexemas diferentes para distinguir el género gramatical. No obstante, sirve exactamente al mismo propósito que el pasaje anterior. Todas estas reflexiones contribuyen a la transgresora difuminación de la línea que separa lo masculino de lo femenino —absolutamente clave en una comedia construida en torno a la geminación del uso del disfraz: Lisarda / «Lisardo» y Clarindo / «Clara»—, de tal manera que su evidente carácter risible no descarta, hasta cierto punto, la posibilidad de implicaciones un tanto más serias. A propósito de ello, puede recogerse otro fragmento que, de nuevo, extrae comicidad de la confusión entre sexo y género gramatical. Cuando Papagayo se encuentra por primera vez con «Clara»,

<sup>461</sup> Como se ha señalado anteriormente, la palabra «carrasco», empleada en portugués con el significado de «executor da pena de morte», o sea, 'verdugo', deriva de «*Belchior Carrasco*, que foi algoz em Lisboa» (*Grande Dicionário: Língua Portuguesa*, s.v. «carrasco»).

considera su parecido con su antiguo señor —a quien ha visto poco antes, en su usual traje de varón, tomándolo por un fantasma—, pero afirma (vv. 2179-2185):

PAPAGAYO      [...] hallo mucha diferencia  
de aquesta cara que mata  
para aquella cara muerta,  
si no es que en cuerpo le he visto  
y será su alma aquesta  
Clarinda, porque en el nombre  
todas las almas son hembras.

Dejando a un lado el juego en torno a «mata» (en sentido figurado, ‘mata de amor’) y «muerta» (‘de un fallecido’), el gracioso condensa aquí una atrevida sugerencia. A pesar del tono jocoso, acrecentado por la confusión de identidades y por el pánico del criado ante un presunto fantasma, la afirmación «todas las almas son hembras» no resulta baladí si se considera a la luz de las complejas problemáticas en torno al alma de las mujeres: conviene recordar, por ejemplo, la larga tradición occidental que relaciona lo femenino con el cuerpo y la materia; y lo masculino, con el alma y la forma.<sup>462</sup> Si autoras como María de Zayas arguyeron que «las almas ni son hombres ni mujeres», en coherencia con «the late medieval and Renaissance essentialist belief [...] in an androgynous self» [Vollendorf, 1997:92], Ângela de Azevedo va un paso más allá al advertir burlescamente que, desde un punto de vista gramatical, todas las almas son femeninas.

Otras veces, también Papagayo se sirve para sus chistes de la antanaclasis y la dilogía. Por ejemplo, describe de la siguiente manera la posada donde se alberga junto a Lisarda (vv. 844-847):

PAPAGAYO      Un mesón de los diablos  
que está a las puertas del mar,  
que el mar, contra nos airado,  
nos tiene echado por puertas.

La expresión «por puertas» significa «con tanta necesidad y pobreza, que es necesario pedir limosna» (*Autoridades*, s.v. «puerta»). La figura sirve, pues, para la crítica del elevado precio del establecimiento, en la línea de otros pasajes que se recogerán en la sección «Chistes en torno a la sátira de oficios y otros lugares comunes». Más adelante, a la pregunta «¿Qué me ordenan?» (v. 2189) de Clarindo, quien se hace pasar por empleada del mesón, Papagayo replica: «No ordenamos, que no somos / obispos, si es lo que piensa» (vv. 2190-2191). De esta manera, se confunden dos sentidos del verbo «ordenar»: ‘mandar’ y ‘conferir las órdenes sagradas’. Luego, el doble significado de «probar» —como señala Doménech [1999:295, nota 152], «“catar los alimentos” y “probar con argumentos”, forma y lenguaje típicos de la discusión escolástica que aún dominaba la Universidad en el siglo XVII»— da lugar a una comparativa burlesca entre el oficio de cocinero y la carrera universitaria. Para ello, Papagayo recibe la asistencia de la criada Hipólita, que le sirve de interlocutora (vv. 2690-2705):

PAPAGAYO      [...] Mas volviendo a la cocina,  
que es mi oficio a que me vuelvo,  
con tanto primor lo hago

<sup>462</sup> Véase el capítulo I, 1 «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro».

que al más melindroso enfermo  
 puedo guisar la comida.  
 HIPÓLITA ¿Que es en aquesto tan diestro?  
 PAPAGAYO ¡Qué mal me conoce! ¿Sabe  
 que a una cátedra me he opuesto  
 y no hay en la universidad  
 quien más entienda los textos?  
 HIPÓLITA ¿Y hay también en los estudios  
 esta escuela?  
 PAPAGAYO Antes no vemos  
 que sin ella estudios haya.  
 ¿No prueban los cocineros?  
 Pues aquesto de probar  
 anda siempre en argumentos.

El diálogo continúa con nuevos equívocos a partir de los términos «sujeto» (‘persona’ o ‘materia a tratar’) y «saber» (‘tener sabor’ o ‘poseer conocimiento’) en los vv. 2706-2718:

HIPÓLITA Grandes sujetos habrá.  
 PAPAGAYO Hay sujetos a lo menos,  
 que la corte tiene grandes,  
 la universidad sujetos.  
 HIPÓLITA Mucho deben de saber.  
 PAPAGAYO Según tiene el condimento,  
 es que cada uno sabe  
 cuál es dulce, cuál es tierno,  
 cuál es duro, cuál es agrio,  
 cuál salado, y cuál advierto  
 con tan poca sal que el hombre  
 que estuviere más hambriento  
 no puede tal vez tragarlo.

En la misma comedia, la criada Dorotea no parece tomarse muy en serio la furia de don Rodrigo, quien amenaza con dar muerte a su hija por resistirse al matrimonio; en este contexto, la doncella le replica: «Pues mátame a mí, y no mates» (v. 10). Se juega aquí con el sentido habitual del verbo «matar» (‘quitar la vida a otro’) frente a su acepción de «porfiar neciamente y con pesadez, de suerte que el que lo escucha se mortifica y desazona mucho» (*Autoridades*). De nuevo, nos encontramos con una sirvienta con tintes de «graciosa». Lo mismo puede decirse de Hipólita, quien, por ejemplo, establece una dilogía a partir del vocablo «espadas» —‘tipo de arma’ o ‘palo de la baraja’— cuando relata cómo su señora, asustada durante el transcurso de un duelo entre su hermano y su amante, abandonó la casa (vv. 1879-1884):

HIPÓLITA Esto fueran *dissabores*  
 que de mi señor temió,  
 y así tanto que le vio  
 de espadas contigo hacerse,  
 temió en el juego perderse,  
 con que afuera se salió.

Si volvemos con Papagayo, es posible recordar una vez más la disociación cómica que el gracioso construye en torno a su propio nombre, que fragmenta en «papa» (‘sopas blandas’) y «gayo» / «gallo» (‘ave doméstica’), según explica (vv. 2226-2231):

PAPAGAYO        [...] Y para comer los dos  
                         medio mi nombre me cuesta,  
                         porque os dispongo la papa  
                         y sólo el gayo me queda,  
                         que éstas hoy de un papagayo  
                         son en la corte las medras.

Hace una broma similar en torno al nombre de su ama, aunque en este caso solo una de las fracciones obtenidas adquiere la categoría de palabra autónoma. Tras afirmar Lisarda «que la cólera mi pecho / hizo un incendio en que ardo» (vv. 705-706), Papagayo replica (vv. 707-711):

PAPAGAYO        Así lo enseña tu nombre,  
                         señora, que te has mudado.  
                         Si ardo, es de Lisardo el eco;  
                         ¿qué mucho, en tu nombre hablando,  
                         que arda Lisarda también?

Ângela de Azevedo repite el mismo recurso —aunque no afecta ahora a un antropónimo— en *La margarita del Tajo*, donde Etcétera critica el supuesto interés económico de las mujeres hermosas sirviéndose del segmento final de la palabra «hermosura», que relaciona con «usura» (vv. 2282-93):

ETCÉTERA        ¡Oh hermosuras ambiciosas!  
                         Bien dijo un contemplativo  
                         que de la hermosura el eco  
                         es el interés maldito,  
                         pues el nombre apellidando  
                         de hermosura, y repetido  
                         del eco, que se escucha,  
                         solamente *usura* oímos.

Cuando este mismo gracioso se refiere a los músicos que, como él mismo, se dieron a la fuga, dejando solo a Britaldo en su lucha contra un ángel, pronuncia un discurso repleto de juegos de palabras en torno al léxico musical (vv. 1697-1711):

ETCÉTERA        [...] no dejara libre el campo  
                         para no dejarte a ti  
                         a solas con el contrario  
                         a no ver los compañeros,  
                         que en valor destemplan  
                         y en la música quisieron  
                         valerse del contrabajo.  
                         Y su elección les disculpa,  
                         pues allí consideraron  
                         alto el empeño, y ninguno  
                         quiso, señor, ser contra alto.  
                         Yo, viendo, señor, el tono

que se iba desafinando,  
tomé la voz del falsete  
y traté de acompañarlos.

Así pues, si *templar* significa «en la música [...] poner acordes los instrumentos según la proporción armónica», *destemplar* es «alterar, desconcertar la armonía, el buen orden y concierto de alguna cosa» (*Autoridades*); en este pasaje, los músicos demuestran su cobardía al huir, de manera que «en valor destemplaron». Asimismo, se construye una dilogía sobre el término *falsete*, esto es, «la voz moderada y recogida del que canta, porque es contrahecha y no natural, lo que ejecuta el que tiene la voz natural de tenor para cantar una composición de tiple» (*Autoridades*), pero que, como señala Doménech [1999:101, nota 92] «es también diminutivo de *falso*, y con falsedad se portó el criado huyendo ante el peligro». Por último, destaca la disociación en torno a las palabras *contrabajo*, entendida como «voz más profunda, que suena en proporción octava del bajo»; y *contralto* o «segunda de las cuatro voces de la música, menos aguda que el tiple, que es la primera» (*Autoridades*). Además de lo que Doménech [1999:101, nota 90] considera «un chiste sucio a propósito de los bajos de los músicos», sucede que ninguno de estos personajes ha querido «ser contra alto»: es decir, se han negado a afrontar un empeño que consideraban muy dificultoso, toda vez que supondría oponerse a un enemigo superior, quien, en este caso, no solo los aventaja en fuerzas, sino que —aunque el gracioso todavía no lo sabe— es en efecto un mensajero de las alturas, en tanto que enviado de Dios.

Posteriormente, cuando Lucinda le pregunta a Etcétera si también él, a imitación de su amo, ha dado en pretender a una monja, este lo niega y trata de volver a congraciarse con la criada diciéndole (vv. 2230-2241):

|          |   |
|----------|---|
| ETCÉTERA | Muchos, Lucinda, las aman<br>solamente por capricho<br>mostrando que son corrientes<br>y hállanse después corridos.<br>Esa gente corre mucho,<br>y por no quedar vencido,<br>quiero decir alcanzado,<br>sólo correr determino<br>con quien yo pueda alcanzar:<br>por eso corro contigo. |
| LUCINDA  | ¿Y usted sabe cómo corro?   |
| ETCÉTERA | No sé.  |
| LUCINDA  | Pues así camino.  |

*Hace que huye.*

Todo el discurso se construye en torno a las múltiples acepciones del verbo «correr» y sus derivados: «corrido» (‘burlado, avergonzado’) y «corriente»; de acuerdo con Doménech [1999:120, nota 124], este último término estaría aquí empleado con el significado de «persona que no se enoja ni ofende de aquellas ligeras chanzas o zumbas que se suelen dar unos a otros por diversión y pasatiempo». De manera alternativa, no es imposible interpretarlo en su sentido de «que sin la menor dificultad y contradicción está admitido, y corre libre y desembarazadamente» (*Autoridades*); se daría a entender así que los galanes de monjas resultan ya tan numerosos que su actividad se considera casi una práctica ordinaria. Asimismo, a partir de «alcanzar» (‘atrapar’) y «alcanzado» (‘endeudado’) el gracioso se refiere a aquellos «gastos que suponía mantener una relación amorosa, debido a que las damas siempre pedían regalos a

sus galanes y éstos andaban siempre a un paso de la ruina. Es un tópico de la época, desarrollado amplísimamente por Quevedo» [Doménech, 1999:120, nota 126].

Más adelante, es la propia Lucinda quien propone una dilogía de carácter metateatral a partir de la palabra «jornada» (‘camino que se hace en un día de viaje’ o ‘cada uno de los actos en que se divide una comedia’), según se ha comentado ya en el epígrafe II, 2.1.2 «Funciones pragmáticas» (vv. 3882-3889):

|           |  |
|-----------|--|
| ROSIMUNDA | Muy contenta estás, Lucinda.   |
| LUCINDA   | No es tanto porque me llevan<br>a ver mi patria como,<br>señora, por conveniencia<br>de hacer una jornadita. |
| ROSIMUNDA | ¿Las jornadas te contentan?  |
| LUCINDA   | Mucho, y por eso, señora,<br>me aficiono a las comedias.   |

Asimismo, otro ejemplo de antanaclasis se encuentra en *Dicha y desdicha del juego*, donde Sombrero refiere cómo se queda dormido tan pronto comienza a enumerar las cuentas del rosario: «Con las cuentas, cuentas hago / en tomándolas, pues luego / de las cuentas me despido» (vv. 193-195). También puede recordarse cómo Tijera, en esta misma pieza, urge a Rosela a descubrir su aspecto, a partir de dos acepciones del término «cara» (‘rostro’ y ‘de precio elevado’): «Si hace el papel de criada, / hable a cara descubierta; / no se nos venda tan cara» (vv. 1110-1112). Durante dicho encuentro, se ha comentado igualmente una dilogía en torno a la palabra «doncella» (‘criada’ o ‘mujer virgen’).<sup>463</sup> Más adelante, este mismo gracioso disuade a don Fadrique de cumplir su promesa hecha a la Virgen diciéndole «Ese voto es dispensable» (v. 1320); y acto seguido, exclama: «Miren cómo está devoto» (v. 1321). Así pues, se sugiere la obtención del término «devoto» mediante un calambur a partir de la secuencia «de voto». A todo ello podrían añadirse aún numerosos chistes —de los que participa también la criada Belisa— que, en su contexto, deben considerarse una suerte de dilogías *sui generis*, pues ponen en relación los nombres de ambos graciosos, «Sombrero» y «Tijera», con el significado de estas palabras en el léxico común. La misma técnica se verifica en torno a muchos de los criados antes mencionados —León, Atún, Racimo, Papagayo o Etcétera—, según se ha expuesto en el epígrafe II, 2.2.1 «Antroponimia».

Aunque no exhaustivas, estas muestras resultan suficientes para ilustrar la relevancia de las figuras de la dicción en tanto que recurso jocoso al servicio de la mayoría de los graciosos del corpus. No ocurre así, sin embargo, en *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva; o en *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa. Los juegos de palabras de efecto cómico no adquieren demasiada presencia en estas comedias, sino que se prefieren otros mecanismos, como, por ejemplo, la alusión a realidades grotescas o situaciones improcedentes; o el planteamiento de situaciones ridículas e infortunios del gracioso. Así se comprobará en las secciones correspondientes.

#### b. Uso vulgar de frases o referencias cultas y/o del latín

La utilización de frases o referencias cultas —muy a menudo extraídas de la tradición clásica grecolatina— por parte del gracioso, quien consigue un efecto cómico al

<sup>463</sup> Véase el apartado II, 2.2.4 «Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática»; y, en concreto, el epígrafe II, 2.2.4.2 «Las doncellas».

insertarlas en un contexto corriente y poco elevado, es muy común en el teatro áureo. Por ejemplo, León se burla de Diana, Penélope, Lucrecia y Porcia, modelos grecolatinos de la castidad,<sup>464</sup> a fin de abogar por una relajación de las costumbres sexuales en *La traición en la amistad* (vv. 358-373):

LEÓN                    [...] ¿Para qué quieres castas ni Dianas?  
 Anda, señor, pareces boquirrubio;  
 ¿para qué quiero yo mujeres castas?  
 Mejor me hallara si castiza fuera.  
 Por aquesto reniego de Penélope,  
 y a Lucrecia maldigo; ensalzo y quiero  
 a la Porcia sin par, que sólo Bruto,  
 si acaso en el amor te parecía,  
 pudo hacer desatino semejante.  
 ¡Por vida de mis mozas!, que si fuera  
 mujer, que había de ser tan agradable  
 que no había de llamarme nadie esquiva.  
 Dar gusto a todo el mundo es bella cosa;  
 bien sabe en eso el cielo lo que hizo.  
 Tengo estas barbas, que si no, yo creo  
 que fuera linda pieza.

Luego, para apremiar a Liseo a leer una carta, el gracioso se sirve de una alusión a la caída de Troya (vv. 476-479):

LEÓN                    Acaba, ¿qué estás dudando?  
 si no temes que los griegos  
 del gran caballo troyano  
 trae metidos en su centro.

Más adelante, León propone a su amo un conjuro contra el mal de amores repleto de referencias burlescas y deturpadas a personajes mitológicos. El ingrediente principal para su elaboración es un corazón de araña, con el que debe hacerse lo siguiente (vv. 2228-2234):

LEÓN                    [...] Esto ha de ser con gran primor mojado  
 en el licor de aquella gran laguna  
 donde por ser Salmazis importuna,  
 fue Eco en Hermafrodito trocado,  
 en sangre de Anteón, muy bien cocido,  
 revuelto en quejas de los ruiseñores,  
 y entre pelos de rana conservado.

Olivares [2022:83, nota 27] explica con claridad este pasaje:

Hermafrodito fue hijo de Hermes y Afrodita y dotado de gran belleza. Se enamoró de él Salmácide, la ninfa de una fuente (*laguna* en el Ms.), pero

---

<sup>464</sup> Sobre el hecho de que el gracioso rechace a las tres primeras en tanto que ensalza a la cuarta, González Santamera y Doménech [1994:64, nota al v. 364] señalan: «No se entiende bien por qué el rijoso León pone de ejemplo a Porcia, modelo de honestidad, cuando se esperaría el nombre de alguna dama disoluta. A no ser que juegue con la palabra Porcia/porca (puerca), y lo mismo con Bruto/bruto».

Hermafrodito la rechazó. Aprovechando Salmácide que el joven se bañaba en sus aguas un día, le abrazó fuertemente, pidiendo a la vez a los dioses que les concedieran no poder separar nunca sus cuerpos. Así lo hicieron los dioses uniéndolos en un ser de doble naturaleza [...] *Anteo* fue un gigante muerto por Hércules. El soneto de León, con su jocosa mezcla de entidades mitológicas, pone en relieve la imposibilidad de confeccionar el bálsamo, lo cual se da a entender con la expresión *pelos de ranas*: «cuando la rana tenga pelos. Phrase que se usa para dar a entender un largo plazo en que se executará alguna cosa, o se duda de la posibilidad de que suceda» (*Auts.*)

Por último, este criado recita un romancillo cuyo punto de partida es el motivo clásico de la edad dorada. El comienzo de este poema, del que María de Zayas incluiría una versión un tanto diferente en su «Desengaño sexto» (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*, pp. 424-30), guarda una estrecha relación con el argumento de la comedia, toda vez que se afirma que, en la infausta edad de hierro, frecuentes traiciones han provocado que escasee la amistad (vv. 2533-2552):

|      |   |
|------|---|
| LEÓN | Después que pasó<br>de la edad dorada<br>la santa inocencia<br>y la verdad santa,<br>cuando las encinas<br>la miel destilaban,<br>y daba el ganado<br>hilos de oro y plata,<br>ofrecían los prados<br>finas esmeraldas,<br>y la gente entonces<br>sin malicia estaba.<br>En esta de yerro,<br>tan pobre y tan falta<br>de amistad, pues vive<br>la traición malvada;<br>son los males tantos,<br>tantas las desgracias<br>que se teme el mundo<br>de que ya se acaba. |
|------|---|

A continuación, se censura a los lisonjeros y mentirosos que pueblan la corte; su lujo excesivo en el vestir; o la proliferación de situaciones de prostitución y alcahuetería. De esta manera, al efecto cómico se añade un cierto propósito crítico y satírico. Por ejemplo, León reclama (vv. 2585-1612):

|      |   |
|------|---|
| LEÓN | [...] a los hombres dicen<br>que vistan botargas<br>como en otros tiempos<br>los godos usaban;<br>que a las damas manden<br>que por galas traigan<br>las cofias de los papos<br>de la infanta Urraca; |
|------|---|

que en la ropería  
 acorten las falas  
 de aquestos jubones  
 ya medio sotanas;  
 y que de las tiendas  
 las busconas salgan  
 para que no pelen  
 los que en ellas andan;  
 que a los coches pongan  
 corozas muy altas  
 por encubridores  
 de bajezas tantas.  
 Pide a ciertas brujas  
 que en nombre de santas  
 en la corte viven,  
 que de ella salgan,  
 porque solo sirven  
 de vender muchachas  
 y chupar las bolsas  
 con venturas falsas.

Su discurso termina aún con una alusión cómica a los escritores (vv. 2621-2628):

|      |  |
|------|--|
| LEÓN | [...] Pues de los poetas<br>mil cosas ensarta,<br>mas yo no me meto<br>en contarte nada.<br>Doy al diablo gente<br>que al amigo mata<br>si toma la pluma<br>con no ser espada. |
|------|--|

Asimismo, otras comedias de autoría femenina emplean este procedimiento. Por ejemplo, puede recordarse cómo Gaulín dice tener «en mi estómago a Epicuro, / y a Heliogábalo en mis tripas» (*El conde Partinuplés*, vv. 1272-1273). De esta manera, para expresar su amor por la comida, el gracioso alude al filósofo griego fundador del epicureísmo y a un emperador romano famoso por sus excesos. A su vez, Etcétera se dirige a los músicos contratados por Britaldo con una alambicada expresión, que Doménech [1999:78, nota 68] considera una «muestra del empleo burlesco del lenguaje cultista de la poesía de la época»: «Señores jurisconsultos / de la anfiónica palestra» (*La margarita del Tajo*, vv. 1119-1120). Se trata de una referencia a Anción, quien, según la mitología clásica, fue un músico tan prodigioso que, gracias al son de su lira, podía mover las piedras a su voluntad; esto le habría permitido colaborar en la construcción del muro de Tebas sin necesidad de hacer un esfuerzo físico. Más adelante, durante su hilarante discurso en defensa de la cobardía y la «flaqueza», este mismo criado se acuerda del autor romano Quinto Horacio Flaco: «Y aquel gran poeta Horacio / por flaco le estima el mundo, / que en él por flaco es nombrado» (vv. 1739-1741).

Por otra parte, Racimo y Atún hacen gala de una constante irreverencia hacia los referentes clásicos que suponen la esencia misma de *Amor es laberinto*: se han comentado ya, por ejemplo, los chistes del primero sobre su amo Baco y su relación con el vino; o las bromas de ambos en torno a la figura del Minotauro. Los dos criados se convierten así en promotores de un humor paródico y desmitificador, que permite acercar la comedia a su público y facilita la

incorporación del mito grecolatino a las tablas áureas. Conviene recordar las palabras de DiPuccio [1998:42-44] acerca de la función del gracioso en las comedias mitológicas:<sup>465</sup>

The *graciosos*' psychological distance from the action takes on added dimension in the mythological *comedia*. Their rather practical outlook reduces supernatural phenomena, especially metamorphosis and prophecy, to mundane and humorous occurrences [...] If, in standard *comedias*, the *gracioso* often irreverently deals with the serious themes of honor and love, in the mythological *comedias* he adds humor to the treatment of supernatural events, such as transmutation, and divine intervention, such as prophecies [...] In many ways, these rustic characters represent a possible perspective for the audience to adopt when confronted with the fantastic environment of myth [...] a mythological setting, replete with talking statues and Minotaurs, is several times removed from the spectators' accustomed reality. Armed with the same practical humor used by the *graciosos*, the spectator may refuse to suspend disbelief.

Con todo, estas referencias cultas del gracioso no siempre remiten al mundo clásico. Por ejemplo, Tomillo exclama en *Valor, agravio y mujer* (vv. 204-208):

TOMILLO            Y, ¿será razón que monde  
                          nísperos Tomillo en tanto  
                          estos testigos, conformes  
                          o contestes, no declaran  
                          mis alentados valores?

De esta manera, se parodia el lenguaje jurídico, en tanto que términos propios de dicho ámbito, como son «testigos conformes» o «contestes» —este último denomina, como recoge *Autoridades*, al «testigo que declara, sin discrepar en nada, lo mismo que ha declarado otro, sin variar en el hecho ni en sus circunstancias»—, se colocan en boca del gracioso. Además, se yuxtaponen a una expresión popular, «mondar nísperos»; esto es, «estar ocioso en determinada ocasión» (*Diccionario de la lengua española*, s.v. «níspero»).

Por lo que se refiere al uso del latín como procedimiento cómico, es preciso recuperar los ejemplos recogidos en torno a la parodia de ciertas expresiones de raíz religiosa en la sección del epígrafe II, 2.2.4 «Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática» dedicada a la «Religiosidad popular». Se trata, por ejemplo, de varias exclamaciones de Gaulín —«¡Resurrexit!» (*El conde Partinuplés*, v. 599); «Salutem et Pacem» (v. 930); «Santi Petri, ora pro nobis» (v. 1757)— o de la referencia de León a la locución *lignum crucis* ('madera de la cruz'), que transforma erradamente en «*ligno en cruzis*» (*La traición en la amistad*, v. 462).

Además, en *Los empeños de una casa*, Castaño utiliza con cierta frecuencia palabras o expresiones latinas con propósito burlesco, pero no necesariamente de carácter religioso. Por ejemplo, al sospechar que doña Leonor ha olvidado a don Carlos, seducida por don Pedro, señala al primero que «[...] si él ya la cazó, / ya para ti *volaverunt*» (vv. 2048-2049); y a modo de venganza, le sugiere casarse él con la hermana de su rival y dejarlo así «encuñadado *in aeternum*» (v. 2061). Más adelante, este mismo gracioso manifiesta su miedo a ser detenido por su colaboración en los crímenes de don Carlos; teme entonces pagar «*in solidum* la ofensa» (v. 2323). En este caso, la locución posee de nuevo un origen jurídico: como señala *Autoridades*

<sup>465</sup> Sobre esta cuestión, puede consultarse también Urzáiz [2006], con énfasis en la producción calderoniana. Asimismo, en torno a los personajes de Atún y Racimo, véase Tacón [2021d].

y reproduce García Valdés [2017:249, nota al v. 2323], «se usa para expresar la obligación que tienen dos o más personas que se obligaron juntas a pagar cada una de ellas el todo de la deuda».

De igual manera, Sombrero menciona en *Dicha y desdicha del juego* «cuatrocientos mil ducados, / que era bastante mobilia» (vv. 2499-2500), refiriéndose al concepto de bienes muebles. Por último, Lucinda mantiene con Etcétera la siguiente conversación en *La margarita del Tajo* (vv. 2266-2281):

|          |  |
|----------|--|
| LUCINDA  | [...] quien trata de amor<br>ha de proceder cum quibus.  |
| ETCÉTERA | ¿Y quien no tiene que dar?   |
| LUCINDA  | Deje el amante ejercicio [...]   |
| ETCÉTERA | ¿Codicia es amor?  |
| LUCINDA  | Lo afirmo.<br>Y con aquesto me voy,<br>advierta lo que le digo:<br>Cupido en romance, amor;<br>codicia en latín, cupido. |

Por tanto, esta criada no solo emplea una expresión de origen latino, *cum quibus* ('con los cuales'), que en castellano llegó a usarse en contextos coloquiales con el sentido de 'hacienda, fortuna' o 'moneda corriente' (*Diccionario de la lengua española*, s.v. «cumquibus»); sino que elabora un chiste en torno al nombre del dios romano del amor y a la palabra *cupido* o *cupiditas*, 'avaricia'.

### c. Breves cuentecillos cómicos

La narración de cuentecillos cómicos es otro recurso empleado de manera recurrente por los graciosos de la comedia nueva; con cierta frecuencia, estas anécdotas populares se encuentran provistas de connotaciones eróticas. Por ejemplo, León recomienda a su amo Liseo que no espere una castidad excesiva de su futura esposa, pues corre el riesgo de aburrirla con la abstinencia. Como antes se ha apuntado, este pasaje destaca por insistir en el deseo sexual femenino, que, a pesar del tono burlesco, recibe una mirada en gran medida positiva (*La traición en la amistad*, vv. 383-403):

|      |   |
|------|---|
| LEÓN | [...] las mujeres<br>aunque sean Lucrecias, aborrecen<br>los hombres encogidos, y se pierden<br>por los que ven graciosos, desenvueltos,<br>y más si al dame, dame, son solícitos;<br>si no, mira el ejemplo. A cierta dama<br>cautivaron los moros, y queriendo<br>tratar de su rescate su marido,<br>respondió libremente que se fuesen,<br>que ella se hallaba bien entre los moros;<br>que era muy abstinente su marido<br>y no podía sufrir tanta cuaresma;<br>que los moros el viernes comen carne<br>y su marido solo los domingos,<br>y aun este día solo era grosura,<br>y el tal manjar ni es carne ni es pescado.<br>¿Entiendes esto? Pues, si Marcia sabe<br>que eres tan casto, juzgará que tienes |
|------|---|

la condición de aqueste que quitaba  
a esta pobre señora sus raciones,  
o entenderá que eres capón, que basta.

Poco después, León dejará de acusar a su señor de mojigatería para reprenderlo por lo contrario; esto es, por cortejar a múltiples damas a un tiempo. La locuacidad del gracioso provoca la frustración de Liseo, puesto que este refiere ahora dos relatos consecutivos, ambos en torno a los hábitos lujuriosos del estamento eclesiástico (vv. 554-606):<sup>466</sup>

|                   |   |
|-------------------|---|
| LEÓN<br>[A Liseo] | <p>¡Casto dice y tiene tres!                    [Al público]<br/>Éreslo como mi abuelo<br/>que no dejaba doncellas,<br/>ni aun las casadas, sospecho.<br/>Era cura de un lugar<br/>y en lo que tocaba al sexto,<br/>curaba muy bien su gusto;<br/>pues el día de su entierro<br/>iban diciendo: «¡Ay, mi padre!»<br/>todos los niños del pueblo.<br/>Algunos murmuradores<br/>al obispo le dijeron<br/>que tenía doce hijos,<br/>sin los demás encubiertos.<br/>Vino el obispo al lugar<br/>a castigar tantos yerros,<br/>y le salió a recibir<br/>disimulado y secreto.<br/>Dijo el obispo: «¡Traidor!<br/>¿Cuántos hijos tenéis?» «Pienso<br/>—respondió— que he de tener,<br/>si no me engaño y es cierto,<br/>tantos como useñoría,<br/>y aun sospecho que uno menos».<br/>Llegaron con esto a casa<br/>y al entrar en ella vieron<br/>los doce niños vestidos<br/>de un leonado terciopelo<br/>y con hachas en las manos.<br/>Quedó el obispo suspenso,<br/>mirando con atención<br/>los muchachos. Ya mi abuelo<br/>dijo: «¿Qué mira, señor?<br/>¿estos doce candeleros?<br/>Pues yo [l]e juro que todos<br/>dentro de casa se hicieron».</p> |
| LISEO<br>LEÓN     | <p>¿Acabaste?<br/>No, señor,</p>  |

<sup>466</sup> Como se ha expuesto en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», Rodríguez Garrido [1997:359 y 368, nota 3] cree que esta broma anticlerical tal vez no habría recibido el visto bueno de un censor de comedias; de ahí que considere probable que la comedia «estuviera destinada a una de las tantas funciones particulares que se habían vuelto comunes entre la nobleza durante el siglo XVII».

que se me acuerda otro cuento  
tan gracioso como estotro [...]   
Dábale mucho contento  
tener las criadas mozas,  
y habiendo por fuerza hecho  
que tuviese un ama vieja  
de a cincuenta años, fue puesto  
en la mayor confusión  
en que no se vió en su tiempo,  
y para poder medir  
con su gusto el mandamiento  
tomó dos de a veinte y cinco,  
que fue el más famoso cuento.  
Calla ya, por Dios.

LISEO

Una escena similar a estas tiene lugar en *Dicha y desdicha del juego*. Después de que Felisardo apueste y pierda a su hermana, Sombrero le reprocha su proceder mediante un relato cuyo tono burlesco contrasta con lo trágico de lo sucedido (vv. 2473-2495):

SOMBRERO [...] A ser yo ella,  
buena te la pegaría;  
porque había de hacer yo  
lo que ha hecho en cierta villa  
la mujer de un tahir grande,  
que entró por su casa un día,  
diciendo: «Perdido estoy;  
llorad, mujer, mis mohínas,  
que jugando con fulano,  
todo he perdido a las pintas,  
y a vos os perdí también».  
Soltó la mujer la risa,  
y tomando luego el manto,  
le dijo: «¿Esta es la fatiga?  
Marido, no os enojéis  
cuanto a la pérdida mía,  
que yo por ganada me doy»;  
y puesta en la calle aprisa,  
se fue derecha a la casa  
de quien ganado la había.  
Lo mismo hiciera tu hermana  
a no ser una santica,  
sabiendo que la has jugado.

Por último, Castaño también recurre al cuento como recurso argumentativo de carácter cómico en *Los empeños de una casa*. Su amo le encarga la entrega de una carta a don Rodrigo de Castro y lo exhorta a que regrese cuanto antes de este recado, que el criado juzga altamente peligroso. Por ello, replica (vv. 2341-2369):



CASTAÑO

Dame licencia,  
señor. De contarte un cuento  
que viene aquí como piedra  
en el ojo de un vicario

(que deben de ser canteras):  
 Salió un hombre a torear,  
 y a otro un caballo pidió,  
 el cual, aunque lo sintió,  
 no se lo pudo negar.  
 Salió, y el dueño al mirallo,  
 no pudiéndolo sufrir,  
 le envió un recaudo a decir  
 que le cuidase el caballo,  
 porque valía un tesoro,  
 y el otro muy sosegado  
 respondió: «Aqese recado  
 no viene a mí, sino al toro».  
 Tú eres así ahora que  
 me remites a un paseo  
 donde, aunque yo lo deseo,  
 no sé yo si volveré.  
 Y lo que me causa risa,  
 aun estando tan penoso,  
 es que, siendo tan dudoso,  
 me mandes que venga aprisa.  
 Y así, yo ahora te digo  
 como el otro toreador,  
 que ese recado, señor,  
 lo envíes a don Rodrigo.

Al igual que en varios de los ejemplos anteriores, tras la narración se incorpora su aplicación práctica a la trama de la comedia; de esta manera, estos cuentecillos se integran a la perfección en la misma, al tiempo que cumplen con su propósito humorístico.

*d. Alusión a realidades grotescas o asociaciones improcedentes*

La mención de realidades consideradas grotescas, sucias u obscenas constituye otra fuente de humor. Son frecuentes las bromas escatológicas; por ejemplo, la cobardía de Gaulín en *El conde Partinuplés* aumenta su comicidad cuando se da a entender que el gracioso, asustado por el león que Aldora ha conjurado, pierde el control de sus esfínteres. Según Luna [1993a:111, nota 698], en este pasaje existen ecos «del diálogo entre Don Quijote y Sancho en el episodio de los “batanes”». Se trata de los vv. 697-706:

|        |  |
|--------|--|
| GAULÍN | [..] Mira Señor si me ha herido,<br>que por esos arrabales<br>parece que estoy sudando,<br>aunque no aromas fragantes. |
| CONDE  | No estás herido, sosiega.  |
| GAULÍN | ¿De verdad?  |
| CONDE  | ¿He de engañarte?  |
| GAULÍN | No, pero será posible<br>que a ti la vista te engañe,<br>pero no el olfato a mí,<br>no acabo de santiguarme.           |

León hace un chiste similar cuando afirma haberse sobresaltado a causa de los exagerados lamentos de Liseo, sin otra causa que el desengaño amoroso: «¡Vive Cristo!, que en las calzas / he criado palominos» (*La traición en la amistad*, vv. 2178-2179). Por su parte, Papagayo, aterrado cuando el supuesto fantasma de Clarindo trata de acercarse a él, lo disuade advirtiéndole: «No te avecines, que tengo / una poquita de sarna / y pegártela recelo» (*El muerto disimulado*, vv. 1323-1325). En este caso, la broma no es escatológica, pero sí demuestra el temor del lacayo al tiempo que alude a una enfermedad infecciosa que se considera especialmente desagradable.

Asimismo, abundan los chistes y alusiones maliciosas de carácter sexual. Ya se han mencionado la referencia de Castaño a la ropa interior de doña Ana en *Los empeños de una casa* o los cuentos eróticos de León en *La traición en la amistad*. Además, este último ofrece una descripción burlesca de las criadas gallegas donde lo sexual y lo escatológico se dan la mano. No solo atribuye a estas mujeres un carácter promiscuo, sino que asegura que, para requebrarlas, los lacayos aprovechan el momento en que ellas salen a la ventana para vaciar los orinales, práctica común en la época (vv. 303-331):

|      |   |
|------|---|
| LEÓN | Si preguntas, señor, de las gallegas<br>rollizas, carihartas y que [c]alzan<br>doce puntos o trece por lo menos,<br>dos varas de cintura, tres de espalda,<br>que se alquilan por meses y preguntan<br>si acaso hay niños, viejos o escaleras;<br>de las que sacan de partido un día<br>y hurtan cada día algunas horas,<br>buscan sus cuyos cuando salen fuera<br>y venimos a serlo los lacayos<br>por nuestra desventura y mala estrella [...]<br>y en pago de esto vuelven a sus casas<br>con un niño lacayo en la barriga,<br>o mozo de caballos por lo menos.<br>Nosotros paseamos por su calle,<br>haciendo piernas y escupiendo fuerte,<br>hasta que llega la olorosa hora<br>en que quieren verter el... ya me entiendes;<br>alcahuete discreto de fregonas,<br>cuyo olor nos parece más suave<br>que el de la algalia, y aun decirte puedo<br>que alguna vez le tuvo por más fino. |
|------|---|

Igualmente, ha de mencionarse el pasaje de *Valor, agravio y mujer* donde Ribete se burla de la seducción de Estela por parte de «Leonardo». Sabedor de que este galán es, en realidad, una mujer disfrazada, el gracioso juzga imposible que se cumplan las expectativas de la condesa en un hipotético encuentro erótico (vv. 1041-1045):

|        |  |
|--------|--|
| RIBETE | ¡Qué difícil asonante<br>buscó Leonor! No hizo mal;<br>déle versos en agudo,<br>pues que no le puede dar<br>otros agudos en prosa. |
|--------|--|

Poco después, insiste en la misma idea, que acompaña ahora de léxico propio de los juegos de cartas (vv. 1083-1095):<sup>467</sup>

|                  |  |
|------------------|--|
| LEONOR<br>RIBETE | ¿Qué te parece de Estela?<br>Que se va cumpliendo ya<br>mi vaticinio, pues ciega,<br>fuego imagina sacar<br>de dos pedernales fríos.<br>¡Qué bien se entablará<br>el fuego de amor, aunque ella<br>muestre que picada está,<br>si para que se despique<br>no la puedes envidar<br>si no es de falso, por ser<br>limitado tu caudal<br>para empeño tan forzoso! |
|------------------|--|

A su vez, Tristán hace referencia a las soldaderas o prostitutas que siguen al ejército cuando acompaña a don Juan a la guerra en Nápoles (*La firmeza en el ausencia*, vv. 1369-1373):

|         |  |
|---------|--|
| TRISTÁN | Dos mil ninfas hay aquí,<br>y sin verme capitán,<br>que ni un cuidado me dan,<br>aunque se mueren por mí,<br>¡ea, huélgate, así vivas! |
|---------|--|

Por su parte, Atún llama la atención sobre el deseo sexual que Ariadna siente por Teseo, pues, tras ver a la infanta asomada a su balcón —desde el que tantas otras mujeres del teatro áureo hablan a sus amantes—, exclama: «Puesta está al sereno; pienso / que por templar el calor / que él [Teseo] le causa» (*Amor es más laberinto*, vv. 3209-3211). Sus palabras suponen una vulgarización de las relaciones establecidas entre los protagonistas de la comedia, pero tienen también el efecto de insistir en el deseo femenino como motor activo de la trama, de tal manera que está muy lejos de reducir a Ariadna a una mera víctima de la seducción del héroe.

Asimismo, es frecuente que el humor del gracioso se base en asociar acontecimientos serios de la trama a realidades que, sin ser escatológicas o sexuales, generan un contraste simplemente por su cotidianeidad o por su improcedencia. Se trata de un recurso muy ligado a la oposición característica entre nobles y criados en el teatro barroco; en páginas anteriores constan ya abundantes ejemplos. Cabe recordar ahora, por ejemplo, cómo Gaulín insta a su amo a iluminar el rostro de Rosaura mientras duerme: «¿A qué aguardas, a que ronque?, / ¿es bodegonera acaso?» (*El conde Partinuplés*, vv. 1655-1656). A su vez, Tomillo, reticente a intervenir en socorro de Lisarda y Estela cuando son atacadas por unos bandoleros, afirma «que quizá si nos descubren / nos cenarán esta noche, / sin dejarnos confesar, / en picadillo o gigote» (*Valor, agravio y mujer*, vv. 151-154). Este último término hace referencia a una «especie de guisado que se hace rehogando la carne en manteca y picándola en piezas muy menudas» (*Autoridades*).

<sup>467</sup> Como recoge Covarrubias, s.v. «picar», *picarse* o *estar picado* en el juego significa «pesarle de perder y porfiar en jugar». A su vez, *envidar* es «quasi invitar, porque el que envida está convidando al compañero con quien juega con el dinero, y no para dárselo sino para llevárselo si puede»; se habla de *envidar de falso* «cuando con pocos puntos, para amedrentar al contrario y hacerle que se eche en baraja, le envida; y pensando burlar, se suele quedar burlado, queriéndole el envite. Transfiérese a cierto modo de hablar de algunos que, sin pasarles por el pensamiento, están convidando y rogando con alguna cosa; y si el otro la acepta, hállanse cortos y burlados».

Además, importa insistir en que tampoco el ámbito religioso se encuentra a salvo de este tipo de mofas: como ya se ha observado a propósito de la «Religiosidad popular» en el epígrafe II, 2.2.4 «Rasgos morales: más allá de la ética aristocrática», no escasean asociaciones improcedentes de distintos elementos de la trama —entre ellos, la cuestión amorosa— a ciertas prácticas cristianas. Como muestra, puede recuperarse la pregunta de León a raíz de la adoración que Liseo profesa a una carta de amor: «¿Es *ligno en cruzis* acaso? / ¿Es de alguna santa el hueso / lo que te dio aquella dama?» (*La traición en la amistad*, vv. 462-464). Aquí deben clasificarse también los numerosos chistes de tema religioso de Marino en *El gran prodigio de España*, así como el fragmento donde Papagayo asegura que él no desenvainará la espada porque a su acero «[...] por ser poco devoto, / nunca hasta aquí le contaron / de Coimbra en la procesión / de los desnudos» (*El muerto disimulado*, vv. 785-788). La irreverencia manifiesta en estos pasajes contribuye, pues, a su propósito cómico.

*e. Situaciones ridículas e infortunios del gracioso*

A veces, el gracioso no divierte gracias a su ingenio, sino que es él mismo objeto de ridículo; sobre todo, por verse envuelto en situaciones desafortunadas, que a menudo implican palizas y engaños diversos. Por ejemplo, Gaulín parece ser consciente de esta convención dramática cuando observa cómo, a diferencia de su amo —quien, persiguiendo a una fiera, descubre a una mujer hermosa—, él jamás encuentra «sino es uno que me mienta, / sino es cuatro que me engañen, / cuarenta que me apaleen, / cuatrocientos que me estafen» (*El conde Partinuplés*, vv. 587-590). Asimismo, entre los principales episodios jocosos de *Valor, agravio y mujer* se encuentra aquel donde Flora ofrece a Tomillo un chocolate mezclado con algún somnífero y aprovecha su sueño para robarle; el desconsuelo del criado al despertarse no hace sino aumentar la hilaridad.

Por su parte, León es frecuentemente agredido por Liseo y, en una ocasión, también por Fenisa; esta violencia recibe un tratamiento íntegramente burlesco. Cuando el gracioso llora la pérdida de varias muelas a manos de dama y galán, sus extensas quejas se contraponen a los amoríos de estos (*La traición en la amistad*, vv. 1384-1429):

|        |   |       |
|--------|---|-------|
| LEÓN   | <p>¡Pobre León! ¡Y cuál andas,<br/>mojicón y remesones<br/>sin respetar a mi cara!<br/>Eso sí, escupamos muelas.<br/>Dete Dios tan buenas pascuas<br/>como regalos me das,<br/>servid a aquesta tarasca,<br/>guardando la calle al tonto<br/>a quien la fingida engaña.</p> | [Ap.] |
| FENISA | <p>¿Qué habláis, pícaro, entre dientes?<br/>Amiga soy yo de gracias.</p>  |       |
| LEÓN   | <p>Mejor dijera entre muelas,<br/>pues ya me has quitado tantas,<br/>una, dos, ¡por Jesucristo!<br/>que ya cincuenta me faltan;<br/>mete los dedos, verás<br/>que está la boca sin nada.</p>  |       |
| FENISA | <p>Llegad, pues, a fe que os rompa<br/>las muelas y las quijadas.</p>   |       |
| LEÓN   | <p>¡Ah, triste de ti, León!<br/>Desde hoy comeremos gachas.</p>   | [Ap.] |

Señores: ¿saben si acaso [Al público]  
 pues hay quien encubra calvas,  
 habrá quien adobe muelas?  
 LISEO ¿Qué es esto, Fenisa amada?  
 ¿No merezco que me creas?  
 LEÓN ¡Ay muelas de mis entrañas!  
 ¡Ay quijadas de mis ojos!  
 LISEO ¿Qué es esto, mi bien, no hablas?  
 ¿No basta lo que he jurado?  
 Acaba, no seas pesada.  
 FENISA Por fuerza habré de creer.  
 LEÓN No hayas miedo que se vaya,  
 que es doctor que dice no  
 y luego la mano alarga.  
 FENISA Véncenme al fin tus porñas.  
 LEÓN ¡Gracias a Dios!  
 LISEO No te cansas  
 de matarme, pues tus ojos  
 con su belleza me matan.  
 LEÓN ¡Pluguiera a Dios te murieras [Ap.]  
 y que el diablo te llevara!  
 Ved aquí, ya están en paz, [Al público]  
 y yo cual niño que mama;  
 así medran los terceros,  
 de esta suerte me regalan;  
 malhaya, amén, el oficio.

A pesar de su situación, las afectadas promesas de fidelidad de los inconstantes enamorados provocan la risa del propio criado (vv. 1442-1446):

LEÓN ¿Hay borrachera como esta? [Al público]  
 Entre muelas derribadas  
 retozando está la risa.  
 ¡Qué de ternezas que gastas!

También los golpes que recibe Castaño —en este caso, consecuencia de su propia torpeza— poseen un propósito humorístico en *Los empeños de una casa* (vv. 2728-2736):

CASTAÑO ¡Que haya yo perdido el tino  
 y no tope con la puerta!  
 Mas aquí juzgo que está.  
 ¡Jesús! ¿Qué es esto? Alhacena  
 en que me he hecho los hocicos  
 y quebrado diez docenas  
 de vidrios y de redomas,  
 que envidiando mi belleza  
 me han pegado redomazo.

Poco después, cuando don Pedro le comunica su deseo de que esa misma noche queden hechas sus bodas, Castaño se lamenta: «Tener hechas las narices / es lo que ahora quisiera» (vv. 2768-2769).

Por último, la estupidez que caracteriza a Timoteo en *El gran prodigio de España* lo hace también víctima de numerosas situaciones ridículas. Desde su primera aparición en escena, su pésima memoria —agravada por su pereza— raya en lo inverosímil. Cuando su señor le pregunta si ha entregado un recado a Belisa, tiene lugar el siguiente diálogo (vv. 93-108):

|         |  |       |
|---------|--|-------|
| TIMOTEO | [...] Me dijo<br>que tal, que sí y que no.<br>Mucho me dijo, mas yo<br>me olvidé según colijo.   |       |
| LIDORO  | ¿Siempre has de ser tonto?   |       |
| TIMOTEO |  | Pues, |
|         | ¿qué remedio le he de dar,<br>si lo mismo es escuchar<br>que el olvidarlo después?<br>Si cuando usted me mandara<br>venir conmigo quisiera,<br>luego la respuesta oyera<br>y yo no se me olvidara. |       |
| LIDORO  | Pues, si yo contigo he de ir,<br>mejor es no te mandar.  |       |
| TIMOTEO | Yo lo quería callar,<br>tú lo quisiste decir.  |       |

Lidoro procura enviarlo con un nuevo mensaje, pero Timoteo trastoca cómicamente el sentido del mismo, que no parece comprender (vv. 133-139):

|         |   |
|---------|---|
| LIDORO  | Vete, Timoteo, y di<br>a Belisa que [a] mi amor<br>no es bastante su rigor<br>para apartarle de mí. |
| TIMOTEO | ¿Que su amor no es bastante<br>para apartarte de mí?  |
| LIDORO  | Calla, necio, no es así.  |

Posteriormente, se produce un caso extremo en tanto que Timoteo se muestra incapaz de vestirse correctamente (vv. 1577-1589):

|         |   |
|---------|---|
| TIMOTEO | [...] Ora vámonos calzando.<br>Ahora síguese... ¿qué?<br>¿Qué se sigue a los zapatos?<br>¡Ah, sí...!, será la casaca.<br>Sí será, mas, cómo, cuándo.<br>Yo no sé lo que es aquesto.<br>¿Dónde se viste este trasto? |
|---------|---|

*(Repara en la casaca.)*

No se me acuerda que el sastre  
tal me hiciese. ¡Los diablos  
lleven quien con tal se entiende!  
Ora no sé, fuerte encanto,

dejémonos de esto ahora,  
y a otro oficio vamos.

(*Queda con zapatos y sin casaca, y repara en Marino.*)

A continuación, tiene lugar una escena donde los dos graciosos de la pieza, Timoteo y Marino, duermen mientras el Diabolo los ata entre sí con una cadena. La confusión de ambos al despertar es absoluta, y las menciones al vino —recuérdese la afición de los graciosos a la bebida— aumentan el ridículo de la situación (vv. 1628-1643):

|         |   |
|---------|---|
| MARINO  | ¡Qué letargo tan profundo!                            |
| TIMOTEO | ¡Y qué sueño tan pesado!<br>Esto sin duda fue vino.   |
| MARINO  | Sin duda aquesto fue rapto.<br>Vamos a rezar, Marino. |
| TIMOTEO | Timoteo, a la bota vamos.                             |

*Levántanse los dos queriendo cada uno ir para su parte.*

|         |   |
|---------|---|
| MARINO  | Mas, ¿qué esto? ¿Quién me pega?                                 |
| TIMOTEO | Mas, ¿quién me prende? ¡Oh, hermano,<br>suélteme por vida suya! |
| MARINO  | Usted debe estar borracho.                                      |
| TIMOTEO | Sí, lo estaré desta bota,<br>que hallé en su regazo.            |
| MARINO  | Que me suelte le suplico,<br>o haré queja a mi prelado.         |
| TIMOTEO | Que no me prenda le ruego,<br>o si no le haré pedazos.          |

De esta manera, Timoteo —quien, como antes se advertía, carece de la habilidad de otros criados para el chiste lingüístico, que exige cierta rapidez mental— resulta gracioso casi en exclusiva por su carácter torpe y necio. Se distingue así de personajes como Gaulín, Tomillo, León o Castaño, en quienes la tendencia al infortunio coexiste con la agudeza y la creatividad cómicas.

#### *f. Efectos del disfraz y confusión de identidades*

Si Clarindo ofrece en *El muerto disimulado* una rara muestra de galán en traje de mujer —esencia de la trama y sin estilización ridícula—, Castaño ejemplifica en *Los empeños de una casa* el otro tipo de disfraz femenino que se dio en la comedia nueva, no tan insólito como este, pero también infrecuente: aquel donde este recurso no se sitúa en el centro de la acción, aunque pueda contribuir a propulsarla e incluso determinar su desenlace; y es objeto de un enfoque mucho más burlesco, de manera que el gracioso es su protagonista natural. A propósito de dichos casos y, en concreto, de esta comedia sorjuanina, Canavaggio [1979:139] señala:

Con ellos, el disfraz viene a cobrar un valor funcional preciso: o bien el disfrazado se vale de él para llevar un recado, facilitando así las empresas de su amo [...] o bien, con el mismo fin, se convierte [...] en una seductora imprevista [...] o bien, en casos de emergencia, consigue de este modo salir del apuro sin

ser conocido [...] De una u otra forma las equivocaciones que nacen del disfraz pueden a veces limitarse a un lance incidental, de carácter episódico [...] Otras veces, concurren a lanzar la acción [...] Por fin, pueden preparar la catástrofe final, como ocurre [...] en *Los empeños de una casa*, con los quidproquos reiterados provocados por la metamorfosis de Castaño.

Asimismo, advierte que «una peripecia con carácter erótico reducido o nulo [...] admite por lo común un disfraz mínimo», mientras que si el disfrazado protagoniza «un encuentro amoroso, aunque sea burlesco, suele presuponer una auténtica transformación de la voz, del ademán y del andar» [Canavaggio, 1979:137-38]. Este último es exactamente el caso de Castaño: se viste con las ropas de Leonor para salir sin ser visto de casa de los Arellano, con el propósito de cumplir un recado de su amo; pero acabará siendo objeto de los requiebros de don Pedro. Por ello, se dedica un amplio espacio a describir su traje, su voz y sus gestos; como se ha adelantado en el epígrafe II, 2.1.2.2 «El personaje público», este gracioso se disfraza en escena mientras se dirige a la audiencia, recreándose en su nuevo aspecto. Quispe-Agnoli [2004] señala que en su monólogo se combinan dos tipos de discurso: uno «vanidoso» y gramaticalmente femenino, donde el criado se congratula de su belleza física; y otro «justificativo» y todavía masculino, puesto que Castaño nunca llega a perderse del todo en su nueva identidad. Por ejemplo (vv. 2406-2455):

CASTAÑO            [...] ¿habrá en Toledo tapada  
que a mi garbo se parezca? [...]  
Lo primero, aprisionar  
me conviene la melena,  
porque quitará mil vidas  
si le doy tantica suelta.  
Con este paño pretendo  
abrigarme la mollera [...]  
Ahora entran las basquiñas.  
¡Jesús, y qué rica tela!  
No hay duda que me esté bien,  
porque como soy morena  
me está del cielo lo azul [...]  
Un serenero he topado  
en aquesta faltriguera;  
también me le he de plantar.  
Cúbrame esta pechuguera [...]  
¿Qué les parece, señoras,  
este encaje de ballena?  
Ni puesta con sacristanes  
pudiera estar más bien puesta.  
Es cierto que estoy hermosa.  
¡Dios me guarde, que estoy bella!  
Cualquier cosa me está bien,  
porque el molde es rara pieza.  
Quiero acabar de aliñarme,  
que aún no estoy dama perfecta.  
Los guantes: aquesto sí,  
porque las manos no vean,  
que han de ser las de Jacob  
con que a Esaú me parezca.

El manto lo vale todo,  
échomele en la cabeza.

Así pues, la coquetería de Castaño y sus deseos de imitar el supuesto comportamiento de las mujeres de alcurnia —se declara «dama de vergüenza» (v. 2439)— contribuyen a crear una situación cada vez más hilarante. Sus expectativas de convertirse seductora son igualmente cómicas; simultáneamente, no se olvida de la cinésica (vv. 2478-2497):

CASTAÑO            [...] Ya estoy armado, y ¿quién duda  
que en el punto que me vean  
me sigan cuatro mil lindos  
de aquestos que galantean  
a salga lo que saliere,  
y que a bulto se amartelan,  
no de la belleza que es,  
sino de la que ellos piensan?  
Vaya, pues, de damería:  
menudo el paso, derecha  
la estatura, airoso el brío,  
inclinada la cabeza,  
un [si] es no es, al un lado,  
la mano en el manto envuelta;  
con el un ojo recluso  
y el otro de fuera;  
y vamos ya, que encerrada  
se malogra mi belleza.  
Temor llevo que alguno  
me enamore.

Las sospechas del gracioso se confirman en cuanto don Pedro, confundiéndolo con doña Leonor, se entrega ridículamente a su cortejo; se convierte, pues, en uno de esos galanes superficiales que se enamoran «a bulto» de hermosuras fingidas. Castaño decide seguirle la corriente; para ello, adopta una voz de falsete —«atiplando el habla» (v. 2510)— que contribuiría sin duda al efecto cómico. Igualmente risibles resultarían su excusa para querer abandonar la casa —el hambre—<sup>468</sup> y su uso reiterado de expresiones coloquiales propias del habla popular, debido a su total contraste con el carácter y el decoro esperables de una dama de comedia. Sin embargo, Pedro, aunque perplejo, no cesa en su galanteo, pues cree que Leonor «se finge necia por ver / si con esto me despecha» (vv. 2596-2597). Castaño opta entonces por aceptar casarse con él. Además, se refiere a la posibilidad de tener juntos un hijo que herede sus bienes, siempre en coherencia con el instinto materialista que le es propio (vv. 2614-2631):

CASTAÑO            [...] Don Pedro, yo soy mujer  
que sé bien dónde me aprieta  
el zapato, y pues ya he visto  
que dura vuestra fineza  
a pesar de mis desaires,  
yo quiero dar una vuelta  
y mudarme al otro lado,

<sup>468</sup> Véase el epígrafe II, 2.2.5.1, «Pragmatismo e interés por lo material».



de hieles ni jaboncillos  
para que a su albura vuelvan.

Seguidamente, se produce un alboroto y entran en escena don Carlos de Olmedo y don Juan de Vargas, riñendo. Castaño, muy entregado a su nuevo papel, exclama: «¿Mas si por mí se acuchillan / los que mi beldad festejan?» (vv. 2674-2675). Después repite la misma idea: «Miren aquí si soy bello, / pues por mí quieren matarse» (vv. 3287-3288). De esta manera, continúa recreándose en su supuesta condición de seductora, siempre a fin de hacer reír al público. Además, su disfraz contribuye de manera imprescindible a la confusión de identidades que determina el desenlace de la comedia, reuniendo a don Carlos con doña Leonor y a don Juan con doña Ana. Don Pedro, en cambio, se descubre junto a Castaño; queda, pues, en ridículo y sin enamorada (vv. 3305-3321):

DON PEDRO      ¿Pues quién eres tú, portento,  
que por Leonor te he tenido?

(*Descúbrese CASTAÑO.*)

CASTAÑO      No soy sino el perro muerto  
de que se hicieron los guantes.  
CELIA      La risa tener no puedo  
del embuste de Castaño.  
DON PEDRO    ¡Matarete, vive el Cielo!  
CASTAÑO      ¿Por qué? Si cuando te di  
palabra de casamiento,  
que ahora estoy llano a cumplirte,  
quedamos en un concierto  
de que si por ti quedaba  
no me harías mal; y supuesto  
que ahora queda por ti  
y que yo estoy llano a hacerlo,  
no faltes tú, pues que yo  
no falto a lo que prometo.

De esta manera, el traje femenino del gracioso se encuentra en el origen de las escenas cómicas más memorables de *Los empeños de una casa*. Con todo, Castaño no es tanto objeto de ridículo como agente de la risa, pues «sus alardes femeninos son los de un personaje activo y entran como tales en las ocurrencias de la llamada figura del donaire» [Canavaggio, 1979:138]. De hecho, este criado sorjuanino carece por completo de la dignidad que sí conserva Clarindo en *El muerto disimulado* de Ângela de Azevedo; pero quien resulta humillado es, en realidad, don Pedro de Arellano. Por último, cabe apuntar que todo lo dicho invita a concluir que el papel de Castaño sería notablemente exigente desde el punto de vista interpretativo: en opinión de Hernández Araico [2007:261], «sólo con esmerados representantes se explica que Sor Juana escribiera esa escena tan desafiante para un actor solo en la escena de la tercera jornada donde el gracioso se disfraza ante y dialoga con los espectadores».

#### g. *Sátira de oficios y otros lugares comunes*

Una buena parte del humor del gracioso proviene de ciertos lugares comunes y realidades sociales que eran blanco frecuente de chistes en la literatura, la paremiología y la cultura popular del Siglo de Oro. Con ello no se pretende, en general, una denuncia social

genuina, sino aprovechar tópicos bien establecidos para ganar la complicidad y las risas del público. Por ejemplo, entre los principales oficios satirizados se encuentran médicos y boticarios, cuya supuesta incompetencia termina con las vidas de sus pacientes.<sup>469</sup> De esta manera, Tristán afirma que en la guerra de Nápoles «he muerto más enemigos / que un boticario tramposo, / ni que un médico moderno» (*La firmeza en el ausencia*, vv. 2418-2420). A la misma idea remite Sombrero cuando exclama, creyendo que han entrado a robar en su casa: «Si es doctor, / mucho aquí un récipe temo» (vv. 41-42); como explica Provenzano [2018:201, nota 208], «da a entender que ese hipotético ladrón puede matarlo al igual que un médico sin más espada que un récipe». Por su parte, Etcétera afirma cuando le preguntan acerca del mal que aflige a su amo: «No entiendo la enfermedad, que soy físico moderno» (*La margarita del Tajo*, vv. 577-578).

Otra vertiente habitual son las burlas a costa del matrimonio —a menudo relacionadas con el carácter misógino del gracioso— y de otras relaciones familiares consideradas conflictivas (suegras, cuñados...). Así pues, Gaulín exclama, a modo de frase hecha: «Pues lleve el diablo a mi suegra» (*El conde Partinuplés*, v. 947). Tijera, ante los esfuerzos de don Nuño por unir a su hija con don Fadrique, asegura: «Reventando está de suegro» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 1375). Además, este último gracioso advierte a su señor que, si decide casarse poco tiempo después de la muerte de su padre, no hará sino sumar un dolor a otro (vv. 1382-1386):

|        |   |
|--------|---|
| TIJERA | ¡Disparate!;<br>antes dirá que a la pena<br>por fresca quisiste echarle<br>la sal de tu casamiento<br>para mejor conservarse. |
|--------|---|

En esta misma línea, Castaño sugiere a don Carlos que se vengue de don Pedro casándose con su hermana, pues no existe peor castigo que un cuñado; durante su argumentación, menciona también otros objetos comunes de denuesto popular (*Los empeños de una casa*, vv. 2053-2072):

|            |   |
|------------|---|
| CASTAÑO    | Yo te daré un buen remedio<br>para que quedes vengado.<br>Doña Ana es rica, y yo pienso<br>que revienta por ser novia;<br>enamórala, y con eso<br>te vengas de cuatro y ocho:<br>que dejas a aqueste necio<br>mucho peor que endiablado,<br>encuñadado <i>in aeternum</i> . |
| DON CARLOS | ¡Por cierto, gentil venganza!   |
| CASTAÑO    | ¿Mal te parece el consejo?<br>Tú no debes de saber<br>lo que es un cuñado, un suegro,<br>una madrastra, una tía,<br>un escribano, un ventero,<br>una mula de alquiler,<br>ni un albacea, que pienso<br>que del Infierno el mejor  |

<sup>469</sup> Sobre estos tópicos cómicos en torno a médicos y boticarios en los siglos XVI y XVII, véase Chevalier [1982:18-42].

y más bien cobrado censo  
no llegan a su zapato.

También las criadas de *El muerto disimulado* lanzan un chiste sobre el tópicos de la enemistad entre cuñadas (vv. 1657-1660):<sup>470</sup>

|          |   |
|----------|---|
| HIPÓLITA | Ya de amigas nuestras amas<br>pasarán a cuñaditas.  |
| DOROTEA  | Y de amigas pasarán,<br>que amiga y cuñada implica. |

En esta última comedia, mesones y mesoneros son también blanco de chanzas. Cuando don Álvaro invita a «Lisardo» y a su criado a abandonar la posada y quedarse en su casa, el gracioso lo celebra de esta manera (vv. 850-854):

|          |   |
|----------|---|
| PAPAGAYO | Mil años<br>vivas, poco más o menos,<br>pues que tu primor honrado<br>nos saca de un purgatorio,<br>cual es un mesón. |
|----------|---|

La broma se recupera más adelante, pues Papagayo se encuentra en dicho establecimiento con Clarindo, a quien cree un alma en pena. El miedo no le impide acrecentar sus críticas, de tal manera que el mesón pasa de «purgatorio» a «infierno», dado que es allí adonde va a parar el dinero después de cometer un suicidio («desesperación»)<sup>471</sup> metafórico; esto es, tras haber desaparecido a causa de unos precios desorbitados (vv. 1244-1259):

|          |   |
|----------|---|
| CLARINDO | [...] saldré de mi purgatorio,<br>que le tengo en este puesto.  |
| PAPAGAYO | ¿Purgatorio? Poco has dicho.<br>Mejor dijeras infierno,<br>porque es desesperación<br>un mesón de los dineros.<br>Mas, ¿por qué en este lugar<br>penando estás?           |
| CLARINDO | En él peno<br>de cuentas por un engaño.   |
| PAPAGAYO | ¿Engañaste al mesonero?   |
| CLARINDO | Engañé.   |
| PAPAGAYO | ¡Quién tal pensara!<br>¡Lo que son juicios del cielo!<br>Desde niño me arrullaron<br>con aquel vulgar proverbio<br>que quien esta gente engaña<br>al cielo se va derecho. |

<sup>470</sup> *Implicar* cobra en este pasaje el sentido de «oponerse o contradecirse un término o proposición con otra» (*Autoridades*).

<sup>471</sup> *Desesperarse* «vale también matarse a sí mismo por despecho y rabia, como sucede al que se ahorca o se echa en un pozo» (*Autoridades*).

Más adelante, Papagayo afirma todavía «[...] que en las mesoneras / como hacen las cuentas caras, / hay caras de mucha cuenta» (vv. 2154-2156). Según Doménech [1999:273, nota 116], se trata de «un chiste poco claro que probablemente tenga que ver con *tener cuenta*, “tener trato carnal con alguna mujer”». Con todo, si se considera la respuesta de Lisarda —«Cierto que la moza es bella» (v. 2157)—, podría entenderse también que las mesoneras hacen las «cuentas caras», es decir, cobran precios muy altos; pero algunas de ellas tienen asimismo «caras de mucha cuenta», es decir, rostros muy bonitos o que valen mucho.<sup>472</sup>

Por otra parte, en este apartado han de considerarse las aspiraciones de ascenso social de Tristán en *La firmeza en el ausencia*, que suponen un caso de sátira de las pretensiones de caballería, otro motivo frecuente en el Siglo de Oro; este asunto se ha tratado en el epígrafe II, 2.2.3, «Rasgos sociales: al servicio de otros». Los títulos y formalismos vinculados a la nobleza son también objeto de mofa cuando Sombrero se dirige al Diablo —un personaje muy ridiculizado— con las siguientes palabras (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2885-2892):

SOMBRERO            ¡Ah, señor diablo! digo,  
                             mire, vuestra diablencia,  
                             si yerro el título, perdone,  
                             que en este punto tropieza  
                             con facilidad un hombre,  
                             como hay tanta diferencia  
                             de títulos, digo, pues,  
                             que un ratico se detenga.

En una línea no muy distinta, puede recogerse un chiste sobre los «mequetrefes» que aludiría, en este caso, a la multitud de entremetidos, pícaros y oportunistas que pululan por la corte (*Amor es más laberinto*, vv. 2403-2428):<sup>473</sup>

ATÚN                    [...] en palacio  
                             es la cosa más corriente  
                             que se están viendo las caras  
                             y no pueden conocerse.  
                             Y si acaso me preguntan,  
                             fácil será responderles  
                             que soy uno de los que  
                             son entrantes y salientes,  
                             sin que sepan ellos mismos  
                             por qué van ni por qué vienen;

<sup>472</sup> Hegstrom y Larson [2018:224, nota 74] se inclinan hacia esta última interpretación: «Papagayo puns on the double meanings of the words *caras* and *cuentas*. The ‘cuentas caras’ are bills that cost a lot. Papagayo suggests here that table maids add extra charges to a customer’s bill. The ‘caras de mucha cuenta’ are faces that really count (beautiful faces)».

<sup>473</sup> Schmidhuber y Peña Doria [2020:213] relacionan el uso del término *mequetrefe* con la mexicanidad de los criados sorjuaninos, pues «sus dos sílabas primeras son un parónimo de *Meco*, palabra que en náhuatl significa hasta hoy en México ‘hombre bajo, chichimeco’, y *mecos*, que en náhuatl califica al ‘esperma masculino’. Por otra parte, *trefe* ‘falso, falto de ley, endeble, fácilmente deformable, enclenque’»; a su juicio, la «estirpe de los *Meques* y los *Trefes*» mencionada por Atún sería «aquella que hoy constituye el pueblo mexicano». No obstante, no comparto su interpretación de esta palabra, que figura en *Autoridades* con el significado de «hombre entremetido, bullicioso y de poco provecho» y fue utilizada también por distintos escritores peninsulares para referirse a graciosos, pícaros o personajes próximos. Por ejemplo, en *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, el gracioso Clarín, cuando Segismundo le pregunta quién es, replica: «Entremetido, / y deste oficio soy jefe, / porque soy el mequetrefe / mayor que se ha conocido» (edición de F. Antonucci, vv. 1332-1335). Asimismo, en un romance de Francisco de Quevedo, bajo el epígrafe *Refiere su vida un embustero*, se lee: «Entreme a chisgaravís, / profesé de mequetrefe, / achaqueme nuevos padres / y levanteme parientes» («Don Turuleque me llaman», *Poesía completa*, vv. 33-36).

a los cuales, un autor  
de chistes y de sainetes,  
no halló más definición,  
que llamarles mequetrefes.

RACIMO                   Hacia acá viene un lacayo.  
¡Oh, quiera el cielo que acierte  
a urdir bien esta tramoya!  
¿Oye, hidalgo?

ATÚN   ¿Qué me quiere?

RACIMO                   ¿Quién es?

ATÚN   Mequetrefe soy.

RACIMO                   ¿Y a quién sirve?

ATÚN   A Mequetrefe.

RACIMO                   ¿Quién es Mequetrefe?

ATÚN   Yo.

RACIMO                   Miente.

ATÚN   No miento.

RACIMO   Sí miente.

ATÚN                   ¿Qué haces, hombre? Mira que  
ofendes a mucha gente,  
porque es muy largo el linaje  
de los Meques y los Trefes.

Finalmente, cabe mencionar todavía la sátira anticlerical, que con frecuencia atribuye comportamientos lujuriosos a los sacerdotes. Un clarísimo ejemplo se encuentra en los referidos cuentecillos de León en *La traición en la amistad*: se afirma que un cura, padre de doce hijos —uno menos que el obispo—, se vio obligado a contratar a un ama de cincuenta años; pero, como le gustaban las criadas jóvenes, optó en su lugar por dos muchachas de veinticinco. De manera más sucinta, cuando Britaldo se dispone a requebrar a santa Irene con canciones, Etcétera pregunta maliciosamente, como antes se ha recogido: «¿Y quién hizo la letrilla? / Mas que fue fraile supongo / siendo para monjas hecha» (*La margarita del Tajo*, vv. 1006-1008). Por último, se acusa también a los religiosos de ser amantes de chismes y calumnias; Tijera afirma: «Yo, más constante que un fraile / es en la murmuración / amo a Belisa» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1476-1478).

#### *h. Sátira lingüística*

Como se ha demostrado a lo largo de estas páginas, una buena parte de los recursos cómicos de la figura ancilar se apoya en su contraste y diferenciación social con respecto al galán o a la dama a quien sirve, en sintonía con la mayoría de los rasgos que conforman su caracterización. Este hecho se manifiesta también a través de lo que denominaremos «sátira lingüística», en referencia a todos aquellos pasajes donde criados y doncellas se mofan del hablar alambicado de la aristocracia. Fernández Montesinos afirma [1969:51]:

Una gran parte de la ideología del caballero está derivada de una abundante y fecunda poesía lírica: la provenzal, la italiana desde el *dolce stil nuovo*. Los modos de expresión del caballero son también fuertemente líricos. Habla la lengua del mundo en que se mueve, una lengua, si no desconocida, poco del gusto del criado, que no ve en ella sino afectación [...] Pues bien: una parte de las burlas de esos criados van contra esa manera de expresión.

La sátira queda a menudo implícita, sobre todo cuando se oponen los sentidos diálogos amorosos de la pareja noble a conversaciones mucho más prosaicas entre el gracioso y la criada. Estos casos son numerosísimos; uno muy evidente se encuentra en *La firmeza en el ausencia*. Don Juan y Armesinda se despiden con dos encendidos sonetos (vv. 605-632):

ARMESINDA Si yo, ingrata, olvidare tus amores,  
ni burlare, mudable, tu esperanza,  
en un golfo de celos sin bonanza  
me anegue, de tu ausencia en los rigores;  
de mi edad juvenil, las frescas flores  
marchite en Mayo el tiempo y su mudanza,  
haga de un envidioso confianza,  
y un vil esclavo goce mis favores;  
no tenga en cosa que procure gusto,  
penas me sean las mayores glorias,  
persígame tu sombra en cualquier parte,  
viva, muriendo, en cautiverio injusto,  
y atórménme el alma tus memorias,  
si yo, don Juan, dejare de adorarte.

DON JUAN Pues si dejare un punto de quererte,  
ni olvidare jamás tu rostro hermoso,  
no halle en cosa que emprenda, fin dichoso,  
y en flor me coja desastrada muerte;  
tenga en todas mis cosas mala suerte,  
con el Rey me enemiste un mentiroso,  
no vuelva desta guerra vitorioso,  
y máteme la pena de no verte;  
gócete el Rey, y rompa mis despojos,  
ostente los favores de tu mano,  
pase mi cuerpo, desta a la otra parte,  
con mi espada, delante de tus ojos,  
la mano del más rústico villano,  
si dejare, Armesinda, de adorarte.

Enseguida, Leonor y Tristán ofrecen una versión paródica (vv. 653-680):

LEONOR Si yo olvidare, cielo, eternamente  
el amor y las gracias de Tristán,  
con campanas me atruene un sacristán  
y beba en el verano agua caliente;  
persígame un galán impertinente,  
no halle flor en el campo por San Juan,  
en piedra dura se me vuelva el pan,  
y tenga lamparones en la frente;  
no halle descanso ni contento en cosa,  
pulgas me piquen en cualquiera parte,  
y si durmiere, que me den enojos;  
quede, cuando llorare, lagañosa,  
si yo dejare, mi Tristán, de amarte,  
porque eres el candil de aquestos ojos.

TRISTÁN Pues si yo te olvidare, mi Leonor  
ni borraré del alma tu retrato,

con sus ratones me persiga un gato,  
 con sus golpes me aturda un herrador;  
 ande hecho estafermo de un señor,  
 de mis favores haga un necio plato,  
 con preguntas me mate un mentecato,  
 y atraviésemme el cuerpo un asador;  
 parezca cocinero de convento,  
 no tenga en esta guerra buena suerte,  
 un escudero goce mis despojos,  
 y pónganme a guardar un monumento,  
 si yo, Leonor, dejare de quererte,  
 porque eres las niñitas destos ojos.

Un ejemplo adicional, más conciso, se encuentra en *Dicha y desdicha del juego* (vv. 791-798):

|           |  |
|-----------|--|
| FELISARDO | Dichoso el que amor ha hecho<br>de vuestra beldad despojo.   |
| SOMBRERO  | ¿Te llena mi garbo el ojo?   |
| BELISA    | Cierto que me ha satisfecho.   |
| VIOLANTE  | De rico se alaba el pecho,<br>por ser vuestra posesión,<br>confesando la razón,<br>que tiene de os adorar. |

Hay también ocasiones en las que la burla resulta del todo explícita. Así, en esta misma comedia, Sombrero y Belisa mantienen una conversación que comienza por parodiar los nombres ficticios que los poetas dan a sus amadas (vv. 668-680):

|          |   |
|----------|---|
| SOMBRERO | Servidor, Isabel mía.   |
| BELISA   | ¡Jesús, que ellos son, señora!<br>Gracias le doy al amor [...]<br>Isabel, ¿a mí me llama? |

[*Salen Felisardo y Sombrero*]

|          |   |
|----------|---|
| SOMBRERO | Este el nombre tuyo es,<br>pues Belisa, como ves,<br>es de Isabel anagrama,<br>y así, si hay amante fiel,<br>que con curiosa pesquisa<br>a Isabel llama Belisa,<br>llamó a Belisa Isabel. |
|----------|---|

Asimismo, es posible recordar aquí aquellas intervenciones, nada extrañas en el teatro de Ângela de Azevedo, donde el gracioso se manifiesta en contra de la verbosidad afectada de su señor. Por ejemplo, el mismo Sombrero advierte cuán opuesta es la expresión de su amo a la suya, criticándolo abiertamente. De esta manera, Felisardo afirma (vv. 51-54):

|           |   |
|-----------|---|
| FELISARDO | Muerto estaba yo, si es llano<br>que en los brazos de Morfeo, |
|-----------|---|

aquel que se juzga vivo,  
ya se representa muerto.

Poco después, el criado ofrece su contrapunto (vv. 119-125):

SOMBRERO      Yo estaba sin más ni más  
entre sábanas envuelto,  
que esto es decirlo que estaba  
como quien está durmiendo;  
sin ser como otros prolijo  
que usan siempre de rodeos  
para contar una historia.

De este pasaje y otros similares —por ejemplo, cuando el gracioso Etcétera denuncia la prolijidad de su señor sugiriéndole «[...] en mi nombre mismo / decir todo lo demás / para decirlo de menos» (*La margarita del Tajo*, vv. 426-428)— se ha tratado ya en el epígrafe II, 2.1.2.1, «El *personaje-dramaturgo*». Cabe tan solo añadir que también las criadas pueden participar de este tipo de protestas. Así ocurre, por ejemplo, en *Los empeños de una casa*. Cuando doña Leonor emprende un hiperbólico discurso donde enumera, con paralelismo anafórico, una serie imposibles que habrían de cumplirse «[...] primero / que yo de don Pedro sea» (vv. 2146-2147), Celia la interrumpe: «Los primeros deja / y vamos a lo segundo» (vv. 2167-2168). Todos estos comentarios actúan, en cierto sentido, como una suerte de crítica autoconsciente a los modos de expresión característicos de los amantes según la fórmula teatral vigente; de esta manera, se consigue la risa cómplice de la audiencia.

•

Los dos aspectos en torno a los que se ha organizado la caracterización psicológica de graciosos y criadas —el pragmatismo e interés por lo material y el humor ligado a la facilidad de palabra y a la cultura popular— suelen aunarse en una inteligencia práctica muy propia de estos personajes, a propósito de la que conviene añadir algunas palabras. Su astucia recuerda en ocasiones a aquella de las damas tracistas: como estas, criados y doncellas carecen de la fuerza física o el poder social que sí poseen padres y galanes; pero, a cambio, se muestran mucho más hábiles en cuanto al manejo del enredo. Por lo que respecta a las sirvientas, esta sagacidad puede llegar a convertirse en doblez o incluso en hipocresía; es el caso de Celia, cuyo carácter egoísta y pronto a la traición en *Los empeños de una casa*, antes examinado, se combina con exclamaciones rebosantes de falsedad: «Soy de corazón muy tierna, / y no puedo ver llorar / sin hacerme una manteca» (vv. 2225-2227). A la inversa, esta inteligencia práctica en los lacayos resulta a veces un tanto incongruente: su astucia y su rapidez de ingenio —que demuestran, por ejemplo, mediante todo tipo de juegos verbales— contrasta con las torpezas, equivocaciones y desventuras que, siempre con un propósito cómico, suelen sufrir los graciosos. Con los estudios de Vitse [1988] y Kinter [1978], como punto de partida, Dumas [2004:89] reflexiona:

L'intelligence pratique, la ruse, le raisonnement, la subtilité des *chistes* semblent contraires à la sottise occasionnelle, à la maladresse, à la crédulité, à l'avidité naïve d'un personnage dont le maître déplorera souvent la sottise. Marc Vitse dénonce ces signes apparents d'incohérence, mais Barbara Kinter intègre au contraire ce qu'elle nomme «les ambivalences structurales du *gracioso*

—folie / intelligence, stupidité / esprit»— dans la construction générale du personnage, comme autant de traits d'une dialectique intérieure.

En relación con este asunto, no puede afirmarse que todos los graciosos sean inteligentes. Un caso extremo se encuentra en *El gran prodigio de España*, donde Timoteo se define precisamente por su estupidez. Ya se han detallado varias situaciones ridículas derivadas de su carácter olvidadizo, que no solo hace de él un mensajero del todo incapaz, sino que le dificulta incluso la ejecución de tareas tan sencillas como vestirse. Los galanes, frustrados, lo tratan de «tonto» (v. 97) y advierten su «locura» (v. 130) o «necedad» (v. 132); mientras, él se justifica afirmando: «No soy cojo, ni soy tuerto, / tengo la memoria errada, / aquesto no es culpa mía» (vv. 123-125). Si se considera la presencia en la misma pieza de otro gracioso, Marino, así como el carácter tardío de la comedia de Sousa, puede leerse esta situación a la luz de las observaciones de Angulo [2005:402], quien advierte que «en el teatro del XVIII encontramos a menudo dos y hasta tres graciosos en una misma pieza. De ahí que se suelen repartir las diferentes estrategias cómicas, configurando el prototipo dual del criado listo y el criado tonto (gracioso el primero y vejete el segundo)». <sup>474</sup> En cambio, los demás graciosos del corpus suelen combinar agudeza de ingenio e ineptitud de consecuencias cómicas: según la ocasión, el público se ríe con ellos o de ellos.



Los graciosos y criadas conforman, junto con damas y galanes, el corazón mismo de la comedia nueva. Sin embargo, a diferencia de estos, no son sino personajes secundarios —aunque imprescindibles— en una historia que protagonizan sus señores, con respecto a quienes manifiestan una dependencia funcional absoluta. En el contexto de la trama principal, ejercen como *ayudantes* e interlocutores constantes de estas parejas nobles, a quienes aconsejan y escuchan, permitiéndoles así expresar sus sentimientos y darlos a conocer al público; asimismo, hacen circular noticias y mensajes, una tarea de especial importancia en el caso de aquellas damas que, confinadas por la autoridad paterna o por su propia disciplina moral, necesitan a sus doncellas para comunicarse con el mundo exterior. Por otra parte, en tanto que *sujetos* de la acción secundaria, criados y sirvientes ofrecen un espejo paródico de sus amos que no solo supone un alivio cómico, sino que puede subrayar algunos de los temas fundamentales de cada pieza; como muestra, la denuncia de la infidelidad masculina en *La margarita del Tajo*. Además, es frecuente que accidentes diversos en torno a la pareja ancilar, a menudo causados por su codicia o por su cobardía, determinen de manera fortuita el transcurrir de la intriga principal; resulta evidente, por ejemplo, en *Los empeños de una casa*, *Amor es más laberinto* o *El muerto disimulado*.

No obstante, estos personajes sintácticamente subordinados poseen una relación en extremo privilegiada con el público, puesto que sobre ellos recae, de manera preferente, el ejercicio de las funciones pragmáticas. Muy a menudo, actúan como portavoces de la dramaturga: en sus labios se colocan desde auténticas estrategias de autorización de la escritura

<sup>474</sup> Rodríguez Cuadros [1998:550] describe una tendencia similar aún en el siglo XVII, relacionada con la *Commedia dell'Arte* y el ámbito del entremés: «La composición del gracioso adapta, dentro de un particular registro, los estilemas construidos por la tradición de la *commedia dell'arte*, incluida la advertencia de la perfecta distinción de lo *impropio* o *necio* como objeto de risa y la *obscenidad*. Andrea Perrucci [...] divide lo *ridículo* en palabras y hechos y su diferenciación entre *primer* y *segundo zanni* crea un referente inapelable para las frecuentes geminaciones del gracioso (sobre todo cuando aparece como alcalde rústico) en los entremeses: el primero, astuto, agudo, embaucador, mordaz; el segundo, necio, crédulo, insensato, ignorante».

femenina, como la enumeración de mujeres ilustres inserta en *Valor, agravio y mujer*; hasta la denuncia de una creciente moral mercantilista y de sus efectos nocivos sobre las mujeres de la aristocracia en *Dicha y desdicha del juego*. Tampoco falta la reivindicación de la propia tierra como instrumento para congraciarse con su auditorio: Castaño es el único personaje que se dice americano en *Los empeños de una casa*; Etcétera se refiere a la lengua portuguesa en *La margarita del Tajo*; Papagayo exalta las virtudes de Lisboa en *El muerto disimulado*; Ribete se precia del arrojo que atribuye a los sevillanos y, en concreto, a los vecinos del barrio de la Feria en *Valor, agravio y mujer*... Asimismo, las escritoras se sirven de estos personajes para incluir comentarios metateatrales y críticos a propósito de su obra y de las convenciones de un género, la comedia nueva, que reconocen como propio; en este sentido destaca, sobre todo, la producción dramática de Ângela de Azevedo, quien se recrea en un humor autoconsciente y manifiesta de forma recurrente su orgullo de autora. Las criadas, en general menos activas que los graciosos, participan también de estas prácticas; además, en ciertos casos funcionan como voceras de una crítica social relacionada con experiencias específicamente femeninas, aunque, eso sí, concernientes a las mujeres de alcurnia. Por ejemplo, esta tendencia se verifica de manera muy significativa cuando Belisa denuncia el abuso de la autoridad paterna en *Dicha y desdicha del juego*.

Por otra parte, esta naturaleza subalterna de criados y doncellas se corresponde con una condición social igualmente subordinada, que no se examina desde una perspectiva autónoma —que atienda, por ejemplo, a sus dificultades económicas—, sino que se consideran únicamente en tanto que personajes al servicio de otros. Sus intereses se alinean casi siempre con aquellos de sus señores, sobre todo en el caso de los graciosos, invariablemente fieles aun sufriendo golpes e improperios; entre las sirvientas, sí puede haber alguna a quien se tache de traidora, como Celia en *Los empeños de una casa*. De hecho, el conjunto de rasgos de carácter de la pareja ancilar se fundamenta en una serie de estereotipos de clase que se presentan en abierta oposición a aquellas cualidades atribuidas a sus amos: esto es, se alejan tanto de la moral aristocrática —concebida en torno al honor— como del idealismo amoroso que caracteriza a damas y galanes. Se definen, en cambio, por un sentido práctico de la existencia que prioriza las comodidades materiales —aquellas de las que, precisamente, suelen carecer, como es el dinero o, en el caso de los lacayos, el vino y la comida— y no rehúye ciertos vicios que se juzgan impropios de la nobleza: desde la cobardía de los graciosos —notablemente desafiada por Ribete en *Valor, agravio y mujer*— hasta la relativa liviandad de las criadas, manifiesta, por ejemplo, en los casos de Lucía (*La traición en la amistad*), Celia (*Los empeños de una casa*) y Cintia (*Amor es más laberinto*). Concretamente, entre estos rasgos debe advertirse también la tópica misoginia del lacayo, que en las comedias de autoría femenina puede eliminarse o, si se mantiene, ser motivo de castigo: entre otros, así lo descubre Gaulín en *El conde Partinuplés*.

Asimismo, estos personajes se distinguen por su manejo del habla popular, muy relacionado con su capacidad sobresaliente para el humor, que obtienen mediante figuras de la dicción con efecto cómico, cuentecillos, usos burlescos de referencias cultas o de frases en latín... Dicho carácter jocoso resulta, sobre todo, intrínseco al gracioso, como indica la propia denominación de este tipo dramático. A menudo, incluso su onomástica responde a esta voluntad de hacer reír a la audiencia, con quien, como se ha afirmado, mantiene una conexión especial. En cambio, las sirvientas no siempre participan de la comicidad de la pieza, aunque existen casos de auténticas «criadas graciosas», como, por ejemplo, Celia, una figura de gran relieve en *Los empeños de una casa*; o Flora, quien —aunque su presencia general es más reducida— protagoniza una notoria escena de corte entremesil en *Valor, agravio y mujer*. Cabe advertir que no todos los recursos cómicos del gracioso se manifiestan entre las criadas, ni siquiera de manera reducida: por ejemplo, algunas de ellas —Celia (*Los empeños de una casa*),

Dorotea e Hipólita (*El muerto disimulado*), Lucinda (*La margarita del Tajo*), Belisa (*Dicha y desdicha del juego*)...— pueden contribuir de manera significativa a la confección de juegos verbales, pero no resultan víctimas de golpes ni de infortunios ridículos en ninguna de las piezas aquí estudiadas.

Por último, conviene incidir en que no todas las comedias de autoría femenina otorgan una importancia idéntica a estos personajes, una cuestión que depende de múltiples factores: desde el tono más o menos festivo de cada obra hasta la inclinación particular de su autora. De esta manera, tanto León como Lucía saben hacerse notar en *La traición en la amistad* de María de Zayas; tanto más Castaño y Celia, quienes se adueñan de la escena en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. Esta última escritora también se detiene en la creación de los graciosos Atún y Racimo de *Amor es más laberinto*, quienes desempeñan una labor imprescindible a la hora de integrar este mito grecolatino en los códigos de la comedia nueva; sin embargo, las criadas Cintia y Laura se ven relegadas a un papel mucho más secundario. Algo similar ocurre en la producción de Ana Caro de Mallén, quien muestra mucho más interés por el tipo del gracioso que por el de la criada: Tomillo, Ribete y Gaulín se encuentran cuidadosamente desarrollados en, respectivamente, *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*; pero Flora aparece solo de manera puntual en la primera de estas piezas y, en la segunda, las funciones de la doncella resultan usurpadas por la hechicera Aldora. A la inversa, Ángela de Azevedo, amante de la metateatralidad y de la comicidad verbal, no solo dedica gran atención a sus graciosos, sino que no renuncia jamás a desarrollar o, incluso, duplicar la figura de la sirvienta: presenta, pues, a Papagayo, Dorotea e Hipólita (*El muerto disimulado*); Etcétera y Lucinda (*La margarita del Tajo*); y Sombrero, Tijera, Belisa y Rosela (*Dicha y desdicha del juego*). Contrastando con esta multiplicación de los personajes cómicos, *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva es, quizás, el texto menos jocoso de nuestro corpus; en coherencia con ello, Tristán y Leonor resultan, en ocasiones, desplazados incluso de su función de confidentes —se prefiere incidir, por un lado, en la amistad entre don Juan y don Carlos; y por otro, en la soledad de Armesinda— y resultan un tanto parcos en cuanto a juegos verbales. Por último, dicha parquedad se verifica también en *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa; en este caso, no es imposible que responda en parte a alguna limitación lingüística por parte de una dramaturga que, ya en pleno siglo XVIII, escribe en una lengua que no es la suya y que quizás no dominase tan bien como Azevedo. Sea como fuere, introduce dos graciosos, Timoteo y Marino, además de una criada, Lisarda, más secundaria; pero prefiere incidir en cuestiones como su carácter materialista —que, en este caso, no solo se contrapone al amor idealizado de las parejas nobles, sino también al perfeccionamiento espiritual de san Pedro González— o su torpeza y desventuras, que procuran asimismo un efecto cómico.



## 3 LOS PADRES

A diferencia de damas, galanes, criados y doncellas, el *padre* o *viejo* no es un tipo necesariamente presente en cada una de las comedias aquí estudiadas.<sup>475</sup> Si figura, lo hace en singular: no hay más de un padre por pieza. Suele tratarse de un personaje periférico, que pronuncia muchos menos versos que la pareja de enamorados o el gracioso; sin embargo, esto no tiene por qué impedirle desempeñar una función significativa con respecto a la acción. Se examinarán tres posibilidades en este sentido: 1) la ausencia de figura paterna, con sus consecuencias sobre la trama y sobre los demás personajes; 2) la presencia del padre de una dama, que, por lo general, contribuye de manera relevante a la intriga dramática, pues, desaprobando los amores de su hija, se comporta como *oponente* de la pareja protagonista; y 3) la inclusión —en una única comedia— del padre de un galán, cuyo influjo sobre el enredo se encuentra muy mermado; pero, a cambio, se trata de un personaje relativamente significativo desde una perspectiva pragmática. Esta última alternativa resulta mucho menos frecuente que las dos primeras, puesto que, como advierte José Prades [1963:130], «el “padre” por antonomasia en la Comedia Nueva es el padre de la dama».

La misma investigadora describe así a la figura paterna prototípica en el teatro barroco: «El padre es un anciano caballero, muy valeroso, pero sometido de por vida a un inflexible código de *honor* que le convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligrá el patrimonio de honor» [José Prades, 1963:251]. De acuerdo con Domingo [2006:266], sus «rasgos atributivos estriban, fundamentalmente, en el valor, en la ancianidad, y en una extremada preocupación por el honor familiar». Con estos puntos de partida, se examinará asimismo la caracterización de este tipo dramático en las comedias de autoría femenina, partiendo de la antroponimia para continuar con el análisis de sus rasgos físicos, sociales y psico-morales. Por tanto, se opta por el mismo esquema empleado en los capítulos II, 1 «Damas y galanes» y 2, «Criados y doncellas», con una salvedad: se ha considerado más productivo, dadas las particularidades de este personaje, abordar de manera conjunta los atributos correspondientes a las esferas psíquica y moral del *padre o viejo*, que muy a menudo se funden en una.

### 3.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

#### 3.1.1 Funciones sintácticas

##### 3.1.1.1 La ausencia del padre: libertad o desamparo

Las comedias de María de Zayas, Ana Caro de Mallén, Joana Teodora de Sousa y Leonor de la Cueva prescinden del tipo del padre. En la producción de las tres primeras autoras, esta ausencia otorga a las protagonistas femeninas una insólita libertad de movimientos, especialmente notoria en *La traición en la amistad*.<sup>476</sup> La heroína, Marcia, lo señala al poco de comenzar la obra (vv. 35-38):

---

<sup>475</sup> Como se ha comprobado en el capítulo anterior, el tipo de la doncella es casi inexistente en *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén. Con todo, incluso en esta comedia existe una figura con una brevísima intervención, Celia, que pertenece a dicha categoría; por lo demás, la hechicera Aldora hace suyas la mayoría de las funciones habitualmente atribuidas a la criada.

<sup>476</sup> En efecto, González Santamera y Doménech [1994:40, nota al v. 36] destacan «la ausencia de padres, hermanos y otras autoridades masculinas en la acción de *La traición en la amistad*».

MARCIA            [...] mientras mi padre asiste,  
                         como ves, en Lombardía,  
                         en esta guerra de amor  
                         he de emplearme atrevida.

Por su parte, Laura, huérfana, ha crecido al cuidado de un pariente de su madre (vv. 949-956):

LAURA            [...] Mis padres, que el cielo gozan,  
                         me faltaron a tal tiempo  
                         que casi no conocí  
                         a los que vida me dieron.  
                         Quedé niña, sola y rica  
                         con un noble caballero  
                         que tuvo gusto en criarme  
                         por ser de mi madre deudo.

No obstante, este «noble caballero» no ejerce su autoridad paterna durante el transcurso de la comedia, pues también él es un personaje ausente; en este caso, a consecuencia de un engaño forjado por su propia pupila, con la asistencia de Marcia (vv. 1040-1046):

LAURA            [...] Marcia, quiero  
                         que digas que eres mi deuda,  
                         y que en ese monasterio  
                         me has conocido, y Leonardo,  
                         creyendo ser parentesco,  
                         me dejará que contigo  
                         viva, señora, algún tiempo.

Por tanto, estas figuras no constituyen auténticos personajes dramáticos, toda vez que, aunque se nombren, jamás llegan a encarnarse en el cuerpo de un actor. Lo mismo ocurre con la madre de Fenisa, mencionada brevísimamente por don Juan (vv. 1724-1727):

JUAN              [...] Antes que a casa llegasen,  
                         veinte pasos de su puerta,  
                         los despidió, que su madre  
                         siempre por coco la enseña.

A propósito de este último personaje, Ferrer [2021:382, nota 8] subraya, muy pertinentemente, cómo la ausencia de la madre es habitual en la comedia barroca, toda vez que, en la estructura familiar del siglo XVII, ella no posee la misma autoridad que el padre ni sus responsabilidades como defensor último del honor:<sup>477</sup>

Con frecuencia se ha señalado la falta de presencia de la madre como personaje en la comedia de la época. Algo que tiene que ver con el hecho de que en el juego del honor, base directa o indirectamente de la mayor parte de los conflictos que se plantean en la comedia, es el varón el que se siente agraviado por la conducta de la mujer a él vinculada, sea esposa, hija, sobrina o hermana. Significativamente la madre no aparece como referente de autoridad familiar, y

<sup>477</sup> Sobre la madre en la comedia nueva, véase también Faliu-Lacourt [1979].

cuando aparece como personaje, suele ser tratada cómicamente. Sirva de ejemplo *El Prado de Valencia* de Francisco Agustín de Tárrega. En *La traición en la amistad* uno de los galanes alude a la madre de Fenisa como el «coco» que Fenisa siempre «enseña» (vv. 1726-1727) cuando quiere deshacerse de los galanes a la puerta de su casa.

En las comedias de Ana Caro, la situación no es muy distinta. Lo más parecido a un padre que tiene Leonor, la protagonista de *Valor, agravio y mujer*, es su hermano, don Fernando. No obstante, este ejerce un control muy limitado sobre ella. No la reconoce bajo el disfraz varonil y cree que se encuentra todavía en Sevilla. Cuando se entera de que la joven ha sido deshonrada por don Juan y, supuestamente, mantiene ahora una relación con «Leonardo», de manera que ya no es posible una reparación por vía del matrimonio con el burlador, su aprensión es absoluta y —como se ha expuesto en el capítulo II, 1 «Damas y galanes»— no vislumbra alternativa alguna al derramamiento de sangre (vv. 2651-2693):

|             |   |
|-------------|---|
| D. JUAN     | ¡Qué celos!<br>Yo no me puedo casar<br>con doña Leonor, es cierto,<br>aunque muera Leonardo;<br>antes moriré primero.   |
| D. FERNANDO | ¡Ah, si hubiera sido honrada!<br>¡Qué laberinto tan ciego!<br>Dice bien don Juan, bien dice,<br>pues si casarla pretendo<br>con Leonardo, ¿cómo puede,<br>vivo don Juan? Esto es hecho:<br>todos hemos de matarnos,<br>yo no hallo otro remedio [...]<br>¡Qué mal prevenidos riesgos!<br>Hoy he de quedar sin vida<br>o ha de quedar satisfecho<br>mi deshonor. ¡Ay, hermana,<br>el juicio estoy perdiendo! |

Como es sabido, «Leonardo» no es sino la máscara de la que la propia Leonor se sirve para dar solución a sus cuitas. Solamente al final de la comedia se desprende del disfraz. Hasta entonces, su hermano ignora su identidad y su presencia en Flandes, de manera que no puede coartar sus movimientos. Cuando la heroína logra que don Juan consienta en casarse con ella, don Fernando ni siquiera ha de autorizarlo; contesta únicamente: «Confuso, hermana, y suspenso / me ha tenido tanto bien» (vv. 2727-2728). Acto seguido, acepta su propia boda con Estela, un enlace que propone la condesa y al que Fernando replica: «Estas dichas / causó Leonor. Yo soy vuestro» (vv. 2734-2735). De esta manera, la patria potestad que el caballero llega a ejercer sobre su hermana es muy limitada en la práctica, hasta el punto de que Leonor influye más en sus bodas que él en las de ella. Por su parte, Estela, que tampoco tiene padre en la comedia, goza asimismo de una libertad inusitada: desplaza su interés de un galán a otro sin oposición alguna, y ella misma toma las decisiones pertinentes a su matrimonio.

En *El conde Partinuplés*, tanto el padre como la madre de Rosaura están muertos. Cuanto se sabe de ellos lo explica su hija al principio de la comedia: cómo Aureliano la precedió en el trono de Constantinopla; sus dificultades para tener descendencia y la muerte de su madre en el parto; y cómo el desconsolado emperador consultó las estrellas y recibió la profecía funesta. Si

se considera que este vaticinio determina la vida de su hija y la trama de toda la comedia —además de constituir, según Kaminsky [1993:94], «a representation of both the rule and the forecast of the patriarchal power»—,<sup>478</sup> la figura paterna no es irrelevante en la pieza. Con todo, resulta más próxima a la de un astrólogo indeterminado que a la del progenitor hipervigilante característico de la comedia barroca: de existir este último en *El conde Partinuplés*, no solo Rosaura no sería emperatriz, pues no habría heredado todavía, sino que le resultaría del todo imposible secuestrar a un conde francés, hacerlo su amante y albergarlo en su casa. Como las heroínas de *La traición en la amistad*, la soberana actúa sin cancerberos y, ante las dificultades, se ayuda de otro personaje femenino, Aldora.

No obstante, hay dos personajes a quienes acompaña el rótulo «viejo» en el *dramatis personae* de *El conde Partinuplés*: se trata del rey de Francia, tío de Partinuplés y de Lisbella; y Emilio, consejero de la emperatriz, que apacigua a los rebeldes y recomienda a Rosaura que se case.<sup>479</sup> En principio, es ella quien tiene autoridad sobre él, pero en la práctica tal premisa se tambalea, toda vez que Emilio encarna ante su señora la imposición del matrimonio, so pena de sublevación. Por su parte, el monarca francés pertenecería a la categoría del *rey-viejo*, y es lo más parecido a una figura paterna que poseen Lisbella y Partinuplés. Con todo, solo aparece en una escena —donde los anima a cortejarse— y luego muere, permitiendo el avance de la acción al ser el conde su heredero.

Por su parte, no existe figura paterna alguna en *El gran prodigio de España*. Aunque la trama amorosa de esta comedia puede considerarse relativamente desdibujada —entre otras razones, porque ocupa un lugar secundario con respecto a la trayectoria espiritual de Pedro González—, existe cierta analogía con respecto a las situaciones antes descritas. La primera vez que aparece en escena, Belisa da a conocer su orfandad temprana: «Ya sabes que en edad tierna / sentí a un tiempo la falta / de padre y madre» (vv. 364-365). Su duelo contribuyó a que aceptase a Lidoro «sin mirar honor ni fama» (v. 385); un tiempo después, «cuando amante me sentía / y sin padre me lloraba» (vv. 408-409), buscó distracción en una expedición de caza durante la que conoció a Pedro y se prendó de él. Cuando Lidoro la abandona, Belisa no tiene padres ni hermanos que la desagravien, de manera que procura vengarse ella misma; siguen luego su intento de seducir a Pedro y su consiguiente arrepentimiento y penitencia. De acuerdo con las dinámicas que genera el sistema de personajes de la comedia barroca, la presencia de un padre prevendría la mayor parte de estos acontecimientos o causaría, al menos, que se desarrollasen de manera diferente.

De esta manera, la ausencia de padres y la práctica inexistencia de una autoridad masculina efectiva otorga a las mujeres de *La traición en la amistad*, *Valor, agravio y mujer*, *El conde Partinuplés* y *El gran prodigio de España* una libertad fuera de lo común. No hay un padre que amenace con sorprender a la dama en la reja o que se bata en duelo por su honor; las hijas pueden, por consiguiente, fomentar los amores que deseen —a veces, con gran imprudencia, como lo hacen Fenisa y Belisa— y, ante las dificultades y los lances de amor que plantea la comedia, han de servirse de sus propios ardides, así como de las redes de solidaridad que establecen junto con los demás personajes femeninos.

Existe otra comedia en el presente corpus donde no figura padre alguno, pero las consecuencias son muy diferentes: se trata de *La firmeza en el ausencia*. Armesinda también es huérfana y sin familia, pero en su caso esto no se traduce en libertad, sino en desprotección:

<sup>478</sup> Se ha ahondado en esta cuestión en el capítulo II, 1 «Damas y galanes»; concretamente, en la sección «Reinar siendo mujer» del epígrafe II, 1.2.6.1 «Los poderosos».

<sup>479</sup> Así figura en la edición de Luna [1993a]. Cabe apuntar que en el testimonio impreso incluido en el *Laurel de comedias de diferentes autores* (1653), el rey de Francia consta como «viejo» y Emilio como «segunda barba».

«Desde mis primeros años, / de padres desamparada, / vine, señor, a Palacio / para servir a tu hermana» (vv. 2014-2017). Urban [2014:646] explica que es «una mujer que, por ser huérfana, se ve obligada a defenderse a sí misma del deshonor, y que —a diferencia de otras protagonistas de comedias áureas— lo hará según las normas sociales impuestas por la moralidad cristiana, a través de un comportamiento honesto y la demostración de su firmeza». En esta obra, de tono más serio que las de Caro y Zayas, la falta de padre es, ante todo, una vulnerabilidad.

### 3.1.1.2 El padre de la dama, *oponente* de sus amores

El padre de la dama tiende a actuar como obstáculo de la pareja principal, esto es, como *oponente*. En el presente corpus, lo más habitual es que no ejerza dicha función en solitario, sino que los mayores impedimentos vengan de un rival en el amor de los protagonistas; no obstante, la vigilancia que el patriarca ejerce sobre su hija, junto a los matrimonios concertados que suele procurarle, resulta determinante en la acción. Domingo [2006:283] describe así el papel del padre de la dama en el teatro de Guillén de Castro, unas apreciaciones que pueden extenderse al conjunto de las tablas áureas:

De acuerdo con el sistema actancial de Greimas, podemos decir que el arquetipo del *padre*, encarnado especialmente en el padre de la dama protagonista, es el oponente, esto es, la resistencia que se opone al sujeto (hija), obstaculizando la consecución de su deseo amoroso. Más que un elemento activo en la trama, el padre guilleniano juega un papel de obstáculo que la hija ha de superar, porque estorba su relación con el galán escogido por su gusto. Los procedimientos empleados por las hijas, con el propósito de burlar la vigilancia y las órdenes paternas, van desde el simple engaño, consistente en fingir un encierro que no es tal [...] hasta la medida extrema de la huida de la casa del padre, evitando así el tener que casarse con quien éste le propone.

En *El muerto disimulado* nos encontramos con un primer *padre o viejo* al uso: don Rodrigo de Aguilar, progenitor de Jacinta e identificado como «viejo» en el *dramatis personae*. Al comienzo *in medias res* de la comedia, el anciano persigue a su hija daga en mano; amenaza con matarla no por una falta de honor, sino por su desobediencia. Él desea que su única heredera se case y perpetúe su linaje, mientras que ella prefiere ingresar en un convento. Tras esta primera escena, don Rodrigo abandona la abierta violencia en favor de una actitud en apariencia dialogante, si bien promueve en todo momento la boda de Jacinta con don Álvaro. Inevitablemente, esto lo convierte en un estorbo para la formación de las dos principales parejas que contarían con la simpatía del público y que, efectivamente, se confirman en el desenlace: Clarindo y Jacinta frente a Álvaro y Lisarda.

En cambio, el mismo don Rodrigo actúa como *ayudante* de la tercera pareja de *El muerto disimulado*, pues toma bajo su protección los amores de Alberto y Beatriz. Por ellos aboga ante el hermano de esta, quien a su vez ejerce la patria potestad con notable despotismo. Al cierre de la obra, el anciano fracasa en su intento de unir a Jacinta con don Álvaro, pero no lo lamenta demasiado, puesto que su deseo principal era verla casada con un caballero u otro. Por ello, cuando Clarindo pide su bendición, don Rodrigo la concede de buena gana: «Mi agrado / y mi gusto apruebo» (vv. 3765-3766). Solventada esta cuestión, ruega a don Álvaro que, por fin, permita a Beatriz casarse con su amado. El viejo subraya su responsabilidad en el logro de este matrimonio (vv. 3771-3785):

|             |  |
|-------------|--|
|             | señor don Álvaro, hacedme<br>una merced de barato,<br>pues la suerte me impidió<br>el haber en vos logrado<br>el yerno que deseé.  |
| DON ÁLVARO  | Siempre soy vuestro criado<br>y en todo he de obedeceros.  |
| DON RODRIGO | Pues salid de aquese cuarto,<br>señor Alberto. Salid,<br>señora Beatriz. Tomado<br>he por mi cuenta este empeño<br>y vos habéis de otorgarlo.<br>Este casamiento es mío. |

A propósito de esta comedia, cabe añadir que Lisarda es huérfana reciente y, durante la mayor parte de la obra, cree hallarse también sin hermanos varones vivos. Precisamente, su viaje a Lisboa responde a la intención de vengar la muerte de Clarindo, «cuyas noticias la vida / a mi padre le quitaron» (vv. 557-558). Mientras Jacinta y Beatriz deben esquivar la vigilante autoridad masculina, Lisarda puede desplazarse a la capital y actuar con la libertad que le otorga el traje de hombre; de igual modo, hace suya la responsabilidad de restaurar el honor familiar, pues no hay un pariente que pueda hacerlo por ella. En este sentido, su caso es próximo al de ciertas heroínas en las comedias sin padres, como *Valor, agravio y mujer*.

Siguiendo con el teatro de Azevedo, en *Dicha y desdicha del juego* se encuentra el padre que más claramente funciona como *oponente* entre los diseñados por las dramaturgas áureas. Don Nuño Osorio ejerce una autoridad tiránica sobre Violante: movido por la codicia, le niega su mano a su enamorado, Felisardo, y hace cuanto está en su mano por casarla con don Fadrique, a quien convence a su vez para que acepte tan ventajosa boda. Por tanto, obra también contra los intereses de doña María y contra el voto sagrado ofrecido por el indiano a la Virgen. Así pues, las maquinaciones del anciano, convertido en un antagonista de pleno derecho, condicionan en gran medida el desarrollo de la acción. Tanto es así que, aun tratándose de una comedia con participación del Demonio, ninguna de sus dos parejas —Felisardo y Violante frente a Fadrique y María— se habría encontrado en graves dificultades de no intervenir don Nuño. Además, el carácter despótico de este anciano, en el que se ahondará más adelante, obliga a su hija a fugarse de casa para evitar el matrimonio impuesto. Solo la mediación de la Virgen logra que, una vez llegado el desenlace, el viejo entre en razón, evitando un derramamiento de sangre.

Por otro lado, el padre y la madre de Felisardo y María han fallecido con anterioridad al comienzo de la comedia. No obstante, ambos ejercen una poderosa influencia sobre los acontecimientos de la misma: el padre, jugador, es el responsable de la ruina familiar que origina las desventuras de sus hijos; la madre, devota de la Virgen, les ha transmitido su fervor y, con ello, la herramienta mediante la que logran superar tales dificultades. Por ello, pese a tratarse únicamente de personajes ausentes, podría decirse que el padre se ubica en la esfera de los *oponentes*, mientras que la madre pertenece a la de los *ayudantes*. Además, la antítesis entre uno y otra alcanza una dimensión simbólica, directamente relacionada con el título completo de la comedia: *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*. Por último, en esta pieza se menciona también —aunque de manera breve— al progenitor de don Fadrique, cuya felicidad por el regreso de su hijo le arrebató la vida en el espacio de ocho días. Este suceso propicia el primer acercamiento al indiano por parte de don Nuño, puesto que se ocupa del funeral a fin de congraciarse con él.

A su vez, sor Juana Inés de la Cruz incluye también la figura del *padre o viejo* en sus comedias. En *Los empeños de una casa*, doña Leonor considera que el descuido de «mis padres en mi medida / vanamente asegurados» (vv. 373-374) ha propiciado sus amores con don Carlos. Además, el miedo a que su progenitor, don Rodrigo de Castro, pueda preferir entregarla a otro pretendiente es lo que la decide a fugarse, dando así inicio al enredo. A pesar de ello, no puede afirmarse que el anciano actúe como un auténtico *oponente*, pues su deseo no es otro que restablecer el honor de su hija. De hecho, Carlos confía en que, si se le da a conocer lo ocurrido, él los ayudará; de ahí que procure hacerle llegar una carta a través de Castaño, un plan que no resulta fructífero pero que da lugar al disfraz femenino del criado y, con ello, a una serie de hilarantes confusiones. Don Rodrigo, convencido de que su hija se ha escapado con don Pedro, concierta su boda con este último y se muestra dispuesto a imponer su voluntad en caso de que Leonor se niegue a casarse. Al mismo tiempo, aboga por el matrimonio de don Carlos y doña Ana, pues cree también que mantienen una aventura. Así pues, víctima de la desinformación, contribuye al avance de la trama. Sin embargo, en cuanto la verdad sale a la luz acepta de buen grado entregarle a Carlos la mano de su hija: «Como se case Leonor / y quede mi honor sin riesgo, / lo demás importa nada» (vv. 3340-3342).

Por último, en *Amor es más laberinto* figura un padre que además es monarca; se trata de una manifestación del *rey-viejo*. Sin lugar a dudas, Minos actúa como *oponente* principal, de manera que sus motivaciones personales y políticas se funden en una: la obsesión por vengar la muerte de su hijo Androgeo lo lleva a obrar como un déspota y a entregar a Teseo al Minotauro, acción que da origen a la trama. Como padre de las infantas Fedra y Ariadna, su vigilancia no es demasiado estrecha. Sin embargo, al descubrirlas en plena fuga con los príncipes de Tebas y Atenas, amenaza con ejecutarlos a los cuatro: «Todos perderéis la vida» (v. 3467). La toma de Creta por el ejército ateniense cambia las tornas, pues lo obliga a agradecer la piedad de Teseo y a concederle la mano de Fedra; al mismo tiempo, acepta las bodas de Baco y Ariadna.

### 3.1.1.3 El padre del galán: sin poder sobre la acción

Los padres del teatro barroco lo son casi siempre de la dama; el único galán del corpus cuyo progenitor se constituye verdaderamente en personaje dramático —esto es, llega a interpretarlo un actor— es Britaldo, hijo de Castinaldo en *La margarita del Tajo*. La dinámica entre ellos es muy distinta a la que existe entre los demás patriarcas y sus hijas. Como se verá, Castinaldo posee gran autoridad moral en el contexto de esta comedia; sin embargo, carece de poder efectivo y resulta casi imposible imaginárselo, por ejemplo, involucrado en un duelo de honor. Según sus propias palabras, es un «viejo cansado» (v. 2031) que, horrorizado ante los desmanes de un vástago que desoye sus prudentes consejos, no puede más que echarse a llorar. Por todo ello, su influencia en el desarrollo de la acción es prácticamente nula.

Por otra parte, Castinaldo suele compartir escena con Rosimunda, a quien sirve de apoyo e interlocutor. Mediante sus diálogos, ambos personajes enfatizan la inmoralidad de las acciones de Britaldo. Además, el anciano muestra cierto afecto paterno hacia su nuera. Cabe apuntar aquí que ella no posee familia propia, no solo por haberla dejado en Scalabis al casarse en Nabancia, sino también por haber quedado huérfana en la infancia; su tío, a quien en un determinado momento llega a creer muerto, «[...] era el único solo deudo mío / que en mi tierna niñez / me dejó de la Parca la esquividad» (vv. 3303-3305). Por su parte, Irene apenas recuerda a sus padres, pues «[...] de niña en el convento / al amparo de unas tías, / junto con los documentos, / se ha criado de Remigio» (vv. 358-361). De este modo, su maestro espiritual es también una suerte de figura paterna, circunstancia que agrava todavía más el sacrilegio cometido cuando el religioso procura seducirla, acrecentando así el desamparo de la santa. En este sentido, las

mujeres huérfanas de *La margarita del Tajo* se aproximan a la desvalida Armesinda de *La firmeza en el ausencia*.

### 3.1.2 Funciones pragmáticas

De manera general, el padre es un personaje poco explotado por lo que a las funciones pragmáticas se refiere. En casos puntuales, puede actuar como *portavoz* en la esfera del *personaje-dramaturgo*; particularmente, si expone desde la sabiduría que le otorgan los años alguna de las lecciones morales que plantea la comedia. El ejemplo más significativo lo protagoniza Castinaldo, en coherencia con el papel que ya se le ha atribuido en *La margarita del Tajo*: no es el obstinado padre de la dama, que dificulta sus amores por razones más o menos egoístas, sino el prudente aunque nunca escuchado padre del galán. De este modo, cuando alecciona a su hijo y lo exhorta a someter las pasiones a la razón —una extensa intervención que se omite ahora, pues será examinada con detenimiento en el epígrafe II, 3.2.4.2, «El pedagogo ignorado»— no hace sino dar voz a una de las principales enseñanzas que Ângela de Azevedo pretende transmitir con su comedia. La misma dramaturga se sirve de un personaje *a priori* mucho menos propicio, el mezquino don Nuño, para dar voz en otra ocasión a la censura de los juegos de azar, un tema de gran relevancia en *Dicha y desdicha del juego* (vv. 2639-2655):

|          |  |
|----------|--|
| VIOLANTE | [...] Extraño suceso fue.  |
| NUÑO     | Tales el juego acostumbra<br>producir sin que los hombres<br>el desengaño descubran.<br>Para ocupación del ocio<br>el juego inventó la industria;<br>mas esta curiosidad<br>así los hombres abusan,<br>que el vicio la ha hecho trato<br>en que la vida se ocupa,<br>ejercicio abominable,<br>de que experiencias divulgan;<br>que si hay pérdidas que dañan,<br>hay raro interés que luzca.<br>Raro será el jugador<br>que por este trato suba,<br>habiendo muchos que bajan. |

A su vez, el anciano don Rodrigo de *Los empeños de una casa* lanza un mensaje de prudencia que encaja bien con el espíritu general de esta comedia de Sor Juana (vv. 3015-3029):

|             |   |
|-------------|---|
| DON RODRIGO | [...] Tomad, hijo, mi consejo:<br>que en las dolencias de honor<br>no todas veces son buenos,<br>si bastan sólo suaves,<br>los medicamentos recios,<br>que antes suelen hacer daño;<br>pues cuando está malo un miembro,<br>el experto cirujano<br>no luego le aplica el hierro<br>y corta lo dolorido, |
|-------------|---|

sino que aplica primero  
 los remedios lenitivos;  
 que acudir a los cauterios,  
 es cuando se reconoce  
 que ya no hay otro remedio.

Además, los padres imaginados por Ângela de Azevedo —a diferencia de los de sor Juana Inés de la Cruz— desempeñan ocasionalmente funciones de *presentador*, en coherencia con los guiños metateatrales tan abundantes en las obras de la dramaturga portuguesa. En cierto momento, Castinaldo anuncia desde el paño su propia entrada en escena: «Yo entro, y de reprendelle / sus locas pasiones trato» (*La margarita del Tajo*, vv. 1870-1871). Además, él es quien pronuncia los versos de cierre, donde las facetas de *portavoz* y *presentador* se dan la mano. Por boca del anciano, Azevedo declara que no ha buscado con su comedia el aplauso del público, sino solamente honrar a santa Irene de Portugal; es posible, pues, considerar aquí el uso de una justificación religiosa —sumada a la elección de una mártir de su misma tierra— como mecanismo de autorización de la escritura femenina (vv. 4204-4211):

CASTINALDO      Así el poeta la acaba  
 y advierte que para ella  
 ni pide perdón ni Víctor,  
 sea mala o sea buena,  
 pues no la escribió, senado,  
 en gracia o lisonja vuestra,  
 sino por la devoción  
 de la santa portuguesa.

Por su parte, en *El muerto disimulado* don Rodrigo de Aguilar no solo repite dos veces la exhortación «salgamos» mientras él y su hija abandonan el escenario, justo al cierre de la segunda jornada; sino que, además, hace suya una de las numerosas intervenciones, tan gratas a la autora, que llaman implícitamente la atención de la audiencia sobre la complejidad o lo inesperado de la trama (vv. 2341-2353):

DON RODRIGO    ¿Qué lucha  
 es ésta de embarazos?  
 [...] ¡Importunas  
 confusiones, salgamos  
 de aquesta lid confusa!  
 ¡Salgamos y los cielos  
 por mis quejas acudan!                    (*Vanse.*)

Volverá a hacerlo en medio de las revelaciones del desenlace; en particular, cuando «Clara» desaparece, a punto de regresar convertida en Clarindo: «¿Qué es esto, cielos, / que veo? ¿En qué ha de venir / a parar esto?» (vv. 3432-3434). En *Dicha y desdicha del juego*, don Nuño Osorio también emplea brevemente este recurso: «¿Posible es que esto es verdad?» (v. 3537). En otra ocasión, exclama en aparte: «¡Viose semejante paso!» (v. 2108). De esta manera, invita tácitamente al auditorio a compartir su sorpresa.

Con todo, las figuras paternas del corpus no interpelan de forma explícita a la audiencia, con excepción de la citada despedida dirigida al «senado» (v. 4208) por boca de Castinaldo. A pesar de ello, es obvio que muchas de las intervenciones recogidas buscan una reacción específica por parte del público; como se ha dicho, pretenden incentivar su curiosidad y su

admiración hacia la comedia. Además, no es extraño que el padre se exprese en aparte —aunque se trate de apartes solitarios y no *ad spectatores*— para aclarar sus intenciones o ciertos aspectos de su psicología. Por ejemplo, la abierta violencia de don Rodrigo de Aguilar, que amenaza con pasar a cuchillo a su hija al comienzo de *El muerto disimulado*, da paso a una actitud más dialogante tras la siguiente reflexión (vv. 29-32):

DON RODRIGO [...] (Válgame aquí mi cordura y de la blandura el medio, que a veces muestra el remedio más que el rigor, la blandura.) (Aparte.)

Posteriormente, se mostrará poco leal hacia Jacinta, que le ha confesado sus sospechas contra don Álvaro. En lugar de guardar las confidencias de su hija, don Rodrigo reconoce haber advertido a este «que se encubriese» (v. 2803) frente a las tretas de la joven. Tampoco considera un impedimento para tomarlo como yerno su supuesto amorío con «Clara», por ser esta «mujer común» (v. 2828) cuyo honor puede satisfacerse mediante la entrada en un convento. Todo ello lo expresa en un soliloquio mediante el que —como hacen en distintos momentos tantos otros personajes— expone en voz alta sus pensamientos sin otro fin que dárselos a conocer al público. Por tanto, se genera en este instante un vínculo especialmente estrecho con la audiencia, aun cuando esta no resulte interpelada de manera directa.

En *Dicha y desdicha del juego*, don Nuño hace uso frecuente de este mismo proceder: siendo un personaje muy activo, pero desprovisto de confidente alguno, ha de verbalizar en solitario sus motivaciones y sus planes de futuro. Tales intervenciones reflejan a veces su falsedad; por ejemplo, tras asegurarle a don Fadrique que es el miedo a morir sin ver a su hija casada lo que lo empuja a acelerar sus bodas, reconoce para sus adentros que, en realidad, lo inquieta la relación de la joven con Felisardo: «No es sino por estorbarle / a mi honor algún disgusto» (vv. 1412-1413). Otros pasajes de mayor extensión ponen de manifiesto la insensibilidad y la codicia del anciano, cuyos pormenores se tratarán más adelante. A modo de ejemplo, puede citarse el soliloquio mediante el que se informa al auditorio de que, si don Nuño concierta para Violante un matrimonio desgraciado, no es porque desconozca los sentimientos de su hija, sino porque prefiere ignorarlos en aras del provecho económico (vv. 2057-2096):

NUÑO Muy triste a Violante veo desde el día que la he hablado en su casamiento, indicio del amor de Felisardo que le ha causado este susto, viendo que ha de dar la mano a don Fadrique de esposa [...] Sea en fin por lo que fuere, ello está bien acertado; y basta ser gusto mío, aunque a su gusto contrario. Don Fadrique no es muy noble; mas viéndose el blasonario de la fortuna, el más rico se tiene por más hidalgo. Felisardo no fuera tan pobre y necesitado, o hubiera aquí en el honor

de escrúpulo algún resabio,  
 pudiera por su nobleza  
 con mi hija muy bien casarlo;  
 mas siendo un hombre tan pobre  
 y no habiendo amor llegado  
 a murmuración, el vulgo  
 me daría un grande chasco  
 si llegara a permitirlo,  
 pensando que algún agravio  
 me había hecho en el honor  
 Felisardo.

Por último, han de mencionarse los numerosos apartes, todos ellos muy breves, mediante los que el rey Minos expresa su agitación al sorprender a sus hijas en plena fuga en *Amor es más laberinto*. Frente a sus largos discursos como gobernante y padre vengador de Androgeo, esta es la escena donde su faceta como guardián del honor de Fedra y Ariadna sale a la luz de manera más evidente (vv. 3342-3358):

REY                   ¿Qué es esto que estoy mirando?  
 ¿Mis hijas? Mas no lo son,  
 pues obran (¡todo me abraso!)  
 tan bajamente. Pues, ¿cómo...  
 (¡Volcanes del pecho exhalo!  
 ¡Oh, si al pronunciar mi afrenta!  
 ¡Oh, si al decir dolor tanto,  
 lo articularan los ojos  
 y lo ignoraran los labios!)  
 Pues, ¿cómo, vuelvo a decir,  
 alevos monstruos, ingratos  
 instrumentos de mi afrenta,  
 imágenes de mi agravio,  
 en tal sitio (¡qué tormento!)  
 a las dos (¡qué desacato!)  
 disfrazadas (¡qué indecencia!)  
 solas con dos hombres hallo?

Del anterior análisis puede concluirse que, por lo que a las funciones sintácticas se refiere, son los padres de las damas quienes desempeñan un papel más significativo en la acción, que impulsan en tanto que *oponentes*; algunos de ellos, como don Nuño Osorio en *Dicha y desdicha del juego*, llegan a constituirse en auténticos motores de la trama. En contraste, el padre del galán es un personaje mucho menos recurrente, que se concreta únicamente en la figura de Castinaldo en *La margarita del Tajo*. Este se encuentra desprovisto de poder y no ejerce una influencia significativa sobre la acción ni sobre los demás personajes. No obstante, sí posee una autoridad moral mucho más firme que la de la mayoría de los padres con función de *oponentes*. Por este motivo, Castinaldo es la figura paterna más aprovechada desde el punto de vista pragmático, especialmente en la medida en que se identifica con la dramaturga: actúa como *portavoz* de las tesis postuladas en la comedia y como *presentador* del universo ficticio que en ella se conforma. Los demás progenitores del corpus no destacan en cuanto a sus funciones pragmáticas, aunque pueden contribuir, de manera más o menos modesta, a dirigir la atención de la audiencia hacia los aspectos más notorios de la pieza.

## 3.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN

### 3.2.1 Antroponimia

Por lo que a la onomástica respecta, las figuras paternas del presente corpus se dividen en dos grupos. En primer lugar, se encuentran aquellas cuyo nombre procede de la fuente de donde se ha extraído el argumento de la comedia, esto es, de la tradición grecolatina o de la cristiana respectivamente: el rey Minos de *Amor es más laberinto* y el anciano Castinaldo de *La margarita del Tajo*. En estos casos, la dramaturga no ha tomado una decisión más allá de mantener la antroponimia original. De hecho, esta resultaría ineludible por ser muy conocida, en especial por lo que se refiere al mito del laberinto, pero probablemente también en cuanto a la leyenda de santa Irene en el contexto portugués de la época. A pesar de ello, ninguno de los dos nombres está falto de connotaciones. El de Minos, antagonista de la comedia de Sor Juana y Guevara, está indisolublemente ligado al Minotauro, el monstruo del que se sirve para amenazar la vida del héroe. Además, se ha llegado a sugerir que su nombre sería, en origen, un título real: «We call him Minos, but we do not know his name; probably the word is a title, like *Pharaoh* or *Caesar*, and covers a multitude of kings» [Durant, 1939:11]. Por su parte, «Castinaldo» remite con facilidad al adjetivo «casto», sugiriendo una pureza en las costumbres de la que carecen, precisamente, su díscolo hijo y el corrupto Remigio.

En el segundo grupo se encuentran don Nuño Osorio, en *Dicha y desdicha del juego*; don Rodrigo de Aguilar, en *El muerto disimulado*; y don Rodrigo de Castro, en *Los empeños de una casa*. Se trata en este caso de caballeros particulares, cuyos nombres de pila figuran entre los más corrientes durante el siglo XVII de acuerdo con las listas de Parish [Morley y Tyler, 1961:707]. Además, se encuentran entre los antropónimos más frecuentes «que sirven para caballeros y criados indiferentemente» en las comedias de Lope de Vega; en particular, dicho dramaturgo bautizó a 39 personajes como «Nuño» (siete de ellos, meramente aludidos) y a 38 como «Rodrigo» (diez aludidos) [Morley y Tyler, 1961:22 y 25]. Más concretamente, Lope empleó varias veces el nombre «Nuño» para figuras que Morley y Tyler [1961:659] clasifican bajo la etiqueta «viejo»: es el caso de Nuño de Aibar (*El mejor alcalde, el rey*), Nuño Laínez (*Quien más no puede...*), Nuño Salido (*El bastardo Mudarra*) y Nuño Velázquez (*Las almenas de Toro*). A su vez, Calderón de la Barca utilizó «Rodrigo» como nombre de criado; «Nuño» lo usó tanto para nobles como para criados [Huerta y Urzáiz, 2002: 437 y 383]. A grandes rasgos, puede afirmarse que estos eran nombres que, por ser comunes en la época, no llamarían la atención del público de la comedia; pero tampoco conllevarían necesariamente su pertenencia a un tipo dramático o a una categoría social concreta. Con respecto a esta última cuestión, sí resulta relevante el empleo de la partícula «don» que precede al antropónimo en los tres casos y reafirma la ascendencia noble de estos personajes. Además, los padres de este segundo grupo acompañan su nombre de pila de un apellido —«Osorio», «Aguilar» y «Castro», respectivamente— que, como se ha examinado ya en el capítulo II, 1 «Damas y galanes», corrobora sus orígenes nobiliarios. Sobre ello se ahondará en el apartado II, 3.2.3, «Rasgos sociales: el *pater familias*».

### 3.2.2 Rasgos físicos: la senectud

Como sucede con cada uno de los personajes de la comedia nueva —sobre todo, aquellos distintos a la dama y el galán, pues de estos sí se señala, al menos, su atractivo—, las referencias al físico de los padres son prácticamente inexistentes y, en caso de haberlas, inconcretas. Con todo, se da por supuesto que poseen un atributo en común: la ancianidad, que define al personaje y, desde el punto de vista textual, se hace explícita mediante la repetición del apelativo «viejo». Se habla, pues, de «un padre viejo» o «este viejo avaro» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 394

y 2222); «un viejo cansado» (*La margarita del Tajo*, v. 2031); «buen viejo» (*El muerto disimulado*, v. 121); «cansado y viejo» (*Los empeños de una casa*, v. 724); o «este viejo» (*Amor es más laberinto*, v. 753), entre otros ejemplos. A ello se suma la alusión metonímica al pelo encanecido, que a menudo funciona como un indicador no solo de su senectud, sino también de la deferencia que a esta se debe: «[...] aquestas canas me dicen / que apure las brevedades» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 1409-1410); «vuelos mis cabellos en nieve» (*La margarita del Tajo*, v. 2036); «[...] vuestras canas / dignas son de este respeto» (*Los empeños de una casa*, vv. 1770-1771); «don Rodrigo, cuyas canas / como de padre venero» (*Los empeños de una casa*, vv. 3192-3193); «la prudencia de las canas» (*Amor es más laberinto*, v. 274)...

Según afirma Domingo [2006:266] a propósito del teatro guilleniano, en la puesta en escena la vejez del personaje se refleja simbólicamente «en los dos únicos elementos de atrezzo que complementan su vestimenta: la barba blanca, indicadora de la avanzada edad, y el báculo o cayado, atributo del hidalgo viejo cuyas débiles fuerzas le impiden empuñar la espada». Con respecto al primer elemento, no cabe duda alguna; la barba llegó a ser un rasgo distintivo del papel del *viejo*, como observa Rodríguez Cuadros [1998:547].<sup>480</sup>

Así sabemos, por testimonio de Cervantes, que en un momento dado el actor Navarro «quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba a cureña sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidieran mudanza de rostro». Esto, acaso, permite la grieta de la conjetura: en un momento dado, los actores del primer Siglo de Oro comienzan a introducir la individualización del personaje y a reducir la *barba* a un símbolo, a un aditamento del *tipo* del anciano.

En cambio, la presencia del báculo no parece tan evidente: en las comedias de autoría femenina no se menciona ni en los parlamentos ni en las acotaciones. Aunque encajaría bien con la caracterización del debilitado Castinaldo, no se puede decir que personajes como don Nuño Osorio, que pretende enfrentarse en duelo a don Fadrique —«Pues tomará aqueste acero / la satisfacción [...] Reñid, que no os oigo ahora» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 3405-3407)— o don Rodrigo de Aguilar, quien persigue a su hija daga en mano pese a las súplicas de la criada —«Ten, señor, el brazo fuerte [...] Templá, señor, tu fiereza» (*El muerto disimulado*, vv. 3-8)—, se encuentren exactamente imposibilitados para blandir la espada. Con todo, podrían acompañarse de un cayado en la puesta en escena, en la medida en que este simbolizaría su autoridad al tiempo que su edad. Además, el valor físico demostrado por los padres en defensa del honor, rasgo que observan tanto José Prades [1963] como la propia Domingo [2006],<sup>481</sup> no tendría por qué negar un hecho evidente: que su fuerza, sin ser por ello inexistente, se encontraría ya mermada. Así lo observa el criado de don Rodrigo de Castro cuando le aconseja resolver la fuga de su hija por el matrimonio y no mediante la venganza de sangre: «Tú estás cansado y viejo, / don Pedro es mozo, rico y alentado, / y, sobre todo, el mal ya está causado» (*Los empeños de una casa*, vv. 724-726). En palabras como estas se evidencia la relativa

<sup>480</sup> La cita cervantina que recoge esta investigadora proviene del «Prólogo al lector» a *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*; puede leerse, por ejemplo, en la edición de J. C. Peinado, p. 362.

<sup>481</sup> «Todos estos ancianos caballeros tienen el valor físico y a veces la combatividad de un joven galán. La mayoría de ellos han sido soldados en su juventud y aún conservan la arrogancia de sus costumbres militares [...] Este valor se acrecienta hasta sus límites máximos cuando el padre experimenta las dos desgracias mayores que pueden acacerle: la muerte violenta de un hijo o la presunta pérdida de honor de una hija» [José Prades, 1963:131]. Domingo [2006:275] recoge esta misma idea: «Muchos son los ancianos caballeros que, pese a su avanzada edad, tienen el valor físico y, a veces también, la combatividad de un joven galán».

debilidad ligada a la senectud de estos personajes; especialmente, de aquellos que se muestran menos beligerantes y prefieren reivindicar la prudencia de sus canas a la fuerza de su brazo.

### 3.2.3 Rasgos sociales: el *pater familias*

Como los hijos e hijas que heredan su linaje, el *padre* o *viejo* de la comedia nueva cuenta con la sangre noble entre sus atributos irrenunciables. Esta nobleza alcanza su grado máximo cuando la figura paterna coincide con la del monarca. Es el caso del rey Minos en *Amor es más laberinto*, si bien se pone de manifiesto que su proceder cruel y vengativo contradice los valores que se aguardan de la aristocracia: no en vano afirma Ariadna «que le falta la nobleza / a quien la piedad le falta» (vv. 129-130).<sup>482</sup> A su vez, Castinaldo es señor feudal de Nabancia en *La margarita del Tajo* o, al menos, lo fue antes de delegar sus funciones en Britaldo. Los demás padres del corpus no poseen un cargo o un título específicos, pero tampoco existen dudas sobre lo esclarecido de su estirpe, que muestran gran interés en perpetuar y engrandecer. Precisamente, el conflicto entre don Rodrigo de Aguilar y su única hija, Jacinta, surge del aparente deseo de la muchacha de tomar los hábitos, decisión que supondría la extinción de su linaje: el anciano la amenaza de muerte si rechaza el matrimonio, puesto que «[...] no tengo quien herede / de mi casa la nobleza» (*El muerto disimulado*, vv. 97-98). Don Nuño señala también a su hija Violante como única sucesora de una casa cuya grandeza se recuerda en varias ocasiones: «Es gente de gran respeto, / muy noble, muy principal» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 396-397) y suyo es «el blasón de los Osorios / honor de las calidades» (vv. 1299-1300). También a este patriarca le preocupa el futuro de su estirpe, pero él comete el error de pensar únicamente en enriquecerla: «[...] estaba aconsejado / de su mucha ambición, / que esta de un rico es propia condición, / que aunque su casa vía / muy rica, mucho más verla desea» (vv. 1544-1548). A su vez, don Rodrigo de Castro afirma que, aunque pobre, «no hay sangre en Toledo / que pueda exceder la mía» (*Los empeños de una casa*, vv. 1879-1880).

Por otra parte, a la hora de caracterizar socialmente al *padre* o *viejo* no solo importa su alcurnia, sino, sobre todo, su condición de *pater familias*, que, combinada con el respeto debido a la vejez, hace de él una figura de autoridad. Suya es la patria potestad, que Rodríguez Sánchez [1991:106 y 108] describe como «el ejercicio de un poder prácticamente ilimitado [...] que es aceptado por la mayoría de la sociedad» y que «diseña, controla, prohíbe, y en ocasiones permite, las actuaciones sociales y económicas de la mujer y los hijos».<sup>483</sup> El mismo investigador apunta [Rodríguez Sánchez, 1991:107]:

Dentro del espacio doméstico, la autoridad paterna diseña y tolera una mínima división de las funciones que definen este espacio, y que principalmente son cinco: la *función económica*, la *toma de decisiones*, y el control de todo el patrimonio, corresponden al padre; la *función doméstica*, el trabajo y atención de la casa, corresponden a la madre; y la *estrategia familiar*, lo que define el comportamiento externo, económico y social de los miembros de la familia, también corresponde al padre. En síntesis, puede significarse que en el ámbito de lo privado la madre tiene una cierta autoridad; pero la proyección social de la familia siempre es derecho de la patria potestad.

<sup>482</sup> La figura de Minos en tanto que monarca y padre se abordará con mayor detalle en el epígrafe II, 3.2.4.3, «El padre-rey».

<sup>483</sup> Muchos de los galanes del corpus actúan como cabezas de familia, en concreto para con sus hermanas, que se encuentran a su cargo tras la muerte del progenitor. No obstante, todos ellos poseen sus propias preocupaciones amorosas y participan de la trama de maneras diversas. En cambio, el *padre* o *viejo* suele ser una figura dedicada por entero al ejercicio de la patria potestad; además, recibe por sus años la deferencia de los demás personajes.

Esta autoridad paterna se concreta, en el marco de la comedia nueva, en torno al matrimonio de los hijos, sobre el que el *pater familias* se reserva el poder de decisión, en consonancia con «la antigua visión o fórmula que, heredada de la tradición patriarcal medieval, disociaba los conceptos de amor/deseo – matrimonio/honor y subordinaba la voluntad de los contrayentes, especialmente de las féminas, al consentimiento de la *patria potestad*» [Domingo, 2006:812]. Se defendía que el matrimonio concertado por los padres, en tanto que contrato social sustentado sobre intereses económicos y dinásticos, no solo resultaba más conveniente para la conservación de la estirpe y el orden social, sino que también albergaba mayores posibilidades de éxito a largo plazo que una unión proyectada desde la inexperiencia y fundada sobre sentimientos poco racionales y quizás efímeros. Por ejemplo, Juan Luis Vives sostiene en su *Formación de la mujer cristiana* (p. 1058):

La doncella, mientras sus padres proveen acerca de su condición, remita todo este negocio en ellos, los cuales no le desean un menor bien del que ella se desea a sí misma [...] y a quienes la edad y la experiencia comunican mayor alcance de visión. ¿Cómo podrá la doncella, recluida entre las paredes de su casa, conocer el carácter y las costumbres de los maridos posibles porque haga elección o, radicalmente inexperta, conocer lo que le convenga? [...] No parece bien en la doncella hacer uso de la palabra cuando el padre y la madre deliberan acerca de su matrimonio [...] San Ambrosio hablaba así: *No es propio del pudor virginal elegir al marido.*

Hace, eso así, una matización (p. 1059):

Los padres [...] inspírense también en la inclinación de su hija, de manera que hagan para ella la misma elección que harían para sí, si fuesen ellos los que iban a casarse. Pues muchos padres, o imprudentes o malos [...] miran las solas riquezas, o la sangre, o la condición social, o la influencia política del yerno, que piensan van a serles útiles, y ni ponen ninguna atención en las conveniencias de la hija, que tiene que convivir con él dentro de las paredes de una misma casa. Estos tales, enemigos son, que no padres o, por decirlo más gráficamente, mercaderes de sus hijas, a quienes venden donde mejor salen pagados.

Sin embargo, enseguida se reafirma, con notable dureza, en la inconveniencia de casarse por amor (p. 1070):

Oigo decir en esta tierra donde vivo haber sido desechados por determinadas doncellas ciertos pretendientes por el único motivo de que no había mediado entre ellos ningún galanteo, pues decían no ser posible con maridos de esta suerte una gustosa y apacible convivencia, no habiéndolos antes del matrimonio ni conocido ni amado [...] La que no viere que ello es deshonestidad es porque ella es deshonestísima. ¿Tú no puedes, pues, querer a tu marido porque se unió contigo, por las leyes de Dios, por el mandamiento de Dios, y siendo, como quien dice, el mismo Dios el padrino de tu boda, sino porque te avezaste a su amor antes de las nupcias santas y legítimas, y caldeada con su conversación y trato, llevas el deseo al hecho matrimonial? Otro tal hacen las rameritas [...] Y así acontece, como por punición divina, con esas doncellas: que toda la llama del amor que convenía ardiera en el matrimonio, arda antes del casamiento, y que en los primeros abrazos de las bodas pierda bríos y se apague. De ahí vino aquel refrán: *Los que se casan por amores, siempre viven con penas y dolores*

[...] Con amoríos no pueden concertarse casamientos ni con tan frágiles nudos atar aquel tan gran afecto santo.

Frente a tan firme disociación entre matrimonio y amor sexual, propia también de la tradición cortés medieval y del neoplatonismo renacentista, otros humanistas como Erasmo de Róterdam (*Colloquium Proci et Puellae*), Antonio de Guevara (*Epístolas familiares*) o Pedro de Luján (*Coloquios matrimoniales*) abogaron por un nuevo modelo de matrimonio cristiano que no desdeñaba las razones pragmáticas, pero reivindicaba también «el sentimiento de atracción entre los jóvenes, su libre opción individual» [Oleza, 1995:612].<sup>484</sup> En algunos aspectos, se anticipaba así la concepción burguesa del amor, que Engels describió del siguiente modo en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (traducción de la Editorial Progreso, pp. 79-80):

Así sucedió que la burguesía naciente, sobre todo la de los países protestantes, donde se conmovió de una manera más profunda el orden de cosas existente, fue reconociendo cada vez más la libertad del contrato para el matrimonio [...] El matrimonio continuó siendo matrimonio de clase, pero en el seno de la clase concedióse a los interesados cierta libertad de elección. Y en el papel, tanto en la teoría moral como en las narraciones poéticas, nada quedó tan inquebrantablemente asentado como la inmoralidad de todo matrimonio no fundado en un amor sexual recíproco y en un contrato de los esposos efectivamente libre. En resumen: quedaba proclamado como un derecho del ser humano el matrimonio por amor; y no sólo como derecho del hombre (*droit de l'homme*), sino que también y, por excepción, como un derecho de la mujer (*droit de la femme*).

De esta manera, la libertad de elección para contraer matrimonio «iría abriéndose paso con el avance del siglo XVII, encontrando su refrendo en las otras dos instituciones que, junto a la *patria potestad*, regulan el ámbito de la familia: el Derecho y la Iglesia» [Domingo, 2006:814]. Ya el Concilio de Trento había previsto la excomunión para aquellos que «por su codicia fuerzan con amenazas y penas a los hombres y mujeres que viven bajo su jurisdicción, para que contraigan matrimonio, aunque repugnantes, con las personas que los mismos señores o magistrados les señalan» (Capítulo IX, sesión XXIV; citado en Rodríguez Sánchez [1991:114]). No obstante, en la práctica el cabeza de familia continuó haciendo uso de su autoridad para concertar las bodas de sus hijos e hijas. Así lo explica Domingo [2006:814], siempre refiriéndose a la época en la que escribió el dramaturgo Guillén de Castro:

Aunque en tiempos de Guillén se sigue aceptando el modelo clásico de contrato matrimonial del patriarcalismo, desde el Concilio de Trento sólo se defiende la validez de aquellos enlaces basados en el libre consentimiento de los contrayentes en su acatamiento de las decisiones paternas y siempre que asegurasen que entre ellos habría de despertarse el amor mutuo. Quiere esto decir que, al menos en teoría, la Iglesia no sancionará los matrimonios acordados bajo la coacción de los padres. También el Estado, desde 1564 con

---

<sup>484</sup> «La vía alternativa que reconvierte el amor cortés en proyecto de matrimonio cristiano responde a una nueva concepción del mundo en la que el amor y el matrimonio no aparecen como conceptos disociados, y se corresponde con un nuevo sentido social —o civil— de la pareja. El fracaso de la “vía antigua” (discurso cortés, amor fuera del matrimonio, amor identificado con pasión, erotismo autosuficiente, tercería de criados y alcahuetas, bodas acordadas por las familias...), es correlativo al triunfo de la “vía moderna” (entendimiento directo de la pareja, amor compatibilizado con razón, erotismo vinculado a procreación, deseo a matrimonio y a honor...)» [Oleza, 1995:616].

Felipe II, tratará de frenar la práctica abusiva del dirigismo familiar en la concertación de matrimonios forzosos (véase la Real Cédula de 12 de julio de 1564, donde el monarca obligaba al cumplimiento de las directrices de Trento en todo el territorio español). Disposiciones legales, amenazas de excomunión, reconvenciones de teólogos y moralistas... que, sin embargo, no bastaron para erradicar la práctica habitual de la *patria potestad* de disponer a su antojo de la voluntad de sus hijos para casarlos en aras de un beneficio económico y/o de sangre para el núcleo familiar original.

El debate hasta ahora descrito se refleja a la perfección en una de las primeras intervenciones de Britaldo en *La margarita del Tajo*. El joven relata cómo sus padres, sabiamente, le han permitido escoger él mismo a su esposa, una decisión que se considera acertada aun cuando la vida conyugal de Britaldo y Rosimunda no resulta tan dichosa como cabría esperar. Se hace patente la defensa de ese nuevo matrimonio cristiano que ha de fundarse sobre el amor y sobre la libre elección de los contrayentes, ajeno por tanto a la coacción paterna; al mismo tiempo, se evidencia que el dirigismo familiar era todavía una práctica mayoritaria y comúnmente aceptada en la sociedad contemporánea. Se trata de los vv. 197-240:

BRITALDO            [...] Ya sabes que, de mi casa  
rico y único heredero,  
robé de mis padres siempre  
el cariño y el afecto,  
tanto que a mi libertad  
un privilegio le dieron  
que rara vez a los hijos  
conceder los padres vemos;  
pues siendo el tomar estado  
del propio gusto un empleo,  
en cuya elección no vale  
más que el voto de su dueño,  
hay muchos que el dictamen  
de aquella regla saliendo  
(o sea razón de estado  
o pundonor o respeto)  
el estado de sus hijos  
por el interés midiendo,  
hacen jurisdicción suya  
lo que es de ellos privilegio  
sin primero examinar  
la inclinación del sujeto:  
error, que en cosas del gusto  
sólo el gusto es el acierto.  
Pero eso se ve en el mundo  
tanto enfado y desconsuelo,  
tanta tristeza y desdicha  
y, al fin, tantos descontentos,  
que no puede ser el logro  
de cualquiera suerte bueno  
si antes no le dan las manos  
el estado, y el deseo.  
Mis padres, pues, advertidos  
con sabio y prudente acuerdo,

deponiendo en este punto  
en mi mano su derecho,  
si acaso pueden los padres  
en este punto tenerlo,  
me dejaron que eligiera  
esposa de mi contento  
con quien firmase esperanzas  
el vínculo de Himeneo  
de una sucesión dichosa,  
gloria de padres y abuelos.

Pocos padres comparten la generosidad de Castinaldo, paladín de la razón a lo largo de *La margarita del Tajo*. Por lo general, el teatro áureo imaginó realidades menos dialogantes y, por lo mismo, más productivas desde el punto de vista argumental. En este sentido, no puede sorprender que la comedia nueva, que refirió tantas historias de amor concluidas en boda, dramatizase de manera habitual la colisión intergeneracional a la hora de escoger pareja. Normalmente, lo hizo en torno a la relación entre padre e hija, una preferencia cuyas causas examina Domingo [2006:815]:

Casi siempre nos referimos al desacuerdo entre padre y dama y no entre padre y galán, lo cual no sólo sería perfectamente verosímil [...] sino que encajaría igual en el rígido sistema tipológico-actancial de la *Comedia nueva* [...] Pero [...] nuestro teatro barroco prefería filtrar el reflejo de las discrepancias entre padre e hija por dos motivos fundamentales: [1] la doble marginalidad de la dama en tanto que hija y mujer, frente al hijo varón, en el ámbito familiar confería un cariz más injusto y trágico al despotismo paterno; [2] la rebeldía femenina, dada la tónica caracterización de la dama teatral como mujer ingeniosa, tracista y exenta de la obligación caballeresca de ser veraz, permitía un juego mucho más peligroso y atractivo de cara a generar el espectáculo.

Asimismo, esta investigadora advierte [Domingo, 2006:283-85]:

Normalmente, la relación «padre-hija» se quiebra en el momento en que el padre, como cabeza de familia, más preocupado de la preservación de su honor que de la felicidad de su propia hija, trata de imponerle a ésta lo que él considera un «buen esposo» [...] Las hijas guillenianas aceptan las funciones del *paterfamilias*, pues saben que su deber [...] estriba en honrar y obedecer a sus padres. Pero todas ellas, en algún momento, ponen la justicia como límite de tal obediencia [...] Doña Brianda [...] considera que su obediencia al padre acaba cuando éste, abusando de su poder, le exige que rechace al galán que ella había escogido libremente, y ello movido exclusivamente por un interés personal, egoísta, y no por un desinteresado celo por mantener el honor familiar.

Ângela de Azevedo no solo rechaza teóricamente la imposición del matrimonio en el fragmento de *La margarita del Tajo* antes citado, sino que hace de este conflicto uno de los pilares de la acción en *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego*. En el primero de estos textos, don Rodrigo de Aguilar aplica el dirigismo familiar en la medida en que prohíbe a su hija entrar en un convento, so pena de asesinarla; no obstante, admite que es de justicia otorgarle la libertad de, al menos, escoger al que ha de ser su marido. Como Britaldo en *La margarita del Tajo*, el anciano pone de manifiesto lo infrecuente de esta actitud por parte de los patriarcas del Siglo de Oro. Al mismo tiempo, incide en el respeto debido al padre, que a su juicio ha de ser una

imagen de Dios para sus hijos; esta idea se encuentra ya, por ejemplo, en Juan de Valdés: «La espiritual honra que se ha de dar a los padres, es darles el corazón y una voluntaria obediencia y un digno acatamiento [...] de manera que no piensen que temen y acatan a sus padres, como a hombres solamente, sino que temen y acatan a Dios en ellos» (*Diálogo de doctrina cristiana*, pp. 49-50). De esta manera, don Rodrigo habla así a su hija (*El muerto disimulado*, vv. 57-120):

DON RODRIGO [...] Yo la gratitud que espero  
 hoy de tu correspondencia  
 es que ajustes tu obediencia  
 a querer lo que yo quiero.  
 Que en esto, Jacinta, son  
 los padres de Dios figura,  
 cuando el buen hijo procura  
 ir tras su disposición.  
 Quien no sabe conformarse  
 con la voluntad de Dios,  
 aunque lo sea en la voz,  
 cristiano no ha de llamarse,  
 donde, Jacinta, colijo  
 que aquel hijo que disgusta  
 a su padre y no se ajusta  
 a su querer, no es buen hijo.  
 Argumenta tu intención  
 opuesta al intento mío  
 que es muy tuyo el albedrío.  
 Digo que tienes razón:  
 el albedrío es exento  
 y no sufre violentarse,  
 pero debe sujetarse  
 para hacer merecimiento [...]  
 Yo esposo no quiero darte  
 de mi mano, que en la tuya,  
 dejo en causa tanto suya  
 la elección para casarte.  
 Privilegio no pequeño,  
 que muchos padres prolijos  
 nunca fían de los hijos  
 semejante desempeño [...]  
 Ve, pues, a quien se aficiona  
 de tu persona el agrado,  
 que, siendo noble y honrado,  
 yo haré rica su persona.

La criada Dorotea celebra jubilosa la relativa libertad que su señor ofrece a Jacinta; sus comentarios se han apuntado ya en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas» (vv. 121-160):

DOROTEA ¡Oh, buen viejo! ¡Aquesto sí,  
 que es tan poco escrupuloso  
 que deja elegir esposo! [...]  
 Cuando no es el casamiento  
 al gusto de la mujer,  
 no hay duda que viene a ser

el casar grande tormento,  
 mas si en tu mano se deja  
 la elección, de aquesta suerte  
 es vida lo que era muerte,  
 lisonja lo que era queja.

Frente a la ambivalencia de don Rodrigo de Aguilar, que impone el matrimonio pero no el marido en *El muerto disimulado*, don Nuño Osorio ofrece el rostro más cruel de la patria potestad en *Dicha y desdicha del juego*. Aun siendo perfectamente consciente de que su hija ama a Felisardo, en quien no halla más tacha que su pobreza —de hecho, su linaje hace de él un pretendiente mucho más aceptable que don Fadrique, de acuerdo con la tesis defendida en esta comedia—, el viejo se considera con pleno derecho a forzar a Violante a casarse con otro hombre, para lo que «[...] basta ser gusto mío, / aunque a su gusto contrario» (vv. 2077-2078). Se reafirma en ello cuando Felisardo trata de persuadirlo de la necesidad de consultar a la futura novia (vv. 2135-2150):

|           |   |
|-----------|---|
| NUÑO.     | ¿Habéis dado por ventura<br>la palabra de casaros<br>los dos, decid?  |
| FELISARDO | No, por cierto,<br>que hacer, señor, ese pacto<br>era agravio a tu obediencia.  |
| NUÑO      | Pues si el cielo no me ha dado<br>más que una hija a quien viene<br>de mi casa el mayorazgo,<br>¿no la casaré a mi gusto? |
| FELISARDO | Debe ser examinado<br>el suyo.  |
| NUÑO      | Los hijos nobles<br>lo tienen subordinado<br>al de los padres, y así<br>con don Fadrique la caso.                         |
| SOMBRERO  | Mala palabra.   |
| VIOLANTE  | ¡Ah, cruel!   |
| BELISA    | No hay que hacer, que es obstinado.   |

Como refleja este pasaje, la actitud de don Nuño es objeto de la censura unívoca de todos los demás personajes. La propia Violante, hija abnegada al comienzo de la comedia, maldice luego a quienes actúan como su padre (vv. 1586-1602):

|          |  |
|----------|--|
| VIOLANTE | ¿Qué templanza puede haber,<br>Belisa, en mi pena fuerte,<br>pues quiere un padre inhumano<br>dé a quien no quiero la mano<br>para darme a mí la muerte? [...]<br>Mal haya el primero, amén,<br>que haciendo al gusto violencia,<br>busca al casar conveniencia<br>más que la del querer bien. |
|----------|--|

Por su parte, sor Juana Inés de la Cruz no se aproxima al debate en torno al matrimonio impuesto con el mismo detenimiento que Azevedo. Aún así, Leonor se fuga con su amado en *Los empeños de una casa* por miedo a que su padre anteponga otros intereses a la voluntad de ella (vv. 481-491):

LEONOR                    [...] porque acaso mi padre,  
—que ya para darme estado  
andaba entre mis amantes  
los méritos regulando—  
atento a otras conveniencias  
no nos fuese de embarazo,  
dispusimos esta noche  
la fuga, y atropellando  
el cariño de mi padre,  
y de mi honor el recato,  
salí a la calle.

En efecto, don Rodrigo de Castro dirá luego que, a la hora de casarse, su hija «[...] tener no puede / más gusto que mi precepto» (vv. 1986-1987). Solo a regañadientes accede a consultar con la joven el matrimonio que ha acordado para ella. Con todo, la severidad de sus palabras responde a un honor agraviado: Leonor ya se ha fugado y es preciso casarla para restaurar su buen nombre. Además, incluso en circunstancias tan extremas, el gracioso Castaño no cree que el anciano acabe por imponer su voluntad, lo que demuestra un carácter más suave que, por ejemplo, el del violento don Nuño de *Dicha y desdicha del juego*. Así habla el criado cuando don Rodrigo concierta las bodas de Pedro y Leonor (vv. 2079-2087):

CASTAÑO                    [...] en el tribunal supremo  
de su gusto, quizá se  
revocará este decreto.  
DON CARLOS                ¿Y si la fuerza su padre?  
CASTAÑO                    ¿Qué es forzarla? ¿Pues el viejo  
está ya para Tarquino?  
Vamos a buscarla luego,  
que como ella diga nones,  
no hará pares con don Pedro.

En última instancia, lo cierto es que todas las heroínas del corpus contraen matrimonio con el galán que ellas mismas han escogido. De esta manera, el amor triunfa sobre el dirigismo familiar, un hecho que agradaría al auditorio —cabe imaginar que en especial a las espectadoras— y supondría una suerte de compensación literaria, al tiempo que explotaba el atractivo de un acontecimiento a todas luces inusual en la realidad histórica del Antiguo Régimen. Así lo defiende Díez Borque [1976:90] —quien cita a Schevill [1918]— en torno al teatro lopesco:

La defensa de la libertad de la mujer en la elección de marido es esencialmente «teatral». Según Schevill, la libertad de las hijas al oponerse al padre contrasta con la realidad e implica, por parte de Lope, una forma de compensación literaria, haciendo que se realicen las aspiraciones de la mujer. Por mi parte, creo que se trata, también, de presentar lo excepcional para divertir y una forma de agrandar al extenso público femenino de la cazuela [...] La comedia, es natural

que así sea, se inclina a presentar la mujer apasionada, decidida y capaz de llevar a cabo sus aspiraciones amorosas, aun contradiciendo los designios del padre. Pero el cabeza de familia era, en realidad, todopoderoso en lo referente al matrimonio de su hija.

A propósito de tan alegres victorias sobre la autoridad paterna, especialmente propias del género de capa y espada, Arellano [2017:42-43] observa:

La estructura cómica permite el triunfo de los jóvenes y la desautorización del padre codicioso cuya elección de novio se rige por el dinero [...] En el género lúdico de capa y espada, manejados y burlados por los jóvenes, los viejos solo mantienen una ficción de autoridad [...] En las estructuras serias los abusos de autoridad del padre pueden conducir a desenlaces funestos.

Dicho de otra manera, el peso efectivo de la patria potestad, que puede resultar aplastante en un drama serio, se aligera en las piezas mayormente cómicas, donde las heroínas ganan autonomía y se sirven de su ingenio para alcanzar el esperado final feliz. Con todo, también en estas comedias la autoridad paterna implica mucho más que una ficción: para ignorarla, es preciso prescindir del tipo del padre, como ocurre, por ejemplo, en *La traición en la amistad* o en *Valor, agravio y mujer*. Allí donde sí interviene la figura paterna, más o menos burlada por las artimañas de su hija, su presencia determina siempre los recovecos de la trama. Además, importa advertir un detalle: estas damas logran casarse a su gusto, pero no lo hacen sin antes obtener, aun con reticencias, el permiso del patriarca. En este sentido, Domingo [2006:818-19] se refiere a «las mágicas soluciones contemporizadoras que, a última hora, resolvían el conflicto entre padre e hija sin necesidad de presentar vencedores ni vencidos»; esto es, la dama se sale con la suya, pero «es el consentimiento del padre el que acaba sancionando el enlace, restableciendo así la armonía social y, con ello, el éxito final de los valores encarnados por el cabeza de familia». De esta manera, Clarindo pide respetuosamente el permiso de don Rodrigo para casarse con Jacinta y este se lo concede en *El muerto disimulado* (vv. 3760-3766):

CLARINDO            Y a vos, Jacinta, querida,  
                              llegó el tiempo de pagaros  
                              el amor que os he debido  
                              con el que os tengo, otorgando  
                              vuestro padre y mi señor  
                              estos deseos.

DON RODRIGO            Mi agrado  
                                  y mi gusto apruebo.

En *Dicha y desdicha del juego* —una obra menos festiva, donde la autoridad paterna resulta particularmente rígida y la autonomía de las damas, muy escasa—, para que don Nuño se retracte de sus errores es necesaria, como se ha dicho, la mediación divina. Las bodas finales cuentan con el beneplácito de la Virgen María, pero ni siquiera esto hace superflua la bendición del padre (vv. 3687-3694):

NUÑO                    Sin duda  
                              así el cielo lo permite;  
                              y si ésta es su voluntad,  
                              siendo, Felisardo, origen  
                              mi ambición de vuestros trances,

mi casa toda se os rinde,  
dándoos la mano de esposa  
Violante.

Por su parte, don Rodrigo concede de buen grado la mano de Leonor a su enamorado en *Los empeños de una casa* (vv. 3340-3344):

DON RODRIGO    Como se case Leonor  
                          y quede mi honor sin riesgo,  
                          lo demás importa nada;  
                          y así, don Carlos, me alegro  
                          de haber ganado tal hijo.

Incluso en *Amor es más laberinto*, donde las funciones paternas de Minos se encuentran un tanto opacadas por su faceta de gobernante, este dedica sus últimas palabras a autorizar el matrimonio de sus hijas, diciéndole a Fedra: «Dele la mano Ariadna / a Baco. Y tú, agradecida, / a Teseo» (vv. 3603-3605). Su consentimiento resulta forzado por la toma militar de la ciudad, del mismo modo que el de don Nuño responde a la intervención sobrenatural en *Dicha y desdicha del juego*; con todo, en ambos casos su aquiescencia final es imprescindible para la feliz resolución de cada pieza.

Globalmente, este análisis demuestra cómo la posesión de la patria potestad supone, junto con la nobleza de sangre, el rasgo social definitorio del *padre* o *viejo*; no podría ser de otra manera si se considera la denominación misma del personaje-tipo. Del ejercicio de esta autoridad derivan la práctica totalidad de sus intervenciones en cada comedia, que han de entenderse en el contexto del Antiguo Régimen y, en particular, en el de la progresiva transición hacia el matrimonio por amor, fruto de la libre elección de ambos cónyuges, como modelo socialmente prestigiado. Asimismo, el desempeño del *pater familias* se encuentra estrechísimamente ligado a la defensa del honor familiar, cuestión que se abordará en el apartado que sigue.

### 3.2.4 Rasgos psico-morales

#### 3.2.4.1 Los guardianes del honor

Si el honor es la piedra angular en torno a la que se erige la caracterización moral de damas y galanes, en el caso del padre —al menos, de su manifestación más habitual: el padre de una dama— constituye prácticamente su única razón de ser. Su moral y su psicología, además de su propia función en la comedia, giran en torno al rol de guardián de la honra de una hija. José Prades [1963:130-31] llega a afirmar: «Honor es la idea única que mueve a este personaje». En la misma línea, Domingo [2006:277-78] observa a propósito de las comedias de Guillén de Castro:

Ancianidad, valor... pero, sobre todo, una extremada preocupación por el honor familiar. Efectivamente, el atributo más sobresaliente que caracteriza al caduco y valeroso *padre* guilleniano, emparentándolo así con el tipo del *viejo* de la *Comedia nueva*, es su constante y obsesivo desvelo en materia de honor. Ahora bien, cabe matizar que, frente a los atributos anteriores (valentía y senectud), caracterizadores del común aspecto físico de los padres que protagonizan las piezas guillenianas, nos encontramos ahora ante un rasgo funcional, definitorio por excelencia, de los progenitores de las damas heroínas, pues son ellas, y no

los hijos varones, quienes suelen plantear los problemas de honor de sus padres. En esto, la comedia guilleniana, buena exponente de nuestra *Comedia nueva*, refleja el sistema de valores vigente en los siglos XVI y XVII, según el cual, la mujer (hija y esposa) es siempre depositaria del honor del varón (padre o hermano, si es soltera, y esposo, si es casada).

Esta preocupación marca la relación del padre con su hija y supone a menudo un motivo de enfrentamiento entre ambos. Como ya se ha observado, el desacuerdo suele surgir en torno al matrimonio de la heroína; no obstante, en ocasiones se manifiesta antes de que dicha cuestión llegue a plantearse, fruto de la excesiva vigilancia a la que el patriarca somete a una joven que anhela libertad. Así ocurre en *Dicha y desdicha del juego*, donde don Nuño se muestra como un padre tiránico cuyas ausencias del hogar resultan siempre demasiado breves a ojos de Belisa, la criada de Violante (vv. 561-584):

|          |  |
|----------|--|
| VIOLANTE | ¿Fuese mi padre?   |
| BELISA   | Ya, señora,<br>se ha ido, aunque no lo creo,<br>hablando en cuanto al deseo<br>de vernos sin él una hora.<br>¿Qué trabajo hay más que aflija<br>ni que agravie la paciencia<br>que estar siempre en la presencia<br>del padre viejo una hija?<br>El año se va y se viene<br>sin que de esta casa salga,<br>el nombre de Dios nos valga;<br>notable condición tiene.<br>Dicha ha sido soberana<br>ofrecerse esta ocasión,<br>para que sin opresión<br>lograses una mañana;<br>aunque si pensando vas<br>que a las doce ha de volver,<br>te ha el tiempo de parecer<br>que es un instante no más.<br>Que si el tiempo de horas malas<br>con pies de plomo camina,<br>de gusto el que se examina<br>vuela con ligeras alas. |

La dama resiente también el celo obsesivo del *pater familias*, pero se muestra muy consciente de la deferencia que le debe según los principios morales del Antiguo Régimen (vv. 585-592):

|          |  |
|----------|--|
| VIOLANTE | Aunque el albedrío aprueba<br>tu queja contra mi padre,<br>como a la razón no cuadre,<br>la obligación la reprueba;<br>juzga el apetito enfado<br>de mi padre la asistencia,<br>pero dice mi obediencia<br>que estoy muy bien a su lado. |
|----------|--|

No obstante, la criada no participa de la prudencia de su señora, sino que insiste —en un largo discurso ya recogido en el capítulo II, 2 «Criados y doncellas»— en denunciar la opresión ejercida por el suspicaz don Nuño. Severo en extremo, el anciano prohíbe, por considerarlas poco honestas, todas las diversiones propias de una mujer joven (vv. 595-624):

BELISA                    [...] Si tú dices que estás bien,  
yo no estoy sino muy mal.  
Y con gran razón me quejo,  
que, si va a decir verdades,  
no se hicieron mocedades  
para delante de un viejo;  
que él, como pasó su tiempo,  
a su envejecido humor  
le parece que es error  
un lícito pasatiempo.  
Si yo quiero reír, no río;  
no puedo si quiero holgarme,  
por mucho atemorizarme  
su semblante que es sombrío.  
Él juzga por devaneos  
las músicas y las danzas,  
porque abomina las chanzas,  
aborrece galanteos.  
En llegando a una ventana  
una mujer, la censura,  
diciendo que no es cordura,  
y la acusa de liviana.  
Al fin, porque nos cansamos,  
ni ir a oír misa nos deja;  
mira si es justa mi queja,  
y aun dirás que bien estamos.  
¿Vióse más prolijidad?  
¿Hay mayor encerramiento?  
En un cartujo convento  
no habrá menos libertad.

El diálogo entre Violante y su doncella tiene lugar con anterioridad a la primera intervención del padre de la joven; por tanto, para cuando este entra en escena, el público se encontraría ya en cierta medida predisposto en su contra. La actitud de don Nuño no hace sino confirmar las quejas contra su vigilancia desmedida: el alivio que su hija y su sirvienta habían experimentado durante su ausencia resulta ser un espejismo, pues el anciano había fingido su marcha para espiar a Violante y cerciorarse de su honradez. Así lo confiesa el patriarca en su primera intervención, que pronuncia asomado al paño; para su indignación, ha sorprendido a su hija en diálogo amoroso con Felisardo (vv. 781-790):

NUÑO                    ¡Qué es lo que a ver llego, honor!  
Presto me desengañasteis,  
que a los ojos me mostrasteis  
mis afrentas ¡qué rigor!  
para examen del primor.  
De Violante y su prudencia

fingí de casa esta ausencia;  
mas, ¡ay de mí! que al instante  
me quiso mostrar Violante  
que fue costosa experiencia.

La irrupción del anciano torna en desventura la alegría del encuentro amoroso. Tras incidir de nuevo en su preocupación por el honor familiar, don Nuño da comienzo a un interrogatorio implacable (vv. 799-824):

|           |  |               |
|-----------|--|---------------|
| NUÑO      | No tengo más que escuchar,<br>muy buena es la confesión.     |               |
| VIOLANTE  | Padre (¡qué desdicha rara!).                                 | <i>Aparte</i> |
| FELISARDO | Señor (¡qué rara desdicha!).                                 | <i>Aparte</i> |
| SOMBRERO  | Malo, enturbióse la dicha,<br>que es la dicha siempre avara. |               |
| BELISA    | (¡Quién tal mohína pensara!).                                | <i>Aparte</i> |

*Todos turbados.*

|                         |   |               |
|-------------------------|---|---------------|
| VIOLANTE                | Yo estaba aquí...   |               |
| FELISARDO               | Yo venía...   |               |
| SOMBRERO <sup>485</sup> | (Mal haya la fantasía<br>del poeta endemoniado<br>que aquí este viejo ha encajado).   | <i>Aparte</i> |
| NUÑO                    | No os turbéis por vida mía.<br>Bien sé que aquí habéis llegado,<br>y que aquí estabais, bien sé,<br>y también sé que llegué<br>más presto que habéis pensado;<br>que a quien le asiste el cuidado<br>del honor, tan diligente<br>se porta que cuando ausente<br>se imagina no se va,<br>pues donde quiere que está<br>tiene el cuidado presente.<br>Y supuesto que se ve,<br>como vos mismo dijistes,<br>Felisardo, que vinistes,<br>¿tomara saber a qué? |               |

Don Nuño plantea una objeción tras otra a las excusas con que Felisardo justifica su presencia en la casa. Incluso la razón que aduce Sombrero para haberlo acompañado —traerle la caja de tabaco, que el galán habría olvidado— da pie a una crítica moralizante por parte del anciano: «El tabaco vicio es, / y aquí no ha de entrar el vicio» (vv. 859-860). Asimismo, ordena a su hija que se retire, separándola cuanto antes del galán: «Y tú Violante allá vete, / no tienes que hacer aquí» (vv. 861-862). A lo largo de la escena, los jóvenes y sus criados continúan sirviéndose del aparte para incidir en lo desafortunado de la situación y en la intransigencia de don Nuño.

<sup>485</sup> En la edición de Provenzano [2018], estos versos se atribuyen a Felisardo, sin duda por errata. Como se indica en el capítulo I, 2 «Las autoras del corpus», *Dicha y desdicha del juego* nos ha llegado a través de una suelta impresa de la que se conservan cinco ejemplares de una misma tirada; en ella, este parlamento se pone en boca de Sombrero (p. 14).

Finalmente, este despide a Felisardo con una seca recomendación: que se abstenga en el futuro «de entrar donde están doncellas, / que aunque no haya querellas, / es contra la honestidad» (vv. 878-880). Una vez solo, el viejo reflexiona todavía (vv. 891-920):

NUÑO                   ¿Quién, honra, puede tener  
                               en vos confianza segura,  
                               si pende vuestra ventura  
                               del querer de la mujer?  
                               Y aunque no puedo creer  
                               que Violante ha de faltar  
                               en este particular,  
                               véola hablar divertida,  
                               y cerca de la caída  
                               estuvo siempre el hablar.  
                               Felisardo es muy galán,  
                               aquesta calle frecuente,  
                               y abriéndose de la afrenta,  
                               por aquí las puertas van;  
                               mis escrúpulos me están  
                               diciendo que a la nobleza  
                               atendiendo y gentileza  
                               de Felisardo, le elija  
                               por marido de mi hija,  
                               mas me embarga su pobreza.  
                               Con tan pobre casamiento  
                               no dice riqueza tanta,  
                               pues ni el caudal se adelanta,  
                               ni la casa va en aumento;  
                               yo, pues, que aumentarla intento,  
                               sirviéndome esta ocasión  
                               de final resolución,  
                               buscar pretendo a Violante  
                               esposo que sea importante,  
                               sin tener más dilación.

Este soliloquio es especialmente relevante para comprender la psicología del personaje. Hasta ahora, don Nuño se ha presentado como guardián riguroso de su honor, que, según lamenta, se encuentra permanentemente en riesgo al depender de algo tan frágil y cambiante como «el querer de la mujer». Se trata de un tópico habitual en el Siglo de Oro; por ejemplo, uno de los demonios que asumen el punto de vista satírico en los *Sueños* de Francisco de Quevedo censura que entre las cosas máspreciadas por los hombres se cuente la honra, que «está en arbitrio de las mujeres» (p. 300). En *Dicha y desdicha del juego*, Ângela de Azevedo desmiente este prejuicio: el Diablo, también aquí paradójico portavoz de la verdad, asegurará que «en llegando a querer, / ni un demonio divierte la mujer» (vv. 1557-1558).

Por otra parte, don Nuño confía en la inocencia de su hija, si bien teme que el mero hecho de «hablar» con un caballero pueda ser el principio de su «caída», esto es, de su deshonor. Sin embargo, las consideraciones moralizantes acaban aquí. El resto de su intervención pone de manifiesto que, si sus únicas prioridades fuesen el buen nombre de su casa y la felicidad de Violante, concedería su mano a Felisardo, cuya sangre y virtudes lo hacen merecedor de ella. No obstante, el viejo renuncia a tales «escrúpulos» en favor de la codicia, que constituye sin duda uno de sus principales rasgos de caracterización. Pese a conocer los sentimientos de su

hija, decide casarla con don Fadrique, cuyo linaje, aunque noble, es inferior al suyo; goza en cambio de una enorme fortuna, obtenida en las Indias. Múltiples personajes insistirán en el carácter avaricioso e implacable del anciano: su hija, que se refiere a «La violencia de un padre ambicioso, que atiende más al amor de un interés que al interés de un amor» (*Dicha y desdicha del juego*, p. 260); Felisardo, quien coincide en que «[...] tu padre de ambicioso, / al interés respetando, / solo la riqueza estima» (vv. 2307-2309); el criado Sombrero, que lo llama «faraón empedernido» (v. 1978) y «viejo avaro» (v. 2222); o el mismo Demonio, a cuyo juicio el padre de Violante «[...] estaba aconsejado / de su mucha ambición, / que esta de un rico es propia condición, / que aunque su casa vía / muy rica, mucho más verla desea» (vv. 1544-1548)».

De esta manera, la creciente valoración de la riqueza sobre la sangre, frecuentemente criticada en el teatro del siglo XVII, toma cuerpo en la figura de don Nuño, a quien Finn [2015:31] considera «less of a character than a stand in for the capitalistic culture taking hold of Spanish society».<sup>486</sup> El padre de Violante es consciente de estar anteponiendo el interés monetario tanto a los deseos de su hija como a los valores de la antigua aristocracia de la que forma parte; en una ocasión, trata de justificarse afirmando actuar en defensa del honor de la joven (vv. 2079-2096):

|      |   |
|------|---|
| NUÑO | [...] Don Fadrique no es muy noble;<br>mas viéndose el blasonario<br>de la fortuna, el más rico<br>se tiene por más hidalgo.<br>Felisardo no fuera<br>tan pobre y necesitado,<br>o hubiera aquí en el honor<br>de escrúpulo algún resabio,<br>pudiera por su nobleza<br>con mi hija muy bien casarlo;<br>mas siendo un hombre tan pobre<br>y no habiendo amor llegado<br>a murmuración, el vulgo<br>me daría un grande chasco<br>si llegara a permitirlo,<br>pensando que algún agravio<br>me había hecho en el honor<br>Felisardo. |
|------|---|

Paradójicamente, el afán de don Nuño por casar a su hija con Fadrique es tal que provoca dudas sobre la virtud de Violante. El propio indiano se admira de que el viejo venga a proponerle el enlace, teniendo en cuenta «las desigualdades que hay de su sangre a la mía» (vv. 1296-1297), y expresa ante su criado cierta desconfianza (vv. 1431-1440):

|          |  |
|----------|--|
| FADRIQUE | Si don Nuño fuera pobre,<br>no es mucho que le obligase<br>mi riqueza al casamiento;<br>¡mas tan rico! |
|----------|--|

---

<sup>486</sup> Las reflexiones que siguen en torno a esta cuestión han sido parcialmente expuestas en mi trabajo «Dotes, indianos y apuestas: el poder del dinero en una comedia de Ángela de Acevedo», en *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, edición de Claudio Moyano Arellano e Iris de Benito Mesa, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2021a, pp. 215-228. ISBN 978-84-1320-120-7.



hasta aquí bien va, ¡aleluya!).  
 NUÑO ...pero como el juego es vario,  
 BELISA Este “pero” me disgusta.  
 VIOLANTE (Ay triste, ¿qué es lo que espero?) *Aparte*  
 NUÑO ...tanto a la parte se ajusta  
 de don Fadrique la suerte,  
 BELISA Malo.  
 VIOLANTE (Ven, muerte, no huyas). *Aparte*  
 NUÑO ...que a ganar vuelve otra vez,  
 sin quedarle cosa alguna  
 a Felisardo, y después  
 de perder todo ¡qué furia!  
 también su hermana jugó;  
 ¡no hay más extraña locura!

Sobre esta cuestión, Finn [2015:30-31] observa:

Azevedo does not [...] draw him as totally blind to his Violante’s preference for Felisardo, thus depicting him as even more sinister than a father simply unaware of his daughter’s marital wishes. Nuño is cognizant of Violante’s desires, saying he can sense them even though she says nothing; he simply gives them no weight [...] As it may be difficult to imagine a more insensitive Nuño, Azevedo removes that burden from the reader/spectator in a subsequent scene where he tells Violante of Felisardo’s initial good fortune when beginning to gamble with Fadrique then of the subsequent loss not only of all his winnings but of María as well (2606-27). In what may be Azevedo’s attempt to make Nuño “one of the most horrible father figures in comedia history” (Pérez 72), he sees no need to console his daughter and exclaims “¡no hay más extraña locura!” (2629).

Don Nuño culmina su relato con una condena moral del vicio del juego, referida ya en el epígrafe II, 3.1.2 «Funciones pragmáticas». Aunque compartida por la autora, esta postura resulta nuevamente hipócrita en labios del anciano: su aversión a dicha práctica es inferior a su avaricia, pues no le impide tomar por yerno al indiano, quien «[...] es grande jugador» (v. 2275).<sup>487</sup> Aun constatando la desolación de su hija ante los hechos, persiste en ignorarla (vv. 2666-2682):

NUÑO [...] así, mañana sin duda  
 serán las bodas, Violante;  
 haz que no haya falta alguna  
 de la casa en el aseo,  
 ni en la gala y compostura  
 de tu persona también [...]

Con don Fadrique a hablar voy  
 porque esté de acuerdo (Mucha *Aparte*  
 tristeza en Violante miro,  
 mas todo el tiempo lo cura.

<sup>487</sup> Ante su hija, lo argumenta de la siguiente manera: «Yo de manera ninguna, / viendo que era jugador, / que mi condición repugna, / admitiera en casa mía / hombre que me la destruya. / Mas el ver que don Fadrique / el resto cobró, y que mudan / las costumbres los estados, / me está obligando a que cumpla / la palabra que le di» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2656-2665).

Si no volviera a perder  
Felisardo, fuera suya  
la suerte; mas no ha querido  
ayudarle la fortuna).

El carácter calculador de don Nuño se revela también en cómo se acerca a don Fadrique desde el instante en que lo elige por futuro yerno. Tras informarse de sus intenciones con respecto al matrimonio, decide «tomar por su cuenta [...] el disponer de las exequias» (vv. 1224-1226) del padre del indiano, recién fallecido. Seguidamente, lo visita en su casa y, siempre obsequioso, le ofrece la mano de su hija. Lo persuade incluso para celebrar las bodas cuanto antes, con el argumento de encontrarse «en fin de mis días» (v. 1411). Su verdadero motivo lo expone en aparte: «No es sino por estorbarle / a mi honor algún disgusto» (vv. 1412-1413); esto es, sabiendo que su hija ama a otro hombre, teme que dilatar demasiado el matrimonio dé pie a una fuga u otro contratiempo, como en efecto sucederá.

Por último, este anciano demuestra también un carácter violento, aunque ligado a la defensa de su honor y, por tanto, más justificado que otros excesos desde la moralidad intrínseca a la literatura barroca. La criada Belisa anticipa este rasgo de su amo cuando se niega a quedarse atrás si Violante se fuga, temerosa de que el viejo, colérico, se desquite con ella. En efecto, cuando don Nuño encuentra a su hija en el hogar de Felisardo, casi llegado el desenlace, su ferocidad no atiende a razones (vv. 3371-3407):

|          |  |
|----------|--|
| VIOLANTE | [...] Pero mi padre, señores,<br>amparadme.  |
| NUÑO     | [...] ¡Muere, ingrata! ¡infame, rinde<br>a esta daga tus alientos!   |
| FADRIQUE | ¡Deteneos!   |
| BELISA   | Ya lo dije;<br>de esta vez nos despedaza.  |
| MARÍA    | Señor don Nuño.  |
| ROSELA   | ¡Ay tal! <sup>488</sup> Miren<br>cómo el viejo es endiablado.  |
| TIJERA   | A aguarnos vino el convite.  |
| NUÑO     | [...] Ni se admite<br>por su disculpa, señora,<br>porque todo lo prohíbe<br>el recato de una dama,<br>de las dos la amistad firme;<br>porque es casa donde hay hombre,<br>y es fuerza se escandalice<br>su esposo, que está casada<br>con el señor don Fadrique. |
| FADRIQUE | ¿Conmigo? Otra esposa tengo [...]  |
| NUÑO     | ¿Y la palabra<br>así procuráis cumplirme?<br>Pues tomará aqueste acero<br>la satisfacción.   |
| FADRIQUE | ¡Oídme...!   |
| NUÑO     | Reñid, que no os oigo ahora.   |

<sup>488</sup> Sería más conveniente, a mi juicio, transcribir esta expresión de sorpresa como «¿Hay tal?».

De esta manera, don Nuño actúa como un déspota en su propio hogar —Violante lo llama «padre inhumano» (v. 1588) y se refiere a sus actos como «tiranías» (v. 2207)— de principio a fin de la comedia; se convierte así en todo un antagonista. De hecho, sin saberlo, el anciano es en *Dicha y desdicha del juego* el principal aliado del Demonio: este último, que promueve también el matrimonio de don Fadrique y Violante —pues esta unión supondría la ruptura del voto sagrado por parte del indiano y traería la desgracia a Felisardo y María, protegidos de la Virgen—, confía en que la heroína «[...] se tuerza / del respeto del padre por la fuerza» (vv. 1559-1560), puesto que don Nuño «a un rico la dará por la codicia» (v. 550).

Por otra parte, don Rodrigo de Aguilar también despliega una violencia desproporcionada al comienzo de *El muerto disimulado*. Tacha a su hija de «infame» (v. 2) y, como se ha dicho anteriormente, amenaza con asesinarla no porque esta haya cometido una indiscreción amorosa, sino porque se niega a casarse y prefiere profesar como monja. La furia paterna está justificada socialmente —importa continuar la línea familiar—, pero no desde el punto de vista moral, pues no ha habido crimen de honor. A pesar de ello, el viejo parece creer que el desacato a su autoridad es equiparable a tal afrenta: «Libertad, donde hay honor, / en los hijos no se admite» (vv. 21-22). A propósito de esta escena, Doménech [1999:195, nota 1] asegura que «don Rodrigo apunta un carácter de padre violento y colérico que más tarde no se justifica, ya que durante toda la obra es un ejemplo de viejo paciente y bonachón». A mi entender, tal afirmación no es del todo exacta. Sí es cierto que, por lo que a las apariencias se refiere, el anciano cambia de actitud casi de inmediato, mostrándose muy afectuoso con Jacinta (vv. 29-56):

|             |   |               |
|-------------|---|---------------|
| DON RODRIGO | [...] (Válgame aquí mi cordura<br>y de la blandura el medio,<br>que a veces muestra el remedio<br>más que el rigor, la blandura.)<br>Jacinta, del corazón<br>mi única prenda querida,<br>de mi edad envejecida<br>alivio y consolación,<br>bien, como discreta, alcanzas<br>que son del padre el empleo<br>los hijos son su deseo<br>y todas sus esperanzas.<br>Su imaginación, su anhelo,<br>su importancia, su cuidado<br>son, su lisonja, su agrado,<br>su interés y su desvelo.<br>Y si aquesta natural<br>propensión se deja ver<br>en el que llega a tener<br>muchos hijos, desigual<br>debe ser y diferente,<br>pues no es amor repartido<br>el amor dél que ha tenido<br>un hijo tan solamente.<br>Según esto, inferir puedes,<br>si sola una hija tengo,<br>que amor a tenerte vengo,<br>porque agradecida quedas. | <i>Aparte</i> |
|-------------|---|---------------|

Tras esta introducción le ruega, «como padre y como amigo» (v. 136), que reconsidere su reticencia al matrimonio, dejando en manos de la joven la selección del pretendiente. Sin embargo, la conversación que mantiene después con la criada revela que la amenaza de muerte no ha desaparecido (vv. 137-144):

DON RODRIGO [...] Dorotea, tus razones  
la dejen desengañada,  
que a veces de una criada  
pueden más las persuasiones.  
Dila, si quiere vivir  
que mi gusto ha de observar,  
que o Jacinta ha de casar  
o Jacinta ha de morir.

Además, pese a haberle prometido a Jacinta que podrá escoger a su esposo ella misma, don Rodrigo procura continuamente manipularla para que se case con don Álvaro de Gamboa. Así, cuando toma bajo su protección los amores de Alberto y Beatriz, actúa con generosidad, pero también confía en aprovechar la situación en beneficio propio. En concreto, cree que, si le ofrece a don Álvaro la mano de su hija a cambio de que este consienta a su vez la boda anhelada por Beatriz, Jacinta se sentirá obligada a aceptar a fin de ayudar a su amiga. Así lo confiesa el viejo en presencia de ambas damas (vv. 1622-1650):

|                    |  |  |
|--------------------|--|--|
| DON RODRIGO        | <p>[...] determina,<br/>señora, mi voluntad,<br/>cuando de aquesta se sirva,<br/>ofrecerle —lo que a muchos<br/>puede ser causa de envidia—<br/>a mi hija por esposa,<br/>que aunque es cierto que Jacinta<br/>no se inclina a aqueste estado,<br/>viendo como vuestra amiga<br/>que hay conveniencia aquí vuestra<br/>—pues vuestro hermano cumplida<br/>la pretensión que aspiraba<br/>de ser yerno mío ha días,<br/>según lo que me ha constado<br/>por señas que me lo indican,<br/>con este gusto quizá<br/>que vendrá en lo que le pidan,<br/>olvidando pesadumbres,<br/>que experiencias nos avisan<br/>que a veces con un cuidado<br/>otro cuidado se olvida—<br/>no dejará de inclinarse<br/>a aqueste interés mi hija.<br/>(En buena ocasión mi intento<br/>repite aquesta conquista,<br/>que es de su mano don Álvaro,<br/>por cierto, persona digna).<br/>(Plegue al Cielo, que así sea.)<br/>(Antes perderé mil vidas.)</p> | <p><i>Aparte</i></p> <p><i>Aparte</i></p> <p><i>Aparte</i></p> |
| BEATRIZ<br>JACINTA |  |  |

La actitud falsamente conciliadora de don Rodrigo continúa cuando descubre que, al contrario de lo que él creía —que Jacinta, en su modestia, «jamás verse ha dejado de hombre vivo» (v. 2020)—, su hija mantenía una relación con Clarindo con anterioridad a la muerte fingida del galán. El viejo manifiesta su indignación con un comentario misógino —«No hay formar de mujeres pareceres; / engaño es manifiesto / fiar en condiciones de mujeres» (vv. 2046-2048)—, pero se muestra comprensivo de cara a Jacinta, aun reprochándole no haberlo hecho antes partícipe de sus amores. Se trata de una protesta curiosa si se considera que el *pater familias* es la última persona a quien una dama de comedia escogería habitualmente como confidente (vv. 2238-2266):

DON RODRIGO    ¿Es posible, Jacinta,  
que tanto disimulas  
de un amor el cuidado  
que de un padre le ocultas? [...]  
Mas pues ya no se excusa  
aquello que ha pasado  
y tienes la disculpa  
en que de amor la fuerza  
tal vez viene de alguna  
influencia de estrella  
o simpatía mucha  
que inclina los sujetos,  
y así entre ti, sin duda,  
y aquel de quien observas  
aún memorias difuntas,  
lo mismo considero.  
No hay aquí que te arguya,  
y agora sólo apruebo  
la elección que procura  
en Álvaro tu suerte.

La joven responde que, si ha mantenido en secreto su relación, ha sido por «de doncella el recato» (v. 2274). Al comprobar que su padre reacciona «como discreto» (v. 2279), le revela ahora su convicción de que don Álvaro ha sido el autor del asesinato de Clarindo y su plan para confirmar estas sospechas; le promete, además, que si el galán resultase ser inocente, «le admitiré, con tanto / que a doncella ninguna / haya palabra dado» (vv. 2334-2336). Esta confianza entre padre e hija resulta insólita; no obstante, don Rodrigo no corresponde con lealtad. En sus ansias porque Jacinta contraiga matrimonio, advierte a don Álvaro del estratagema de la dama (vv. 2787-2813):

DON RODRIGO    [...] Mucho me hielgo  
que otro, y don Álvaro no,  
fuese el matador, que a serlo,  
no hay duda que de Jacinta  
fuera el aborrecimiento  
estorbo de que llegaran  
a cumplirse mis deseos  
que se fundan en tener  
a don Álvaro por yerno [...]  
y por eso le he avisado  
que se encubriese, atendiendo

a ser de Jacinta traza  
 y experiencia que su intento  
 hizo con él, sospechosa  
 de que él a Clarindo ha muerto.  
 Pero como ha sido otro,  
 según me avisa, tenemos  
 la dificultad vencida,  
 con que solamente veo  
 por vencer la de haber dado  
 su palabra a otro sujeto.

Con respecto a la segunda condición planteada por Jacinta, esto es, que don Álvaro no tenga un compromiso previo con ninguna otra mujer, don Rodrigo se muestra igualmente falto de escrúpulos. Le importa muy poco el honor de «Clara», un desprecio que responde, además, a una reflexión de carácter clasista (vv. 2814-2832):

DON RODRIGO [...] como Jacinta ha dicho  
 que está de puertas adentro  
 quien puede servir de embargo  
 a este logro, yo no siento  
 quién pueda ser sino Clara  
 [...] pero yo no tengo  
 por parte esta tan forzosa  
 que sirva de impedimento  
 a don Álvaro si está  
 su amor en Jacinta puesto,  
 pues siendo mujer común  
 —porque hasta aquí no sabemos  
 que sea de calidad—,  
 con dote para un convento  
 acomodarse podrá.

De esta manera, el anciano resulta más avieso de lo que suponía Doménech [1999]: su paciencia y comprensión son parte de una estrategia premeditada, y no sentimientos genuinos fruto del amor por su hija. Con todo, manifiesta al menos dos condiciones claramente positivas: su apoyo constante al amor de Alberto y Beatriz, que podrán casarse gracias a su mediación —«Yo, como de Alberto amigo, / mucho en verdad lo deseo, / y así en ello he de empeñarme» (vv. 2838-2840)— y su convicción de que la sangre y el amor han de primar sobre la riqueza, acorde con la tesis defendida, más por extenso, en *Dicha y desdicha del juego*. Así lo argumenta ante don Álvaro, quien, temeroso de las habladurías, prefiere en un primer momento empujar a su hermana a tomar los hábitos (vv. 1979-2006):

DON RODRIGO Eso es dar ocasión,  
 para que de Beatriz, contra el decoro,  
 alguna presunción  
 se atreva a concebir algún desdoro  
 y de honra las materias  
 piden unas consultas mucho serias.  
 Lo que bien me parece,  
 pues Alberto es su deudo y caballero,  
 que su mano merece,

que se case con él.  
DON ÁLVARO Yo considero,  
que por aqueste modo  
se hace la presunción cierta del todo.  
Pues viéndose que Alberto  
es tan pobre y Beatriz tan bien dotada,  
el escrúpulo advierto  
del vulgo, si con él la ve casada.  
DON RODRIGO No hace desigualdad  
la pobreza, en la sangre y calidad.  
Si Alberto y Beatriz, pues,  
son iguales, no puede esto extrañarse,  
y cuando digan que es  
efecto que de amor pudo causarse,  
no se agravan primores  
de honor, que muchos casan por amores.  
Y si así se mejora,  
don Álvaro, de honor aqueste susto,  
no saldrá esta señora  
de mi casa sin darme aqueste gusto.

Por último, el don Rodrigo de *Los empeños de una casa* es, con diferencia, el anciano más relajado en el ejercicio de su autoridad. De hecho, la escasa vigilancia a la que ha sometido a su hija Leonor, confiado en su virtud, propicia sus amores con don Carlos y la fuga posterior (vv. 373-385):

LEONOR [...] Mis padres en mi medida  
vanamente asegurados,  
se descuidaron conmigo.  
¡Qué dictamen tan errado!,  
pues fue quitar por de fuera  
las guardas y los candados  
a una fuerza que en sí propia  
encierra tantos contrarios.  
Y como tan neciamente  
conmigo se descuidaron,  
fue preciso hallarme el riesgo  
donde me perdió el cuidado.

El criado del viejo es de la misma opinión (vv. 669-672):

HERNANDO [...] no sé si tú culpado has sido,  
pues festejarla tanto has permitido,  
sin advertir que, aunque era recatada,  
es fuerte la ocasión y el verse amada.

Consciente de la gravedad de su desgracia, don Rodrigo lamenta haber fiado su honra a una mujer, repitiendo el mismo tópico que sus homólogos en *Dicha y desdicha del juego* y *El muerto disimulado*. Se trata de los vv. 677-702 de la comedia sorjuanina:



DON RODRIGO [...] ¡Oh fiera! ¿Quién diría  
de aquella mesurada hipocresía,

de aquel punto y recato que mostraba,  
 que liviandad tan grande se encerraba  
 en su pecho alevoso?  
 ¡Oh mujeres! ¡Oh monstruo venenoso!  
 ¿Quién en vosotras fía,  
 si con igual locura y osadía,  
 con la misma melodía  
 se pierde la ignorante y la entendida?  
 Pensaba yo, hija vil, que tu belleza,  
 por la incomodidad de mi pobreza,  
 con tu ingenio sería  
 lo que más alto dote te daría;  
 y ahora, en lo que has hecho,  
 conozco que es más daño que provecho;  
 pues el ser conocida y celebrada  
 y por nuevo milagro festejada,  
 me sirve, hecha la cuenta,  
 solo de que se sepa más tu afrenta.  
 Pero ¿cómo a la queja se abalanza  
 primero mi valor, que a la venganza?  
 Pero ¿cómo (¡ay de mí!), si en lo que lloro  
 la afrenta sé y el agresor ignoro?  
 Y así ofendido, sin saber me quedo  
 ni cómo, ni de quién vengarme puedo.

Sin embargo, esta desesperación inicial dará paso a una actitud sosegada y en extremo prudente. En lugar de emprender una venganza de la que él mismo saldría probablemente malparado, don Rodrigo decide concertar el matrimonio de Leonor con su amante: «Buscar a mi ofensor aprisa elijo / por convertirle de enemigo en hijo» (vv. 737-738). Su buen talante se refleja en el modo en que se dirige a quien cree responsable de su deshonor (vv. 1871-1877):

DON RODRIGO [...] no quiero  
 reñir ahora el delito  
 que ya no tiene remedio;  
 que cuando os busco piadoso  
 no es bien reñiros severo,  
 y como lo más se enmiende,  
 yo os perdonaré lo menos.

Esta suavidad no impide que el anciano se mantenga siempre firme en la defensa de su honra: aunque su primera opción sea pacífica, deja bien claro que quien ha agraviado a su hija «[...] ha de casarse, o le he de dar la muerte» (v. 2815) y que una hipotética oposición de la joven no lo impedirá. Se trata de una exigencia naturalmente irrenunciable, toda vez que, como cualquier padre de la comedia barroca, don Rodrigo se precia de ser «celoso [...] de mi honor» (vv. 2956-2957), cuya fragilidad describe haciendo uso de los lugares comunes habituales (vv. 2930-2935):

DON RODRIGO [...] bien veis que no es alhaja  
 que puede en un noble pecho  
 permitir la contingencia;  
 porque es un cristal tan terso,

que, si no le quiebra el golpe,  
le empaña sólo el aliento.

Por otra parte, el anciano se muestra comprensivo hacia los desmanes de la juventud cuando le dice a don Carlos (1790-1798):

DON RODRIGO Don Carlos, nada me admira;  
mozo he sido, aunque soy viejo;  
vos sois mozo, y es preciso  
que deis sus frutos al tiempo;  
y supuesto que decís  
que os es preciso esconderos,  
haced vos lo que os convenga,  
que yo la causa no inquiero  
de cosas que no me tocan.

Como refleja este pasaje, el padre de Leonor desconoce por completo los enredos de su hija: tanto es así que, durante toda la comedia, cree que ella se ha fugado con don Pedro y atribuye a don Carlos una relación ilícita con doña Ana. Este error lo lleva a cometer errores un tanto ridículos, aunque jamás pierde la respetabilidad que le confiere su buen juicio. Siempre racional, don Rodrigo insiste en defender el diálogo frente a violencia como remedio para los lances de honor; procura además que don Pedro haga uso de su misma mano izquierda ante los deslices de su hermana. Conviene recordar aquí un pasaje ya parcialmente recogido en el epígrafe II, 3.1.2, «Funciones pragmáticas» (vv. 3007-3041):

DON RODRIGO [...] ¿es bueno  
que me hicierais vos a mí  
la misma ofensa, y que cuerdo  
venga a tratarlo, y que vos,  
sin ver que permite el Cielo  
que veamos por nosotros  
la ofensa que a otros hacemos,  
os mostréis tan alterado?  
Tomad, hijo, mi consejo:  
que en las dolencias de honor  
no todas veces son buenos,  
si bastan sólo suaves,  
los medicamentos recios,  
que antes suelen hacer daño;  
pues cuando está malo un miembro,  
el experto cirujano  
no luego le aplica el hierro  
y corta lo dolorido,  
sino que aplica primero  
los remedios lenitivos;  
que acudir a los cauterios,  
es cuando se reconoce  
que ya no hay otro remedio.  
Hagamos lo mismo acá:  
don Carlos me ha hablado en ello,  
doña Ana se fue con él

y yo en mi poder la tengo;  
ellos lo han de hacer sin vos...  
¿Pues no es mejor, si han de hacerlo,  
que sea con vuestro gusto,  
haciendo, cuerdo y atento,  
voluntario lo preciso?  
Que es industria del ingenio  
vestir la necesidad  
de los visos del afecto.

No es la primera vez que el anciano le recrimina a don Pedro su hipocresía al juzgar con demasiada severidad las indiscreciones de doña Ana (vv. 2976-2981):

DON RODRIGO [...] Mas pues de lances de amor  
tenéis en vos el ejemplo,  
y que vuestra propia culpa  
honeste el delito ajeno,  
no tenéis de qué admiraros  
de lo mismo que habéis hecho.

En la misma línea, cuando don Pedro acepta entre reproches las nupcias de su hermana con don Juan —consiente, pero le advierte a la joven «que hacerse tu casamiento / con más decencia pudiera» (vv. 3099-3100)—, don Rodrigo interviene todavía con la benevolencia que lo caracteriza: «Dejad / aqueso, que ya no es tiempo / de reprehensión» (vv. 3102-3104).

De esta manera, las tres comedias aquí examinadas reflejan tres gradaciones posibles en la caracterización psico-moral del *padre* o *viejo* en tanto que guardián de la honra de una hija. Don Nuño Osorio, en *Dicha y desdicha del juego*, es un patriarca particularmente severo, que no permite a Violante la más mínima libertad; además, demuestra una astucia y un conocimiento de los amoríos de la joven muy poco usuales. No obstante, su avaricia llega a poner en peligro no solo la felicidad de su hija, sino también el honor que, como cabeza de familia, debe proteger. Por tanto, se trata de un personaje muy negativo, hasta el punto de que sus intereses se alinean con los del Demonio durante la práctica totalidad de la comedia. Don Rodrigo de Aguilar, en *El muerto disimulado*, resulta más ambiguo. Como don Nuño, se muestra inicialmente despótico y pronto a la violencia; no obstante, procura después persuadir a su hija mediante una actitud más amable, aunque no demasiado genuina. Conoce parcialmente los movimientos de Jacinta, que ella misma le revela en un acto de confianza poco común. Por otra parte, carece de la codicia que sí demuestra su homólogo en *Dicha y desdicha del juego*. Finalmente, don Rodrigo de Castro ejerce un control muy laxo sobre Leonor en *Los empeños de una casa*. Es, además, el anciano más desinformado de los tres, pues hasta el final de la comedia ignora incluso la identidad del hombre con quien se ha fugado su hija. Como los demás patriarcas, se preocupa por su honor y está dispuesto a defenderlo por la fuerza si es preciso. Sin embargo, demuestra una disposición pacífica, racional y prudente en extremo. Por ello resulta, pese a sus posibles defectos —en parte, su benevolencia amenaza con minar su autoridad— un personaje notablemente positivo.

#### 3.2.4.2 El pedagogo ignorado

Los padres de las damas ejercen a menudo una autoridad tan poderosa como errada o, cuanto menos, inconveniente; el caso de Castinaldo, único padre de un galán, es justo el contrario. Este actúa como defensor de los valores ético-morales cuya degradación se denuncia

en *La margarita del Tajo*, pero no tiene la más mínima capacidad de imponérselos a su hijo, quien ignora sistemáticamente los sabios consejos paternos. Entre las virtudes del anciano se encuentran la religiosidad sincera y la confianza en Dios, especialmente valiosas en el contexto de una comedia hagiográfica; además, desde el comienzo de la pieza hace notar su admiración por la futura santa Irene. Así consuela a Rosimunda de sus desventuras (vv. 713-732):

CASTINALDO      Pero aquestas aflicciones  
 el cielo ha de remediar  
 porque no puede dejar  
 de oír tantas peticiones:  
 con muchas deprecaciones  
 toda Nabancia lo pide,  
 y es cierto que, si se mide  
 con justicia la oración,  
 halla en Dios inclinación  
 y nunca Dios la despide.  
 Y esto más me certifica  
 ver que por su cuenta tiene  
 aqueste cuidado Irene,  
 que es una monja santica:  
 si su devoción se aplica  
 con la de su esclarecido  
 maestro, que esto le pido,  
 se ha de mostrar Dios piadoso,  
 que a preces de un virtuoso  
 no niega Dios el oído.

Por otra parte, su devoción no le impide hacer cuanto está en su mano por atajar los desmanes de Britaldo: cuando su nuera, haciéndose eco de la fe que el propio anciano ha expresado, asegura «[...] que espero en Dios, / según me lo ha asegurado / Irene, que un fin dichoso / en esta aflicción tengamos» (vv. 2050-2053), Castinaldo replica prudentemente (vv. 2056-2061):

CASTINALDO      En esto estoy confiado,  
 mas entretanto, señora,  
 la diligencia pongamos,  
 que yerra quien sin diligencia  
 todo al cielo lo ha dejado.

De este modo, Azevedo reitera una idea expresada en *Dicha y desdicha del juego* por boca del criado Sombrero, quien urgía a su amo a «siempre hacer de nuestra parte / la diligencia» (vv. 353-354) en lugar de aguardar pasivamente el socorro divino. En efecto, Castinaldo se esfuerza por hacer recapacitar a su hijo mediante la dialéctica, convencido de que «del padre las reprehensiones / a veces hacen milagros» (vv. 1874-1875). Como santa Irene, el anciano defiende la necesidad de someter las pasiones a la razón, pues en la capacidad para hacerlo estriba, según él, la dignidad que confiere al hombre su condición de ser humano. Se trata de una de las lecciones que vertebra toda la comedia (vv. 1927-1961):

CASTINALDO      [...] ¿para qué al hombre le ha dado  
 Dios la razón? Cosa es cierta  
 que fue porque cuerdo y sabio  
 sujetase el albedrío

a su obediencia y mandato,  
 en diferencia del bruto  
 que por ese desamparo  
 tras su apetito se va,  
 y aun en los brutos hallamos  
 algunos que, por tener  
 el instinto aventajado,  
 parece que en ellos hizo  
 la misma razón milagros  
 mostrándose más prudentes,  
 viviendo menos incautos.  
 Vos de los mayores brutos  
 la ceguedad imitando  
 sin gobierno de razón  
 de un gusto desordenado  
 os vencéis, mirad si es esto  
 ser bruto o si es ser humano,  
 pues es falta de razón  
 aquel que del uso es falta.  
 ROSIMUNDA Cuerdamente le censura  
 sus afectos temerarios [...]  
 CASTINALDO No os culpo vuestros deseos,  
 porque no está en vuestra mano  
 no tenellos, que es muy libre  
 la voluntad. Sólo extraño  
 que no queráis reprimirlos,  
 que no queráis refrenallos,  
 haciendo gala del gusto  
 y del apetito garbo.

Al igual que los sermones de Irene examinados en el capítulo II, 1 «Damas y galanes», esta intervención posee un evidente propósito aleccionador. La defensa del libre albedrío, vinculado al ejercicio de la razón, por parte de Castinaldo —en oposición a su hijo, quien sostiene que «[...] mi voluntad no es mía, / que la tiene cautivado / el ciego amor» (vv. 1966-1968)— puede relacionarse con principios como los que expresa Tomás de Aquino en *Suma de Teología*, I, c. 83, a. 1:

En el hombre hay libre albedrío. De no ser así, inútiles serían los consejos, las exhortaciones, los preceptos, las prohibiciones, los premios y los castigos. Para demostrarlo, hay que tener presente que hay seres que obran sin juicio previo alguno. Ejemplo: una piedra que cae de arriba; todos los seres carentes de razón. Otros obran con un juicio previo, pero no libre. Ejemplo: los animales; la oveja que ve venir al lobo juzga que debe huir de él, pero lo hace con un juicio natural y no libre, ya que no juzga analíticamente, sino con instinto natural. Así son los juicios de todos los animales. En cambio, el hombre obra con juicio, puesto que, por su facultad cognoscitiva, juzga sobre lo que debe evitar o buscar. Como quiera que este juicio no proviene del instinto natural ante un caso concreto, sino de un análisis racional, se concluye que obra por un juicio libre, pudiendo decidirse por distintas cosas [...] Por lo tanto, es necesario que el hombre tenga libre albedrío, por lo mismo que es racional.

De esta manera, Castinaldo se asimila al prototipo que Domingo [2006:291-93] denomina «el “honrado” padre del galán, ejemplar “ayo-pedagogo”», así descrito con respecto a la producción guilleniana:

Si el padre de la dama, con su acatamiento ciego y mecánico a la inviolable ley del honor, se erigía en obstáculo de las pretensiones amorosas de sus hijas, protagonizando así padre e hija los conflictivos «casos de la honra» tan estimados por el público, el padre del galán se convierte en una pieza indispensable del proyecto ideológico-dramático de Guillén, destinado al reforzamiento y a la renovación de los viejos valores de la nobleza caballeresca, en una época marcada por incipientes cambios sociales, fruto de la aparición de la oligarquía social, y en la que los únicos ideales empiezan a ser el dinero y la corrupción [...] Para que los valores aristocráticos perduren y no se pierdan en una sociedad moderna y plenamente transformada, no basta ya con que los jóvenes vástagos de la nobleza los hereden por la sangre: es necesaria una decidida voluntad pedagógica por parte de sus padres. De acuerdo con el trasfondo ideológico que subyace en su comedia, Guillén asigna al padre del héroe una nueva función: «il est le gardien vigilant des valeurs chevaleresques du passé et sa présence permet d'en assurer la transmission». Es decir, según Guillén, el buen padre [...] es aquél que no se limita a ser un mero transmisor de su sangre, sino que se preocupa por educar a su hijo, inculcándole los antiguos valores nobiliarios, cifrados, dramáticamente, en la ética del honor.

Además de encarnar el arquetipo del «buen padre», Castinaldo es el único personaje masculino que demuestra ejemplaridad moral en *La margarita del Tajo*. No obstante, fracasa estrepitosamente a la hora de transmitir a su hijo sus buenos principios e, impotente, acaba por echarse a llorar. Aunque comprensible, su desazón provoca la impaciencia de Rosimunda, quien debe tranquilizar a su suegro ante la infidelidad marital de la que ella misma es víctima: «¡Que haya de darle consuelos / mi pecho desconsolado!» (vv. 2048-2049). Dodman [2012:412] interpreta la diferencia entre el prudente Castinaldo y el sacrílego Britaldo en clave generacional: según ella, del mismo modo que don Quijote de la Mancha procura sin éxito imitar a Amadís, «Britaldo's model belongs to a heroic past, or at best, to a declining aristocracy, represented in the play by his father Castinaldo». La inmoralidad del joven galán sería, pues, una manifestación más de la degradación de la sociedad que Ângela de Azevedo denuncia también en *Dicha y desdicha del juego* y que afecta, en particular, a los hombres [Dodman, 2012:414]:

Although her male characters pay lip service to hyper masculinity as the ideal, their actions do not match their words. All are incapable of reproducing the prescribed models of virtue and the unblemished virility of their ancestors. Azevedo subverts societal order, even as she apparently restores it. Finally, male disorder is all that remains in a society where notions of man and manhood prove to be mere figments of the imagination from times long past.

Con todo, estas cuestiones no deben plantearse de una manera excesivamente reduccionista: por ejemplo, Remigio también es un personaje de edad avanzada y, sin embargo, resulta tan culpable como Britaldo en *La margarita del Tajo*, del mismo modo que ni don Nuño Osorio ni el difunto padre de Felisardo y María son figuras positivas en *Dicha y desdicha del juego*. A pesar de ello, Azevedo parece, en efecto, dibujar un mundo donde los hombres de la nobleza se alejan cada vez más del ideal del caballero; en este sentido, sería posible ver en Castinaldo al

último depositario de una ética caballeresca que la nueva generación no ha heredado. Sea como fuere, me parece tanto o más importante advertir que dicha ética resulta incompatible con el ejercicio del poder en estos dos textos de la dramaturga portuguesa. El anciano padre de Britaldo, desautorizado y desdeñado, es un ejemplo de virtud y raciocinio, de la misma manera que el criado Sombrero posee una actitud mucho más encomiable que los jóvenes nobles de *Dicha y desdicha del juego*. Sin embargo, es necesario que la bondad de los débiles no consiga hacer frente a la maldad de los poderosos; solo así Azevedo tiene vía libre para incidir en el desamparo de sus heroínas, clave en la construcción de ambas comedias. A mi juicio, este hecho no puede pasarse por alto a la hora de comprender la oposición entre Castinaldo y su hijo, que no responde únicamente a una cuestión generacional.

#### 3.2.4.3 El padre-rey

Si el padre es, por sí mismo, una figura de autoridad —más o menos coercitiva, según el caso— en el seno de la familia, cuando se ciñe una corona esta condición alcanza un grado máximo, pues su dominio ya no afecta únicamente a una o varias hijas, sino que se extiende al conjunto del elenco. Así sucede en *Amor es más laberinto*, de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara: Minos es a un tiempo padre de las dos damas, Fedra y Ariadna; y rey de Creta, donde transcurre la comedia. Aun en una pieza donde prima el enredo amoroso, la condición de gobernante determina al personaje, cuya caracterización psíquico-moral ha de examinarse bajo una luz especial.

Como se anticipaba en el capítulo II, 1 «Damas y galanes», la comedia nueva suele concretar el prototipo del tirano en un rey joven, dominado por la lujuria, mientras que el monarca anciano posee por lo general rasgos más positivos. Según José Prades [1963:251], este último «exhibe algunas muestras del *ejercicio real* de sus obligaciones de gobernante, es *prudente* en sus resoluciones y está atado, en alguna forma, a la obligatoria intriga amorosa de la comedia». De igual manera, Ruiz Ramón [1988:137] afirma: «La figura del rey, como es sabido, es dual. Aparece como rey-viejo o como rey-galán. Al rey-viejo lo caracteriza el ejercicio de la realeza y la prudencia; al rey-galán, la soberbia y la injusticia». A su vez, Pedraza [2009:536] confirma esta tendencia, aunque apunta la existencia de algunos déspotas de edad avanzada:

El rey tiránico, esclavo de sus deseos, que va sembrando la desdicha, el terror y la muerte por su inmoderado ejercicio del poder. Casi siempre se trata de un galán, un joven cuyos ímpetus sexuales se anteponen bárbaramente a cualquier otra consideración. No falta algún ejemplo de barbas que también se deja arrastrar por la concupiscencia de la carne y del poder, con los estragos consiguientes.

El anciano rey Minos pertenece a este último grupo, aunque en su caso la pasión que hace de él un tirano no es el deseo sexual ni la ambición de poder: se trata del ansia de venganza, que se opone a la clemencia propugnada por el príncipe Teseo. Minos busca reparación por la muerte a manos de los atenienses de su único hijo varón, Androgeo, «[...] en quien estaban / de tu reino y de tu amor / fundadas las esperanzas» (vv. 194-196), según refiere Ariadna.<sup>489</sup> La infanta

---

<sup>489</sup> García Valdés [2017:339, nota a los vv. 194-198] recoge la leyenda de Androgeo: «Habiendo asistido en Atenas a los juegos panateneos, obtuvo en ellos un gran triunfo y los atenienses lo asesinaron por envidia. Según Apolodoro, Androgeo venció a todos y el rey Egeo lo envió contra el toro de Maratón que lo aniquiló. También recoge Apolodoro la versión que cuenta que, después de haber vencido en las Panateneas, cuando se dirigía hacia Tebas para participar en los juegos fúnebres de Layo fue asesinado en el Ática. Otras versiones afirman que murió durante la guerra emprendida por su padre Minos contra los

incide también en el desconsuelo de su padre tras la tragedia: desde entonces, «nunca oímos en tu voz, / nunca vimos en tu cara / el semblante sin tristezas, / ni sin quejas las palabras» (vv. 199-202). El monarca le responde con un encendido discurso que pone de manifiesto lo desmedido de su furia, además de informar de los hechos que darán pie al argumento; esto es, del tributo humano que Creta exige en represalia a los atenienses y que Teseo debe pagar ahora en carne propia (vv. 209-270):

REY                    [...] Murió en Atenas mi hijo  
 (¡ay, infeliz prenda amada!,  
 no el referir me avergüence  
 tu muerte, que no desaira  
 su queja el que la pronuncia  
 a vista de la venganza),  
 y aunque mi valor pudiera  
 haberle dado a mi saña  
 bastante satisfacción,  
 pues ha tres años que, airada,  
 mi justa cólera tuvo  
 a Atenas tan apretada,  
 que, después de otros partidos,  
 la forcé a que me entregara  
 todos los años por feudo  
 siete doncellas gallardas  
 y siete nobles mancebos [...]  
 que echen suertes, y al que salga  
 fuercen a venir a Creta,  
 donde tengo en las entrañas  
 del Minotauro el sepulcro  
 que mi enojo le señala.  
 Y aunque pudiera templar,  
 en parte, mi enojo tantas  
 malogradas juventudes,  
 cuyas vidas desdichadas,  
 más que alimento a la fiera,  
 se lo han dado a mi venganza,  
 he quedado satisfecho  
 nunca, que no se restaura,  
 con muchas que no lo son,  
 una frente coronada;  
 hasta que hoy, que la Fortuna,  
 para Atenas tan contraria  
 cuanto favorable a Creta  
 hizo que la suerte airada  
 en el príncipe cayese  
 porque en iguales balanzas,  
 si fue príncipe el difunto,  
 lo sea el que satisfaga  
 también por su infeliz muerte,  
 y no queda Atenas vana



atenienses». Los detalles no se especifican en *Amor es más laberinto*: Ariadna informa únicamente de que su hermano «murió de los atenienses / a las cautelosas armas» (vv. 198-199).

de tener príncipe, cuando  
 por su causa en Creta falta.  
 Muera Teseo y con él  
 mueran de su infame patria  
 las, que en su valor tenían,  
 bien fundadas esperanzas;  
 que no poco linsojeo  
 mi enojo, al pensar que acaba  
 toda la vida de un reino  
 reducido a una garganta.

Por tanto, la muerte del hijo implica no solo un profundo dolor, sino una afrenta al honor propio y al de la patria, toda vez que puede ser motivo de vergüenza mientras no se consume la venganza. En coherencia con ello, Fedra, obsequiosa, le desea a su padre que «[...] conozca el mundo / que vio tu sangre agraviada, / que el clamor de aquella sangre, / con otra sangre se aplaca» (vv. 275-278). También Ariadna se muestra halagüeña, aunque su intervención admite una doble lectura (vv. 271-274):

ARIADNA            Felices edades vivas  
                           porque vean que no empaña  
                           en ti el ardor del acero,  
                           la prudencia de las canas.

Las «canas» que ya peina el monarca deberían, en efecto, otorgarle una «prudencia» que templase su impulsos violentos. Sin embargo, no hay rastro de ello en el comportamiento de Minos, quien sigue sin mostrar la más mínima piedad durante su entrevista con Teseo. Hace valer su dignidad real, sin admitir la del príncipe: advierte que «[...] es en los reyes gracia / dejarse ver, y los reos / no es bien que lleguen a lograrla» (vv. 386-388) y le pide a Teseo que aprecie cómo «mi benignidad te trata / este rato como a libre» (vv. 405-406). Aun reconociéndose asombrado por las gestas y la entereza del condenado, declara: «Admirado me ha dejado, / mas no me podrá ablandar» (vv. 701-702). De nada sirven las súplicas ni las cuerdas persuasiones del embajador ateniense; y las esperanzas de las infantas se ven igualmente defraudadas (vv. 705-752):

EMBAJADOR        Atienda,  
                           señor, Vuestra Majestad,  
                           que no es bien que una crueldad  
                           tan alto decoro ofenda.  
                           Y advierta, si de Androgeo  
                           quiere la sangre vengar,  
                           que no ha de resucitar  
                           con la muerte de Teseo [...]   
                           Cayó en él, ¡fiero rigor!,  
                           y él, sin hacer resistencia,  
                           fio de vuestra clemencia  
                           lo que pudo en su valor.  
                           Pues si en armas se pusiera,  
                           ¿quién dudará que constantes  
                           muriéramos todos antes  
                           que el príncipe se rindiera?  
                           Pero si tan comedida

su atención, quiso mostrar  
 que estima en más conservar  
 la palabra que la vida,  
 ¿por qué por una venganza  
 quiere Vuestra Majestad  
 pagar con una crueldad,  
 debiendo una confianza?  
 Perdón os pido postrado,  
 señor, pues si perdonáis,  
 con perdonarle, quedáis  
 más noblemente vengado;  
 y no sin satisfacción,  
 porque antes la tendréis doble,  
 que no hay, para un hombre noble,  
 castigo como el perdón;  
 pues, de su error convencido,  
 vive siempre avergonzado  
 de verse beneficiado  
 de aquel a quien ha ofendido [...]

|         |                               |              |
|---------|-------------------------------|--------------|
| FEDRA   | Quizá le perdonará            | <i>[Ap.]</i> |
|         | mi padre, con lo que ha oído. |              |
| ARIADNA | Quizá escogerá un partido     | <i>[Ap.]</i> |
|         | de los muchos que le da.      |              |

La impasibilidad del monarca es objeto de inmediata condena, que los demás personajes pronuncian en aparte: desde el gracioso Atún —«¡Que este viejo, por capricho, / se muestre tan enemigo!» (vv. 753-754)— hasta los príncipes Baco y Lidoro: «¡Condición fiera» (v. 757); «¡Rigor grave!» (v. 758). El más categórico es el propio embajador (vv. 773-788):

|           |  |
|-----------|--|
| EMBAJADOR | [...] ¿Con el príncipe y conmigo<br>se ha de usar tal tiranía?<br>¡Mal haya aquel que confía<br>en piedad del enemigo! [...]<br>Mas, ¡vive Dios!, rey injusto,<br>que pues eres su homicida,<br>has de pagar con la vida<br>haber tenido este gusto.<br>Pues a Atenas mi coraje<br>va, y mi venganza, a alistar<br>soldados, para vengar<br>de su príncipe el ultraje. |
|-----------|--|

En estos pasajes, la venganza ciega y la «crueldad» (v. 707) de Minos se oponen a la «clemencia» (v. 719) que se aguarda de la dignidad real y del «alto decoro» (v. 708) que corresponde a la misma. La falta de piedad del monarca lo hace merecedor de duros epítetos: es el «rey injusto» (v. 781) cuyos actos, motivados por el «capricho» (v. 753) o el «gusto» (v. 784) y no por la razón, alcanzan la categoría de «tiranía» (v. 774). Esta caracterización entra en conflicto con ciertos aspectos de la mitología grecolatina, que atribuye al rey Minos grandes cualidades como juez y legislador, hasta el punto de que tras su muerte integró, junto con Éaco

y Radamantis, el tribunal del Inframundo.<sup>490</sup> El propio Teseo había aludido a esta leyenda en su saludo al monarca (vv. 427-442):

TESEO                    [...] Generoso rey de Creta,  
a cuyos gloriosos hechos  
sirven de cortos archivos  
las bibliotecas del tiempo;  
glorioso legislador,  
cuyo acertado gobierno,  
como da leyes al orbe,  
dará al abismo preceptos,  
porque podrá tu justicia,  
valor, rectitud y celo,  
introducir la concordia  
en el mismo desconcierto;  
cuyas veneradas leyes  
tendrán padrón tan eterno  
que estés en su ejecución  
reinando después de muerto.

Sin embargo, las elogiosas palabras del príncipe adquieren un tinte irónico a la luz de los acontecimientos. En *Amor es más laberinto*, el rey Minos no se muestra ni clemente ni justo. Ambas virtudes, estrechamente ligadas entre sí, sobresalen entre los atributos indispensables que deben aguardarse de los reyes del teatro barroco. Así lo recuerda Díez Borque [1976:166]:

El Rey como juez máximo es un elemento recurrente en la estructura de valores políticos de la comedia [...] El Rey, siendo la máxima justicia en la tierra, deberá cumplir su obligación como tribunal de última instancia y se insiste en que la actuación del Rey no puede ser nunca venganza [...] Si el Rey es la justicia suprema, su actuación como juez ha de ser perfecta, sirviendo así de proyección de las aspiraciones de la colectividad [...] A estas virtudes del juez perfecto se unirán la rectitud [...] y la severidad templada por la piedad [...] y aunque el Rey se muestre riguroso, para hacerse respetar, termina haciéndose piadoso, porque es el atributo que la función del Rey exige en la comedia en cuanto que sus súbditos le han de temer, pero también amar.

Estas palabras se comprenden mejor si se considera, una vez más, el ideal de príncipe cristiano del que se hace eco, en el contexto de la respuesta antimachiavélica, el teatro barroco español.<sup>491</sup> La cuestión de la clemencia, tan significativa en *Amor es más laberinto*, la aborda Maquiavelo en el capítulo XVII de *El príncipe*, titulado *De crudelitate et pietate et an sit melius amari vel timeri, vel e contra* («Crueldad y humanidad: ¿es mejor ser amado que ser temido, o viceversa?»). Allí hace algunas de sus afirmaciones más conocidas (traducción de E. Leonetti Jungl, pp. 115-16):

---

<sup>490</sup> García Valdés [2017:347, nota a los vv. 433-444] apunta: «Minos y su hermano Radamantis, ambos eran hijos de Júpiter y de Europa, fueron legisladores y cuando pasaron a la otra vida administraron justicia en el Hades o infierno mitológico (Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, pág. 144). Y Plutarco, basándose en Platón, Hesíodo y Homero, afirma: “Minos fue rey y legislador, y Radamantis, su juez y guardián de las normas fijadas por aquél” (*Vidas paralelas*, pág. 174) [...] Sor Juana menciona estos dos jueces, junto con Eaco, su medio hermano, pues era hijo de Júpiter y Egina, como ejemplo de jueces incorruptibles en los romances “¡Válgame Dios! ¿Quién pensara?” y “Señor Don Diego Valverde” (OC, I, núms. 38 y 39)».

<sup>491</sup> Véase el epígrafe II, 1.2.6.1, «Los poderosos» en el capítulo II, 1 «Damas y galanes».

Todo príncipe debe desear que le consideren piadoso y no cruel; sin embargo, tiene que procurar no usar mal la piedad. A César Borgia se le consideraba cruel, pero su crueldad había reorganizado la Romaña, la había unido y le había devuelto la paz y la lealtad [...] Por tanto, un príncipe no debe preocuparse de tener fama de cruel por mantener a sus súbditos unidos y fieles, porque, con muy pocos ejemplos, será más piadoso que aquellos que por ser demasiado humanos dejan que sigan los desórdenes [...] Y de entre todos los príncipes, evitar la fama de cruel resulta imposible especialmente para el príncipe nuevo [...] Esto da pie a una discusión: si es mejor ser amado que temido, o a la inversa. La respuesta es que ambas cosas son deseables, pero puesto que son difíciles de conciliar, en el caso de que haya que prescindir de una de las dos, es más seguro ser temido que ser amado.

La solución que ofrece el erasmismo cristiano a estas cuestiones es notablemente distinta. En 1516, Erasmo de Róterdam escribió su *Institutio Principis Christiani*, un tratado de educación de príncipes dedicado al adolescente que luego se convertiría en el emperador Carlos V. En él, afirma (*Educación del príncipe cristiano*, pp. 36-38):

El príncipe bueno, como sabiamente dijo Plutarco, en cierto modo es la viva imagen de Dios [...] Todos los hombres de bien aman a Dios y sólo los malos lo temen, pero únicamente con el tipo de temor de quien espera ser castigado. Por tanto, un buen príncipe no debe infundir terror a nadie, sino a los criminales y malhechores. Y, por el contrario, debe también ofrecer a estos alguna esperanza de perdón en caso de que sean recuperables [...] Dios es totalmente impasible y administra maravillosamente el mundo con justicia. El príncipe, a imitación suya y excluido todo movimiento pasional, debe aplicar la razón y la justicia en todo lo que gestione.

Más adelante, se incide en la necesidad de que el buen príncipe, cuyo modelo es Cristo, «tenga preparadas recompensas para todos los buenos, perdón para los malos, con tal de que hagan propósito de la enmienda» (Erasmo, *Educación del príncipe cristiano*, p. 42). La cuestión de la clemencia, opuesta a la crueldad, se ilustra asimismo con una imagen de raigambre senequista (pp. 46-47):

Incluso entre los animales irracionales puede distinguirse la figura del rey y del tirano. El rey de las abejas [...] se distingue notablemente de los demás por esta característica, como dice Séneca: porque siendo las abejas tremendamente irascibles, hasta tal punto que dejan los aguijones dentro de la herida, sólo el rey carece de acúleo. No quiso la naturaleza que fuese cruel ni que pidiese venganza que había de costarle cara y le quitó el dardo y dejó su ira desarmada. Magnífico ejemplo este para los grandes reyes.

Posteriormente, se añade un emblema basado en los jeroglíficos egipcios (pp. 75-76):

Los antiguos sabios que tenían la costumbre de usar jeroglíficos [...] representaban el cetro de los reyes del siguiente modo: en su parte más alta había una cigüeña, símbolo de la piedad y en la más baja un hipopótamo, animal feroz y dañino. Daban a entender con esto que, si en el príncipe surgían impulsos de fiera crueldad, como ira, deseo de venganza, rapacidad y violencia, la piedad hacia su patria debía vencerlos y sofocarlos.

Este mismo símbolo fue empleado por la propia sor Juana Inés de la Cruz en el arco triunfal que diseñó con motivo de la entrada del virrey Tomás Antonio de la Cerda en la ciudad de México en noviembre de 1680. En el cuarto lienzo, el dios Neptuno, pese a hallarse ofendido por Eneas, acude en su ayuda durante su combate con Aquiles. Así lo explica la autora en su *Neptuno alegórico* (edición de V. Martín y E. Arenal, pp. 133-34):

Estaba pintado arriba, con nube, el auxiliar dios, defendiendo con ella al troyano y representando en su piedad la que celebra la fama en nuestro excelentísimo héroe, que no contenta con sus bocas, la forma de sus plumas, para llevar a los climas más remotos no sólo en las voces, pero en las utilidades, las noticias de su piedad. Virtud tan propia de príncipes, que los egipcios ponían en los cetros y reales insignias una cigüeña sobre un pie de hipopótamo, animal feroz y cruel, para dar a entender que los príncipes han de anteponer la piedad al rigor, y como ésta nunca campea más que cuando se emplea en el que la merece menos, se puso para explicarlo este mote: *Sat est videat, ut provideat*.

Carneiro [2013:97], que ha estudiado las representaciones alegóricas de la clemencia del príncipe en estas y otras producciones culturales en España y la América colonial, interpreta que el arco de Sor Juana conlleva un «claro llamado al virrey entrante que, equiparado al grandioso Neptuno, era amonestado sin embargo a refrenar el rigor como muestra de esa “doblada victoria” de la sabiduría y la piedad sobre la pasión y la fiereza». Sor Juana Inés de la Cruz ya había compuesto, por tanto, un texto con rasgos de *speculum principis* en clave mitológica; cuando se estrena *Amor es más laberinto* en 1689, según la opinión crítica predominante, para celebrar el cumpleaños de otro virrey recién llegado, Gaspar de Silva y Mendoza, la escritora retoma sus recomendaciones de piedad y prudencia en el gobernante. Así se refleja en la loa que acompaña a la comedia, donde se ofrece por modelo a Jano bifronte, afirmándose que los sabios poseen dos rostros (*Loa a los años del Excelentísimo Señor Conde de Galve*, vv. 202-210):

|      |   |
|------|---|
| EDAD | [...] con el uno, airado,<br>se previenen a la guerra,<br>y el otro, apacible, blando,<br>al político gobierno<br>se reserva sosegado;<br>o que el uno a la clemencia<br>inclinaban dulce, manso,<br>y el otro ostentan severo<br>al castigo del culpado. |
|------|---|

En la misma loa, el Estío se dirige así a la Real Audiencia (vv. 577-591):

|       |  |
|-------|--|
| ESTÍO | Y el venerable senado,<br>cuya autoridad compone<br>de lo piadoso y lo recto<br>las dos contraposiciones,<br>que en su prudencia pudiera<br>hallar Grecia sus Solones,<br>Lacedemonia, Licurgos<br>y Roma sus Senadores,<br>¡vivan, para que de vos<br>participen superiores |
|-------|--|

dogmas, con que este hemisferio  
la paz y justicia logre,  
en que eslabonen  
de clemencia y justicia  
lo más discorde!

Al oponer la crueldad de Minos a la clemencia de Teseo,<sup>492</sup> *Amor es más laberinto* defiende la misma filosofía política manifiesta en la loa, postura que, por otra parte, encaja bien con las recomendaciones de prudencia y moderación hacia las que sor Juana Inés de la Cruz parece inclinarse en otros ámbitos: piénsese en la actitud conciliadora ante los celos y el honor que promueven don Carlos y don Rodrigo en *Los empeños de una casa*.

Por otro lado, cabe apuntar que esta comedia mitológica ha sido objeto de algunas interpretaciones excesivamente circunstanciales: por ejemplo, Hernández Araico [1998] sugirió en un determinado momento que el rey Minos habría de identificarse con el virrey saliente, el conde de la Monclova, constituyendo así «la figura de un gobernante duramente vengativo a quien sólo logra suavizar el perdón ejemplar de Teseo, reflejo heroico del entrante virrey Conde de Galve». Como apunta Rodríguez Garrido [2002], afirmaciones como esta resultan poco verosímiles si se considera la presencia de ambos virreyes en el auditorio. Recuérdense también la advertencia de Arellano [2017:31-32]:

La búsqueda de críticas en piezas de panegírico cortesano es anacrónica y poco verosímil. Resulta poco admisible pensar que lo que un crítico del siglo XXI percibe, habiendo perdido muchas claves de los textos, no lo percibirían las supuestas víctimas de los ataques [...] y que permitirían representar en los escenarios cortesanos piezas contra su autoridad.

Esto no significa que el texto de sor Juana Inés de la Cruz — como observa Luciani [1992:179], ella es la única que hace avanzar la trama política, relegada durante la segunda jornada, a cargo de Juan de Guevara— no busque interpelar al nuevo virrey; pero parece difícil que con ello pretenda hacerle algún reproche a él o a su predecesor. Lo que ofrece son recomendaciones muy generales para el buen gobierno, que responden al ideal del príncipe cristiano y reflejan diversos lugares comunes de los espejos de príncipes de la época. De este modo, la situación coincide plenamente con la tendencia que describe Ferrer [2017:144]:

No me parece que el teatro de fasto cortesano [...] sea un género idóneo para lanzar mensajes admonitorios de calado político al rey, ante la atenta mirada de su valido y del resto de la nobleza, por muy edulcorados que le pudieran ser presentados [...] Esto no quiere decir que no se puedan hallar en estas obras expuestas ideas morales comunes, tópicos sobre la virtud, el valor o la prudencia, con los que en términos generales podía sentirse representado cualquier cortesano y el mismo monarca, sin entenderlos como una alusión directa a sus carencias.

Por otra parte, el cruel Minos no ejerce su poder únicamente en tanto que monarca: lo hace también en el ámbito privado, como padre de las infantas Fedra y Ariadna. Esta faceta no cobra verdadera importancia hasta el desenlace de la comedia, puesto que durante el desarrollo de la misma el cabeza de familia ignora por completo las actividades de sus hijas: en este sentido, se

<sup>492</sup> En palabras de Luciani [1992:180]: «If the Minos of Act I is a dark “mirror of princes” in which the Conde may see an image of the fanatical ruler, Teseo is the bright *speculum* of the truly noble prince».

asimila a tantos otros padres burlados de la comedia de enredo. Solamente al final sorprende a ambas princesas en plena fuga y, ofendido en su honor, monta en cólera (vv. 3342-3366):

REY                   ¿Qué es esto que estoy mirando?  
 ¿Mis hijas? Mas no lo son,  
 pues obran (¡todo me abraso!)  
 tan bajamente. Pues, ¿cómo...  
 (¡Volcanes del pecho exhalo!  
 ¡Oh, si al pronunciar mi afrenta!  
 ¡Oh, si al decir dolor tanto,  
 lo articularan los ojos  
 y lo ignoraran los labios!)  
 Pues, ¿cómo, vuelvo a decir,  
 alevos monstruos, ingratos  
 instrumentos de mi afrenta,  
 imágenes de mi agravio,  
 en tal sitio (¡qué tormento!)  
 a las dos (¡qué desacato!)  
 disfrazadas (¡qué indecencia!)  
 solas con dos hombres hallo?  
 Hablad. ¿No me respondéis?  
 Decid, ¿quién son los villanos  
 que dejándome la vida  
 todo el honor me han robado?  
 Hablad, alevos; no os sirva  
 la vergüenza de embarazo,  
 que a quien le faltó al hacerlo,  
 no ha de tenerla al contarlo.

Las infantas conocen bien el carácter violento de su padre: al verse descubiertas, profieren sendas exclamaciones de terror: «¡Cielos, hoy la vida acabo!» (v. 3340); «¡Adiós, infelice vida!» (v. 3341). En efecto, Minos se muestra tan falto de piedad como siempre; con mayor motivo, cuando descubre que entre sus ofensores se encuentra Teseo, a quien ya daba por muerto. El príncipe de Atenas es, pues, su enemigo en la esfera pública y en la privada; no solo lo hace responsable de la muerte de su hijo y sucesor, sino que descubre ahora que ha pretendido fugarse con una de sus hijas. Por ello, exclama (vv. 3434-3456):

REY                   [...] En vano el pecho respira,  
 si cuando busco la ira,  
 topo con la admiración.  
 Hidra, que mi enojo incitas,  
 pues cuando mi enojo piensa  
 matar contigo una ofensa,  
 con tantas me resucitas.  
 ¿Por qué mi cólera irritas?  
 ¿No te bastaba, traidor,  
 para agravar mi dolor,  
 cuando tu industria me engaña,  
 haber burlado mi saña,  
 sin haber muerto mi honor?  
 ¿Qué más agravios intentas  
 a la sangre hacer que infamas,

si en Atenas la derramas,  
y en Creta osado la afrentas?  
¿Qué engaños nuevos inventas  
para dejarla agraviada,  
pues llevándola robada,  
a tu intención homicida  
no bastó verla vertida,  
hasta mirarla afrentada?

Dominado por la rabia, Minos condena a muerte a todos los implicados, esto es, Ariadna, Fedra, Baco y Teseo (vv. 3457-3482):

|         |  |
|---------|--|
| REY     | [...] Mas a todos el castigo<br>les dará mi enojo grave,<br>que como contigo acabe,<br>¿qué importa acabar conmigo?<br>Y sea el mundo testigo<br>de que con mi sangre lava<br>mi honor su afrenta, y que acaba<br>con los que agraviarle intentan,<br>y mueran las que me afrentan,<br>pues ya murió el que me honraba.<br>Todos perderéis la vida,<br>y hasta Baco que, traidor,<br>de Ariadna fue raptor<br>y de Lidoro homicida.<br>Una es la culpa atrevida<br>que vuestras vidas condena<br>y así, que muráis ordena<br>el enojo a que me incito;<br>y pues tenéis un delito,<br>llevad una misma pena.<br>Llevadlos. |
| BACO    | ¡Fiero rigor!  |
| TESEO   | ¡Con qué pena el alma lucha!   |
| ARIADNA | Nada su crueldad escucha.  |
| FEDRA   | Nada atiende su rigor.   |
| REY     | ¡Mueran, y viva mi honor,<br>pues lo han querido agraviar!   |

Sin embargo, el castigo resulta interrumpido por la entrada en Creta de las tropas atenienses, que pretenden vengar «la sangrienta tiranía / de la muerte de Teseo» (vv. 3512-3513). Sin el control de la ciudad, Minos está a punto de perder también la vida: no obstante, el generoso Teseo ordena la retirada de las tropas, argumentando que las hijas del rey lo han salvado y «[...] él dio / el ser a quien me dio vida» (vv. 3537-3538). Incluso de no haber sido así, el príncipe afirma que lo habría indultado, puesto «que tiene más valor quien / perdona, que quien castiga» (vv. 3543-3544); de este modo, la actitud de un gobernante y otro es claramente opuesta. Minos replica agradecido y corresponde mostrándose generoso con la única autoridad que todavía conserva: la patria potestad. Así pues, consiente las bodas de Fedra y Teseo (vv. 3546-3564):

REY                   ¿Qué, agradecida,  
te podrá el alma ofrecer,  
Teseo, cuando cautiva  
de tu razón mi venganza,  
aún no acierta, de corrida,  
a mirarte? [...]  
¿Pues qué aguardas? Pide todo  
el reino.

TESEO                   Cosa más rica  
pido, señor, que es a Fedra  
cuya hermosura divina  
es sólo el premio que quiero.

REY                   Por mí ya está concedida.

Ante el cambio de ánimo de su padre, Ariadna aprovecha para suplicarle a su vez por la vida de Baco. Una vez se revela que este es inocente del asesinato de Lidoro —que ha cometido Teseo, ahora intocable—, Minos da su brazo a torcer, en la que constituye su última intervención: «Dele la mano Ariadna / a Baco. Y tú, agradecida, / a Teseo» (vv. 3603-3605). Como se constataba en el epígrafe II, 3.2.3 «Rasgos sociales: el *pater familias*», el permiso del patriarca, aun derrocado y en poder de un ejército invasor, resulta indispensable para la boda de las infantas si la comedia ha de resolverse con orden. Por otra parte, podría decirse que existe un cierto aprendizaje o arrepentimiento final por parte del tirano; en opinión de Luciani [1992:180], su cambio de actitud «although forced by circumstances, seems heartfelt: fanatical vengeance has ceded to temperance and gratitude, not at the point of Teseo's sword, but under the spell of his benevolent reason», de tal manera que «Minos, like Teseo, comes to mirror the god Janus and all wise rulers who, as the *loa* foretold, must show the two faces of justice». La veracidad de esta afirmación resulta, a mi entender, un tanto subjetiva; posiblemente, la sinceridad o no de la retractación del monarca dependería también de la interpretación por parte del actor que encarnase al personaje.



Las páginas anteriores reflejan los modos en que las escritoras del Siglo de Oro, como sus homólogos masculinos, se sirvieron en diversas ocasiones del tipo dramático del *padre* o *viejo*. A diferencia de otros personajes, este no es consustancial a la fórmula de la comedia nueva, en la medida que aparece únicamente en algunas piezas. No obstante, su ausencia o su presencia resultan siempre determinantes.

La inmensa mayoría de los padres del teatro barroco lo son de una dama. De hecho, cuando no existe la figura del anciano, las mujeres de la comedia gozan de una libertad tan insólita como dramáticamente atractiva (*La traición en la amistad*, *Valor, agravio y mujer*, *El conde Partinuplés*, *El gran prodigio de España*); o, por el contrario, se resalta la desprotección fruto de su orfandad (*La firmeza en el ausencia*). Cuando aparecen, los patriarcas constituyen, ante todo, una figura de autoridad. Su senectud, su linaje y, sobre todo, su ejercicio de la patria potestad demandan respeto y ponen coto a las acciones de los demás personajes; en particular, de sus hijas, depositarias del honor familiar que el padre ha de salvaguardar.

El conflicto entre padres e hijas, normalmente ligado al matrimonio de la heroína, resulta muy productivo desde el punto de vista dramático: la oposición paterna, cuya vigilancia ha de burlarse, funciona en gran medida como catalizador de la acción. La frecuencia de este tipo de

tramas, que constituyen todo un tópico de las tablas barrocas, no impide que las dramaturgas expongan algunas reflexiones de interés donde se entrevé, hasta cierto punto, su huella personal. En *Los empeños de una casa*, sor Juana Inés de la Cruz reivindica el diálogo y la razón como respuesta preferente ante los agravios de honor; en *Amor es más laberinto*, aúna las figuras del padre y el monarca, apuntando ciertos aspectos de filosofía política. A su vez, Ângela de Azevedo defiende el matrimonio libremente escogido por los cónyuges frente a la extendida práctica del dirigismo familiar. Su postura no es en absoluto original, pues se hallaba generalizada en el teatro barroco, tratándose de una subversión muy del agrado del público. Con todo, resulta de interés en tanto que reflejo del progresivo prestigio social de las nupcias por amor; además, la dramaturga portuguesa trata el tema con cierta seriedad. En *Dicha y desdicha del juego*, censura el abuso de la autoridad paterna y lo vincula, además, a una tradicional defensa de la nobleza de sangre sobre la riqueza adquirida; en *El muerto disimulado*, reivindica de nuevo el derecho a elegir pareja, asunto al que dedica todavía un breve discurso *ad hoc* en *La margarita del Tajo*.

Por otra parte, importa advertir que el anciano que figura en esta última comedia no es progenitor de una dama, sino de un galán. Como miembro de esta categoría minoritaria, el padre de *La margarita del Tajo* carece del poder de los demás patriarcas del corpus y apenas influye en la acción. A cambio, demuestra una sabiduría y una moralidad ejemplares, que le permiten ejercer como portavoz de algunas de las enseñanzas centrales de la comedia: en particular, la responsabilidad humana de subyugar las pasiones a la razón. En este sentido, cabe hacer una observación: los padres más poderosos, como el rey Minos en *Amor es más laberinto* y don Nuño Osorio en *Dicha y desdicha del juego*, reciben una caracterización muy negativa; en cambio, quienes carecen de autoridad efectiva o prefieren ejercerla con blandura, como Castinaldo en *La margarita del Tajo* y don Rodrigo de Castro en *Los empeños de una casa*, adquieren connotaciones mucho más positivas.

## 4 EL DEMONIO, LA VIRGEN Y LOS ÁNGELES

La producción dramática de las escritoras de la Edad Moderna incluye tres comedias de tema religioso, cuyo argumento se sustenta sobre una poderosa presencia de lo maravilloso cristiano. Se trata de *Dicha y desdicha del juego*, de Ângela de Azevedo; *La margarita del Tajo*, de la misma autora; y *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa. Conviene recordar que el primer texto constituye, según Ferrer [1998:12], una «comedia urbana “a lo divino”»; los otros dos son comedias hagiográficas o de santos. En todos ellos surgen personajes ajenos a los seis tipos básicos identificados por José Prades [1963], cuyas apreciaciones se ajustan, sobre todo, a las comedias de enredo amoroso. En el capítulo II, 1 «Damas y galanes», se ha examinado ya en qué medida santa Irene (*La margarita del Tajo*) y san Pedro (*El gran prodigio de España*) se aproximan o se distancian de los protagonistas de las piezas seculares. Es preciso atender ahora a figuras más secundarias, pero igualmente propias del teatro de asunto religioso: esto es, a las intervenciones diabólicas, angélicas y de otros personajes sagrados, en particular la Virgen María.

A diferencia de los santos, que mantienen su condición humana pese a gozar de un vínculo especial con la divinidad, el Diablo, la Virgen y los ángeles pertenecen al mundo de lo sobrenatural. Desde el punto de vista funcional, pueden desempeñar un papel determinante en la acción, como enseguida se comprobará; su participación también conlleva interesantes implicaciones pragmáticas. En cuanto a su caracterización, viene dada por la teología y por la tradición: este hecho, sumado a su relativa falta de protagonismo —aunque el Demonio sí puede adquirir un mayor peso textual, en tanto que antagonista— explica que, en la práctica, las autoras se limiten a confirmar atributos ya establecidos, sin ahondar demasiado en los matices ni proponer intentos de individualización. En la medida de lo posible, el estudio que sigue abordará las mismas cuestiones que los capítulos anteriores, esto es: antroponimia, rasgos físicos y psico-morales; no así los de carácter social, pues los seres sobrenaturales no se insertan en la estructura social terrena. No obstante, en esta ocasión se considera más productivo examinar estos aspectos de manera conjunta, reservando los epígrafes individualizados únicamente para distinguir los tres tipos de figuras que nos ocupan: el Demonio, la Virgen María y los ángeles. Además, se incidirá de una manera especial en el modo en que las distintas dramaturgas aprovechan la potencialidad espectacular intrínseca a toda intervención sobrenatural y, por tanto, al teatro religioso: como señala Ruano de la Haza [1994:57], «el decorado espectacular se utilizaba principalmente, aunque no exclusivamente, para las comedias de santos y las históricas». Al mismo tiempo, se comprobará la contribución de estos personajes a un objetivo clave: la difusión y exaltación de la religión cristiana, sus dogmas y sus valores ético-morales.

### 4.1 FUNCIONES DE LOS PERSONAJES

#### 4.1.1 Funciones sintácticas

Las funciones sintácticas de los personajes sobrenaturales en la comedia nueva encajan a la perfección con el papel que les reserva la cosmovisión cristiana. El Demonio actúa como *oponente* (*Op*) de los protagonistas, cuya perdición desea precisamente por tratarse de hombres y mujeres piadosos, favoritos de Dios o de la Virgen: es el caso de los hermanos de *Dicha y desdicha del juego*, a quienes declara la «guerra contra devotos de María» (v. 560); y del futuro

san Pedro González, «que tantos celos me causa» en *El gran prodigio de España* (v. 202). La premisa es habitual; por ejemplo, Cilveti [1977:133] señala a propósito del Diablo en el teatro de Calderón:

El público calderoniano conocía bien la preferencia del demonio, según la Biblia, «contra los que guardan los preceptos de Dios y tienen el testimonio de Cristo» (Apoc. 12, 17), contra los «santos» (Apoc. 13, 7), los cuales le resisten «con el escudo de la fe», que hace inútiles «los encendidos dardos del enemigo» (Ef. 6, 16; Pedro 5,9).

En cambio, el Demonio no figura como personaje en *La margarita del Tajo*, donde los verdugos de santa Irene son simples seres humanos: Britaldo y Remigio. Sobre este tipo de casos, Dassbach [1997:112-13] sugiere:

Las intervenciones diabólicas son, pues, bastante frecuentes en las comedias de santos, sea a través del demonio en su propio disfraz o de personificaciones diabólicas [...] Es de señalar que, cuando no existe esta presencia del demonio en la obra, hay una tendencia en los autores a asociar, o encarnar, las fuerzas del mal en otros personajes, claramente identificados con grupos de creencias religiosas no cristianas: judíos, moros, o paganos; o con cristianos que provocativamente desafían sus propias creencias, como son los pecadores empedernidos.

En la comedia de Azevedo, ni Britaldo ni Remigio profesan una religión distinta a la cristiana; el segundo es, de hecho, el maestro espiritual de la santa. Por tanto, deben ubicarse en el grupo de los «pecadores», aunque el adjetivo «empedernidos» no resulta del todo exacto: antes de su obsesión por Irene, ambos han llevado una vida virtuosa, especialmente Remigio. En cualquier caso, los pecados de ambos impulsan la acción de la comedia y conducen al martirio de la santa, sin necesidad de intervención diabólica alguna.

Por su parte, la Virgen figura como personaje dramático propiamente dicho en una sola pieza del corpus: *Dicha y desdicha del juego*. Por supuesto, su función es la de *ayudante* (A) de sus devotos, Felisardo y María. Solo aparece físicamente en una escena, de enorme espectacularidad: aquella en la que arrebatada a Felisardo de las garras del Demonio.<sup>493</sup> Luego, impide la violación de María, aunque para ello no requiere presencia corpórea. Según relatan los personajes, con anterioridad habría acudido también en ayuda de don Fadrique, salvándolo de un naufragio y extrayéndole a cambio la promesa de casarse con la noble más pobre de Oporto. Mediante esta acción, la madre de Dios actuaría ya como *ayudante* de la piadosa protagonista, cuyas posibilidades matrimoniales eran prácticamente nulas debido a su escasa fortuna; pero también como *destinadora* (D<sub>1</sub>), en la medida en que guía a damas y galanes (S) hacia el matrimonio más deseable (O).

Cabe añadir que también en *El gran prodigio de España* se produce una brevísima aparición mariana. Al cierre de la pieza, muerto ya el protagonista, una de las acotaciones reza: «*Aparecen dos Ángeles y en medio nuestra Señora con una corona en la mano, y mientras canta la música subirá el santo hasta donde está la Señora, de manera que ella le ponga la corona en la cabeza. Y acabando de cantar se encubre la apariencia*» (acot. v. -2777). De esta

---

<sup>493</sup> «Until late in the third act, the presence of the Virgin is evident only by her statue and devotional altar, which María faithfully attends in their home, and the rescue of Fadrique at sea. The Virgin Mary is counterposed by the Demonio, who appears physically once in each act» [Soufas, 1997b:85].

manera, la Virgen no habla ni participa de la acción, de manera que no desempeña función alguna en el esquema actancial; sin embargo, sí llega a encarnarse momentáneamente en el cuerpo de una actriz, contribuyendo al espectáculo y a la exaltación del santo fallecido.

Por último, los ángeles intervienen tanto en *La margarita del Tajo* como en *El gran prodigio de España*; esto es, allí donde la Virgen no aparece o no cumple función alguna. Como cabría esperar, actúan como *ayudantes* (A) de los santos y sus compañeros. Por ejemplo, uno de ellos expulsa a Britaldo del convento de Irene en la comedia de Azevedo: «De parte de Dios acudo / de Irene a la defensión, / ángel embajador suyo» (vv. 1174-1176). Otro rescata a los graciosos cuando sufren una broma pesada a manos del Demonio en el texto de Sousa. Además, los ángeles funcionan como voceros de la voluntad divina; en este sentido, se convierten también en *destinadores* (D<sub>1</sub>), toda vez que revelan a los fieles lo que Dios quiere de ellos, empujándolos hacia el curso de acción deseado. Esto resulta muy evidente en *La margarita del Tajo*, donde el Ángel no solo informa a Irene sobre el enamoramiento de Britaldo, la traición de Remigio o su propio destino de mártir, sino que le transmite instrucciones explícitas. Cada uno de estos aspectos se examinará con mayor detalle a lo largo del presente capítulo.

#### 4.1.2 Funciones pragmáticas

Desde el punto de vista pragmático, los personajes sobrenaturales desempeñan ante todo la función de *portavoz* de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra. La Virgen y los ángeles lo hacen del modo más directo: como no podría ser de otra manera en el contexto sociocultural y religioso del siglo XVII, cada palabra que pronuncien resonará como una verdad incuestionable. Así sucede, por ejemplo, cuando la Virgen defiende la infinita capacidad divina para el perdón, así como su propio papel de intercesora ante Cristo (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 2922-2937):

|        |   |
|--------|---|
| VIRGEN | Ninguna ofensa hay que pueda<br>poner en dificultad<br>de Dios la piedad inmensa;<br>y más con mi patrocinio,<br>que tiene con Dios tal fuerza,<br>que como le tenga el hombre<br>de su parte, no experimenta<br>de Dios el menor castigo;<br>y porque, alevoso, veas<br>la estimación que Dios hace<br>de mi nombre, de la pena<br>y culpa que cometió<br>este mi devoto, ordena<br>que quede absuelto, pues tanto<br>se ha apurado tu fineza<br>en mi santa devoción. |
|--------|---|

Lo mismo ocurre cuando un ángel, tras rescatar a los graciosos Timoteo y Marino de las garras del Diablo, canta dirigiéndose a los «fieles», apelativo mediante el que se incluye a la audiencia (*El gran prodigio de España*, vv. 1712-1723):

|       |   |
|-------|---|
| ÁNGEL | No temáis, fieles,<br>no os asustéis,<br>que de vuestra parte<br>al Cielo tenéis. |
|-------|---|

Poco importa que el Infierno  
se conjure contra vos,  
si de vuestra parte Dios  
pone su poder eterno.  
No temáis, fieles,  
no os asustéis,  
que de vuestra parte  
al Cielo tenéis.

Como reflejan ambos ejemplos, las lecciones impartidas por los personajes sagrados son, casi sin excepción, de índole religiosa y doctrinal. Tan solo un pasaje ofrece un caso un tanto diferente. Cuando doña María, sumida en un profundo sueño e inspirada por la Virgen, disuade a don Fadrique de su intento de violación, la joven se expresa en primera persona —esto es, el «yo» es la dama, no la Virgen—, pero no recordará nada de lo sucedido y resulta evidente, tanto para el público como para los demás personajes, que posee en su discurso toda la autoridad de la madre de Dios. Desde tan elevada posición, se condena la agresión sexual y se defiende el honor de la joven aristócrata, que, en contra de la creencia habitual, le pertenece solo a ella; su hermano no estaba en el derecho de apostararlo (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 3175-3258).<sup>494</sup>

|          |  |
|----------|--|
| MARÍA    | <p>Suspende aquesta traición,<br/>no ejecutes tu malicia,<br/>mira que está la justicia<br/>contra ti y más la razón [...]<br/>No experimente tu rigor<br/>una mujer principal<br/>que no tiene más caudal<br/>que la joya del honor [...]<br/>Mira que es bárbaro arrojó;<br/>advierte que es gran maldad<br/>que sea mi honestidad<br/>de tu apetito despojo [...]<br/>Si de mi hermano el error<br/>me ha jugado, burla ha sido,<br/>que nadie, es cierto, ha tenido<br/>dominio sobre el honor.<br/>¿Quieres que te satisfaga<br/>mi honor? No ha de ser así,<br/>que no es bien se pague en mí<br/>el que de mí no se paga [...]<br/>No prosiga tu intención;<br/>mira que no has de cumplirla,<br/>pues tengo para impedirla<br/>en la Virgen defensión.</p> |
| FADRIQUE | <p>¿Qué es esto? Todo lo sabe;<br/>gran prodigio aquí se encierra [...]<br/>Esto lo dispone el cielo<br/>porque escape de la pena;<br/>esto la Virgen lo ordena:<br/>afuera, vano desvelo.</p>   |

<sup>494</sup> De esta cuestión se ha tratado en el capítulo II, 1 «Damas y galanes».

Por otra parte, aunque resulte quizás contraintuitivo, también el Demonio reafirma con sus discursos las enseñanzas cristianas, que conoce a la perfección. Lejos de ponerlas en duda o de procurar justificarse, a menudo ensalza —eso sí, con amargo tono— el poder o la bondad de Dios y, sobre todo, de la Virgen, que contrapone a sus propias cualidades negativas. Ocasionalmente, anticipa ya su propio fracaso ante tan formidables adversarios. Piénsese, por ejemplo, en la glorificación mariana que impregna la primera intervención diabólica en *Dicha y desdicha del juego*; debido a su extensión, no se reproduce aquí, sino que se examinará con mayor detenimiento en el epígrafe II, 4.2.1 «El Demonio». De la misma manera, el Diablo describe así a la Virgen en *El gran prodigio de España* (vv. 683-692):

DEMONIO            [...] Aquella fuerte mujer,  
                          aquel de gracia prodigio,  
                          aquel horror del Infierno,  
                          aquel terror del abismo  
                          aquel odio de la culpa,  
                          aquella Madre de Cristo.  
                          Aquella que, por no verla,  
                          quisiera huir de mí mismo  
                          cuando su presencia fuera  
                          posible el estar conmigo.

Por otro lado, estas intervenciones sobrenaturales dan lugar a momentos de gran espectacularidad, donde se aúnan música, cánticos y maquinaria escénica para la exaltación de la religión católica y de su triunfo sobre el mal. Además de entradas y desapariciones efectistas de los personajes u otros lucimientos ligados a la representación de un milagro o hecho prodigioso, cobran importancia las llamadas *apariencias*, que implicaban el súbito descubrimiento de «una figura, imagen o cuadro religioso, por lo cual no es de extrañar su parecido con un paso de Semana Santa o con un retablo de iglesia» [Ruano de la Haza, 1994:460]. Suele tratarse de escenas de marcado carácter plástico, con las que se pretendía asombrar al auditorio [Ruano de la Haza, 1994:449]:

Las apariencias, que se revelaban al público de los corrales corriendo una o varias de las cortinas que podían cubrir los nuevos espacios de la fachada del teatro [...] desempeñaban más bien la doble función de despertar la admiración del público, y de ilustrarlo mediante la presentación de un lienzo, cuadro o *tableau vivant* que no tenía a menudo mucha conexión con el espacio escénico en que se estaba desarrollando la acción [...] Si el decorado teatral del Siglo de Oro conformaba más o menos con un principio de verosimilitud realista, la apariencia rompe los límites de lo natural para existir en un plano diferente de la realidad escénica [...] La apariencia es, pues, apropiada para la presentación de milagros o escenas que el dramaturgo no puede presentar sobre el tablado, pero que desea dejar impresas, con cierto elemento de sorpresa, en la mente de su público.

Asimismo, la música —vihuelas, guitarras, clarines, chirimías..., acompañados o no de voz— cobra un papel muy importante en el teatro áureo, especialmente en las piezas de tema religioso [Ruano de la Haza, 1994:345-46]:



El clarín sirve para anunciar la salida no sólo de personajes reales o sobrenaturales sino también ordinarios [...] El dulce sonido de chirimías,

especie de clarinete, es utilizado para apariciones sobrenaturales de carácter religioso, como, por ejemplo, la bajada de dos Ángeles con una imagen de Nuestra Señora de Copacabana en la segunda jornada de *La aurora en Copacabana*, de Calderón [...] o el descenso del Ángel San Miguel en una tramoya en *La creación del mundo*, de Lope [...] Los personajes sobrenaturales, al igual que los ángeles, intervienen a veces cantando [...] El objetivo es claramente situarlos en un plano diferente de la realidad escénica [...] La tentación diabólica va generalmente acompañada de música [...] Y también la intervención divina [...] La música teatral consigue elevar ciertos versos de una determinada comedia a un plano diferente del lenguaje normal, dándoles una significación especial.

Muchas de las escenas de mayor espectacularidad coinciden con el desenlace de las comedias de santos. Resulta fácil imaginar que la implicación del público en la fiesta teatral se estrecharía en estos instantes, pues la audiencia habría de participar de la celebración en una catarsis colectiva. Importa, por tanto, considerar la dimensión pragmática de estos pasajes; tanto más, cuando el cierre de cada pieza suele implicar un espacio liminar donde se aproximan ficción y realidad. Así ocurre al final de *La margarita del Tajo* (vv. 4100-4155):

*Entran por una puerta, y mientras que vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro, y así de una parte como de otra unas como ondas de agua, y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles que cantarán lo siguiente.*

|          |  |
|----------|--|
| ÁNGELES  | Venid, venid, zagales,<br>venid, venid aprisa<br>del ya sagrado Tajo<br>a ver las maravillas.<br>Veréis que sus corrientes<br>las del Jordán imitan<br>corriéndose paradas,<br>parándose corridas.<br>Veréis que haciendo plaza<br>las aguas se retiran,<br>que hoy sus murmuraciones<br>se vuelven cortesías [...]  |
| ETCÉTERA | Oigan, señores, la letra,<br>que hacen de Irene divina<br>los ángeles las exequias.  |
| ÁNGELES  | Todo esto son aplausos,<br>todo salvas y vivas<br>de quien el Tajo adora<br>por más graciosa ninfa,<br>de aquella que en las aguas<br>de perlas es envidia,<br>siendo, por la pureza,<br>más cándida y más fina.<br>Aquella a quien los celos,<br>cuando las vidas quitan,<br>hacen que, fénix, truque<br>la muerte por la vida.<br>Ésta es Irene hermosa, |

que, rosa nabantina,  
del cielo se hizo estrella,  
del Tajo margarita.  
Venid, venid, zagales,  
venid, venid aprisa  
del ya sagrado Tajo  
a ver las maravillas.

*Acabando de repetir la música la primera copla de la letra, corren las aguas y, encubriendo el sepulcro, se cierra el vestuario.*

El uso repetido de la segunda persona del plural y del vocativo por parte de los ángeles —«Venid, venid, zagales» (vv. 4100 y 4152)—, así como la intervención del gracioso, que convida a prestar atención al canto —«Oigan, señores, la letra» (v. 4133)— refuerza la conexión entre público y personajes. La dimensión pragmática se acrecienta al aludir a los aplausos con los que el auditorio celebraría el final de la pieza y el ascenso a los cielos de la santa —«Todo esto son aplausos, / todo salvas y vivas» (vv. 4136-4137)—, así como, por supuesto, al apuntar el título de la comedia: «del Tajo margarita» (v. 4151). Con ello, estos personajes ejercen también, en cierta medida, como *presentadores* del universo ficticio. Este último recurso figura también en *El gran prodigio de España*, que finaliza con una escena muy similar, involucrando además a la Virgen (vv. 2777-2786):

*Aparecen dos Ángeles y en medio nuestra Señora con una corona en la mano, y mientras canta la música subirá el santo hasta donde está la Señora, de manera que ella le ponga la corona en la cabeza. Y acabando de cantar se encubre la apariencia.*

MÚSICA            ¡Albricias, albricias, suelo,  
albricias, que has merecido  
una flor que has producido  
que se disponga en el Cielo!  
Si su dicha tan extraña  
loar el mundo no sabe,  
sea un Ángel quien alabe  
el gran prodigio de España.

ÁNGEL (Canta.) *Te Deum laudamus*  
*Te Dominum confitemur*

*Encúbrese la apariencia.*

Por otra parte, en esta comedia de Sousa los momentos musicales y de celebración no se limitan al desenlace. Junto al cántico mediante el que un ángel interpela a los «fieles», antes citado, puede recordarse cómo san Pedro González, arrepentido de su soberbia, recibe la noticia de que Dios lo ha perdonado (vv. 667-670):

*Descúbrese un Ángel y canta.*

ÁNGEL            Ya, Pedro, estás perdonado.  
Confía en Dios, que su amor  
ha perdonado tu error  
olvidando tu pecado.

En la tercera jornada, la llegada del santo a casa de Lidoro se anuncia con la siguiente copla, que el ángel repetirá tras la expulsión del Diablo (vv. 2441-2444):

*Sale Pedro y aparece en lo alto un Ángel cantando.*

ÁNGEL                Preparen los Cielos vivas,  
                              prevenga el Infierno penas,  
                              que en las oscuras cavernas  
                              tiene hoy llamas más activas.

Además, una «Música» celestial se dirige a menudo a los personajes de *El gran prodigio de España*, ofreciéndoles su guía, celebrando sus victorias o adelantando acontecimientos futuros aun cuando ningún ángel aparezca en escena. Se confirma así la impresión, patente ya en los pasajes anteriores, de que Dios se expresa a través de la música en esta comedia. No se trata de una práctica aislada; Ruano de la Haza [1994:349] afirma:

El uso de la música para repetir o completar las palabras de los personajes en escena sirve para subrayar la artificialidad de lo que dicen. En las comedias mitológicas, Calderón reserva la música generalmente para los dioses paganos, con el objetivo obvio de resaltar su falta de humanidad. Efecto parecido persigue Cristóbal de Monroy en su comedia de santos *No hay más saber que saberse salvar*.

En la pieza de Sousa, el frecuente carácter profético de estas intervenciones habría de despertar el interés del público, suscitando su curiosidad o, si ya conocían o imaginaban el desenlace, su complicidad. Asimismo, es habitual que, como las ángeles, la Música también evoque el título de la comedia, generando un efecto metateatral. Piénsese, por ejemplo, en el diálogo que mantiene con el Demonio, muy al comienzo de la pieza (vv. 155-222):

|         |  |
|---------|--|
| DEMONIO | ¡Ay de mí, suerte tirana!<br>¿Quién será este dragón<br>que mis furias amenaza?  |
| MÚSICA  | Será desprecio del mundo.  |
| DEMONIO | Eso es lo que más me cansa.<br>¡Desprecio del mundo! Malo.<br>Si el mundo no despreciara,<br>puede ser que mis temores<br>en la empresa se alentarán.<br>¿Quién será, pues, este monstruo? |
| MÚSICA  | Será prodigio de España.   |
| DEMONIO | Pues yo prodigio seré,<br>también, do sutiles trazas.  |

Cuando el Diablo cree, por un momento, triunfar sobre Pedro, recuerda esta conversación e incide de nuevo en el título de la obra. En esta ocasión, le contesta un eco musical que insiste en la futura gloria del santo (vv. 252-263):

|         |  |
|---------|--|
| DEMONIO | ¡Gran dicha! ¡Ventura extraña!<br>¿Pues no decían las voces,<br>que en el Cielo se alternaban: |
|---------|--|

«será temor del Infierno»?  
 MÚSICA Será temor, etc.  
 DEMONIO ¿No decía su arrogancia:  
 «será desprecio del mundo»?  
 MÚSICA Será desprecio, etc.  
 DEMONIO Mas ¡ay de mí, suerte avara!  
 Que no sé si aun después  
 será prodigio de España.

*Vase.*

MÚSICA Será prodigio, etc.

Posteriormente, la Música le anuncia al propio Pedro su futuro como «prodigio de España», al tiempo que lo instruye en el camino hacia la santidad (vv. 755-776):

PEDRO Mi Jesús, para buscaros  
 enmendando mis delitos,  
 ¿dónde os hallaré, Señor?  
 MÚSICA En el Orden de Domingo.  
 PEDRO ¡Pues de Domingo en el Orden  
 he de buscar vuestro auxilio!  
 MÚSICA Serás temor del Infierno.  
 PEDRO Dejando mis desvaríos  
 atendiendo a vuestra voz,  
 ¿qué seré si amante os sigo?  
 MÚSICA Serás desprecio del mundo.  
 PEDRO ¿Y dejando de mis vicios,  
 para buscaros constante  
 la locura en que he vivido?  
 MÚSICA Serás prodigio de España.  
 PEDRO Mil gracias os doy, Dios mío,  
 por tal favor, pero ¿dónde  
 es el Orden de Domingo?  
 MÚSICA Busca a Dios, y en Él confía,  
 que Él te dará su auxilio.  
 PEDRO Espero, Dios mío, en Vos.  
 Mi Señor, en Vos confío.

Por su parte, también Leonor escucha cantos proféticos que le avanzan, a ella y al público, la resolución de la trama profana: «Es de Lidoro tu estrella» (vv. 972, 2254 y 2258). A su vez, a Belisa se le promete el perdón tras la penitencia: «Apararás del Infierno / las merecidas hogueras» (vv. 2028-2029). Por último, resulta muy significativa, sobre todo por su espectacularidad, la escena inicial de la tercera jornada. San Pedro González, patrono de los marineros, detiene una tempestad en alta mar; interviene la Música y los tripulantes de la nave celebran el milagro con un Ave María del que podría participar también el auditorio (vv. 2034-2065):

*Suena ruido de tempestad, aparece naufragando una nave y dicen dentro:*

UNO Gran tempestad.  
 OTRO Gran tromenta.

|       |   |
|-------|---|
| OTRO  | Aferra la gavia, mira,<br>que debajo de las olas<br>el viento nos precipita [...] |
| TODOS | Clemencia, Señor, piedad.   |
| UNOS  | Fray Pedro, en tanta desdicha<br>vuestra virtud nos socorra.                      |
| OTROS | Vuestro amparo nos asista.  |

*Aparece fray Pedro sobre la gavia de la nave y canta la Música.*

|        |  |
|--------|--|
| MÚSICA | Quien invoca en las tromentas<br>de Pedro la virtud digna<br>serena las tempestades<br>y deshace las ruínas. |
|--------|--|

*Va serenando la tempestad, dicen todos:*

|       |  |
|-------|--|
| TODOS | Milagro, milagro ha sido.  |
| UNO   | A vos, fray Pedro, es debida<br>esta merced que alcanzamos.  |
| PEDRO | Yo no, Dios es quien os libra [...]<br>A él debéis el favor<br>y a su Madre Santísima [...]<br>cantadle una Ave María,<br>que es la letra más suave<br>que hace su gloria crecida. |

*Cantan el Ave María y dicen:*

|       |  |
|-------|--|
| TODOS | Buen viaje, en hora buena,<br>viva el nombre de María. |
|-------|--|

De esta manera, los personajes sobrenaturales —tanto los que llegan a concretarse físicamente sobre el escenario como esa música celestial que, en cierta medida, hace de Dios un personaje «latente»<sup>495</sup>— contribuyen a la dimensión pragmática de la comedia en su orientación hacia la dramaturga, al actuar como presentadores o como portavoces de mensajes ideológicos muy claros, que reafirman y difunden ciertos aspectos de la doctrina cristiana; y en su orientación al público, al involucrarlo en la fiesta teatral y hacerlo partícipe de la exaltación religiosa.

## 4.2 RASGOS DE CARACTERIZACIÓN

### 4.2.1 El Demonio

El Demonio participa como personaje dramático en *Dicha y desdicha del juego* (Azevedo) y *El gran prodigio de España* (Sousa). En el texto de Azevedo, aparece una vez por jornada: sus dos primeras intervenciones suponen sendos soliloquios donde expone sus objetivos y frustraciones; durante la tercera tiene lugar el pacto diabólico con Felisardo y el combate con

---

<sup>495</sup> García Barrientos [2003:162] se refiere a aquellos que «estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son “meramente”, pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes *latentes*, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos».

la Virgen. En la comedia de Sousa, la presencia demoníaca resulta más constante y con frecuencia entabla diálogo con otros personajes. De esta manera, a los lamentos y la exposición de objetivos en forma de monólogo se suman múltiples intentos de tentación (a Pedro, a sus amigos...), escenas cómicas (en particular, aquella que involucra a los graciosos) y enfrentamientos verbales con el Ángel.

En ambas piezas, el Demonio —así llamado en el *dramatis personae* y en las acotaciones, al igual que cada vez que se introducen sus parlamentos— recibe apelativos como «dragón infernal» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 2947; *El gran prodigio de España*, v. 693)<sup>496</sup> o «monstro infame» (*El gran prodigio de España*, v. 2449). Asimismo, en el texto de Sousa se refiere a sí mismo como «Luzbel» (vv. 159, 173 y 2379) o «Lucifer» (v. 2480). Esta segunda denominación es la que adopta el ángel rebelde después de su caída: se trata del «[...] infelice Luzbel / en Lucifer transformado» (vv. 2479-2480). De este modo, se produce una identificación entre el término «Demonio», que posee teóricamente un carácter genérico, en alusión a cualquiera de los «ángeles creados por Dios, caídos en pecado y condenados», cuyo «número es muy elevado, aunque inferior al de los ángeles buenos» [Cilveti, 1977:39-40]; y Satán o Lucifer, cabeza de la jerarquía infernal.<sup>497</sup> A propósito de los nombres del Demonio en las comedias de Lope de Vega, Garasa [1960:249-50] afirma:

Es sabido que la voz genérica «Demonio» proviene del *daimón* griego, ser intermediario entre los dioses y los hombres, según Hesíodo, y según Sócrates; especie de espíritu tutelar. El nombre de «Satán» es hebreo y apuntaba, según los especialistas, a una cualidad, pues significaba «tender asechanzas, perseguir, ser adversario». Tal denominación ha sido traducida al griego por «diábolos», «el que atraviesa», o «el que es lanzado a través». Con todos estos nombres es llamado el Demonio en el teatro de Lope, sin olvidar el primero, el que recuerda su preclaro origen: Lucifer.

Desde el punto de vista físico, hablamos de un personaje de gran versatilidad, pues «los demonólogos medievales y áureos coinciden al señalar el *polimorfismo* como uno de los rasgos más característicos del diablo» [Fernández Rodríguez, 2007:87]. En la comedia barroca, puede mostrar dos aspectos, según ha estudiado González Fernández [1998]. El primero es su forma natural o demoníaca; el actor que lo encarnase entraría en escena en «traje de demonio», una indumentaria que ha de suponerse convencional y fácilmente reconocible por el público, aunque hoy un tanto enigmática. Según este estudioso, podría quizás tratarse de un traje negro estrellado

<sup>496</sup> El Demonio se identifica en múltiples ocasiones con un dragón en el libro del *Apocalipsis*; por ejemplo: «Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados [...] Cuando el dragón se vio precipitado en la tierra, se dio a perseguir a la mujer que había parido al Hijo varón [...] Se enfureció el dragón contra la mujer y se fue a hacer la guerra contra el resto de su descendencia, contra los que guardan los preceptos de Dios y tienen el testimonio de Jesús» (*Apocalipsis* 12, 7-17); «Vi un ángel que descendía del cielo, trayendo la llave del abismo y una gran cadena en su mano. Tomó al dragón, la serpiente antigua, que es el diablo, Satanás, y le encadenó por mil años» (*Apocalipsis* 20, 1-2).

<sup>497</sup> Sobre la multiplicidad de los demonios, observa Garasa [1960:249]: «Otra cuestión que suscitan las comedias hagiográficas de Lope es la referente a los nombres y a la cantidad de los demonios. Existe la tendencia a presentar al Demonio y no a los demonios, como si la perversidad del mundo manara de una sola fuente. Aunque esta concepción está avalada por numerosos textos sacros [...] en realidad Satán o Lucifer es simplemente uno de los innumerables demonios. Lope no ignoraba esta pluralidad demoníaca. Si bien generalmente, y por razones quizás de economía escénica, sólo aparece un Demonio, más de una vez su número se acrecienta».

u otro rojo, decorado con llamas; tal vez también se emplease pintura facial de color negro.<sup>498</sup>  
A su vez, Ruano de la Haza [1994:306] explica:

En *La creación del mundo*, de Lope, Luzbel aparece anacrónicamente vestido «con cota y faldones y tocado de diablo» (fol. A1v); en *La gran rosa de Viterbo*, de González de Bustos, el Demonio se presenta «vestido con un manto negro estrellado» (fol. 31v); y en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope, «sale un demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies, de piel, a hechura de cabrón, como le pintan» (fol. E5r). En un documento de 1608 el traje de demonio aparece descrito de la siguiente manera: «una cota de demonio con su faldón de terciopelo liso negro, bordado con mascarones y llamas».

Además, el Demonio se caracteriza por la fealdad, que, de acuerdo con el pensamiento medieval y renacentista, reflejaría el horror de su pecado. Este rasgo posee también un notable potencial cómico, a menudo subrayado por el gracioso. Así lo prueban las reacciones de Felisardo y su criado en *Dicha y desdicha del juego* (vv. 2797-2801):

FELISARDO        Aquesto ha de ser... ¡Diablo!

*Sale el Demonio.*

DEMONIO        Esas voces lastimeras  
                     me traen desde el abismo.

SOMBRERO       No vi figura más fea;  
                     ¡Jesús!

FELISARDO       El alma se asusta.

Estos versos constituyen la única alusión al aspecto físico del Diablo en la comedia de Azevedo: ni las acotaciones ni los diálogos dan otra pista al respecto. La insistencia en su fealdad hace suponer que se muestra en su forma natural; desde el punto de vista argumental, no tendría motivos para no hacerlo así, toda vez que acude tras la invocación de Felisardo y no precisa, por tanto, ocultar su identidad. Además, esta es la única ocasión en la que el Demonio comparte escena con otros personajes, puesto que sus intervenciones anteriores se limitan al soliloquio; tampoco entonces tendría necesidad alguna de encubrir su verdadera apariencia. De esta manera, el traje demoníaco contribuiría a la espectacularidad visual de estas escenas, en especial aquella que implica el pacto diabólico y la lucha aérea con la Virgen, momento culminante de la pieza.

La segunda posibilidad que examina González Fernández [1998] a la hora de mostrar al Demonio sobre las tablas implica el disfraz, normalmente humano: Satanás interviene en la trama bajo la falsa apariencia de un galán, un religioso, un hombre pobre, una mujer... Por lo general, estos disfraces sirven «directly or indirectly to aid the character in his main dramatic

---

<sup>498</sup> Boadas [2018:111] refiere la existencia de un dibujo con «una especie de tridente y lo que interpretamos como unos cuernos en la cabeza» que probablemente represente al Diablo en el manuscrito autógrafo de *El cuerdo loco*, de Lope de Vega. Satanás no aparece aquí como personaje, sino que es mencionado por Tancredo: «Ya parece que el Demonio / esta gente señorea» (vv. 2295-2296). La citada investigadora se pregunta sobre esta ilustración: «¿Fue obra de Lope o lo realizó una mano ajena en un momento posterior? ¿Tiene relación con la puesta en escena de la obra? A lo mejor en este punto de la comedia Lope había imaginado la aparición de esta imagen para hacer más evidente la vinculación del ejército turco-albanés con el infiel o quizá para reforzar los versos de Tancredo en los que precisamente recordaba que el diablo dominaba muchas veces las acciones de los hombres. ¿Y si no se trata de una indicación escénica y simplemente es un dibujo para decorar el manuscrito?».



carácter espectacular de dichas escenas —que incluyen música, fuegos infernales y desapariciones súbitas por el escotillón, como luego se detallará— y con el hecho de que, antes de la tercera jornada, el Diablo no parece tener intención de ocultar su identidad. Sin embargo, ciertas particularidades ponen en entredicho esta posibilidad: sobre todo, Pedro parece no reconocer inmediatamente a Satanás cuando habla con él al comienzo de la segunda jornada, pues solo pasado un rato le dice: «Y tú, pues ya sé quién eres, / vete de aquí si no quieres / huir con mayor rigor» (vv. 1098-1100). Estas palabras podrían sugerir que el aspecto con el que se presenta el Demonio resulta, cuanto menos, ambiguo. Además, desde el comienzo de *El gran prodigio de España* abundan las reflexiones de Lucifer acerca de su pasado y su caída en desgracia, un tipo de discurso que —como antes se ha apuntado— servía a menudo para revelar al auditorio la presencia del Demonio disfrazado. González Fernández [2001:110] llega a postular que «el uso del relato de la rebelión de los ángeles y la posterior caída de Luzbel como manera de autopresentación [...] podría servir, entre otras cosas, para determinar si el demonio aparece o no vestido de demonio». Con todo, admite, considerando la frecuencia y la extensión de este tipo de intervenciones, que «they were relevant too as a form of entertainment» [González Fernández, 1998:137]. Por esta última razón, no creo que la narración de la caída, que podría resultar de interés a la dramaturga por otros motivos, sea por sí sola argumento suficiente para afirmar que Satanás prescinda aquí de su forma diabólica, aunque la aparente demora de san Pedro a la hora de reconocerlo obliga, al menos, a considerar esta posibilidad.

Cabe añadir un último detalle a propósito del aspecto del Diablo en *El gran prodigio de España*. Existen al menos dos escenas donde ha de interpretarse que Lucifer es invisible para los demás personajes. Sobre la cuestión de la invisibilidad demoníaca en el teatro barroco, González Fernández [1998:330] explica que esta se crearía, casi siempre, a través del lenguaje, pues —a diferencia de Dios, quien puede hacerse notar a través de una voz incorpórea, que proviene de fuera del escenario— su destacado papel dramático, sus intensos diálogos con otros personajes, su uso frecuente del aparte y su significativa capacidad espectacular exigirían una presencia física sobre las tablas, encarnada en el cuerpo de un actor; de esta manera, funcionarían mucho mejor multitud de escenas, como, por ejemplo, aquellas donde «the Devil is supposed to be whispering in the victim's ear». El mismo investigador añade [González Fernández, 1998:335]:

The Devil's presentation as an invisible being adds to his supernatural qualities, and to his construction as a magical being capable of confounding the senses. It is in this fashion that invisibility contributes to his spectacular stage presence. It is used as a vehicle for temptation, in order to provide comedy, and as a means of cheating his antagonists of their revenge for his false promises. More importantly, it involves the audience in the theatrical process as they are called once again to suspend their disbelief and accept that they, as privileged onlookers, can see a being that is invisible to the characters.

En efecto, ha de suponerse que el Demonio resulta invisible —en otras palabras, el público debe imaginarse que lo es— mientras tienta a Pedro susurrándole al oído, como si de su propia conciencia se tratase (vv. 225-243):

|         |            |   |
|---------|------------|---|
| DEMONIO | (Al oído.) | Todo merece sujeto<br>que logra prendas tan raras.  |
| PEDRO   |            | Yo merecimientos tengo<br>y cabales circunstancias. |
| DEMONIO |            | No hizo en dártela mucho.                           |

|         |  |
|---------|--|
| PEDRO   | Mas pudiera a otro darla.  |
| DEMONIO | No, que otro no hallaría<br>tan digno para ocuparla.   |
| PEDRO   | Esto es verdad, pues ¿qué haré<br>para celebrar mi fama?   |
| DEMONIO | Gastar en ostentaciones,<br>hacer pompas, vestir galas.  |
| PEDRO   | Lo que el pensamiento dice<br>no en todo me desagrada.   |
| DEMONIO | Las vanidades inculcan<br>del sujeto las hazañas.  |
|         | ( <i>Aparte.</i> ) (Dichosa suerte he tenido,<br>cierta tengo la ganancia.)<br>Celebre tu fama el mundo. |

Y sin duda, Lucifer es invisible también cuando ata entre sí a los graciosos con una cadena, aprieto de efecto cómico del que son rescatados por un ángel. Este mantiene con el Demonio una discusión que los criados escuchan, aunque no pueden ver a ninguno de los personajes sobrenaturales (vv. 1656-1660):

|         |                                     |
|---------|-------------------------------------|
| MARINO  | Timoteo.                            |
| TIMOTEO | Marino.                             |
| MARINO  | ¿Oyes<br>de lo que yo escucho algo? |
| TIMOTEO | Algo no, sí mucho más.              |
| MARINO  | Yo de miedo estoy temblando.        |
| TIMOTEO | Los cabellos se me erizan.          |

Una vez liberados, afirman haber reconocido la presencia demoníaca por el olor (vv. 1696-1707):

|         |   |
|---------|---|
| MARINO  | ¿Qué es esto, amigo Timoteo?  |
| TIMOTEO | ¿Qué sé yo?   |
| MARINO  | Sueltos estamos<br>sin saber quién nos prendía,<br>ni quién nos soltó el pano.  |
| TIMOTEO | Yo solo sé que he sentido<br>un estruendo no pensado.   |
| MARINO  | Según las informaciones<br>que del Infierno me han dado,<br>y el olor que aquí siento<br>de azufre y pez, no me engaño,<br>que si me huele al Infierno<br>debe estar acá el Diablo. |

Precisamente, este hedor a azufre es un rasgo característico del Diablo, cuya mención sobre las tablas posee un propósito cómico —como ocurre en este caso, suele correr a cargo del gracioso— y, por lo general, también ha de suponerse convencionalmente aceptado por el público, a quien se daría noticia de este elemento a través del diálogo y no mediante la producción genuina de un olor desagradable. González Fernández [1998:348-49] señala:

The effect of such identification of the Devil through his smell is, at one level, to alert the audience if there are no other textual indications and to provide comic relief. The Devil in these scenes has lost none of the folkloric and medieval characteristics that made him both a figure to be feared and laughed at [...] The question of the representation of smells is perhaps difficult to resolve. The creation of a sulphurous smell, whilst no doubt able to produce the same sense of disgust in the audience as that displayed by the gracioso's words and actions would prove difficult to get rid of from subsequent scenes and it is probable that smells were not used [...] It is, however, quite possible that the Devil might appear on stage blowing small quantities of smoke through his nostrils [...] It must be assumed that demonic smell was created through rhetorical means on most occasions.

Por lo que se refiere a la caracterización psíquico-moral del Diablo, dos son los rasgos que se subrayan una y otra vez: la soberbia y la envidia.<sup>499</sup> La primera es, como sintetiza Cilveti [1977:39-40], la causa primera de la rebelión de los ángeles caídos:

Puestos en estado de probación al ser creados para que alcanzaran la beatitud usando bien de su libertad, escogieron apartarse de Dios por soberbia, o bien (opinión ésta de carácter arcaico y bíblico) porque tuvieron comercio carnal con las hijas de los hombres (Gén. 6, 4, Filón, Orígenes, Clemente de Alejandría, Tertuliano). De la soberbia nacen la rebelión, desobediencia, envidia del hombre, rabia, desesperación, blasfemia. El objeto del pecado de soberbia pudo ser: desordenado deseo de beatitud natural (sin ayuda de Dios), de beatitud sobrenatural (con ayuda divina), de semejanza indebida con Dios (v.g., potencia creadora), de igualdad con Dios, de unión con el Verbo, negación de la reverencia debida a Cristo, etc... La pena debida a su pecado es de *daño* (privación de la beatitud) y de *sentido* (eterno tormento), sin posible remisión porque son incapaces de arrepentimiento.

El Demonio de Azevedo y el de Sousa aluden en múltiples ocasiones al pecado de la soberbia. En *Dicha y desdicha del juego*, el Diablo se refiere a «la soberbia mía» (v. 489), «mi arrogancia vana» (v. 490) y «mi altivez» (v. 500). En su primera intervención en *El gran prodigio de España*, Lucifer señala explícitamente este rasgo de su carácter como origen de su caída, al tiempo que lamenta amargamente la gloria perdida (vv. 155-180):

|         |  |
|---------|--|
| DEMONIO | ¡Ay de mí, suerte infelice!<br>¿Dónde iré, que mi desgracia,<br>para fomentar mis ruinas,<br>no empeñe todas sus trazas?<br>¿Quién dijera que Luzbel,<br>que en esa lúcida sala,<br>sentado en silla de luces<br>montes de zafir pisaba,<br>hoy se viera por acaso<br>de una desdicha impensada, |
|---------|--|

---

<sup>499</sup> Así lo corroboran, por ejemplo, Case [1987:49], quien apunta que la principal motivación del Diablo «was envy of man's favored position in the eyes of God, a place he lost when he fell from God's grace. For this reason, *Envidia* and *Soberbia* are the most characteristic of his many incarnations»; o González Fernández [2001:108], para quien la soberbia constituye «el rasgo principal de la caracterización dramática del demonio».

trueno y rayo de sí mismo?  
 ¡Qué triste suerte, qué rabia!  
 Él, que laureles formando  
 de hojas de verde esmeralda  
 con hilos de oro tejidas,  
 su cabeza laureaba.  
 Él, que siendo el más hermoso  
 entre todos, se jactaba  
 de ser Luzbel, cuyo nombre  
 su lucimiento inculcaba  
 por una soberbia indigna,  
 por una quimera vana,  
 pase de luz a tiniebla,  
 perdiendo de Dios la gracia,  
 sin remedio, sin alivio,  
 sin término ni esperanza.

Como refleja este pasaje, la pérdida de su lugar en el Cielo provoca una intensa angustia al Demonio barroco. Si ya en la pieza de Azevedo este personaje alude a «mi desdicha» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 503) y «mi tormento» (v. 510), en el texto de Sousa sus lamentos se multiplican, cargados de patetismo, exclamaciones e interrogaciones retóricas: «¡Ay de mí, suerte tirana!» (*El gran prodigio de España*, v. 210); «Mas ¡ay de mí, suerte avara!» (v. 260); «¿Qué es esto? ¡Fiera desgracia!» (v. 671); «Mas, ¿qué podía esperar / mi desdichado delirio» (vv. 675-676)... Cree injusto que a su eterno tormento se una el infortunio de ver sus esfuerzos siempre fallidos, pues el remordimiento sincero devuelve a los hombres a la vera de Dios (vv. 695-729):

DEMONIO No quiero callar, ¿no basta  
 me disguste mi martirio,  
 mi sentimiento, mi pena,  
 mi desgracia sin alivio?  
 ¿Aún no quieres permitirme  
 una queja a tan indigno  
 pesar, como el que me aflige  
 fuera del dolor continuo,  
 que me atormenta en aquel  
 infernal y eterno abismo?  
 ¿Aún no quieres ni que yo  
 logre un día mis designios,  
 sin que apenas los intentos  
 salga el Cielo a impedirlos,  
 quitando de mi poder  
 el triunfo que ya era mío?

ÁNGEL ¡Qué poder ni qué triunfo  
 es el tuyo! ¡Deja el brío,  
 abate de tu soberbia  
 el pensamiento atrevido!

DEMONIO Pues lo que con mi trabajo  
 he buscado y adquirido  
 por mi diligencia sola,  
 ¿no lo puedo llamar mío?

ÁNGEL No, que no puede ser tuyo

DEMONIO            más que el fuego y el abismo,  
                         que fue de tu diligencia  
                         el fruto y premio debido.  
                         Calla, renovar no quieras  
                         de mis penas el martirio.  
                         Un sentimiento me basta,  
                         no quieras en repetirlo  
                         multiplicar el dolor  
                         que en escucharlo recibo.  
                         Déjame, no me atromentes.

No obstante, el hondo sufrimiento del Demonio es del todo inútil porque, a la hora de la verdad, se muestra incapaz de arrepentimiento y reincide en la soberbia que lo ha condenado. Así ocurre en su última intervención en *El gran prodigio de España* (vv. 2460-2482):

ÁNGEL            Di, soberbio desdichado.  
DEMONIO        Nada digo, que no puedo,  
                         en mi cólera me abraso.  
(*Aparte.*)        (Solo digo que, si fuera  
                         posible, otra vez mi brazo  
                         y mi deseo pusiera  
                         del Imperio en lo más alto  
                         mi silla, porque me viera  
                         al mismo Dios igualado,  
                         pues nadie hay como yo.)  
ÁNGEL            Mal discurre, necio ingrato,  
                         pues presumes que, si fuera  
                         eso posible, mi brazo  
                         en defensa del Señor,  
                         segunda vez alentado,  
                         no te dijera: «soberbio,  
                         ¿quién como Dios?».  
DEMONIO        ¡Ay, ya me caigo!  
                         ¡Ah del infierno, recibe  
                         en tus cóncavos y lagos  
                         al infelice Luzbel  
                         en Lucifer transformado,  
                         que en tus entrañas se hospeda  
                         otra vez precipitado!

El dolor del Diablo y su incapacidad para la redención se hallan estrechamente relacionados con el que se ha señalado como otro de sus rasgos fundamentales: la envidia de la naturaleza humana, que, tras la expiación del pecado de Adán mediante el sacrificio de Cristo, puede aspirar al Cielo. Garasa explica [1960:244]:

Se reconcome de envidia cuando ve que humildes mortales, como Francisco de Asís, y hasta rústicos ignorantes, como Isidro el labrador, llegarán algún día a ocupar el sitio que su soberbia dejó vacante [...] Un pensamiento lo tortura: el saberse aborrecido por Dios [...] Sobre todo le angustia el verse condenado a la inmortalidad. ¡Cuánto más piadoso ha sido Dios con la culpa del hombre!

En la misma línea, Checca [1975:107] observa:

The Devil asks himself: Why does God forgive even the most dastardly sinner and not a former angel? He cannot understand why God is always prompt to pardon man, a lowly and undignified creature made of clay. The Devil fails to comprehend that due to his angelic nature his fall was of greater consequence than that of the lower species, man. On the contrary, because of his fragile nature, man can sin, repent and regain God's grace. Even after a long sinful life, while man has a choice to save or condemn himself, the Devil has none. The realization that God despises him and prefers man causes the Devil to detest mankind more and more. Not being able to take revenge on God, he victimizes man.

El mismo investigador añade luego [Checca, 1975:117]:

The Devil, himself a sinner who cannot be pardoned, wishes man to feel the same despair as he does. However, while the Devil cannot repent, man has an open road toward God. Repentance is one of the major Baroque themes; even the most wicked of sinners can aspire to God's grace for salvation.

Estos sentimientos se reflejan a la perfección en el discurso del Demonio de *El gran prodigio de España*, quien, mucho más atormentado que el de *Dicha y desdicha del juego*, se muestra incapaz de comprender que Dios perdona las culpas humanas y no la suya (vv. 181-200):

DEMONIO            [...] Que la culpa de un instante,  
que fue solo imaginada,  
¿ha de ser eternamente  
con tal rigor castigada?  
¿No comete cada día  
el hombre culpas dobladas,  
no solo de pensamientos,  
pero de obras y palabras?  
Pues, ¿por qué ha de ser la mía,  
siendo una sola, vengada,  
y han de ser las de los hombres  
perdonadas, siendo tantas?  
¿Y dice que es la justicia  
de Dios recta? En esta causa  
fue sin razón, fue sin ley,  
fue injusta y fue tirana.  
Mas vive el Infierno que  
la naturaleza humana  
ha de pagar de mi envidia  
la justa cólera y saña.

Así pues, es esta envidia hacia el ser humano, destinado a ocupar el lugar junto a Dios que él jamás recuperará, lo que lleva al Diablo a buscar la perdición de hombres y mujeres —en especial, aquellos de mayor virtud, como es el caso de los santos— empujándolos al pecado.<sup>500</sup>

<sup>500</sup> «Satán y su cohorte odian a todo el género humano y en especial a los santos, seres de excepción que ocuparán sus antiguos sitios a la vera de Dios» [Garasa, 1960:260].

En palabras de Cilveti [1977:40], «su acción en contra del hombre está inspirada en envidia de la beatitud ofrecida a éste en la Encarnación y se ejerce por medio de la tentación, la obsesión y la magia». A menudo, el Diablo incide además en la rabia y el deseo de venganza que lo mueven; es frecuente que, en sus monólogos, apostrofe estos sentimientos o se identifique con ellos metonímicamente. Por ejemplo, en *Dicha y desdicha del juego*: «¿Cómo es posible, del infierno furias, / que pueda yo sufrir tantas injurias?» (vv. 495-496); «armas, pues, armas, fiera rabia mía» (v. 559); «Albricias puede ya / pediros mi venganza» (vv. 1501-1502); «Mi rabia enfurecida, / ¿qué os falta?» (vv. 1575-1576); «Vamos, rabia; envidia, vamos» (v. 2951). En *El gran prodigio de España* se incluyen expresiones similares, como «Que esto escuche, fiera rabia» (v. 737) o el siguiente discurso, más extenso (vv. 1604-1627):

|         |  |
|---------|--|
| DEMONIO | <p>¿Cómo es posible, infernales<br/>         furias, que tan desdichado<br/>         soy que ni uno solo alivio<br/>         encuentro en martirio tanto?<br/>         ¿Dónde iré, Infierno? ¿Dónde<br/>         hallará mi infeliz hado<br/>         menos desdichas al susto,<br/>         más consuelo a mis cuidados?<br/>         Pero dos hombres están<br/>         hacia aquí durmiendo, vamos.<br/>         (Aquí de la rabia mía),<br/>         vamos a ver quién es, si acaso<br/>         en ellos puedo tomar<br/>         venganza de mis estragos.<br/>         Pero ¿un fraile? Sí, es fray Pedro,<br/>         ¡ventura, qué bien vengado<br/>         quedaría mi ardimiento<br/>         haciéndole entre mis brazos<br/>         ceniza de mis incendios,<br/>         destrozo de mis encantos!<br/>         No es, mas es de los suyos.<br/>         En él, por ser su traslado,<br/>         me he de vengar: uno a otro<br/>         he de hacer se hagan pedazos.</p> |
|---------|--|

Interrogado por un ángel no mucho después, Lucifer insiste en su objetivo primordial, la perdición del ser humano (vv. 1662-1676):

|         |   |
|---------|---|
| ÁNGEL   | Di, con aquesta cadena,<br>¿qué querías hacer?  |
| DEMONIO | <p style="text-align: right;">Lazos</p> <p>para arrastrar al Infierno<br/>         aquestos hombres menguados.<br/>         Y no te espantes, que yo<br/>         todas mis ganancias hallo<br/>         tejiendo lazos estrechos,<br/>         duras cadenas formando,</p> |

para arrastrar y prender  
 a los hombres que, ignorando  
 mis ardidés, por su gusto  
 su precipicio buscando  
 cuando se juzgan dichosos,  
 ven a hallarse desdichados.  
 Aquesto es lo que pretendo.

Como reflejan estos pasajes, el Diablo no tiene demasiados reparos a la hora de reconocer su ínfima catadura moral, por más que insista en injusticia de su situación. Además de anunciar sus perversos planes, llama la atención de manera explícita sobre «mi maldad» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 541) o «mi malicia» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 546; *El gran prodigio de España*, vv. 1030 y 1042). Suele incidir también en su propia inteligencia, que emplea para urdir los engaños mediante los que pretenderá la perdición de los devotos. Así, habla de «mi astucia» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 527; *El gran prodigio de España*, v. 2439) o «mis astucias» (*Dicha y desdicha del juego*, vv. 511 y 1524); «mis mañas» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 543); «sutiles trazas» (*El gran prodigio de España*, v. 222) o «trazas» a secas (*Dicha y desdicha del juego*, v. 507; *El gran prodigio de España*, v. 1651); «mis ardidés» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 509; *El gran prodigio de España*, v. 1672); «mi cautela» (*Dicha y desdicha del juego*, v. 1577), «mis cautelas» (*El gran prodigio de España*, v. 1644) o «cautelas mías» (*El gran prodigio de España*, v. 1033); «mi engaño» (*El gran prodigio de España*, v. 2376) o «mis engaños» (*El gran prodigio de España*, v. 2396)... Ocasionalmente, pone también en valor el esfuerzo que implican estas tretas; antes se ha recogido cómo reivindica «[...] lo que con mi trabajo / he buscado y adquerido / por mi diligencia sola» (*El gran prodigio de España*, vv. 515-717).

Las artimañas que tanto empeño y habilidad exigen al Demonio se concretan, según sintetiza Garasa [1960:255-56], en cuatro posibilidades:

Según la más depurada ortodoxia, los demonios pueden ejercer su perversidad sobre los hombres de las siguientes maneras: 1) tentándolos a que se aparten de la virtud y cometan toda suerte de ignominias; 2) abrumándolos con diversos y crueles castigos (por supuesto que para esto, como para lo anterior, cuentan con la debida autorización divina); 3) otorgándoles ciertas ventajas aparentes para atraparlos mejor y 4) haciéndose adorar por ellos como si fuesen dioses verdaderos. De estas cuatro posibles intervenciones diabólicas en la historia humana, hallamos ejemplos en las comedias hagiográficas de Lope de Vega.

La tentación es la principal actividad del Demonio en las comedias de Sousa y Azevedo, de acuerdo con las motivaciones antes desgranadas —en especial, la envidia de la naturaleza humana—, así como con el papel que le reserva la tradición cristiana. Así lo expresa Checca [1975:114]:

The major as well as the traditional role of the Devil is to lead as many victims as possible astray through temptation. In Christian tradition the Devil is the untiring tempter: as a serpent, he deceived Adam and Eve causing the fall of mankind; later, in the desert, he unsuccessfully tempted Christ. He wants man to share his same fate of damnation. Temptation gives the Devil relief and vengeance for his hatred of God. Unknowingly, he is serving God by testing man; if man overcomes his temptations he becomes worthy of God's grace [...] The Devil's most awesome opponents on earth are the saints. They are God's

warriors against evil who, due to their high degree of virtue, must undergo great temptations. Saints and devils are engaged in a constant duel.

En este sentido, importa recordar que el Diablo cristiano puede corromper a los mortales mediante engaños o mostrándoles los rostros más seductores del pecado, pero no puede obligarlos a caer: no está en su mano anular la voluntad o el libre albedrío. Según Parker [1958:17], este es un principio teológico fundamental, que describe del siguiente modo:

The Devil cannot exert any direct influence on the human will: he tempts from without, but so does concupiscence from within, and the Devil's pull can have no effect unless it is combined with a push from within. The Devil cannot, as St Thomas makes clear, act directly upon the human intellect; internally he can only act upon the imagination and the sensitive appetite. Externally he can act upon the senses. He acts upon the sensitive appetite by exciting the passions, though he cannot compel the will to consent to them.

Por su parte, Cilveti [1977:40] explica:

Tentación es un experimento que el demonio hace con el hombre, ya redunde en bien del tentado, en contra de la intención del demonio (tentación de prueba), ya resulte en perjuicio del tentado (tentación de seducción) [...] Todo hombre es tentado por el demonio, a no ser que goce de privilegio especial de Dios; mas no todas las tentaciones provienen del demonio (opinión más común), sino también del mundo y del hombre mismo [...] La tentación actúa sobre la sensibilidad y de forma mediata en el entendimiento y la voluntad, pero no puede arrastrar el consentimiento.

Las escenas de tentación resultan particularmente explícitas en *El gran prodigio de España*. La más evidente —y fructífera, pues en efecto el tentado peca temporalmente de soberbia— es la siguiente, situada en la primera jornada (vv. 223-252):

|         |            |  |
|---------|------------|--|
| PEDRO   |            | Por petición de mi tío<br>me ha hecho deán el Papa.      |
| DEMONIO | (Al oído.) | Todo merece sujeto<br>que logra prendas tan raras.       |
| PEDRO   |            | Yo merecimientos tengo<br>y cabales circunstancias.      |
| DEMONIO |            | No hizo en dártela mucho.                                |
| PEDRO   |            | Mas pudiera a otro darla.                                |
| DEMONIO |            | No, que otro no hallaría<br>tan digno para ocuparla.     |
| PEDRO   |            | Esto es verdad, pues ¿qué haré<br>para celebrar mi fama? |
| DEMONIO |            | Gastar en ostentaciones,<br>hacer pompas, vestir galas.  |
| PEDRO   |            | Lo que el pensamiento dice<br>no en todo me desagrada.   |
| DEMONIO |            | Las vanidades inculcan<br>del sujeto las hazañas.        |
|         | (Aparte.)  | (Dichosa suerte he tenido,<br>cierta tengo la ganancia.) |

|                   |   |
|-------------------|---|
| PEDRO             | Celebre tu fama el mundo.<br>Marino, antes que yo vaya<br>a tomar pose del cargo<br>(lo que intento hacer mañana),<br>quiero que tú me prevengas<br>caballos, sedas y galas,<br>porque con la mayor pompa<br>quiero salir a la plaza. |
| MARINO<br>DEMONIO | ¡Todo haré como tú dices!<br>¡Gran dicha! ¡Ventura extraña!   |

Como antes se ha apuntado, en este pasaje el Demonio le habla a Pedro «al oído». En cierta medida, actúa a modo de voz interior, eco de los peores pensamientos de su víctima. La tentación de un santo infundiéndole sensación de orgullo o autocomplacencia ante las propias virtudes es común en la comedia barroca, como ha señalado Checca [1975:118]:

The Devil also uses a more psychological and deceitful approach: he wants to make the saint lose humility and fall into the sin of pride, the same sin that caused the Devil's doom. The saint's will has to be strong to resist; he cannot feel complaisant with his good works. The slightest sense of pride gives the Devil the opportunity to lead him astray. The saint must constantly remember his unworthiness and mortify mind, body and soul.

Al comienzo de la segunda jornada, tras el arrepentimiento de Pedro, Satanás trata de convencerlo de que su pecado ha sido demasiado grave y Dios no podrá perdonar tanta soberbia; su objetivo es hacerle perder la fe en la piedad divina. De nuevo, se trata de un recurso muy habitual [Checca, 1975:117]:

Should the saint have committed sins before conversion, the Devil reminds him of them without respite. He claims that God will not pardon man's past sins; perhaps he is thinking about his own case [...] For him a sinner becomes automatically his vassal; therefore, when the vassalage is changed through repentance, he launches many attacks to regain control. One of the methods used is to instill guilt in his prey's conscience to lead him to a loss of faith in God's mercy.

En relación con este mismo aspecto, es frecuente que el Demonio haga referencia a la predestinación [Checca, 1975:140]:

In leading man into the depths of sin, the Devil often utilizes the concept of predestination: if man is predestined to be saved he should do what he pleases since nothing can alter God's plan; if man is predestined to be damned he can do nothing to change his destiny and, therefore, he should take advantage of his earthly life and enjoy it totally without moral restrictions. Whichever the case may be, the Devil incites man to commit evil actions in order to cause him to feel estranged from God's mercy. The Devil, as any pragmatic sinner, cajoles man into believing that God does not pardon but only seeks to punish the sinner, just as He had done when the Devil revolted against Him. After having encouraged man to sin, the Devil causes him to despair and lose faith in God.

Todas estas cuestiones se reflejan a la perfección en el siguiente pasaje de *El gran prodigio de España*; no obstante, en esta ocasión el santo se resiste a la tentación (vv. 1041-1084):

DEMONIO (Sale.) Vanamente, Pedro, luchas  
(válgame aquí mi malicia)  
vencer de Dios la justicia,  
que son tus maldades muchas.

PEDRO Muchas son, yo no lo ignoro,  
pero porque tantas son,  
pido humillado el perdón  
y de arrepentido lloro.

DEMONIO Que has de arrepentirte es llano,  
pues el yerro has conocido.  
Yo te alabo arrepentido,  
pero el perdón es en vano.

PEDRO ¿Cómo en vano puede ser  
y piedad no puedo hallar,  
si Dios no puede faltar  
y la llega a prometer  
a quien sus culpas sintiendo,  
y sus yerros enmendando,  
perdón le pide llorando,  
piedad le ruega gimiendo?

DEMONIO Eso sí, mas si adviertes,  
es en vano lo que lloras,  
pues aún no te mejoras  
con las lágrimas que viertes.

PEDRO ¿Por qué?

DEMONIO Porque Dios previene  
de cada uno la suerte,  
predestinación y muerte.  
Todo en su mente lo tiene  
y el que hubiere de salvarse,  
lo ha de conseguir, que es hado  
ser o no predestinado.  
Y nadie puede librarse  
de la suerte en que nació.

PEDRO Pues si yo me arrepentí,  
¿no debo llorarlo?

DEMONIO Sí.

PEDRO Y, ¿no he de salvarme?

DEMONIO No.

PEDRO Pues, aunque yo no alcanzara  
de mis culpas el perdón,  
solo al ver mi perdición  
siempre mis yerros llorara.  
No más que solo por ver  
que Dios estaba agraviado,  
sintiera yo mi pecado,  
pues [que] lo llegué a ofender.

Por lo que se refiere a *Dicha y desdicha del juego*, los intentos de tentación son mucho menos explícitos. De hecho, en varias ocasiones el Diablo ha de explicar *a posteriori* que alguno de los acontecimientos de la trama ha tenido lugar por su influencia. Por ejemplo, él ha sido el causante de las pesadillas experimentadas por Felisardo y Sombrero al principio de la pieza, que los conducen a enfrentarse el uno al otro (vv. 521-532):

DEMONIO            [...] Del amo y del criado que pagando  
tributo al sueño estaban, que aun durmiendo  
los hombres, como estoy siempre vestido,  
estoy mis telas yo también tejiendo,  
moví la fantasía, imaginando  
que fuera una desdicha sucediendo [...] Presumí que pudiesen mis traiciones  
alborotar la casa de tal suerte  
que a fuerza de tiranas tentaciones  
suciedera el disgusto de una muerte.

Asimismo, se atribuye la responsabilidad de haber desviado la atención de don Fadrique hacia Violante, en detrimento de María. De nuevo, el influjo demoníaco en dicha decisión del indiano no toma cuerpo sobre las tablas, sino que esta parece haber sido fruto de su diálogo con don Nuño. No obstante, el Diablo afirma luego (vv. 1515-1540):

DEMONIO            [...] ingrato se ha olvidado  
de cumplir promesa que ha jurado  
don Fadrique que, habiendo  
de casar por el voto y conociendo  
que en toda la nobleza  
doña María excede en la pobreza,  
con Violante se casa,  
que de Violante en el amor se abrasa,  
bien es verdad que en esto  
eché de mis astucias todo el resto.  
Pues al desembarcar,  
le ha querido la Virgen deparar;  
doña María luego,  
de cuyo amor quedó cautivo y ciego,  
con quien, por informarse  
de que ninguna más podía hallarse  
con estas condiciones  
que piden de su voto obligaciones,  
sin duda cesaría,  
pues la deuda y amor le persuadía,  
a no andar yo atento  
en divertirle aqueste pensamiento,  
con las prendas que oyó  
de Violante de quien se enamoró,  
que amor saca despojos  
por los oídos más que por los ojos.

Poco después, reconoce que a Violante no ha logrado persuadirla (vv. 1551-1558):

DEMONIO           Es verdad que a Violante,  
de Felisardo en el amor constante,  
obligar no he podido  
a que aqueste su amor ponga en olvido  
y a don Fadrique quiera,  
porque es, al fin, amante verdadera;  
y en llegando a querer,  
ni un demonio divierte la mujer.

Estos versos ponen de manifiesto la ya señalada impotencia diabólica para forzar a sus víctimas al pecado: puede tentarlas, pero en última instancia, estas conservan la capacidad de resistirse. Si no lo hacen y, por el contrario, sucumben a la seducción demoníaca, será haciendo uso de su albedrío. Además, importa advertir cómo Azevedo defiende la lealtad femenina, tantas veces cuestionada en la cultura popular y en la literatura, al tiempo que considera a las mujeres especialmente resistentes a la manipulación del Diablo. A propósito de esta cuestión, Soufas [1997b:85] advierte: «Azevedo turns upside down the traditional association between woman and Satan [...] In this play, it is only the men whom the devil can influence». En efecto, este aspecto entra en contradicción con una larga tradición de poseídas, brujas y endemoniadas literarias, manifiesto de una asociación habitual entre lo femenino y lo demoníaco. En palabras de Moncó [2004:187-88]:

Desde la caída de Eva, y con especial relevancia en los siglos XVI y XVII, podemos comprobar que mujer y demonio se dan la mano en una representación múltiple del pecado, la tentación, la enfermedad, la falta de control, la locura y la transgresión, entre otras manifestaciones; en definitiva, ambos resultan agentes visibles del mal humano y existencial. De este modo, el par demonio-mujer se construye antitético al de Dios-hombre; de ahí que la naturaleza débil, maligna, húmeda y pasional de la mujer sea considerada una mala imitación (*simia homini*) de la figura y naturaleza del varón fuerte, bondadoso, seco y racional, no en vano creado a imitación divina (*simia dei*). Esta proximidad de la mujer y el mal se refleja tanto en la cotidianeidad profana de hombres y mujeres (refranes, dramatizaciones teatrales, fiestas y ritos) como en el ámbito de lo místico y lo sagrado, configurando así espacios, caracteres y valores determinados, y creando modelos de comportamiento, iconos, creencias, símbolos y tipos culturales de diversa expresión y calado.

En la misma línea, Martínez-Burgos [2004:213] explica:

La demonización de la mujer, de profundas raíces religiosas, fisiológicas e incluso jurídicas, viene dada por la asociación gratuita que los siglos medievales habían hecho entre el cuerpo y la mujer, mientras que el espíritu se consideraba algo masculino. En el mismo discurso se negaba todo lo relacionado con el cuerpo, corrupto y negativo; esta derrota doctrinaria de lo corporal alcanzaba su máxima expresión al establecer que el cuerpo era la cárcel del alma y representaba la idea de pecado, de tentación y de lo efímero. Por lo tanto, se trataba de un obstáculo que iba a ser necesario doblegar; es más, la encarnación de Cristo se llegó a explicar como un acto de humillación ejemplar. Al identificar a la mujer con el cuerpo, se entendía que para ella el pecado era intrínseco, por su propia naturaleza, mientras que al hombre el pecado le llegaba a través de una tentación externa. En consecuencia, era el propio cuerpo de la mujer el que empujaba a la transgresión, máxime cuando había sido el elegido

por el diablo, de modo que ellas «no son un objeto pecador, sino un modo de pecar ofrecido al hombre».

Por otra parte, aunque en *Dicha y desdicha del juego* los intentos de tentación propiamente dichos no se desarrollan en escena, prefiriendo relatarlos *a posteriori*, sí se dedica un espacio considerable a otra cuestión muy relacionada con ello: la del pacto diabólico. Se trata de un asunto antiguo y considerablemente popular en la tradición medieval; a modo de ejemplo, piénsese en la leyenda de Teófilo de Adana, redimido por la Virgen María después de vender su alma al Diablo, que Gonzalo de Berceo recogió en los *Milagros de Nuestra Señora* y Alfonso X en las *Cantigas de Santa María*.<sup>501</sup> La comedia nueva heredó el motivo del pacto, de gran utilidad a la hora de construir el conflicto dramático; se encuentra, por ejemplo, en *La gran columna fogosa* de Lope de Vega, *El esclavo del Demonio* de Mira de Amescua, *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca o *Caer para levantar* de Agustín Moreto, Jerónimo de Cáncer y Juan de Matos Fragoso. Fernández Rodríguez [2007:50] afirma al respecto:

El pacto estará inspirado, en la inmensa mayoría de las ocasiones, por deseos eróticos: la envidia, la codicia, típicas de las alianzas medievales, dejan paso, en el Siglo de Oro, a la lujuria y la lascivia, y el *príncipe de este mundo*, antaño rey poderoso u hombre de negocios, se convierte en Cupido o en Celestina.

Por su parte, Checca [1975:213] observa en torno a la presencia del Demonio en las comedias de capa y espada:

The Devil does not appear only in religious plays. He is also a dramatic character in the *comedias de capa y espada*. In this type of drama, whose main characteristics are the *enredo*, intrigue and deception, the Devil is free to move about causing conflicts and directing the action. Unlike religious dramas with a theological purpose, the *comedias de capa y espada* feature a Devil who loses his philosophic and discursive qualities. He becomes more of a confidant and celestinesque character. He is an *alcahuete* whose magic assists the *galán* in attaining the love of a beautiful lady. The Devil aids the lover to achieve a goal which otherwise would seem impossible. Having made a pact with the Devil the *galán* receives his support in doing away with all the other suitors.

En efecto, el pacto diabólico en *Dicha y desdicha del juego* tiene su origen en el amor. Felisardo, prendado de Violante, no obtiene el permiso de su padre para casarse con ella, debido a su pobreza. Procura aumentar su fortuna en la mesa de juego, pero en su lugar pierde todo lo apostado, incluido el honor de su hermana María. Ante una situación tan extrema, no vislumbra otra salida que invocar en su ayuda al mismo Demonio; lo hace, además, pronunciando su nombre en un grito —«¡Diablo!»— que probablemente causase cierta impresión en el auditorio. El Maligno acude rápidamente a la llamada (vv. 2797-2799):

FELISARDO      Aquesto ha de ser... ¡Diablo!

*Sale el Demonio.*

<sup>501</sup> Se trata del milagro XXV, con el epígrafe «De cómo Teófilo fizo carta con el diablo de su ánima et después fue convertido e salvo» (*Milagros de nuestra señora*, edición de M. Gerli, pp. 223-51); y la cantiga 3, «Esta é como Santa Maria fez cobrar a Teophilo a carta que fezera cono demo, u se tornou seu vassallo» (*Cantigas de Santa María*, edición de W. Mettmann, pp. 61-62).

DEMONIO Esas voces lastimeras  
me traen desde el abismo.

Esta entrada se produciría sin duda a través del escotillón, que *Autoridades* define como «puerta o tapa cerradiza en el suelo. Llámense así las aberturas que hay en los tablados donde se representan las comedias». Como señala Ruano de la Haza [1994:463], se trataba del mecanismo habitualmente empleado para representar el ascenso del Demonio desde los infiernos; el actor emergería a través de la trampilla sirviéndose de «un artefacto elevador [...] que funcionaba por medio de contrapesos, pudiendo así controlar la velocidad de subida y bajada del personaje y la altura de la elevación». Una vez en escena, el Diabolo expone a Felisardo los términos del pacto. Todo el diálogo se encuentra salpicado de interrupciones del gracioso, que advierte desesperadamente a su señor del peligro de hacer tratos con el Demonio, siempre engañoso (vv. 2802-2840):

DEMONIO No te acobardes, no temas,  
que a curar vengo tus males;  
y pues que por tu pobreza  
pierde tu amor a Violante,  
¿qué dieras a quien te hiciera  
al instante a don Fadrique  
aventajado en riquezas?

FELISARDO ¿Al instante?

DEMONIO No lo dudes.

SOMBRERO Miente, señor; no le creas.

FELISARDO Si es así, de agradecido  
en mí hallarás muchas veras.

DEMONIO Pues ánimo, Felisardo,  
que como aquí me prometás  
de hacer lo que te dijere,  
lograrás tu buena estrella.

SOMBRERO Mira no te precipiten  
sus engañosas cautelas [...]

FELISARDO Está pronta mi obediencia  
a la disposición tuya.

SOMBRERO ¿Qué has dicho? A perder te echas.

DEMONIO ¡Oh, grosero y vil criado!

FELISARDO Dime pues lo que me ordenas.

DEMONIO Lo que importa, Felisardo,  
es que por lograr tu empresa,  
de Dios, de la fe cristiana  
y los misterios que encierra  
reniegues.

SOMBRERO El diablo es moro.

FELISARDO Cara sale tu promesa.

SOMBRERO Así son todas las tuyas.

DEMONIO ¿Qué reparas? ¿Qué recelas?  
Logra tu buena fortuna,  
que después tiempo te resta  
para arrepentirte [...]

FELISARDO ¿En qué estoy dudando? Ea,  
yo estoy por lo que me dices.  
¿Hay más en que te obedezca?

Como exige todo pacto diabólico, Felisardo reniega de Dios y de la fe cristiana. No obstante, cuando el Demonio le pide que abjure también de la Virgen María, cuya profunda devoción le ha sido inculcada por su madre, el joven se muestra incapaz de hacerlo, aun cuando el Diablo le advierte que se encuentra ya condenado: «¿No es más renegar de Dios? [...] ¿No ves que estás ya perdido?» (v. 2853-2867). El galán se mantiene firme y el Demonio, furibundo, se dispone a arrastrarlo al infierno (vv. 2875-2877):

DEMONIO            Pues ya que a Dios has dejado,  
ven, necio, a pagar tu tema  
a los infiernos conmigo.

*Cógele el Demonio y vuelan por el aire.*

Sobre la capacidad de vuelo del Diablo, González Fernández [1998:55-56] observa:

Following the appearances through trapdoors, another feature that lends the Devil much of his spectacular appeal is the representation of flight. It was believed by some demonologists [...] that the Devil, as a supernatural being and former angel, had lost none of his physical powers in the expulsion from heaven [...] These included, amongst others, the ability to fly, or to transport himself or others from one place to another through magic [...] Flights abound in the *comedia*. Some consist in the mere vertical displacement of the character, coming from on high to the boards, or flying up into the air to escape a situation or to provoke admiration, others are more elaborate [...] Examples of demonic flight, though many, are not as numerous in my corpus as those of the passage of devils through trapdoors.

Aunque poco ortodoxa, la lealtad de Felisardo a la madre de Cristo, superior a la que muestra hacia Dios mismo, supondrá la salvación de su vida y de su alma. La Virgen no tarda en acudirle: «*Bajan de lo alto de una parte Felisardo, de la otra el Demonio y en el medio la Virgen*» (acot. v. -2901). Las particularidades de esta intervención mariana se examinarán en el epígrafe que sigue; baste por ahora señalar su victoria sobre el Demonio, que, derrotado, desciende de vuelta al Infierno (vv. 2947-2952):

VIRGEN            [...] Y tú, dragón infernal,  
vete luego a las tinieblas,  
que me subo a las delicias  
de la gloria sempiterna.  
DEMONIO        Vamos, rabia; envidia, vamos  
a arder entre llamas fieras.

*Sube la Virgen y húndese el Demonio y queda en el suelo Felisardo, de rodillas.*

Provenzano [2018:193] expone los medios técnicos más probablemente utilizados para la puesta en escena de este pasaje; en particular, se emplearían la canal y la tramoya de desván, así como, de nuevo, el escotillón.<sup>502</sup>

<sup>502</sup> Sobre esta maquinaria explican Reyes y Palacios [2015:60-61], partiendo del caso del corral sevillano de la Montería: «La “canal” [...] permitiría descender desde la segunda galería hasta el nivel del tablado. Se manejaría mediante un torno situado en el foso. Sus cuerdas y contrapesos recorrerían la vertical del “teatro” a través de trampillas practicadas en cada nivel, para

Aunque la obra no lo explicita, consideramos muy probable un vuelo vertical a través del uso de una tramoya del desván que [...] después de descender vacía se elevaría con el Demonio y Felisardo. Eso era factible, técnicamente, con todas las poleas, garruchas y contrapesos situados en el desván de los tornos, sobre el corredor alto, al que ascenderían los actores para desaparecer de la vista del público. El hecho de que estos dos personajes desaparezcan [...] se nos comunica gracias a la acotación interna de Sombrero: «El diablo se lo llevó;» (v. 2881) [...] El recurso de la tramoya del desván se tendría que utilizar también en la macrosecuencia siguiente [...] que conlleva [...] el descenso paralelo de los tres actores. Además de la tramoya del desván, por medio de la cual la Virgen recorrería la vertical del «teatro», Felisardo y el Demonio deberían descender, al unísono, cada uno en una tramoya de canal, situadas en los pilares extremos de la fachada de fondo del tablado (izquierdo y derecho), hasta el nivel del tablado y que permitirían los descensos que comunican el cielo y la tierra. Una vez terminados sus respectivos parlamentos, en los cuales el Demonio y la Virgen se disputan el alma de Felisardo [...] si la Virgen se eleva hacia el cielo, el tercer nivel, y Felisardo se queda en el nivel intermedio del tablado que representa la vida terrenal, el Demonio, a través del escotillón, cae en el espacio inferior, bajo el tablado, que corresponde simbólicamente al infierno.

De esta manera, en *Dicha y desdicha del juego* el Demonio tiene por principal rival a la Virgen. Aunque en *El gran prodigio de España* no se produce ningún enfrentamiento similar —no se trata de una comedia de tema mariano y la madre de Dios únicamente figura, silente y estática, en la apariencia final—, la mera pronunciación del nombre de María permite la expulsión del Diablo en múltiples ocasiones durante la comedia de Sousa. La primera de ellas se produce cuando Pedro, en la cúspide de su soberbia, se cae del caballo durante su desfile triunfal; en este momento, la comprensión por parte del protagonista de la fugacidad de las vanidades del mundo resulta simbólicamente acompañada del desvanecimiento del Demonio (*El gran prodigio de España*, vv. 625-627):

PEDRO ¡Ay de mí, Virgen María!

*Desaparece el Demonio, y descúbrese Pedro como despeñándose del caballo y quedando postrado por el suelo. Se levantará manchado y dice:*

PEDRO Ya miras, Pedro, en este lodo inmundo,  
el pago que a quien le ama da el mundo.

Casi con certeza, esta salida se produciría a través del escotillón; el espacio de representación para el que Sousa diseñó *El gran prodigio de España*, fuese o no un corral de comedias, debía

---

alojarse en las poleas situadas en el desván, sujetas a vigas gruesas y seguras. Desde allí, descendería por los “pies derechos” situados a ambos lados del “teatro”. La canal ofrece posibilidades distintas a la tramoya del desván, reservada, en nuestra opinión, para apariciones más espectaculares, más complejas y pesadas, como el descenso de personas que, al subir de nuevo, se llevan consigo a otras, lo cual requiere de una complicada y resistente estructura. Oculta en el desván de la vista del público hasta el momento de su aparición, permitiría su preparación, incluyendo elementos de seguridad para los usuarios. La canal, en cambio, queda prácticamente a la vista del público hasta el momento de su uso y, aunque podamos imaginar cierta ocultación mediante telas y otros recursos “decorativos”, el momento de acceder a ella puede ser, nos atrevemos a decir, de alto riesgo; en el caso de la Montería, la segunda galería se sitúa a seis metros del tablado. Salir de ella y colocarse en el soporte de la canal, ya fuera de pie o sentado, podría ser una tarea que entrañara evidentes riesgos para el comediante. No así, la tramoya». Véase también Ruano de la Haza [1994:461-479].



importante carga de exaltación mariana, advertida ya en el epígrafe II, 4.1.2 «Funciones pragmáticas». Este hecho, en apariencia paradójico si se considera quién es el emisor, resulta en realidad recurrente en el teatro áureo. Checca [1975:113] observa al respecto:

Despite his anger and torment at having lost his place in Heaven, the Devil has great admiration for the celestial court. Often, the playwright makes use of the Devil to exalt the goodness and virtues of divine figures. What better way to do this than to have the Devil praise his enemies? Out of admiration for his most redoubtable antagonist, the Virgin, the Devil forgets for a moment his diabolical role and advises man to place his trust in the Virgin.

En efecto, también el Demonio de *Dicha y desdicha del juego* pondera la gloria de la Virgen todopoderosa, que le hace frente en defensa de sus devotos. A ello dedica su primera intervención en escena, mediante un discurso que conviene recoger por extenso y que deja patente la honda rivalidad entre Satanás y la Virgen (vv. 457-520):

DEMONIO            ¡Oh, María! sublime y prodigiosa,  
a quien Dios con afecto amante y tierno  
tal privilegio dio de poderosa  
del respeto obligándose materno,  
que a mi industria oponiéndose orgullosa  
jurisdicción embargas al infierno;  
pues por las que te ofrecen oraciones,  
no alcanzan tus devotos mis traiciones.  
De la mano de Dios, bella criatura  
saliste, para ser de mis furores  
una envidia cruel y en tu hermosura  
afianzando los hombres sus favores;  
al tiempo que en ti crece su ventura,  
se aumentan más mis rabias y dolores;  
siendo por ti el hallazgo de la gracia,  
la fatal ocasión de mi desgracia.  
¿No te bastaba la prerrogativa  
de escapar a la peste del pecado,  
sino que con piedad tan excesiva  
librar quieres al mundo inficionado?  
Pues tu gran protección tanto me priva  
de presas que pudiera haber logrado,  
que aun la invocación es de tu nombre  
reparo y defensa a todo el hombre.  
¿Hasta cuándo has de dar en perseguirme,  
siendo todo tu empeño el maltratarme,  
tu diligencia toda destruirme,  
y toda tu intención el abrasarme?  
Mas si estrella del mundo eres tan firme,  
no tengo más que ya desesperarme,  
que a cada paso en tu poder tropiezo,  
pues me pones el pie sobre el pescuezo.  
¡Oh vil desprecio a la soberbia mía.  
¡Oh dura afrenta a mi arrogancia vana,  
cuando apenas de Dios mi rebeldía  
a la fuerza se rinde soberana,

me llevo a ver vencido de María!  
 Yo de María, una criatura humana...  
 ¿Cómo es posible, del infierno furias,  
 que pueda yo sufrir tantas injurias?  
 ¡Oh, María, qué rara es tu humildad!  
 ¡Qué de grande valor tu pequeñez!  
 Por humilde tuviste potestad  
 para burlarte así de mi altivez,  
 que ya más contra tu mucha autoridad  
 con victoria he salido alguna vez;  
 pues mi desdicha el juego así baraja,  
 que siempre te me opones con ventaja.  
 Los dos opuestos en continuas lides,  
 mía es la pena, tuyo el vencimiento;  
 dispongo trazas, tú me las impides,  
 que desdichado siempre fue mi intento;  
 contigo se malogran mis ardides,  
 para tu gloria, para mi tormento;  
 que no son mis astucias eficaces  
 contra tus prevenciones más sagaces.  
 Cada hora me lo dice la experiencia  
 y ahora me lo muestra el desengaño,  
 pues pretendiendo yo con mi violencia  
 a Felisardo maquinan un daño,  
 y a su hermana, que con gran frecuencia  
 celan tu devoción, veo mi engaño;  
 porque contra el veneno que maquino  
 es tu piedad antídoto divino.

En el contexto de una comedia donde se concede gran importancia al motivo del juego, resulta significativo que incluso esta pugna por las almas de los mortales se describa, momentáneamente, como una partida de cartas donde el Diablo lleva las de perder, «pues mi desdicha el juego así baraja» (v. 503). Durante todo este pasaje, el Demonio anticipa su propio fracaso, consciente de que nada puede ante Dios y su madre; en palabras de Checca [1975:113]: «By admitting his powerlessness against the divine beings the Devil serves the playwright's didactic efforts of instructing the spectator to have faith in God's mercy». Además, se menciona de nuevo el inmenso efecto del nombre de María, cuya invocación es «reparo y defensa a todo el hombre» (v. 480). Por último, este discurso evidencia cómo la envidia característica del Demonio resulta especialmente amarga en lo que a la Virgen se refiere: apenas puede concebir que ella, una mera «criatura humana» (v. 494), se alce todopoderosa sobre él. María, que ha logrado «escapar de la peste del pecado» (v. 474) —la creencia inmaculista, que Pío IX convertiría oficialmente en dogma en 1854, sostiene que la Virgen fue preservada del pecado original desde su misma concepción—,<sup>503</sup> posee además una enorme responsabilidad en la

<sup>503</sup> Provenzano [2018:120, nota 129] explica: «Cabe destacar que es precisamente el siglo XVII el período en que se puede hablar de un desbordante fervor mariano, debido a que la controversia inmaculista se reactiva con fuerza. La Virgen María, de hecho, no ha gozado siempre de un estatus divino, ni muchos menos; el hecho de que la Virgen hubiese contraído la mancha del pecado original o no en el momento de su concepción, ha representado una de las controversias teológicas más duraderas, hasta que, en 1854, Pío IX sancionó la definición dogmática del misterio. Sevilla parece haber tenido un rol determinante en ese epílogo. Efectivamente, hubo en el siglo XVII una fuerte polémica entre los franciscanos y jesuitas que defendían el dogma concepcionista, y los dominicos que se oponían rotundamente a la definición del misterio como dogma de fe, y que llegaron incluso a infringir las disposiciones reales y pontificias que iban decantando por el lado concepcionista. Eso provocó revueltas

salvación del ser humano. Como madre de Cristo, no solo hace posible la Encarnación que redime el pecado original, sino que, piadosa, protege a los pecadores e intercede por ellos cuando precisan del perdón divino. De esta manera, triunfa indefectiblemente sobre el Demonio, poniéndole «el pie sobre el pescuezo» (v. 488), una imagen común en la iconografía mariana.<sup>504</sup> El apartado que sigue, dedicado a la Virgen María en tanto que personaje en la comedia barroca, ahondará en esta y otras cuestiones.

#### 4.2.2 La Virgen

La Virgen María emerge como personaje dramático pleno en una sola pieza del corpus: *Dicha y desdicha del juego*, de Ángela de Azevedo. En el desenlace de *El gran prodigio de España*, de Joana Teodora de Sousa, la madre de Dios forma parte de la apariencia que homenajea a san Pedro González; pero, como ya se ha adelantado, no pronuncia palabra alguna ni interviene en la trama. Se limita a cumplir una función espectacular y simbólica, de acuerdo con la correspondiente didascalía: «*Aparecen dos Ángeles y en medio nuestra Señora con una corona en la mano, y mientras canta la música sube el santo hasta donde está la Señora, de manera que ella le ponga la corona en la cabeza. Y acabando de cantar se encubre la apariencia*» (acot. v. -2777). Por consiguiente, el estudio que sigue se centra exclusivamente en la comedia de Azevedo.

Además del nombre «Virgen María», que en *El gran prodigio de España* tiene el poder de expulsar al Demonio, la madre de Dios recibe en *Dicha y desdicha del juego* numerosos apelativos relacionados con su título de Reina de los Cielos. Aunque este no le fue oficialmente otorgado hasta 1954, en época de Pío XII, desde la Antigüedad se halló muy presente en el culto, el arte y la literatura cristianas. A mediados del siglo V se encuentran ya mosaicos donde María exhibe una iconografía de rango imperial, quizás por influencia de su proclamación como *Theotókos* («Madre de Dios») en el Concilio de Éfeso, en el año 431.<sup>505</sup> De acuerdo con Warner [2013:108], durante los siglos posteriores «the regal role of Mary as the mother of the God-Emperor became a central and forceful symbol of power, which could be and was used to reinforce the authority of the Church on earth». De esta manera, la Virgen soberana se identifica, entre otras cuestiones, con la Iglesia triunfante [Warner, 2013:106-20]:

The image of the *Regina Caeli* holds up a mirror to the fluctuations of the Church's self-image: in times of stasis and entrenchment [...] veneration of the Virgin is encouraged, and in times of strong ecumenicalism and change, when the Church is less self-righteous and assured, devotion to the Virgin, especially under her triumphant aspect, is restrained and declines [...] The queenship of Mary expresses her signal triumph, through her virginity and her Assumption,

---

populares que dejaron ver la postura general asumida en favor del "Inmaculismo". En 1760 la Inmaculada Concepción se nombró patrona del País».

<sup>504</sup> Como señala González Fernández [1998:94, nota 94], la iconografía de la Inmaculada Concepción responde a una fusión de dos pasajes bíblicos que se consideran alusivos a la Virgen María. En el primero de ellos, Dios se dirige a la serpiente del Edén: «Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer / Y entre tu linaje y el suyo; / Este te aplastará la cabeza, / Y tú le acecharás el calcañal» (*Génesis* 3, 15). El segundo se encuentra en *Apocalipsis* 12, 1: «Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas».

<sup>505</sup> En puridad, el título *Theotokos* «did not mean simply "Mother of God," as it was usually rendered in Western languages (*Mater Dei* in Latin, and thence in the Romance languages, or *Mutter Gottes* in German), but more precisely and fully "the one who gave birth to the one who is God" (therefore *Bogorodica* and its cognates in Russian and other Slavic languages, and, more seldom but more precisely, *Deipara* even in Latin)» [Pelikan, 1996:55]. La denominación se fijó como dogma en Éfeso, donde los partidarios de Cirilo, patriarca de Alejandría, se impusieron a los de Nestorio, de Constantinopla, a cuyo juicio «Mary should be called not Theotokos, which gave the blasphemous impression that she had given birth to the divine nature itself and which therefore sounded like the title of the mother deities of paganism, but Christotokos, "the one who gave birth to Christ"» [Pelikan, 1996:56].

over human weakness and evil; second, the modern theology of Maria Regina is grounded in her supremely efficient powers of intercession with Christ [...] furthermore, the association of Mary with the allegorical figure of the Church makes her regal authority an assertion of the Church's power. All these strata were present in the thought of Pope Pius XII when he officially proclaimed Mary as Queen of Heaven.

A estos factores se añade que, de manera inevitable, el ser humano expresa ideas como la excelencia, el poder y la autoridad partiendo de los códigos sociales de su época: nada más natural entonces, en el Antiguo Régimen, que imaginar a la Virgen como reina madre o como emperatriz. Esta conceptualización llegó a ser tan significativa que, de las cuatro antífonas marianas del *Breviario*, tres inciden en su condición regia: *Ave Regina Caelorum*, *Regina Caeli* y la celeberrima *Salve Regina*. En esta tradición cultural y religiosa se inscribe Azevedo cuando, por boca de diversos personajes de *Dicha y desdicha del juego*, celebra a Santa María como «Virgen soberana» (v. 1024), «Virgen soberana y bella» (v. 2878), «Reina insigne de los orbes» (v. 2901), «sacra y divina Princesa» (v. 2958), «alta Emperatriz» (v. 2962), «poderosa Reina» (v. 2966), «Emperatriz celeste» (v. 3202) o «María soberana» (v. 3597).

Físicamente, en *Dicha y desdicha del juego* la Virgen aparece tan solo en la escena culminante de la tercera jornada, donde acude en auxilio de Felisardo. Nada se dice acerca de su aspecto: es de suponer que se correspondería con la imagen popularmente asociada a la madre de Dios, esto es, la de una mujer hermosa que, como otros personajes de la comedia nueva, sería reconocida en función de un atuendo altamente convencional. Ruano de la Haza [1994:306] apunta, después de referirse al vestuario del Demonio:

Igualmente convencionales serían las vestimentas de los dioses paganos y la Virgen María. De hecho muchos de estos personajes trataban de reproducir con su vestuario el modelo tradicional tal como aparece plasmado, por ejemplo, en el arte pictórico. En *Doña Beatriz de Silva*, de Tirso, la niña que ha de hacer el papel de la Virgen María aparece «con los rayos, corona y hábito que pintan a la imagen de la Concepción» (fol. S6v); la adoración de los Reyes Magos se ha de hacer en la *Vida y muerte de Herodes*, de Tirso, de la siguiente manera: «Descúbrese un portal de heno, romero y paja, lleno de copos de nieve y en él la Adoración de los Reyes como se pinta» (fol. Bb1v).

La corona, habitual en las representaciones pictóricas y escultóricas marianas, encajaría bien con la Virgen triunfante que presenta *Dicha y desdicha del juego*, así como con los epítetos regios antes recogidos. Lo haría también «un vestido de la Virgen María, de damasco blanco» que menciona Ruano de la Haza [1994:297] entre un hato de artículos de vestuario teatral vendido en 1605.<sup>506</sup> Parece posible, por tanto, que la indumentaria de este personaje incluyese elementos similares en *Dicha y desdicha del juego*.

Por otra parte, aunque la Virgen se encarne en una actriz en una única escena, su presencia impregna toda la comedia no solo mediante continuas menciones, sino también de manera visual. El público puede contemplar su imagen en el oratorio de doña María, que quizás recordaría al altar de Nuestra Señora de la Asunción —advocación, por cierto, muy vinculada a su coronación como Reina de los Cielos— que Provenzano [2018:93-94] ha documentado en el hogar de Ángela de Azevedo:

Hay que subrayar [...] la coincidencia entre el altar de la Virgen construido en casa de Felisardo y María, y el antiguo oratorio presente en la Casa da Torre das Pedras o Casa e Quinta de Azevedo, donde residió nuestra Ángela. Allí [...] Dr. José António de Azevedo Vieira, sobrino de nuestra dramaturga, y su mujer Dona Luisa da Costa Rebelo da Fonseca, mandaron construir en el siglo XVIII otra capilla dedicada a N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Assunção e Santuário dos Santos Mártires «para substituir o oratório que já há muito nela existia, uma capela que melhor satisfação desse ás suas vidas extraordinariamente devotadas à fé de Cristo e Sua Igreja Católica» [...] Es decir, esa capilla iba a sustituir un oratorio que ya existía en los años en los que vivió nuestra dramaturga y que, sin lugar a dudas, refleja el que aparece en su obra. De hecho, Alexandre de Sousa Pinto, heredero actual de la casa [...] nos dijo en la cita que tuvimos en Lisboa [...] que la estatua de N.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> da Assunção se remonta al siglo XVII, es decir, que ya formaba parte del antiguo oratorio al que acudía, sin lugar a dudas, Ángela. Eso nos demuestra que en Paredes da Beira en general, y en la familia Azevedo en particular, existía una devoción religiosa bastante fuerte hacia esa Virgen y que, por lo tanto, algunos elementos de la obra pueden ser frutos de las vivencias personales de Ángela.

Las didascalias de *Dicha y desdicha del juego* se refieren en más de una ocasión al oratorio en cuestión: «Salen doña María y Rosela, cada una con su luz por la puerta de en medio, donde habrá un oratorio con una imagen de la Virgen» (acot. v. -43); «Descúbrese en el medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar doña María dormida, y aparece a la puerta don Fadrique» (acot. v. -3175). A su vez, los propios personajes dirigen la atención del público hacia este altar. Por ejemplo, Felisardo se refiere a «[...] la imagen de María, / —que en este oratorio vemos» (v. 323-324), mientras que don Fadrique exclama más adelante (vv. 3199-3202):

FADRIQUE            ¡Qué oigo! ¿Oratorio no es éste?  
SÍ es, y puesta en un altar  
se ve la imagen estar  
de la Emperatriz celeste.

Por lo demás, la Virgen actúa en *Dicha y desdicha del juego* como madre, protectora e intercesora divina; tres funciones intrínsecas a todo el culto y la tradición marianas. Con respecto a la primera cuestión, cabe insistir en que la profunda devoción que Felisardo y María de Azevedo profesan a la Virgen es fruto de las enseñanzas de su madre, fallecida mucho antes del comienzo de la comedia. Así lo explica Felisardo (vv. 316-336):

FELISARDO        Por consuelo  
de su ausencia estas palabras  
nos trasladó de su afecto:  
«Hijos, muy pobres quedáis,  
mas un recurso os enseño  
donde saquéis el reparo  
de la pobreza en que os dejo [...]»  
Allá está el amparo vuestro;  
allá tenéis vuestra Madre;  
sus hijos sois, mostrad serlo;  
sed devotos de la Virgen,  
que de su piedad espero

alcancéis vuestras mejoras»,  
dijo, y dio el vale postrero;  
y en la memoria tan fijo  
nos quedó aqueste precepto,  
que todo nuestro cuidado  
ha sido su cumplimiento.

En consecuencia, se produce una identificación de la madre humana, difunta y ausente, con la Virgen que, sustituyéndola, ofrece amor y amparo a los dos huérfanos que la veneran. La idea encaja a la perfección con la tradición cristiana, donde la madre de Dios lo es también de los fieles; o, como la llama Felisardo, «Madre de pecadores» (v. 2963). Warner [2013:292] apunta al respecto:

She is approached as a human mother who brims over with a mother's love. This element in her cult is present in earliest Byzantine times, recedes in the early middle ages, when she is at her most queenly and hieratic, and then re-emerges in the thirteenth century, to last undiminished to the present day. Her love of mankind is maternal, and her qualities of mercy, gentleness, loving kindness, indulgence, forgiveness, are all seen as motherly. All men are her children through Christ her son, who gave her to them from the Cross; and so she lavishes a mother's love and pity on all her brood.

La Virgen brinda su protección de distintas maneras en *Dicha y desdicha del juego*. En primer lugar, se asegura de que doña María se despierte a tiempo de interrumpir el combate entre su hermano y su criado, propiciado por una pesadilla de origen demoníaco. Así lo lamenta el mismo Diablo (vv. 528-536):

DEMONIO            [...] mi astucia no es perturbadora  
de quien tu protección es defensora.  
[...] de la hermana por las oraciones  
hiciste que cualquier luego despierte,  
que en las tinieblas, por clemencia rara,  
triunfó siempre tu luz hermosa y clara.

Luego, se revela que ha salvado de la muerte en el mar a don Fadrique, quien es también un antiguo devoto suyo (vv. 994-1008):

FADRIQUE            Tijera, dicha tan alta  
la debemos a la Virgen.  
TIJERA                Eso es cosa averiguada,  
pues al decir ya perdidos,  
nuestra Señora nos valga,  
la mar se serenó luego.  
FADRIQUE            Su piedad sea alabada;  
y así es bien que agradecidos  
vamos a darle las gracias  
primero que todo.  
TIJERA                Apruebo  
la razón, que es ajustada.  
FADRIQUE            Sígueme, pues, que aquí cerca  
está su imagen sagrada

en una iglesia que yo  
muchas veces frecuentaba.

A continuación, el indiano explica la promesa que ha hecho en agradecimiento (vv. 1021-1031):

FADRIQUE           [...] viéndome en el peligro  
de aquella tempestad brava,  
has de saber que hice un voto  
a la Virgen soberana,  
de que si de aquel aprieto  
con vida y caudal libraba,  
en esta ciudad de Oporto  
—noble empeño de la fama—  
con la más pobre doncella,  
siendo noble y siendo honrada,  
casaría.

Don Fadrique encuentra a la mujer que responde a esta descripción, doña María de Azevedo, cuando acude a la iglesia a dar gracias a la Virgen. Es esta última quien ha propiciado el encuentro, como explicará luego el Demonio: «Pues al desembarcar, / le ha querido la Virgen deparar / doña María luego» (vv. 1525-1527). De esta manera, la madre de Dios, heredera parcial de tantas diosas de la fertilidad o del matrimonio, se ocupa de encontrar un marido para su devota. Warner [2013:283-84] ha estudiado también esta faceta del culto mariano, apuntando además:

Her motherly concern for the happiness of young couples was justified by Christian preachers from her concern at the marriage feast of Cana. And although the model of the ascetic life was transformed into a marriage broker and midwife during the middle ages, when as we have seen human life was projected into the divine sector, this character of the Virgin has lasted into modern times.

No obstante, los grandes milagros marianos en *Dicha y desdicha del juego* se producen en la tercera jornada. Ya se ha dicho que, en el contexto del pacto diabólico, Felisardo reniega de Dios, pero no de la Virgen. Puede leerse ahora el pasaje con mayor detenimiento (vv. 2848-2870):

DEMONIO           [...] Resta,  
Felisardo, que reniegues  
de María.

FELISARDO                           El labio cierra;  
¿yo hacer agravio a María,  
que tanto el alma respeta?

DEMONIO           ¿No es más renegar de Dios?  
Es fuerza que lo concedas;  
pues si lo que es más hiciste,  
¿lo que es menos de hacer dejás?

FELISARDO           ¡Ay, no hay menos ni más!  
María en mi pecho reina,  
y no he de hacerla ese agravio,  
aunque liberal me ofrezcas

DEMONIO            todos los bienes del mundo [...]
   
                          Pues sin esta condición
   
                          no tendrás lo que deseas.
   
 FELISARDO        Todo sin María es nada.
   
 SOMBRERO        Cierto es que está todo en ella.
   
 DEMONIO            No ves que estás ya perdido;
   
                          di, ¿por qué no te aprovechas?
   
 FELISARDO        Piérdase todo; a la Virgen
   
                          el respeto no se pierda.

Gascón [1999:71], quien hace un análisis quizás excesivamente psicoanalítico de esta comedia, considera que Felisardo «is able to reject God because of the aggression he feels for his father, while at the same time he refuses to renounce his faith in the Virgin Mary because she represents his mother». La polarización y la fuerza simbólica asociadas a las figuras materna y paterna en *Dicha y desdicha del juego* deben admitirse como ciertas: la pareja antitética formada por la Virgen y el Demonio halla su traslado en la madre virtuosa frente al padre jugador, responsable de la ruina familiar. Esta oposición encaja con la distribución de vicios y virtudes asociados, respectivamente, a los personajes masculinos y femeninos en *Dicha y desdicha del juego*.<sup>507</sup> No obstante, no considero que el rechazo a Dios por parte de Felisardo tenga que responder a una identificación de este con su difunto padre, aunque su devoción por la Virgen, acompañada de una profunda afectividad que no parece extenderse a otros aspectos de la religión, sí se vincula de manera explícita a la influencia materna. En cualquier caso, lo cierto es que el culto mariano siempre ha despertado pasiones especialmente fuertes en los países católicos; tanto es así que, en determinadas circunstancias, ha llegado a recibir un tratamiento peligrosamente próximo al que correspondería a una deidad por derecho propio. Sobre esta cuestión, Warner [2013:330-31] afirma:

In theology [...] she never works on her own, but only through Christ; in practice, in the myriad stories that star the Virgin as all-powerful sorceress with dominion over angels and devils alike, this qualification is forgotten. In the folktales and miracle stories that chronicle the Virgin's unfailing assistance to her devotees, she undeniably usurps the unique privileges of Christ [...] A most important group of miracle stories feature the Virgin circumventing God's justice altogether, by resurrecting her votaries so that they can make a good confession and then die again in grace [...] After the Black Death of the late 1340s, the Mother of Mercy became the most popular votive figure on her own, a detached image of an independent tutelary goddess adopted in particular by monastic orders and lay confraternities to bless them with her special protection.

En este sentido, la función de la Virgen como *Mediatrix*, intercesora entre Cristo y la humanidad, puede resultar también un tanto polémica. Se trata, desde luego, de una faceta importantísima de la devoción mariana y de todas las producciones culturales de ella derivadas. La defensora de los caídos, a quien su hijo no puede negarle nada, conduce a Dios a mostrar su

---

<sup>507</sup> Recuérdense las palabras de Urban [2014:551, nota 234]: «A pesar de que tanto el padre como la madre de los dos hermanos no aparecen en la comedia —lo que resulta normal en el caso de la figura materna— estos ejercen una importante influencia en sus hijos a través de su recuerdo. En este sentido, la configuración de ambos sigue fielmente la división maniquea entre sexos ideada por la autora, pues el padre poseía un rasgo negativo: el vicio del juego, que lo llevó a perder gran parte de su hacienda —“echó a perder esta casa; / que un tiempo gozó los fueros / de ser la casa más rica” (vv. 298-230)—; mientras que la madre es quien inculcó a sus hijos la devoción por la Virgen y, al mismo tiempo, también se convirtió en víctima de su esposo, pues, al verse pobre, “murió de este sentimiento” (v. 306)».

rostro más humano, contribuyendo así a reconciliar dos conceptos que, a veces, pueden entrar en conflicto: la necesaria severidad de la justicia divina, que infunde temor a los creyentes, frente a la afirmación de su amor infinito y su capacidad para el perdón.<sup>508</sup> Warner [2013:291-92] también advierte:

The theology of the Virgin's intercession maintains very strictly that the Virgin does not have the power to grant any boon by herself, but only intercedes with her son, who as God is the only source of salvation. But the powers of mediation attributed to her throughout Christianity are considered sovereign: the son can refuse his mother nothing. So a prayer to Mary, made in a spirit of repentance and resolve, is wonder-working; and men and women gathered together to pray to the Virgin forget the distinction between direct and indirect power.

En estas circunstancias, diversos teóricos de la Reforma Protestante criticaron con dureza lo que se llegó a calificar de «mariolatría», esto es, un culto excesivo a la Virgen que llegaría a equipararla a Dios. Por ejemplo, Martín Lutero se refirió a la «“abominable idolatry [*grewliche Abgötterey*]” of Medieval Mariology, an idolatry that was, he said, “not praising Mary, but slandering her in the extreme and making an idol of her”» [Pelikan, 1996:154]. Los reformistas pusieron de manifiesto el carácter problemático de la faceta de María como mediadora entre Dios y la humanidad; al fin y al cabo, según la Biblia «porque uno es Dios, uno también el mediador entre Dios y los hombres, el hombre Cristo Jesús» (1 *Timoteo* 2, 5). En este sentido, «it was particularly the intercessory implication of the title Mediatrix that could be interpreted as [...] a diminution of the glory of Christ, the sole Mediator», cuestión a la que el catolicismo respondió con «the recognition that she had been “exalted through thy omnipotent Son, for the sake of thy glorious Son, by thy blessed Son» [Pelikan, 1996:133].<sup>509</sup>

Es en el contexto de estas tradiciones, creencias y controversias donde ha de situarse la intervención de la Virgen en *Dicha y desdicha del juego*. Felisardo la invoca en su ayuda en cuanto el Demonio se dispone a arrastrarlo al Infierno: «Virgen soberana y bella, / socorro, amparo» (vv. 2878-2879). Alabándola, apela a su misericordia (vv. 2901-2913):

FELISARDO      Reina insigne de los orbes,  
                          a cuya gracia suprema  
                          en sus mejoras deudor  
                          todo el mundo se confiesa.  
                          Yo, pecador miserable,  
                          conozco la grande ofensa  
                          que cometió contra Dios  
                          mi maldad, mas Vuestra Alteza  
                          con los pecadores grandes  
                          más generosa se ostenta;  
                          y así os suplico, Señora,

<sup>508</sup> «She is “the mother of mercy,” the “life, sweetness, and hope” of the fallen, the advocate who pleads humanity’s cause before the judgement seat of God. As Christ cannot find it in his heart to refuse his mother, her merciful role helps in part to solve the racking dilemma that a God who is goodness, love, and forgiveness could be so harsh as to consign any of his creatures to hell for all eternity. The Virgin [...] transforms him, by a magician’s sweep of her hand, from the God of justice to the God of mercy» [Warner, 2013:322-23].

<sup>509</sup> «Not even the highest of the saints, the Virgin Mary, therefore, could infringe on the sole mediatorship of Christ. For with varying degrees of severity, the Protestant Reformers were using their slogan of *solus Christus* to attack what John Henry Newman was to call the system of “created mediation”, the principle that, under the sovereignty of the unique uncreated mediation of Christ, there was an entire chain of mediating powers—the sacraments, the church, the saints, and Mary—which, though created, conveyed the power of the uncreated mediation of Christ to believers» [Pelikan, 1996:155]

que por intercesión vuestra  
me alcancéis de Dios perdón.

En efecto, la Virgen acude rauda en ayuda de su devoto. En su aproximación a esta comedia, Finn [2015:28] se refiere a ciertas representaciones pictóricas de la *Madonna del Soccorso*, que la muestran «arriving by aerial apparition, wielding a rather large stick, ready to strike a naked, smaller, dark, winged creature [...] in order to repel its apparent assault on little children». Segura de su triunfo, Santa María le recuerda al Demonio que cualquier persona, por grande que sea su pecado, puede reconciliarse con Dios si se arrepiente y ruega perdón a tiempo;<sup>510</sup> insiste, además, en su poder como intercesora a quien Cristo no le negará la piedad para su protegido (vv. 2916-2952):

|         |   |
|---------|---|
| VIRGEN  | No es tuya, infame, esta presa;<br>mientras el pecador vive,<br>perdón en tiempo cualquiera<br>le puede pedir a Dios.   |
| DEMONIO | ¿Qué perdón, el que reniega<br>de Su Majestad divina?   |
| VIRGEN  | Ninguna ofensa hay que pueda<br>poner en dificultad<br>de Dios la piedad inmensa;<br>y más con mi patrocinio,<br>que tiene con Dios tal fuerza,<br>que como le tenga el hombre<br>de su parte, no experimenta<br>de Dios el menor castigo;<br>y porque, alevoso, veas<br>la estimación que Dios hace<br>de mi nombre, de la pena<br>y culpa que cometió<br>este mi devoto, ordena<br>que quede absuelto, pues tanto<br>se ha apurado tu fineza<br>en mi santa devoción. |
| DEMONIO | Para apurarme las penas.  |
| VIRGEN  | Y así, Felisardo, vete<br>a tu casa, ¡norabuena!<br>donde hallarás con Fadrique<br>casada tu hermana bella,<br>y don Nuño te dará<br>a Violante [...]<br>Y tú, dragón infernal,<br>vete luego a las tinieblas,<br>que me subo a las delicias<br>de la gloria sempiterna.  |
| DEMONIO | Vamos, rabia; envidia, vamos<br>a arder entre llamas fieras.  |

*Sube la Virgen y húndese el Demonio y queda en el suelo Felisardo, de rodillas.*

Desde su humilde posición, Felisardo da las gracias a la Virgen y nuevamente exalta su gloria (vv. 2953-2968):

FELISARDO      Gracias os doy infinitas,  
Señora, por la clemencia  
que habéis usado conmigo,  
pues tengo por cosa cierta  
que si no fuera por Vos,  
sacra y divina Princesa,  
que metido en llamas vivas  
a estas horas estuviera.  
Mas como vuestra piedad,  
alta Emperatriz, se precia  
de Madre de pecadores,  
nadie queréis que perezca.  
Los espíritus alados  
os den, poderosa Reina,  
las alabanzas por mí,  
pues mi lengua es tan grosera.

Por otra parte, en este episodio se advierte la frustración del Demonio ante la misericordia mariana, que considera excesiva o poco justificada. Se trata de un motivo habitual en este tipo de leyendas, como también indica Warner [2013:332]:

The devil's wrath at such brazen cheating on the Virgin's part is mighty: the miracle plays and stories ring with his righteous indignation and remonstrations before Christ's judgement seat that she should be prevented from subverting the course of justice. "It is she who does us most harm," says the devil in one tale. "Those whom the Son in his justice casts away, the mother in her superfluity of mercy brings back again to indulgence." [...] The miracles' heroes are liars, thieves, adulterers, and fornicators, footloose students, pregnant nuns, unruly and lazy clerics, and eloping monks. On the single condition that they sing her praises, usually by reciting the *Ave Maria*, and show due respect for the miracle of the Incarnation wrought in her, they can do no wrong. Her justice is loyalty to her own: whatever his conduct, anyone pledged to her protection is her liegeman and she his responsible suzerain. Through her the whole gay crew of wanton, loving, weak humanity finds its way to paradise. No wonder the devils are puzzled.

El último milagro de la Virgen en *Dicha y desdicha del juego* no conlleva su aparición en escena, pero sí su presencia a través de la imagen del altar. A los pies de este duerme doña María, agotada por el rezo y las preocupaciones. Cuando don Fadrique irrumpe en tan sagrado espacio con intención de violarla, la madre de Dios interviene: inspira a la heroína para que, todavía inconsciente y objeto de una suerte de raptó o posesión semidivina —lo que, en sentido

etimológico, podría denominarse un caso de «entusiasmo»<sup>511</sup>— disuada al indiano de su propósito criminal. El discurso que pronuncia doña María bajo esta influencia se ha abordado en el epígrafe II, 4.1.2, «Funciones pragmáticas», así como en el capítulo II, 1 «Damas y galanes». Sin necesidad de repetir lo allí dicho, importa señalar que la dama no solo amonesta a don Fadrique desde una perspectiva ético-moral, sino que le advierte que, si persiste en su intención, «[...] no has de cumplirla, / pues tengo para impedirla / en la Virgen defensión» (vv. 3248-3250); existe, por tanto, una amenaza no del todo velada en sus palabras. Además, este sueño de María, situado al final de la comedia e incitado por la Virgen, contrasta poderosamente con la pesadilla que el Diablo había enviado a su hermano Felisardo al comienzo de la misma: una vez más, el bien y el mal —lo divino y lo demoníaco— se vinculan, respectivamente, a lo femenino y lo masculino en la obra de Ângela de Azevedo.<sup>512</sup>

Con esta última intervención, la Virgen hace suya la causa una doncella que, vendida por su hermano, sigue reclamando su derecho personal e intransferible al honor. Además, el que la madre de Dios hable por boca de la protagonista femenina, que comparte su nombre, refuerza la estrecha conexión entre ambas e incrementa las cualidades positivas atribuidas a doña María. Esta no podría haber hallado mejor aliada: al fin y al cabo, la Virgen supone el máximo ideal femenino en la tradición cristiana. Se trata de la segunda Eva, madre del Redentor, a través de quien se expía el pecado original del que se culpa a la primera; la idea de mujer en Occidente se ha conceptualizado muy a menudo en torno a estos dos polos. Por tanto, lo que la Virgen tenga que decir acerca del honor y la virtud de la heroína resulta incuestionable y en extremo relevante. Así lo entienden todos en *Dicha y desdicha del juego* cuando conciertan las nupcias ordenadas por ella y ansiadas por ambas damas, en contra de los intereses originales de don Nuño y don Fadrique. Por tanto, la intervención mariana propicia un final feliz a pesar de la dudosa moralidad de los personajes masculinos; en este sentido, Soufas [1997b:90] considera:

As a model of the qualities considered desirable in woman, the Holy Virgin, a virgin mother, set a standard not readily attainable for mortal women, thereby reinforcing the imperfections of their sex and reiterating the limits of society's expectation for their behavior and attitudes [...] Azevedo nevertheless invests the Virgin with the only strength of control, affirming her positive virtues and attributes and letting her stand as the counterweight to the negative qualities that all the portrayed men embody. In addition, the only other supernatural figure to appear in the play is the male devil, who must be defeated before order can be restored.

La Virgen es, pues, la única fuerza sobrenatural positiva que se hace carne sobre las tablas en *Dicha y desdicha del juego*. No ocurre así en las otras dos comedias de tema religioso aquí estudiadas, donde no actúa la madre de Dios, pero sí intervienen otros personajes sagrados: los ángeles, a quienes se dedica el apartado que sigue.

---

<sup>511</sup> Sobre este término, Coromines [2008:216] explica: «Tom. del gr. *enthúsiasmós* ‘arrobamiento, éxtasis’, deriv. de *enthúsiázō* ‘estoy inspirado por la divinidad’, que a su vez procede de *enthúsia* ‘inspiración divina’, y éste de *énthus* ‘inspirado por los dioses’ (deriv. de *theós* ‘dios’)».

<sup>512</sup> Sobre esta cuestión, Armas [2003:155] afirma: «The work begins and ends with a dream. While the first oniric phenomenon had been experienced by a man whose humoral imbalance had allowed demonic elements to influence him, this second dream is experienced by a woman who can utter not only prophetic words but also kledonomatic advice since she is inspired by celestial power».

### 4.2.3 Los ángeles

La gran mayoría de las comedias hagiográficas cuentan con apariciones angélicas, pues, de acuerdo con Dassbach [1997:110], estos personajes se encargan de «servir de guía, proteger al santo y eliminar todos los obstáculos que se interpongan en su camino hacia la santidad». En efecto, uno o varios ángeles figuran tanto en *La margarita del Tajo* como en *El gran prodigio de España*; en cambio, no se halla ninguno en *Dicha y desdicha del juego*, una obra que posee también un fuerte componente religioso, pero no hagiográfico.

Aunque la corporeidad de los ángeles había sido objeto de controversia entre los teólogos y firmemente refutada por Tomás de Aquino ya en el siglo XIII,<sup>513</sup> a efectos de su representación teatral se les presupone una gran belleza física. Dassbach [1997:111] afirma que «de ellos emanaría un cierto resplandor celestial, efecto que se conseguiría mediante el uso de luces»; dado el laconismo de las indicaciones escénicas, es muy probable que se representasen «de una forma tradicional, es decir con apariencia humana, túnica blanca, halo y alas, y que, por tanto, se hiciesen innecesarias más explicaciones». Así pues, las didascalias del corpus no proporcionan información alguna sobre el vestuario: «Sale un ÁNGEL» (*La margarita del Tajo*, acot. v. -1173), «Baja un ÁNGEL» (*La margarita del Tajo*, acot. v. -1368), «Descúbrese un Ángel y canta» (*El gran prodigio de España*, acot. v. -667)... Lo que sí se sabe es que estos personajes eran casi siempre interpretados por mujeres, aunque de manera puntual «algún actor personificó a los arcángeles combativos y provistos de espadas flamígeras» [Garasa, 1960:241-42]. Por tanto, aunque lo más probable *a priori* es que una o varias actrices se encargasen de dichos papeles también en las comedias de Azevedo y Sousa, algunos detalles apuntan a la posibilidad de que lo hiciese un actor. En concreto, el ángel que interviene en *La margarita del Tajo* se bate en duelo con Britaldo y este lo toma por otro galán, hipotético rival suyo por los amores de santa Irene; por tanto, ha de suponersele una apariencia plausiblemente masculina. Otro de estos seres blande un alfanje en una de las escenas de *El gran prodigio de España*; puede identificarse, como luego se comprobará, con el arcángel san Miguel.

Por lo demás, los ángeles del teatro barroco demuestran, en términos generales, una personalidad apenas desarrollada y parca en detalles. En las comedias de autoría femenina, no son objeto de individualización alguna: tanto es así que, estrictamente hablando, nada garantiza que el ángel que aparece en las distintas escenas de cada pieza sea siempre el mismo. En coherencia con el análisis funcional antes expuesto, a su auxilio de los santos suele unirse la misión de «ser portavoces de la divinidad. Poseen así omnisciencia y poder de penetrar el futuro» [Garasa, 1960:238]. Además, sí gozan, como la Virgen y el Demonio, de gran potencialidad espectacular [Dassbach, 1997:110]:

Las intervenciones angélicas, diabólicas, y de demás personajes sagrados, resultan siempre espectaculares en escena, pues ya no se trata de presentarnos simplemente una voz, imagen, cuadro o personaje inmóvil en una apariencia, sino que estos personajes cobran vida en escena: hablan, participan en la acción y, en último término, determinan su curso. Ofrecen, además, una propicia oportunidad para personificaciones o transformación de personajes, y para el uso de vistoso vestuario y disfraz, tendencias ambas de popular acogida en la época. Se prestan, asimismo, a la utilización de otros recursos escénicos, como son tramoyas, decorados, efectos luminosos y sonoros, que realcen el carácter

---

<sup>513</sup> En palabras de Cavallero [2017:301]: «La tesis de la absoluta inmaterialidad del ángel, que hoy es una verdad indiscutible para la Iglesia, no fue siempre siquiera hegemónica en la historia del cristianismo. En lo que respecta al Occidente cristiano, fue el “Doctor Angélico”, Tomás de Aquino, quien la defendió con sólidos argumentos teológicos y filosóficos en la segunda mitad del siglo XIII. Hasta entonces la tradición cristiana no había llegado a una solución al respecto».

sobrenatural y la espectacularidad de dichas intervenciones. Es difícil, pues, pensar en apariciones angélicas sin desplazamientos aéreos de aparatosa tramoya, resplandores y músicas celestiales.

A partir de estos datos, las intervenciones angélicas en las comedias examinadas pueden clasificarse en tres tipos: 1) escenas de acción defensiva, donde los ángeles, a fin de socorrer a algún personaje, se enfrentan física o verbalmente al Demonio u otro antagonista; 2) aquellas de carácter informativo y/o apelativo, donde prevalece su faceta como voceros de Dios, quien se comunica así con los santos y, ocasionalmente, les transmite instrucciones; y 3) las apariencias donde predomina, ante todo, el carácter espectacular y la voluntad de exaltación de un santo, situadas normalmente en el desenlace. Al primer grupo pertenece el episodio de *La margarita del Tajo* donde el Ángel se bate en duelo con Britaldo y, como no podría ser de otro modo, emerge victorioso. Se presenta en «humano disfraz» e incidiendo en su condición de enviado de Dios, a cuya esposa, la monja Irene, protege. El conjunto del pasaje está imbuido de belicosidad (vv. 1173-1197):

*Sale un ÁNGEL.*

|          |  |
|----------|--|
| ÁNGEL    | Con este humano disfraz<br>de parte de Dios acudo<br>de Irene a la defensa,<br>ángel embajador suyo.<br>Echar del terrero intento<br>quien con lisonjero insulto<br>profana el alto respeto<br>de aquellos sagrados muros. |
| MÚSICOS  | Rendido a sus saetas<br>un corazón se abrasa<br>pagado de sus tiros,<br>que adora a quien le mata.<br>Al arma, al arma,<br>que el amor de tus ojos<br>flechas dispara.   |
| ÁNGEL    | Al arma digo también.  |
| ETCÉTERA | Malo es este contrapunto.  |
| BRITALDO | ¿Quién eres tú, que te atreves?  |
| ÁNGEL    | Yo soy, groseros y estultos,<br>quien os dice y desengaña<br>en vuestros grandes absurdos,<br>que Irene, que tiene dueño.  |
| Britaldo | ¿Dueño más que yo? Ninguno.  |
| ÁNGEL    | Mirad cómo le defiendo.  |
| BRITALDO | Mira, pues, cómo lo impugno.   |

Tras el combate, Britaldo se refiere a su adversario como «Fantasma, espíritu o rayo» (v. 1212). En cierta medida, intuye ya que hay algo de sobrenatural en este desconocido que, tras derrotarlo sin esfuerzo, parece haberse desvanecido. Con todo, el Ángel no es reconocido como tal en este incidente. Todo parece indicar que, en consonancia con el aspecto humano que ha adoptado, ni su llegada ni su posterior desaparición implicarían efectismo o maquinaria teatral alguna. Como refleja el fragmento citado, su entrada se consigna mediante el verbo «salir», mucho más neutral que el «bajar» usado en otras ocasiones. Luego, los personajes abandonan

la escena por sus propios medios durante el transcurso del duelo: «*Riñen, y valos metiendo dentro a cuchilladas*» (acot. v. -1200). Tras ello, Britaldo vuelve a entrar en solitario: «*Sale Britaldo cayendo*» (acot. v. -1212).

Por el contrario, la siguiente aparición del Ángel posee un carácter mucho más espectacular. En primer lugar, su presencia se anuncia a través de voces sobrenaturales, frecuentemente asociadas a las intervenciones angélicas y divinas, que el actor emitiría desde fuera de escena. Luego, entra en ella y la abandona sirviéndose, muy probablemente, del pescante o canal, mecanismo sobre el que indica Ruano de la Haza [1994:472]: «Servía para la bajada, desde el corredor alto al tablado de la representación, de un personaje, generalmente un Ángel [...] y representaba en la mayoría de los casos [...] una nube». En efecto, las acotaciones correspondientes son muy distintas a las del episodio antes descrito: «*Baja un ÁNGEL*» (acot. v. -1368) y, al irse, «*Vuela el ÁNGEL*» (acot. v. -1443).<sup>514</sup> Además, el propio personaje revela a santa Irene su identidad y le esclarece todo cuanto ha sucedido hasta entonces; por tanto, se trata ahora de una intervención que responde a la tipología informativo-apelativa. Así empieza (vv. 1348-1367):

|                       |  |
|-----------------------|--|
| IRENE                 | [...] ¿puede haber quien obligado de persona tan humilde, en aras de amor profano obsequios me sacrifique?   |
| VOZ DENTRO            | Sí.  |
| IRENE                 | «Sí» una voz me responde o será que aquello finge mi imaginación, queriendo que lo que dudo imagine. Mas si esto es así, mi Dios, ¿será porque me castigue vuestra justicia, atendiendo lo que esta esposa delinque?                 |
| VOZ DENTRO            | No.  |
| IRENE                 | ¡Qué escucho! Otra voz vuelve mis dudas a decidirme si no es que soñando estoy. Mil sobresaltos me embisten. Un «sí» me avisa que llore; un «no» dice que me anime. ¿Quién en tanta duda habrá que de un «sí» y de un «no» me libre? |
| <i>Baja un ÁNGEL.</i> |  |
| ÁNGEL                 | Yo.  |
| IRENE                 | ¡Jesús! ¡Ay! ¿Cómo? ¿Quién?  |

Seguidamente, el Ángel se presenta y da comienzo a su relato (vv. 1369-1383):

---

<sup>514</sup> A propósito de esta última acotación, Doménech [1999:91, nota 81] apunta: «El ángel que ha aparecido en lo alto del teatro, sin duda sobre una tramoya, desaparece de nuevo en las alturas. Había varios medios para conseguir estos vuelos, imprescindibles en las comedias de santos y, según se ve en los grabados de la época, en las comedias mitológicas. El más sencillo de todos sería el vuelo vertical conseguido en la canal, tramoya adosada al fondo del teatro que, por ir cubierta por un decorado de nube, muchas veces se llama así».

ÁNGEL                    Cobra aliento, Irene insigne,  
que del poderoso Dios,  
que cielos y tierra rige,  
ángel administrativo,  
rompí los aires sutiles  
para dar satisfacción  
a tus dudas y advertirte  
que tu hermosura suprema  
el cielo por medio elige  
para fin de su alabanza  
y de tus méritos timbre.  
Has de saber, bella Irene,  
que el ciego amor te persigue  
y hace de tus ojos flechas  
para que a Britaldo tire.

Tras describir con detalle la «pasión tan forzosa» (v. 1398) de Britaldo y el duelo en el terrero, le explica a la futura santa cómo «[...] de celoso tu Esposo / (que hasta en Dios celos se admiten) / me encargó tu defensa» (vv. 1412-1414). A continuación, le transmite las instrucciones divinas —Irene ha de acudir a casa de su pretendiente para desengañarlo— y le asegura, desde su omnisciencia, que saldrá victoriosa de tantas vicisitudes. Con todo, no puede aún revelarle por entero los planes que Dios tiene para ella (vv. 1420-1443):

ÁNGEL                    [...] Esto es lo que pasa, Irene,  
por tanto no desanimes,  
que en esta de amor batalla  
has de quedar invencible.  
Procura a Britaldo hablar  
y en su exceso reprehensible  
desengaña, porque en esto  
sus mejorías consisten.  
Y para esto a tu prelada  
licencia primero pide,  
que no te la negará  
viendo que no se prohíbe  
a cualquiera religiosa  
que los enfermos visite  
en virtud de caridad.  
Esta acción puede servirte  
de ocasión de ir a su casa  
para hablarle y disuadirle  
con tu desengaño, Irene,  
de ansias de amor insufribles.  
Y con ello en paz te queda,  
que más pudiera decirte,  
mas de Dios no traigo ahora  
más licencia.

*Vuela el ÁNGEL.*

IRENE                    Aguarda. ¿Huiste,  
criatura angelical?

Mas no hay para qué me admire,  
porque las personas grandes  
siempre huyeron de las viles.

La siguiente intervención angélica de *La margarita del Tajo* se produce en el momento de mayor desesperación de la santa. Con los síntomas físicos de un embarazo y sin saber qué los ha provocado, Irene se ve deshonrada y expulsada de su convento. Exhausta de llorar, se queda dormida; es entonces cuando el Ángel aparece de nuevo para ofrecerle explicaciones. Del mismo modo que le había descubierto los sentimientos de Britaldo, le narra ahora la traición de Remigio, en un discurso que comienza de esta manera (vv. 3626-3636):

ÁNGEL Irene, tus aflicciones  
el cielo benigno ve  
para darles la corona  
que llegan a merecer.  
El dislate que has tenido  
en gloria se ha de volver,  
que aquello que es para mal  
vuelve el cielo para bien.  
De la enfermedad, que pudo  
tu opinión casta ofender  
la causa ha sido Remigio.

Además, ahora ya puede revelarles su futuro martirio, que Irene celebra con hondo sentimiento (vv. 3663-3689):

ÁNGEL Tiempo es ya de se saber  
la verdad, que no es razón  
que tan encubierta esté.  
Ya llegó el tiempo dichoso  
en que tienes de te ver  
con tu esposo celestial  
a quien has guardado fe.  
Mas de una muerte tirana  
por medio, Irene, ha de ser  
pues llegando a la noticia  
de Britaldo, Irene, aquél  
que por ti anduvo perdido,  
la opinión falsa que ves,  
pensando que otro galán  
ha llegado a poseer  
tu honor, más cándido y puro  
que la mayor candidez,  
que él no ha podido, de rabia  
celosa viéndose arder,  
manda que en su desagravio  
la muerte, Irene, te den.  
Presto serás degollada,  
con que vendrás a tener,  
con la corona de virgen,  
la del martirio también.

IRENE                    ¡Yo mártir, mi Dios, yo mártir!  
                               ¡A Irene tanta merced!

Antes de desaparecer otra vez, el Ángel anuncia también la milagrosa emersión del Tajo del cuerpo de Irene, su futura gloria y su ascenso a la santidad (vv. 3690-3719):

ÁNGEL                    ¿Ves el Nabán, qué ligero  
                               se va en el Tajo a meter?  
                               Pues tu cuerpo puro y casto  
                               echado ha de ser en él,  
                               que recibéndole el Tajo  
                               ufano con la altivez  
                               de lograr perla tan rica,  
                               su archivo ha de ser fiel  
                               hasta hallar un puerto noble  
                               a donde lugar le dé,  
                               que el clima scalabitano,  
                               por más felice, ha de ser.  
                               Allá en un bello sepulcro,  
                               obra que de ángeles es,  
                               apartándose las aguas,  
                               tu cuerpo ha de parecer.  
                               Haránse mil diligencias  
                               por trasladar este bien,  
                               mas el Tajo, de ambicioso,  
                               lo ha de volver a esconder.  
                               Y Scalabis, por preciarse  
                               de tal reliquia tener,  
                               de tu nombre, Irene santa,  
                               se ha de llamar Santarén.  
                               El cielo por ti milagros  
                               infinitos ha de hacer:  
                               ésta es tu fortuna, Irene,  
                               queda a Dios, constancia ten.

*Vase.*

IRENE                    Oye, aguarda, espera, escucha,  
                               dime...

Los hechos transcurren tal y como se ha predicho. Al cierre de la comedia, aparecen ahora múltiples ángeles que alzan en el aire el cuerpo de la santa, conformando una suerte de cuadro plástico que habría de resultar muy espectacular; simultáneamente, cantan sus virtudes. Como se ha adelantado en el apartado II, 4.1.2 «Funciones pragmáticas», la música es un recurso muy frecuente en torno a las manifestaciones angélicas. Además, este tipo de apariencias finales resultan extremadamente habituales en las comedias hagiográficas (vv. 4100-4155):

*Entran por una puerta, y mientras que vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de sepulcro, y así de una parte como de otra unas como ondas de agua, y sobre el sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos ángeles que cantarán lo siguiente.*

ÁNGELES Venid, venid, zagales,  
venid, venid aprisa  
del ya sagrado Tajo  
a ver las maravillas.  
Veréis que sus corrientes  
las del Jordán imitan  
corriéndose paradas,  
parándose corridas.  
Veréis que haciendo plaza  
las aguas se retiran,  
que hoy sus murmuraciones  
se vuelven cortesías [...]

ETCÉTERA Oigan, señores, la letra,  
que hacen de Irene divina  
los ángeles las exequias.

ÁNGELES Todo esto son aplausos,  
todo salvas y vivas  
de quien el Tajo adora  
por más graciosa ninfa,  
de aquella que en las aguas  
de perlas es envidia,  
siendo, por la pureza,  
más cándida y más fina.  
Aquella a quien los celos,  
cuando las vidas quitan,  
hacen que, fénix, truque  
la muerte por la vida.  
Ésta es Irene hermosa,  
que, rosa nabantina,  
del cielo se hizo estrella,  
del Tajo margarita.  
Venid, venid, zagales,  
venid, venid aprisa  
del ya sagrado Tajo  
a ver las maravillas.

*Acabando de repetir la música la primera copla de la letra, corren las aguas y, encubriendo el sepulcro, se cierra el vestuario.*

Por lo que se refiere a las intervenciones angélicas de *El gran prodigio de España*, a la primera de ellas podría atribuírsele un carácter mixto. El Ángel aparece para anunciar a Pedro el perdón de Dios; por tanto, la finalidad de la escena es informativa y el personaje actúa en ella como portavoz de la divinidad. Además, lo hace cantando (vv. 667-670):

*Descúbrese un Ángel y canta.*

ÁNGEL Ya, Pedro, estás perdonado.  
Confía en Dios, que su amor  
ha perdonado tu error  
olvidando tu pecado.

No obstante, la inmediata llegada del Demonio desvía la atención del Ángel, quien se esfuerza ahora por hostigarlo verbalmente; con ello, procura no tanto su expulsión como su padecimiento (vv. 693-742):

|         |  |
|---------|--|
| ÁNGEL   | Calla, dragón infernal,<br>suspende tu labio indigno [...]<br>¡Qué poder ni qué triunfo<br>es el tuyo! ¡Deja el brío,<br>abate de tu soberbia<br>el pensamiento atrevido! [...]<br>No, que no puede ser tuyo<br>más que el fuego y el abismo,<br>que fue de tu diligencia<br>el fruto y premio debido. |
| DEMONIO | Calla, renovar no quieras<br>de mis penas el martirio.<br>Un sentimiento me basta,<br>no quieras en repetirlo<br>multiplicar el dolor<br>que en escucharlo recibo.<br>Déjame, no me atormentes.  |
| ÁNGEL   | No quiero, por eso mismo<br>que te recuerdo las penas [...]<br>Detén, no te vayas, no;<br>que quiero que tu martirio<br>se multiplique escuchando<br>[a] Pedro ya arrepentido.   |

La siguiente manifestación angélica pertenece ya plenamente a la categoría que se ha denominado «de acción defensiva». Se trata de la escena donde Lucifer ata a los graciosos entre sí con una cadena mientras duermen. El Ángel acude, alfanje en mano, para liberarlos y expulsar al Demonio, a quien cubre nuevamente de reproches (vv. 1646-1695):

*Lleva el Demonio cada uno para su parte y aparece el Ángel.*

|         |   |
|---------|---|
| ÁNGEL   | ¿Qué intentas, dime, infelice?<br>¿No ves que eres desdichado?<br>[...] Mira, necio, que te engañas.<br>¿Aún no estás desengañado<br>viendo que son tus cautelas<br>las que tejen tus estragos? [...]<br>Di, con aquesta cadena,<br>¿qué querías hacer? |
| DEMONIO | Lazos<br>para arrastrar al Infierno<br>aquestos hombres menguados [...]   |
| ÁNGEL   | Pues porque veas que en vano<br>se encaminan tus intentos,<br>repara cómo tus lazos<br>a los filos deste acero<br>deja deshechos mi mano.<br>Y no te admires tan poco   |



*Sale Pedro y aparece en lo alto un Ángel cantando.*

ÁNGEL            Preparen los Cielos vivas,  
                      prevenga el Infierno penas,  
                      que en las oscuras cavernas  
                      tiene hoy llamas más activas.

Aunque el Demonio inicia un debate con Pedro, el Ángel lo exhorta a dirigirse a él en su lugar (vv. 2455-2460):

DEMONIO            Dime, Pedro.  
ÁNGEL                            Habla conmigo,  
                                      dragón, que yo contigo hablo [...]  
                                      Di, soberbio desdichado.

Además, se produce en esta ocasión el exilio definitivo del Demonio, que ya no volverá a aparecer en la comedia. El Ángel le recuerda su primera expulsión de los Cielos, presentándose a sí mismo como guerrero del Señor. Sus palabras invitan poderosamente a identificarlo con el arcángel san Miguel, antagonista por excelencia del Diablo. Etimológicamente, el nombre «Miguel» significa en hebreo «Quién como Dios». <sup>515</sup> En el relato del *Apocalipsis* 12, 1-10, él lidera al ejército divino en la batalla contra los ángeles rebeldes, comandados a su vez por Satanás, aquí identificado con un dragón. Las representaciones iconográficas suelen mostrar al arcángel con lanza o espada, triunfando sobre el Demonio, que, a sus pies, adopta a su vez forma de dragón o de serpiente; a veces, san Miguel luce en el escudo la leyenda «Quis ut Deus». Por todo ello, cualquier público mínimamente versado en la tradición religiosa cristiana, como lo era sin duda aquel para el que Sousa escribió su comedia, pensaría en el arcángel al escuchar diálogos como el que sigue (vv. 2470-2482):

ÁNGEL            Mal discurre, necio ingrato,  
                      pues presumes que, si fuera  
                      eso posible, mi brazo  
                      en defensa del Señor,  
                      segunda vez alentado,  
                      no te dijera: «soberbio,  
                      ¿quién como Dios?».

DEMONIO            ¡Ay, ya me caigo!  
                                  ¡Ah del infierno, recibe  
                                  en tus cóncavos y lagos  
                                  al infelice Luzbel  
                                  en Lucifer transformado,  
                                  que en tus entrañas se hospeda  
                                  otra vez precipitado!

*Encúbrese el Ángel repitiendo la primera copla.*

Por último, *El gran prodigio de España* se cierra con una escena plástica —a la que ya antes se ha hecho referencia— no muy distinta de aquella que da fin a *La margarita del Tajo*. Los

ángeles cantan las glorias del santo homenajeado mientras este se eleva hacia el Cielo (vv. 2777-2786):

*Aparecen dos Ángeles y en medio nuestra Señora con una corona en la mano, y mientras canta la música subirá el santo hasta donde está la Señora, de manera que ella le ponga la corona en la cabeza. Y acabando de cantar se encubre la apariencia.*

|        |  |
|--------|--|
| MÚSICA | ¡Albricias, albricias, suelo,<br>albricias, que has merecido<br>una flor que has producido<br>que se disponga en el Cielo!<br>Si su dicha tan extraña<br>loar el mundo no sabe,<br>sea un Ángel quien alabe<br>el gran prodigio de España. |
| ÁNGEL  | <i>(Canta.) Te Deum laudamus<br/>Te Dominum confitemur.</i>  |

*Encúbrese la apariencia.*

A propósito de este último pasaje, cabe insistir en la abundancia de momentos musicales recogidos a propósito de las intervenciones angélicas a lo largo de *El gran prodigio de España*. Además, como se ha comprobado en II, 4.1.2 «Funciones pragmáticas», Dios se comunica con diversos personajes de esta comedia mediante una melodía incorpórea. A mi juicio, es muy posible que la entonasen las mismas actrices (o actores) que interpretaban a los ángeles. De esta manera, la música ocupa en la comedia de Sousa un lugar todavía más significativo que en la de Azevedo; y en su producción los ángeles poseen un papel fundamental, estrechamente ligado al carácter espectacular del teatro hagiográfico.



Los personajes sobrenaturales, sean negativos (el Demonio) o positivos (la Virgen y los ángeles), desempeñan en las comedias de tema religioso un papel siempre acorde a la doctrina y la tradición cristianas, que determinan asimismo cada detalle de su caracterización. De esta manera, Satanás actúa como *oponente* de los hombres y mujeres piadosos, pues su objetivo es la perdición del ser humano: corroído por la envidia, pretende vengarse en ellos del tormento que le supone su destierro del Cielo, resultado de su soberbia. Con este fin y sirviéndose de su astucia, pone en marcha distintas estrategias que espolean la trama: desde el pacto diabólico, estrechamente ligado al enredo amoroso en *Dicha y desdicha del juego*, hasta repetidos intentos de tentación, especialmente productivos en *El gran prodigio de España*. Además, solo los personajes masculinos se muestran vulnerables a la influencia demoníaca en *Dicha y desdicha del juego*, en coherencia con una comedia que incide en el sufrimiento de sus virtuosas heroínas a causa de los errores y abusos de los hombres de su entorno. En cualquier caso, el Diablo fracasa siempre en sus propósitos, permitiendo, como no podría ser de otra manera, el triunfo de la religión.

A su vez, la Virgen y los ángeles sirven de guía y auxilio a los devotos; esto es, funcionan como *destinadores* y *ayudantes* en el esquema actancial. La Virgen María es madre de los fieles,

protectora omnipotente e intercesora ante Cristo en *Dicha y desdicha del juego*, donde se incide, además, en su caracterización como *Maria Regina*, emperatriz de los Cielos. Tan alta imagen no le impide identificarse con la madre humana de Felisardo y María, al tiempo que se erige como modelo de perfección femenina y defiende, vigorosa, el honor de la heroína que comparte su nombre y, en gran medida, su virtud. Finalmente, la madre de Dios es sustituida por los ángeles en *La margarita del Tajo* y *El gran prodigio de España*. Aunque no se ahonda demasiado en su caracterización, estos desempeñan un papel indispensable en tanto que enviados de Dios: socorren a los fieles en su lucha contra el Diablo, transmiten la palabra divina y contribuyen en abundancia al espectáculo teatral. En este último sentido, las intervenciones angélicas están especialmente vinculadas a la música, recurso muy utilizado, sobre todo, en *El gran prodigio de España*.

Por todo ello, el Demonio, la Virgen y los ángeles no solo se implican significativamente en la acción de las comedias de índole religiosa, sino que resultan imprescindibles para alcanzar uno de los objetivos fundamentales de este género dramático: la divulgación y el enaltecimiento de los relatos y valores de la religión cristiana. Al mismo tiempo, se hace partícipe de dicha celebración a un público que tenía en gran estima la alta espectacularidad intrínseca a estos personajes, cuyas intervenciones requerían distinta maquinaria escénica y solían acompañarse de efectos musicales.



## CONCLUSIÓN

La presente investigación ha ofrecido una descripción exhaustiva de los modos de construcción del personaje dramático en las comedias auriseculares de autoría femenina, a partir de seis escritoras: María de Zayas, Ana Caro de Mallén, Leonor de la Cueva, sor Juana Inés de la Cruz, Ângela de Azevedo y Joana Teodora de Sousa. De esta manera, se ha expuesto cómo las mujeres del siglo XVII y la primera mitad del XVIII participaron de la literatura y el teatro de su tiempo; y se ha realizado un recorrido sistemático por los denominados «personajes-tipo» de la comedia nueva, en torno a un corpus donde predomina la comedia urbana (*La traición en la amistad*, *Valor, agravio y mujer*, *Los empeños de una casa*, *El muerto disimulado*, *Dicha y desdicha del juego*; esta última, con elementos religiosos), pero se encuentran también textos de subgénero palatino (*El conde Partinuplés*, *La firmeza en el ausencia*, *Amor es más laberinto*) y hagiográfico (*La margarita del Tajo*, *El gran prodigio de España*). Por tanto, no solo se ha examinado a damas, galanes, padres —cualquiera de los cuales pueden ser también reyes, reinas, príncipes o princesas—, criados y doncellas, sino también a otros personajes que pertenecen al mundo de lo «maravilloso cristiano»: el Demonio, la Virgen y los ángeles. La riqueza que dicha multiplicidad genérica confiere a este estudio se ve incrementada por tratarse de autoras de distinto origen geográfico —Madrid, Sevilla, Medina del Campo, Ciudad de México, Paredes da Beira y Lisboa— que se sitúan en una cronología significativamente amplia: mientras que María de Zayas debió de nacer a finales del siglo XVI, se ha demostrado que Joana Teodora de Sousa continuaba escribiendo, al menos, en la década de 1740.

La intervención femenina, fuese como dramaturgas, mecenas, actrices, autoras de compañía o espectadoras —Lope de Vega dijo escribir sus comedias para «el vulgo y las mujeres» (*Arte nuevo*, v. 37)—, supuso, como se ha comprobado, un ingrediente imprescindible del fenómeno teatral del Siglo de Oro en la Península Ibérica e Hispanoamérica. Asimismo, este hecho coincidió con un auge sin precedentes de la escritura pública femenina en lengua castellana, determinado, entre otros factores, por el prestigio de Teresa de Jesús y de la edición póstuma de sus obras en 1588, que proporcionó a las mujeres del Barroco un primer modelo de autora socialmente reconocida y susceptible de ser imitada. De acuerdo con Baranda [2005a:172, 2021:129], esta eclosión de obras publicadas por mujeres, acompañada de una relativa normalización social de su actividad literaria, se comprueba, sobre todo, a partir de la década de 1630; en cambio, a finales de siglo se produce una «quasi-extinción de las escritoras», que se ciñen además a una temática religiosa. Investigadoras como Couto [2002] y Morujão [2013] han referido un florecimiento similar, si bien un tanto posterior —se extiende hasta mediados del XVIII— en la literatura portuguesa. Cada una de estas autoras tuvo que legitimarse como tal desde una posición en extremo compleja, en un contexto donde se aseguraba, con fundamento en las fuentes más prestigiosas —desde la filosofía aristotélica hasta los padres y doctores de la Iglesia—, que las mujeres eran por naturaleza inferiores a los hombres desde una perspectiva moral e intelectual, justificando así su sujeción a estos. Incluso después de que el humanismo abogase por la educación de las niñas —aunque siempre en función del rol social que les estaba reservado; por ejemplo, el relativo consenso en torno a enseñarles a leer no se extendía a la escritura, cuyo estudio requería, además, una mayor inversión económica—, ni siquiera las de clase alta tenían acceso a espacios de formación socialmente reconocidos, como la escuela de gramática o la universidad. Por estos motivos, se miraba con reticencia el discurso

público femenino, que *a priori* carecía de autoridad y se relacionaba a menudo con un deseo de exhibición ridícula —propio de las «cultas» o «bachilleras»— e incluso con una conducta sexual promiscua.

Mi tesis doctoral ha permitido matizar estas cuestiones en el caso de las dramaturgas, quienes se enfrentaron a conflictos aún más serios debido a cultivar un género que supone de manera intrínseca la representación ante un auditorio; que era a menudo denostado como fuente de corrupción moral; y que exigía la intervención de numerosos agentes —como la propia compañía cómica— en un contexto competitivo. Asimismo, es preciso considerar que una comedia se hacía pública por medio de su representación y no necesariamente de su impresión, que se efectuaba más tarde y solo en casos de relativo éxito. Todo ello tiene consecuencias sobre el número de comediógrafas, sobre las características de sus textos y sobre las consideraciones necesarias en torno a su periodización. Además, implica que las estrategias de autorización propias de la escritura femenina, que en otros géneros suelen manifestarse de manera preferente en los paratextos de la obra impresa —normalmente muy exiguos en las ediciones teatrales—, deben buscarse también en torno a la puesta en escena: sobre todo, en esta investigación se han encontrado insertas en el cuerpo de las propias comedias.

Las noticias existentes sobre la sevillana Ana Caro de Mallén, cuyas fechas de nacimiento y defunción no se conocen con garantías, y la madrileña María de Zayas (1590-¿1661?) corresponden a la primera mitad del siglo XVII; sus primeros textos impresos con una datación segura son, respectivamente, la *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* (1628) y las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). Caro, considerada la primera dramaturga «de oficio» de la literatura española —o incluso europea, según Hegstrom y Larson [2018:7]—, compuso textos teatrales breves para las fiestas del Corpus de Sevilla en las décadas de 1630 y 1640; en torno a la misma época o unos años antes debieron de estrenarse en los corrales sus comedias *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*, editadas desde mediados del XVII. Por su parte, la única comedia de Zayas, *La traición en la amistad*, se conserva manuscrita; es posible que se diese a conocer en un contexto académico con anterioridad a 1632. Un poco más joven y excepcionalmente longeva fue la medinense Leonor de la Cueva (1611-1705), cuya producción impresa se reduce, no obstante, a un soneto fúnebre publicado en 1645 y otro posterior a 1689; se desconoce la fecha de redacción de su comedia *La firmeza en el ausencia*, conservada en un manuscrito autógrafo, o si esta llegó a representarse. Por su parte, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* de sor Juana Inés de la Cruz (c. 1648 o 1651-1695) se estrenaron en la corte virreinal de Nueva España en la década de 1680 y salieron de las prensas sevillanas en 1692. Alrededor de estos años deben datarse también las tres piezas de Ángela de Azevedo, que, de acuerdo con Provenzano [2018, 2019], nació entre 1660 y 1670 en Paredes da Beira, parroquia de la diócesis portuguesa de Lamego, región en donde residió hasta su muerte en el primer cuarto del siglo XVIII. La difusión impresa de *El muerto disimulado*, *Dicha y desdicha del juego* y *La margarita del Tajo*, con acotaciones propias del teatro de corral y bajo el rótulo «comedia famosa», permite deducir que se representaron con cierta fortuna. Por último, creo haber demostrado, en contra de la tradición crítica más extendida, que Joana Teodora de Sousa no «nació a mediados del siglo XVII y murió a principios del siglo XVIII» [Escabias, 2013a:83; 2022:89], sino que se ubica plenamente en esta última centuria; publicó un romance en portugués en el año 1743 y su comedia *El gran prodigio de España*, escrita quizás en torno a la beatificación de Pedro González Telmo en 1741, se imprimió —con el auspicio del convento lisboeta donde residía— muy posiblemente entre 1747 y 1755.

De este modo, por lo que se refiere al teatro, el fenómeno de la escritura pública femenina no había desaparecido aún en el Bajo Barroco, sino que, en rigor, se trasladó geográficamente, dejando paso, en primer lugar, a una autora del México colonial; y más adelante, a dramaturgas portuguesas que escribieron en castellano. Por otra parte, estas últimas son responsables de todas las comedias de asunto religioso examinadas, de manera que el desplazamiento hacia dicha temática se verifica también en el género dramático. Con respecto a la extracción social de las autoras del corpus, se confirma asimismo una tendencia que distingue a las escritoras ibéricas de aquellas de otros contextos, como el Renacimiento italiano, según ha señalado Cruz [2019a]: no proceden en su mayoría de la alta aristocracia, sino de la baja nobleza o de las clases urbanas acomodadas. Al menos en el caso de las comediógrafas, cabe añadir otro matiz: un contexto familiar con cierta inclinación hacia la cultura escrita. María de Zayas fue sobrina del reputado impresor Luis Sánchez, de acuerdo con Rodríguez de Ramos [2014, 2022]; a su vez, el tío de Leonor de la Cueva fue el jurista, poeta y dramaturgo Francisco de la Cueva y Silva, que se relacionó con figuras como Lope de Vega y Francisco de Quevedo y ejerció como abogado de las Cofradías de Representantes y Autores de Comedias. Sor Juana, aunque hija sin padre de una madre analfabeta, dijo haber aprendido a leer en la extensa biblioteca de su abuelo; Ramírez Santacruz [2019:34-35] sugiere que su formación debió de ser alentada también por sus tíos, con quienes vivió antes de que su incipiente fama intelectual le permitiese unirse al séquito de la virreina. Ângela de Azevedo fue hermana de fray Silvestre da Conceição, a su vez escritor y cronista de la orden franciscana, entre otros cargos como rector del Colegio de Coímbra; y de Luísa de Azevedo, poeta en lengua portuguesa, castellana y latina. Por último, no existen datos fiables acerca de la familia de Ana Caro de Mallén ni de Joana Teodora de Sousa; pero sí puede señalarse que esta última se recogió en el monasterio de Nossa Senhora do Rosário, en Lisboa, que gozaba de una notoria tradición literaria.

Junto a la definición de estas tendencias de grupo, mi tesis ha proporcionado información específica, de carácter novedoso, en torno a ciertos aspectos de la vida y obra de cada una de las dramaturgas áureas. Ya se ha señalado que una parte significativa de los datos existentes en torno a Joana Teodora de Sousa provienen de esta investigación: desde su consideración como escritora plenamente dieciochesca y la propuesta de datación de *El gran prodigio de España* en la década de 1740 o 1750 hasta su autoría de un poema en portugués, recogido por la crítica lusa —que, a su vez, no menciona su obra en castellano— pero desconocido por la española, pasando por la identificación de la «madre Angela da Luz» que dio su comedia a la imprenta. Asimismo, se ha dado noticia de un manuscrito de *La margarita del Tajo* de Ângela de Azevedo, destinado a la lectura y elaborado, muy probablemente, por un copista portugués después de 1738 o 1740; este documento no solo ofrece mayores garantías para una futura edición crítica de la obra, sino que supone la primera prueba de que algún texto de Azevedo circuló por una vía distinta a las tres sueltas, impresas en un mismo taller, en que se conservan, respectivamente, sus tres comedias. Se ha informado también acerca de una estancia de Leonor de la Cueva en Toledo, un descubrimiento que abre la puerta a nuevas investigaciones en torno a esta escritora en los archivos de dicha ciudad. Convendrá asimismo indagar en aquellos de la villa de Béjar, pues se ha conseguido situar en esta a un Baltasar Blázquez de Frías a quien Cruz [2019a:349] había identificado con el marido de la escritora. Por último, se ha propuesto como destinataria de un soneto de Ana Caro a Inés Jacinta Manrique, señora del donadío de la Torre de Cuadros e hija de Antonio Manrique de Lara, juez y tesorero de la Casa de Contratación de las Indias y teniente de alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla. Se solventa así cierta confusión crítica que identificaba a esta dedicataria con María Inés Manrique de Lara, X Condesa de Paredes de Nava; o incluso con su hija María Luisa, XI Condesa de Paredes y protectora de sor Juana Inés de la Cruz: el rigor cronológico —es muy probable que Caro

falleciese antes del nacimiento de esta segunda aristócrata— obliga a descartar que ambas autoras pudiesen compartir mecenas.

Los personajes dramáticos ideados por estas escritoras no son, en sus funciones y rasgos de caracterización básicos, diferentes a aquellos que diseñaron sus contemporáneos. Si en algo se distinguen las comedias de autoría femenina es en ciertas huellas textuales que reflejan cómo las mujeres, conscientes del carácter problemático de su práctica literaria, emplearon de manera recurrente mecanismos que les permitiesen, en tanto que miembros de un grupo social oprimido, autorizarse como emisoras y adueñarse de la palabra pública. Se comprueba asimismo una tendencia —aunque no omnipresente— a reflexionar en torno a aspectos relacionados con la experiencia femenina en el contexto sociohistórico de su época, sin que ello suponga una renuncia a los códigos esenciales de la comedia nueva, que —con todos sus tópicos, con toda su aparente predictibilidad— dio cabida también a estas inquietudes. Dicha constatación, sustentada sobre un estudio exhaustivo, no resulta en absoluto menor: no es insólito incurrir en sobreinterpretaciones a causa de asumir *a priori* una escritura sexualmente diferenciada; por ejemplo, sobre Ana Caro se ha sugerido que «no está conforme, ni con la manera de hacer teatro ni con la forma de pensar que tienen los hombres de su época», de modo que «intenta transgredir esas normas a través, por ejemplo, de la metateatralidad», con el objetivo de «cuestionar el género trazado por Lope de Vega y sus seguidores a partir de la Comedia Nueva» [Rodríguez Campillo, 2020:156]. No obstante, los comentarios metateatrales de estas autoras —similares a aquellos empleados, por ejemplo, en la producción calderoniana, objeto además de numerosos guiños intertextuales— responden, a mi juicio, a una actitud casi opuesta: manifiestan con orgullo su dominio de un arte que sienten como propio, justificando la reiteración de sus recursos más convencionales o, por el contrario, reivindicando ciertos aspectos de sus textos que estiman más novedosos o de mayor valor. Al mismo tiempo, excluir a estas dramaturgas de la historia literaria o no considerar su condición de sujetos históricos con circunstancias distintas a aquellas de sus coetáneos masculinos conduce a una visión incompleta de sus obras y del propio panorama teatral barroco: ocurre, por ejemplo, cuando los estudios en torno al poco frecuente «disfraz femenino» omiten al protagonista de *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo. Todas estas precauciones son necesarias, pues, a fin de superar el «solapamiento de lo masculino con lo genéricamente humano» repetidamente denunciado por la crítica feminista [Amorós y Miguel, 2020:39].

Desde un punto de vista sintáctico, las damas y galanes de una comedia de enredo, sea urbana o palatina, funcionan —de manera reversible— como *sujeto* y *objeto* de una acción que, en términos generales, se funda en el amor, comprendido como una fuerza omnipotente; con todo, en las obras de ambientación cortesana se añaden ocasionalmente motivaciones políticas: por ejemplo, Rosaura no solo ansía enamorar al protagonista masculino de *El conde Partinuplés*, sino que se esfuerza por mantenerse al frente de su imperio. Con independencia de ello, suele ocurrir que el *galán* (*sujeto*), guiado por sus sentimientos (*destinador*), corteje a la *dama* (*objeto*) en beneficio propio (*destinatario*); normalmente cuenta con el auxilio de un *gracioso* o *criado* (*ayudante*) y debe superar obstáculos diversos: de la existencia de un competidor a la negativa del *padre* de la joven (*oponente*) a concederle su mano en matrimonio. A su vez, la *dama*, que en este género dramático puede ser muy activa, ambiciona casarse con el *galán* y, para satisfacer este deseo, se apoya en su *doncella* —o en el *gracioso*, si es una «disfrazada de varón»—, enfrentándose a dificultades como la oposición paterna, el abandono e infidelidad por parte de su enamorado o la coacción para aceptar a un nuevo pretendiente. En este contexto, sirvientas y lacayos manifiestan una dependencia funcional evidente con respecto a sus señores, sin dejar por ello de ser personajes estructuralmente imprescindibles. No solo ejercen de mensajeros, consejeros e interlocutores necesarios —en el caso de las criadas,

sirviendo de enlace entre la dama y el espacio público—, sino que, en tanto que *sujetos* a su vez de una acción secundaria, entablan relaciones amorosas que constituyen un espejo paródico de las de sus amos; y aun persiguiendo sus propios intereses —que suelen responder a la codicia o a la autopreservación— condicionan, sin quererlo, el desarrollo de la trama principal. Cabe añadir que —a diferencia de galanes, damas, criados y doncellas— los padres son personajes contingentes que aparecen solo en algunas de estas comedias, pues su función más característica, la de obstaculizar los amores de su hija, puede ser desempeñada por otros: desde un galán que también ejerza con despotismo su tutela sobre su hermana hasta rivales amorosos que engendren otro tipo de conflictos. Dependiendo de la obra, la ausencia de una figura paterna puede proporcionar a la dama una libertad de movimientos fuera de lo común; o, por el contrario, abundar en su desamparo. En contraste, el padre del galán es un personaje mucho menos frecuente, que en las comedias escritas por mujeres está representado únicamente por el anciano Castinaldo, quien carece de una auténtica influencia sobre la acción de *La margarita del Tajo*, de Ângela de Azevedo.

Adicionalmente, un examen más exhaustivo de las relaciones entre damas y galanes en las comedias urbanas de autoría femenina revela que responden, a grandes rasgos, al «esquema pentagonal» descrito por Couderc [2006] a partir de Lope de Vega, Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón, entre otros. La desviación más significativa la ofrece María de Zayas en *La traición en la amistad*, pues Fenisa inaugura la función de la «dama suelta», actuando como una insólita «burladora» que será castigada con su exclusión de las bodas finales. Destaca asimismo la adopción de una identidad femenina fingida por parte del héroe de *El muerto disimulado* de Ângela de Azevedo: a diferencia de sus escasos predecesores —sobre todo, César en *Manos blancas no ofenden*, de Calderón—, Clarindo no se muestra avergonzado ni ansioso por abandonar un traje que considere ridículo o humillante, sino que, como las mucho más recurrentes disfrazadas de varón, se sirve de este sin reservas a fin de manipular la acción en su favor. Por lo que respecta al subgénero palatino, el propio Couderc [2006] advierte que su modelo pentagonal puede resultar alterado por la distancia social existente entre miembros de la realeza y de la nobleza común: así sucede, en efecto, en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva. Por todo ello, se confirma una vez más la adherencia de las dramaturgas a la fórmula teatral de su época.

En cuanto a las comedias hagiográficas estudiadas, las relaciones sintácticas entre sus personajes se alejan un tanto de los subgéneros urbano y palatino, pero siempre de acuerdo con los cánones propios del teatro barroco. Los santos y santas, de manera no tan distinta a galanes y damas, son susceptibles de entenderse como *sujetos* de una acción que, en su caso, no se organiza en torno al amor o el matrimonio, sino a una voluntad de servicio al prójimo y perfeccionamiento espiritual (*objeto*) cuyo beneficiario último sería el conjunto de la cristiandad (*destinatario*). Son empujados a ello por el propio Dios, aunque este jamás se concreta como personaje dramático: en su lugar, se expresa a través de la música o mediante la intercesión de la Virgen y los ángeles (*destinador*). Asimismo, estos últimos sirven de auxilio a los devotos —que pueden contar también con el apoyo de un *gracioso* o *criada*— (*ayudante*), en oposición al Demonio, que procura su perdición (*oponente*). No obstante, también estas comedias se encuentran impregnadas de fórmulas propias de piezas de enredo amoroso, que pueden determinar de modo muy significativo la acción principal, como sucede en *La margarita del Tajo* de Ângela de Azevedo —cuyo antagonista no es Satanás, sino dos hombres que pretenden a santa Irene, rivalizando con Dios, y causan su martirio—; o dar lugar a una acción secundaria de carácter profano, como se verifica en *El gran prodigio de España* de Joana Teodora de Sousa.

Por otra parte, desde una perspectiva pragmática, son sin duda los graciosos —en menor medida, también las criadas— quienes cobran una presencia más significativa; para empezar, actuando como portavoces de la escritora o como presentadores del universo ficticio. Su condición de personajes cómicos y de baja extracción social les permite expresar de manera aparentemente inocua ciertas reflexiones o denuncias que podrían resultar comprometidas o, como mínimo, poco decorosas en boca de la nobleza; en el caso de las criadas —sobre todo, las de Ângela de Azevedo, quien presta una atención especial al personaje ancilar—, suelen escogerse cuestiones que conciernen específicamente a las mujeres, aunque siempre a aquellas de clase alta. Asimismo, disfrutaban de una relación privilegiada con el público, cuya complicidad procuran mientras rompen en múltiples ocasiones la ilusión dramática. No obstante, todo el sistema de personajes participa, de manera más o menos discreta, de estas funciones: desde la pareja de enamorados de las comedias de enredo hasta los personajes sobrenaturales del teatro hagiográfico, que no solo divulgan principios esenciales del cristianismo, sino que —en escenas de gran espectacularidad— involucran al auditorio en la celebración teatral de la religión. El tipo dramático menos notable a efectos pragmáticos es el del padre, con una excepción: Castinaldo, quien no solo trasmite enseñanzas morales, sino que pronuncia la despedida dirigida a la audiencia en *La margarita del Tajo*, donde Azevedo se sirve de una justificación religiosa como instrumento de autorización de la propia escritura.

Dichas estrategias de autorización suponen, como antes se ha señalado, uno de los aspectos de mayor interés en las comedias escritas por mujeres. La coartada religiosa de *La margarita del Tajo* podría aplicarse también a *El gran prodigio de España* de Joana Teodora de Sousa; a su vez, sor Juana Inés de la Cruz se escuda en la escritura por encargo en *Amor es más laberinto*. Otros textos incluyen aserciones *ad hoc* de la capacidad intelectual femenina; piénsese en las reflexiones de doña Leonor sobre sus estudios en *Los empeños de una casa*, reflejando en parte la trayectoria de la propia Sor Juana; o en el alegato de la criada Rosela en torno a sus capacidades literarias en *Dicha y desdicha del juego*, de Ângela de Azevedo. Igualmente significativo es el ruego de indulgencia «por mujer y por humilde» (v. 2756), puesto en boca de la heroína, con el que se cierra *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro. Asimismo, los graciosos de esta última pieza entablan un debate en torno al creciente número de autoras contemporáneas, que Caro defiende mediante un argumento en extremo recurrente entre ellas: la enumeración de precursoras. Todas estas cuestiones se acompañan de comentarios autorreflexivos que abarcan desde la crítica preventiva de aspectos de la propia obra —neutralizando así sus posibles carencias— hasta el orgullo de autoría, que se constata sobre todo en las comedias de Azevedo; cabe añadir aquí que, frente a la insistencia de Caro en su condición de mujer, esta comediógrafa se refiere siempre a sí misma como «el poeta». Según se ha advertido, estos últimos recursos no son exclusivos de las escritoras, pero sí forman parte de los mecanismos mediante los que procuran asegurarse una recepción positiva o manifiestan su confianza en sus propias habilidades.

No he identificado en la obra dramática de María de Zayas y Leonor de la Cueva mecanismos de legitimación tan significativos como los empleados por otras autoras. A falta de más datos que expliquen esta circunstancia, quizás no resulte secundario que sus comedias se conserven únicamente manuscritas —en el caso de *La firmeza en el ausencia*, se trata de un autógrafo—, a diferencia del corpus restante. Dado que tan solo un testimonio impreso —o la constancia de una representación— garantizaría la difusión pública de ambos textos, puede considerarse la hipótesis de que estos prescindan de las prevenciones habituales precisamente porque, al menos en el momento de la escritura, no estaban preparados para su divulgación ante el público general. Conviene recordar también, en este sentido, que se trata de piezas para cuya

posible puesta en escena se ha sugerido un contexto semiprivado —por ejemplo, una casa particular—, en contraste, sobre todo, con las de Ana Caro y Ángela de Azevedo, que pudieron estrenarse en los corrales.

Son precisamente estas dos últimas autoras quienes demuestran de manera clara un deseo de conectar con su público mediante otra estrategia de gran interés, aunque no necesariamente relacionada con la escritura femenina: se trata de la apelación al orgullo de su tierra, esto es, Andalucía —sobre todo, Sevilla— y Portugal respectivamente. Así se refleja en sus alabanzas a ciertas ciudades, que, en ocasiones, permiten formular hipótesis sobre las circunstancias de representación de una comedia; por ejemplo, Ana Caro podría estar considerando que las compañías teatrales solían encaminarse a Córdoba tras su paso por Sevilla cuando se refiere a ambas poblaciones en *Valor, agravio y mujer*. La misma pieza enaltece a diferentes sectores de la población andaluza y a sus escritores, entre ellos Luis de Góngora. A su vez, Ángela de Azevedo no solo elogia Lisboa u Oporto, sino que reivindica de manera explícita —aun escribiendo en castellano— su lengua y su cultura portuguesas. Su empleo consciente de lusismos como «saudade» (*El muerto disimulado*, vv. 353-360) se suma a otros casos que podrían ser involuntarios, como el uso del infinitivo conjugado, que no siempre se ha interpretado correctamente en las ediciones críticas de su obra. De manera más discreta, Sor Juana identifica como mexicano al gracioso de *Los empeños de una casa*, aunque se supone que los demás personajes de esta comedia —situada en Toledo— son peninsulares.

El origen geográfico de cada escritora también deja su huella en la onomástica, que supone un primer mecanismo de caracterización de los personajes. Los procedentes de las capas medias de la aristocracia poseen —con excepciones— nombres comunes, que se acompañan del tratamiento «don» o «doña» y de un apellido ilustre reconocible en su entorno inmediato. Por ejemplo, Caro otorga a los protagonistas de *Valor, agravio y mujer* nombres de familias nobles importantes en Sevilla, mientras que los de *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego* son comunes en la región donde vivió Azevedo, que incluso dio su propio apellido a la heroína de esta última comedia. En cambio, quienes se identifican de manera explícita como miembros de la nobleza de título o de la realeza emplean antropónimos de resonancia literaria o extranjera y prescinden tanto del honorífico como del apellido. Esta segunda tendencia se extiende a los personajes nobles de nueva creación en las comedias de santos examinadas; esto es, aquellos que no provienen de la tradición hagiográfica. Simultáneamente, entre los graciosos abunda la onomástica cómica, que puede servir, por ejemplo, para subrayar ciertas características del tipo —como su locuacidad, en el caso de Etcétera (*La margarita del Tajo*) y Papagayo (*El muerto disimulado*)— o para incidir en las de su amo, como ocurre con Racimo, lacayo de Baco, personaje inspirado en el dios del vino (*Amor es más laberinto*); o Marino, criado de san Pedro González, protector de los marineros (*El gran prodigio de España*). Las criadas, en cambio, no participan de esta tendencia.

Por otra parte, los escasos atributos físicos mencionados en estos textos son necesariamente genéricos, pues es precisa su concreción en el cuerpo de un actor o actriz durante la puesta en escena. Las damas resultan siempre hermosas en extremo; en cambio los galanes, aunque asimismo atractivos, son objeto de descripciones más comedidas, pues lo contrario podría menoscabar su virilidad en el contexto de recepción del siglo XVII. No faltan algunos matices de interés: por ejemplo, en *Amor es más laberinto*, Sor Juana insiste en que Fedra y Ariadna son igualmente bellas y denuncia la incapacidad de ciertos pretendientes para elogiar a su amada sin rebajar a otras mujeres; en *La margarita del Tajo* y *Dicha y desdicha del juego*, Azevedo pone de manifiesto que el atractivo de las protagonistas no es culpable de la corrupción moral de los hombres que las persiguen; y en *La traición en la amistad*, Zayas incide en la belleza de los ojos de Liseo, a cuya descripción aplica tópicos de raíz neoplatónica más frecuentes en la

*descriptio* femenina. Las referencias al físico de criados y doncellas son aún más exiguas —exceptuando el autorretrato jocosamente disfrazado de mujer en *Los empeños de una casa* de Sor Juana, centrado en sus ropajes—; cuando existen, se expresan en tono cómico y suelen remitir a una apariencia más bien corriente: en las comedias auriseculares, la belleza constituye otro indicador de estatus socioeconómico. A su vez, de los padres se señala únicamente su senectud. Por lo que se refiere a los personajes sobrenaturales de las comedias religiosas, es de suponer que sus rasgos físicos responderían a aquellos que les atribuían el imaginario popular y la tradición cristiana; por ejemplo, quizás —aunque en ningún momento se hace explícito— la Virgen María de *Dicha y desdicha del juego* se acompañase de la iconografía propia de la Asunción en el arte barroco. De especial interés es el aspecto del Diablo, quien oscilaría entre su forma natural o demoníaca —un «traje de demonio» de carácter convencional y fácilmente reconocible por el público, que contribuiría a la dimensión espectacular de la obra—, cuya fealdad señala el gracioso en esta misma comedia de Azevedo; y el disfraz humano, que utilizaría, por ejemplo, en una escena de *El gran prodigio de España* de Sousa.

Con los datos proporcionados hasta ahora, resulta ya evidente que el sistema de personajes de la comedia nueva se asienta sobre la rígida frontera estamental que separa a nobles —galanes, damas y padres— de criados y doncellas; cualesquiera de ellos se encuentran en gran parte determinados por el estereotipo de clase, toda vez que el teatro barroco asocia a cada uno de estos grupos unos rasgos de caracterización específicos y en su mayoría opuestos. Los santos Irene y Pedro, en *La margarita del Tajo* y *El gran prodigio de España* respectivamente, comparten en términos generales los atributos propios de la nobleza. En cambio, los personajes sobrenaturales no se insertan en la estructura social mundana, aunque el concepto de la Virgen María como reina o emperatriz celestial está muy presente en *Dicha y desdicha del juego*.

Los señores y señoras de estas comedias provienen, como se ha dicho, de las capas medias de la nobleza —protagonistas por excelencia del subgénero urbano— o, más raramente, de la aristocracia titulada; en las piezas palatinas, aparecen también miembros de la realeza. Todos ellos poseen un orgullo y un sentido de la identidad derivados en gran medida de su alto linaje; este se asocia a una serie de privilegios y obligaciones que sus titulares —sobre todo, los galanes— recuerdan mediante la repetida fórmula «soy quien soy». Los padres suman a estas cuestiones una característica preocupación por el futuro de su estirpe; y se distinguen por su autoridad como *pater familias*. La victoria del amor sobre el dirigismo familiar que se constata en este corpus —extensiva a cualquier comedia de enredo con final feliz— no solo supondría una compensación literaria muy atractiva sobre las tablas, pues era un hecho inusual en el contexto del Antiguo Régimen; sino que refleja la progresiva transición hacia el matrimonio por amor —eso sí, siempre entre miembros de una misma clase social— como modelo socialmente prestigiado.

Los personajes de sangre real, en coherencia con la filosofía política extendida entre los tratadistas españoles en el contexto de la respuesta antimacquiavélica, reflejan además —subordinado a una trama amorosa— el posible conflicto existente entre la persona pública y la privada del soberano, con el virtuoso «príncipe cristiano» como modelo a seguir. De esta manera, Leonor de la Cueva presenta en *La firmeza en el ausencia* a un joven monarca que, si no desea convertirse en un tirano, debe aprender a reprimir sus deseos individuales y, sobre todo, su lujuria. No obstante, este motivo tan recurrente en la tradición áurea se encuentra ahora al servicio de otro objetivo: desmentir el carácter mudable atribuido a las mujeres. A su vez, Sor Juana no solo convierte a Teseo en un *speculum principis* frente a la tiranía del viejo rey Minos en *Amor es más laberinto*, sino que se posiciona con respecto a cuestiones

frecuentemente debatidas, como los orígenes del Estado, la clemencia del príncipe o la preeminencia del mérito personal sobre la nobleza de sangre. Por último, estas tensiones entre el ser privado y el público del gobernante se ven marcadas por la condición femenina de Rosaura en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén.

Por lo que respecta a graciosos y criadas, su estatus socioeconómico está marcado por su servicio a un galán o una dama, a quien acompañan en tanto que recaderos, confidentes y consejeros. No se exploran apenas otros asuntos relativos a su extracción social; tanto es así que las dificultades económicas solo reciben un tratamiento serio cuando afectan a personajes de alta cuna: es el caso de *Dicha y desdicha del juego*, donde Ângela de Azevedo reivindica, entre otras cuestiones, la primacía de la nobleza de sangre sobre la riqueza adquirida. Por otra parte, en la comedia nueva, frente a géneros como la picaresca, los objetivos de criados y doncellas se encuentran normalmente alineados con aquellos de sus señores. Sobre todo, los lacayos —aunque son a menudo sometidos a golpes e improperios por parte de sus amos, siempre con un propósito cómico— se muestran extraordinariamente fieles a estos. Las sirvientas suelen mantener una relación igualmente estrecha con las damas; no obstante, sí existe la figura de la criada traidora, representada por Celia en *Los empeños de una casa*.

Esta diferencia social se refleja asimismo en la caracterización moral de los personajes, en la medida en que se asume la existencia de un sistema de valores superior e inherente a la aristocracia, que gira en torno al concepto de honor. Las expectativas en que se funda este último difieren asimismo en función de la división sexual que, junto a la de clase, estructura el sistema de personajes de la comedia nueva. De este modo, el honor de una dama responde, casi en exclusiva, a su reputación sexual; en cambio, un galán resultaría deshonrado por la indiscreción de una hermana, pero a él no se le reclama castidad, sino una serie de expectativas distintas: valor físico, fidelidad a la palabra dada a un igual, cortesía para con las mujeres... Por su parte, los padres son ante todo guardianes —más o menos estrictos— de la virtud de sus hijas; entretanto, el único progenitor de un galán que existe en el corpus se distingue por su religiosidad y ejemplaridad moral, pero fracasa en sus esfuerzos por transmitir sus valores a su díscolo hijo en *La margarita del Tajo*.

Las dramaturgas no cuestionan este código ético, pero pueden ofrecer matices significativos. Por ejemplo, se percibe una tendencia común a negar el tópico de la inconstancia femenina, sirviéndose de personajes como Armesinda (*La firmeza en el ausencia*), Violante (*Dicha y desdicha del juego*), Jacinta (*El muerto disimulado*) o Leonor (*Los empeños de una casa*); y a reivindicar la solidaridad entre mujeres, opuesta a menudo a la rivalidad amorosa. La amistad femenina es un tema infrecuente en los textos escritos por varones, que no solo resulta esencial en *La traición en la amistad*—donde la deslealtad de Fenisa a sus amigas se considera más grave incluso que su indecorosa conducta para con los hombres—, sino que también se refleja en *Valor, agravio y mujer*, *El conde Partinuplés*, *El muerto disimulado* y *La margarita del Tajo*. Suele abogarse asimismo por un ejercicio de mesura ante los lances de honor; por ejemplo, Carlos (*Los empeños de una casa*) es admirado por su carácter racional y su confianza en su amada. De igual manera, cuanto más estricto es el celo de un padre para con su hija, más negativa es su caracterización moral: desde el despótico don Nuño Osorio (*Dicha y desdicha del juego*), cuyo excesivo rigor denuncia enfáticamente la criada Belisa; hasta el bienintencionado don Rodrigo de Castro (*Los empeños de una casa*), quien destaca por su disposición dialogante. Por último, no es extraño —sobre todo, en aquellas piezas de tono más serio— presentar a personajes masculinos que, en flagrante incumplimiento de sus deberes éticos, atentan contra mujeres de conducta irreprochable, como Irene (*La margarita del Tajo*), María (*Dicha y desdicha del juego*) o Armesinda (*La firmeza en el ausencia*). Se encuentra latente en tales piezas el tema de la violación, aunque esta nunca llega a producirse. Al igual

que sus contemporáneos, las dramaturgas del Barroco comprenden la agresión sexual como un atentado contra el honor —no se detienen en la integridad física o psicológica de la víctima, y menos aún en su libertad sexual— y se sirven de ella como recurso para introducir reflexiones sociales más amplias. No obstante, estas reivindicaciones se centran en cuestiones que afectan a las mujeres, sin ceder jamás protagonismo a un marido, a un padre o a la comunidad: por ejemplo, se incide en las consecuencias de la decadencia económica del Siglo de Oro sobre las jóvenes de la aristocracia que, como doña María en *Dicha y desdicha del juego*, se encuentran sin dote —por tanto, sin posibilidad de casarse ni de profesar en un convento con la dignidad que desearían— y son utilizadas como moneda de cambio por tutores que no siempre priorizan su bienestar.

Los personajes de baja extracción social se alejan de esta moral aristocrática; de hecho, sus atributos son en gran medida antitéticos, como parte de la caracterización por contraste entre amos y criados propia de la comedia nueva. Las sirvientas no tienen por qué compartir el recato de sus señoras; tanto es así que, si lo hacen, resultan objeto de burlas. Las referencias cómicas a su vida sexual o a su promiscuidad son frecuentes y, normalmente, gozan de una libertad de movimientos de la que carecen las damas. Mientras tanto, los graciosos manifiestan rasgos recurrentes como la cobardía —un estereotipo que Ribete desafía de manera explícita en *Valor, agravio y mujer*— o la misoginia, que en las comedias de autoría femenina con frecuencia se omite o es motivo de castigo, en virtud de la justicia poética. Sobre todo, puede ocurrir que el gracioso misógino se encuentre sin pareja en el desenlace: es el caso de Tomillo (*Valor, agravio y mujer*), Gaulín (*El conde Partinuplés*) y Etcétera (*La margarita del Tajo*).

La misma oposición entre nobles y sirvientes se refleja en su caracterización psicológica. Las damas y galanes se definen por un idealismo que, sobre todo, se manifiesta en un amor expresado en torno a una serie de tópicos propios de las tradiciones cortés, petrarquista y neoplatónica; pero a diferencia de estas, en última instancia la comedia nueva no presenta amores imposibles o encaminados a la sublimación espiritual, sino que sus protagonistas aspiran a ver sus deseos realizados y socialmente sancionados mediante el matrimonio. Santa Irene (*La margarita del Tajo*) y san Pedro González (*El gran prodigio de España*) participan también de una retórica idealista que, en su caso, persigue la perfección espiritual; cabe destacar, por ejemplo, el sermón de Irene en torno al amor comprendido como caridad cristiana, que se entiende especialmente bien a la luz de la filosofía tomista. Por lo que se refiere a los padres, generalmente preocupados por cuestiones como el honor o la continuidad de su linaje e ignorantes de la actividad de sus hijas, cabe apuntar que el astuto don Nuño (*Dicha y desdicha del juego*) demuestra intereses mucho más mundanos: destaca, sobre todo, su avaricia, que incluso pone en entredicho la reputación de Violante.

Los sirvientes se caracterizan, en cambio, por su pragmatismo y su interés por ciertas comodidades materiales, que, a diferencia de sus señores, no tienen garantizadas; esto no recibe un tratamiento serio, sino que se introducen criados y doncellas ridículamente codiciosos o, en el caso de los primeros, obsesionados con la comida o el alcohol. Normalmente, los lacayos se distinguen también por su facilidad de palabra, su dominio de la tradición popular y su capacidad para el humor, que obtienen mediante multitud de recursos: juegos verbales, uso cómico de frases en latín, sátira lingüística, sátira de oficios, cuentecillos, situaciones ridículas e infortunios diversos, mención de realidades que se consideran sucias u obscenas... Las criadas, en términos generales, resultan más discretas, pero algunas, como Celia (*Los empeños de una casa*), merecen también la etiqueta de «graciosas». Estas suelen contribuir, sobre todo, a las figuras de la dicción con efecto cómico.

Por último, cabe incidir en que el Demonio, la Virgen María y los ángeles no adquieren en la comedia nueva rasgos psico-morales originales, sino que se incide en aquellos fijados por la

religión cristiana, que, de esta manera, son objeto de difusión y celebración. El propio Diablo, en *Dicha y desdicha del juego* y *El gran prodigio de España*, reconoce su propia maldad y su envidia del ser humano —sobre todo, de los hombres y mujeres justos, a quienes, tentándolos, intenta conducir con astucia hacia la perdición—; también se encuentran numerosas referencias a su soberbia, motivo de su caída, que le provoca un hondo sufrimiento. La Virgen, protectora todopoderosa de sus fieles, por quienes intercede ante Cristo, se identifica con la difunta madre de Felisardo y María en *Dicha y desdicha del juego*. Por encima de todo, mantiene una relación muy estrecha con esta última, que comparte su nombre; tanto es así que la inspira para que, en sueños, defienda su propio honor, sobre el que solo ella —no su hermano, quien ha querido venderlo— tiene derecho. En esta comedia se comprueba, pues, una significativa asociación entre lo sagrado y lo femenino, mientras que la influencia demoníaca solo tiene éxito sobre los personajes masculinos. Finalmente, no se dedica mucho espacio a la caracterización de los ángeles que figuran en *La margarita del Tajo* y *El gran prodigio de España*, si bien uno de ellos podría identificarse con el arcángel san Miguel en esta última pieza. Las intervenciones de estos mensajeros celestiales están casi siempre unidas a la música, un recurso que, por otra parte, resulta también muy significativo en las comedias seculares de Sor Juana: las escenas musicales de *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* refuerzan la caracterización de sus personajes.

De acuerdo con lo expuesto, mi tesis doctoral ha permitido, por una parte, definir el fenómeno de la escritura dramática femenina en el Siglo de Oro, considerando cuestiones como la compleja posición autorial que distingue a estas comediógrafas; su distribución cronológica y geográfica; y el modo en que estos factores se reflejan en sus textos. Todo ello se ha visto enriquecido con nuevos datos fruto del trabajo de archivo, que sigue siendo un instrumento indispensable para reconstruir la historia de las escritoras de la Edad Moderna. De esta manera, se ha indagado en una literatura que, con frecuencia, se encuentra relegada a los márgenes de la crítica: no solo la producción femenina, sino también aquella que, atrapada entre dos siglos o entre fronteras políticas y lingüísticas —es el caso de las autoras portuguesas que escribieron en castellano—, no siempre ha recibido toda la atención que merece. Por otra parte, se ha realizado un recorrido exhaustivo por el sistema de personajes de la comedia nueva, que han sido examinados en profundidad desde una perspectiva tanto funcional como sociológica. Se ha procurado, pues, caminar hacia a un conocimiento integral de los diferentes tipos del teatro barroco, una tarea que —a pesar de la existencia de trabajos muy valiosos— sigue requiriendo la realización de estudios sistemáticos en torno a otros autores; estos permitirán, entre otras cuestiones, continuar ahondando en aquellos personajes propios de subgéneros no incluidos en el corpus dramático femenino.



## CONCLUSION

This investigation has offered an exhaustive description of dramatic character building in Baroque *comedia* of female authorship, focusing on six writers: María de Zayas, Ana Caro de Mallén, Leonor de la Cueva, Sor Juana Inés de la Cruz, Ângela de Azevedo and Joana Teodora de Sousa. It has thus shown how women in the seventeenth and the first half of the eighteenth centuries took part in the literature and theatre of their time; also, a systematic tour has been made of the so-called “typical characters” of the *comedia nueva*, based on a corpus in which urban plays predominate (*La traición en la amistad*; *Valor, agravio y mujer*; *Los empeños de una casa*; *El muerto disimulado*; *Dicha y desdicha del juego*, this latter with religious elements), but there are also texts of palatine (*El conde Partinuplés*; *La firmeza en el ausencia*; *Amor es más laberinto*) and hagiographic (*La margarita del Tajo*; *El gran prodigio de España*) subgenres. Therefore, not only *damas* (‘ladies’), *galanes* (‘gallants’), *padres* (‘fathers’) —any of whom may also be kings, queens, princes or princesses—, *criados* (‘servants’) and *doncellas* (‘maids’) have been examined, but also other characters belonging to the world of the “Christian marvellous”: the Devil, the Virgin and the angels. The richness conferred by this multiplicity of genres is increased as the authors come from different geographical origins —Madrid, Seville, Medina del Campo, Mexico City, Paredes da Beira and Lisbon— and a significantly broad chronology: while María de Zayas must have been born at the end of the sixteenth century, it has been shown that Joana Teodora de Sousa was still writing at least in the 1740s.

Women’s involvement, whether as playwrights, patrons, actresses, managers or spectators —Lope de Vega claimed to write his plays for “el vulgo y las mujeres” (*Arte nuevo*, v. 37)—, has been proven to be an essential ingredient of Golden Age theatre in the Iberian Peninsula and Latin America. This coincided with an unprecedented increase in women’s public writing in the Spanish language, determined, among other factors, by the prestige of Teresa de Jesús and the posthumous edition of her works in 1588, which provided a first model of a socially recognised female author, susceptible of imitation. According to Baranda [2005a:172, 2021:129], this burgeoning of works published by women, accompanied by a relative social normalisation of their literary activity, can mostly be seen from the 1630s onwards; conversely, at the end of the century there was a “*quasi-extinción* de las escritoras”, who, furthermore, stuck then to religious themes. Researchers such as Couto [2002] and Morujão [2013] have reported a similar, if somewhat later —it extended into the mid-eighteenth century— flowering in Portuguese literature. Each of these authors had to legitimise herself as such from an extremely complex position, in a context where it was asserted, on the basis of the most prestigious sources —from Aristotelian philosophy to the Fathers and Doctors of the Church—, that women were naturally inferior from a moral and intellectual perspective, thus justifying their subjection to men. Even after humanism called for the education of girls —although always according to their assigned social role; for example, the relative consensus on teaching them to read did not extend to writing, the study of which also required a greater economic investment—, not even upper-class women had access to socially recognised places of learning, such as grammar schools or universities. For these reasons, women’s public discourse, which *a priori* lacked authority and was often associated with a ridiculous desire to show off —typical of the so-called “*cultas*” or “*bachilleras*”— and even with sexual promiscuity, was viewed with reticence.

My research has allowed me to qualify these questions in the case of women playwrights, who faced even more serious conflicts due to their pursuit of a genre that presupposes performance before an audience; that was often reviled as a source of moral corruption; and that required the intervention of numerous agents —such as the actors and actresses themselves— in a competitive context. It should also be considered that a play was made public by its performance and not necessarily by its printing, which took place later and only in cases of relative success. All this has consequences on the number of female playwrights, on the characteristics of their texts and on the necessary considerations regarding their periodisation. Moreover, it implies that the strategies of authorisation typical of women’s writing, which in other genres tend to appear primarily in the paratexts of the printed work —usually very scarce in theatre editions—, must also be sought out in the staging. In effect, I have mostly found them in the body of the plays themselves.

The extant records on the Sevillian Ana Caro de Mallén, whose birth and death dates are not known with certainty, and the Madrid-born María de Zayas (1590-¿1661?) are from the first half of the seventeenth century. Their first printed texts with reliable dating are, respectively, the *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* (1628) and the *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). Caro, regarded as the first female playwright “by trade” in Spanish literature —or even European, according to Hegstrom and Larson [2018:7]—, composed short plays for the Corpus Christi festivities in Seville during the 1630s and 1640s. At about the same time or a few years earlier, her comedies *El conde Partinuplés* and *Valor, agravio y mujer*, published from the mid-seventeenth century onwards, must have premiered in the playhouses. Meanwhile, Zayas’s only play, *La traición en la amistad*, has survived only in manuscript; it is possible that it was published in an academic context prior to 1632. Slightly younger and exceptionally long-lived was the Medina-born Leonor de la Cueva (1611-1705), whose printed output is, however, limited to a funeral sonnet published in 1645 and another after 1689. It is unknown when she wrote her play *La firmeza en el ausencia*, preserved in an autograph manuscript, or whether it was ever performed. Sor Juana Inés de la Cruz’s *Los empeños de una casa* and *Amor es más laberinto* (c. 1648 or 1651-1695) were first staged at the viceregal court of New Spain in the 1680s and came off the Sevillian presses in 1692. The three pieces by Ângela de Azevedo, who, according to Provenzano [2018, 2019], was born between 1660 and 1670 in Paredes da Beira, a parish in the Portuguese diocese of Lamego —the region where she lived until her death in the first quarter of the eighteenth century—, should also be dated around these years. The printed distribution of *El muerto disimulado*, *Dicha y desdicha del juego* and *La margarita del Tajo*, with annotations typical of a text intended for the playhouses and under the title “comedia famosa”, suggests that they were performed with a certain amount of success. Lastly, I believe I have proven, against the most widespread critical tradition, that Joana Teodora de Sousa was not born in the mid-seventeenth century nor did she die at the beginning of the eighteenth —as claimed, for instance, by Escabias [2013a:83; 2022: 89]—, but rather falls squarely in the latter century. She published a romance in Portuguese in the year 1743 and her play *El gran prodigio de España*, perhaps in connection with the beatification of Pedro González Telmo in 1741, was printed —under the auspices of the Lisbon convent where she resided— quite possibly between 1747 and 1755.

Thus, as far as theatre was concerned, the phenomenon of women’s public writing had not yet disappeared in the Low Baroque; strictly speaking, it shifted geographically, giving way first to an author from colonial Mexico, and afterwards to Portuguese playwrights writing in Spanish. Furthermore, the latter are responsible for all the plays discussed that depict religious themes; therefore, the migration to such topics is also verified in the dramatic genre. Regarding

the social background of the dramatists in the corpus, a trend that—as Cruz [2019a] has pointed out—distinguishes Iberian women writers from those of other contexts, such as the Italian Renaissance, is also confirmed: most of them do not come from high aristocracy, but from lower nobility or the well-to-do urban classes. At least in the case of the comedialographs, another nuance should be added: a family background to a certain extent inclined towards written culture. María de Zayas was niece to the reputed printer Luis Sánchez, according to Rodríguez de Ramos [2014, 2022]. Leonor de la Cueva’s uncle was the jurist, poet and playwright Francisco de la Cueva y Silva, who was connected with figures such as Lope de Vega and Francisco de Quevedo and acted as lawyer of the Guilds of Performers and Authors of Comedies. Sor Juana, despite being the fatherless daughter of an illiterate mother, claimed that she had learned to read in her grandfather’s large library; Ramírez Santacruz [2019:34-35] suggests that her education must also have been encouraged by her aunt and uncle, with whom she lived before her budding intellectual fame allowed her to join the vicereine’s entourage. Ângela de Azevedo was sister to Friar Silvestre da Conceição, himself a writer and chronicler of the Franciscan order, among other positions such as rector of the College of Coimbra, and to Luísa de Azevedo, who wrote poetry in Portuguese, Spanish and Latin. Finally, there is no reliable information on Ana Caro de Mallén’s or Joana Teodora de Sousa’s families, but it may be noted that the latter lived in the monastery of Nossa Senhora do Rosário, in Lisbon, which enjoyed a well-established literary tradition.

As well as defining these group tendencies, my thesis has provided specific information, of a novel nature, on some aspects of the life and work of each of the Golden Age women playwrights. It has already been pointed out that a significant part of the existing data on Joana Teodora de Sousa comes from this research: from her position as a fully eighteenth-century writer and the proposed dating of *El gran prodigio de España* in the 1740s or 1750s to her authorship of a poem in Portuguese, collected by Portuguese critics—who, in turn, do not mention her work in Spanish—but unknown to Spanish scholars, while also including the identification of the “madre Angela da Luz” who gave her play to the press. Likewise, a manuscript of *La margarita del Tajo* by Ângela de Azevedo, intended for reading and most probably prepared by a Portuguese copyist after 1738 or 1740, has been located. This document not only offers greater guarantees for a future critical edition of the play, but also is the first evidence that any text by Azevedo circulated by any means other than the three *sueftas*—printed in the same workshop—in which her three comedies are respectively preserved. A stay of Leonor de la Cueva in Toledo has also been reported, a revelation that opens the door to new research on this writer in the archives of said city. It is also worth investigating the archives of Béjar, as a Baltasar Blázquez de Frías, whom Cruz [2019a:349] had identified as the writer’s husband, has been found there. Finally, the dedicatee of a sonnet by Ana Caro has been suggested to be Inés Jacinta Manrique, mistress of Torre de Cuadros and daughter to Antonio Manrique de Lara, judge and treasurer of the Casa de Contratación de las Indias and lieutenant warden of the Reales Alcázares in Seville. This solves some critical confusion that identified this dedicatee with María Inés Manrique de Lara, 10<sup>th</sup> Countess of Paredes de Nava; or even with her daughter María Luisa, 11<sup>th</sup> Countess of Paredes and protector of Sor Juana Inés de la Cruz: chronological rigour—it is very likely that Caro died before the birth of this second aristocrat—rules out the idea that both authors could have shared patrons.

The dramatic characters portrayed by these writers are not, in their functions and basic characterisation traits, different from those designed by their male contemporaries. If female-authored comedies are in any way distinct, it is due to certain textual traces that reflect how women, aware of the problematic nature of their literary practice, recurrently employed mechanisms that allowed them, as members of an oppressed social group, to authorise

themselves as speakers and to take possession of the public word. There is also a tendency—though not omnipresent—to reflect on aspects related to the female experience in the socio-historical context of their time, without renouncing to the essential codes of the *comedia nueva*, which—with all its clichés and seeming predictability—also allowed for these concerns. This statement, based on an exhaustive study, is by no means insignificant: it is not unusual to incur in overinterpretations due to assuming *a priori* a sexually differentiated writing. For instance, it has been suggested that Ana Caro de Mallén “no está conforme, ni con la manera de hacer teatro ni con la forma de pensar que tienen los hombres de su época”, so that she tries to “transgredir esas normas a través, por ejemplo, de la metateatralidad”, with the aim of “cuestionar el género trazado por Lope de Vega y sus seguidores a partir de la Comedia Nueva” [Rodríguez Campillo, 2020:156]. However, the metatheatrical comments of these authors—similar to those used, for example, in Calderón’s production, which is also the object of numerous intertextual nods—respond, in my opinion, to an almost opposite attitude. Women writers take pride on their mastery of an art that they feel as their own, justifying their reiteration of its most conventional resources or, on the contrary, boasting about those features of their texts that they believe to be more novel or of greater value. Simultaneously, excluding female playwrights from literary history or not considering their status as historical subjects with different circumstances from those of their male contemporaries would lead to an incomplete view of their works and of Baroque theatre itself; this happens, for example, when studies of the rare “female disguise” omit the main character of Ângela de Azevedo’s *El muerto disimulado*. All these precautions are necessary, then, in order to overcome the “solapamiento de lo masculino con lo genéricamente humano” repeatedly denounced by feminist critics [Amorós and Miguel, 2020:39].

From a syntactic point of view, the ladies and gallants in a *comedia de enredo*, whether urban or palatine, function reversibly as subject and object of an action which, generally speaking, is based on love understood as an omnipotent force. However, political motivations are occasionally added in plays with a courtly setting; for example, Rosaura not only longs to woo the male protagonist of *El conde Partinuplés*, but she also strives to remain at the head of her empire. Notwithstanding this, it often happens that the gallant (*subject*), guided by his feelings (*sender*), courts the lady (*object*) for his own benefit (*receiver*); he is usually assisted by a *gracioso* (‘fool’) or servant (*helper*) and must overcome various obstacles: from the existence of a competitor to the refusal of the woman’s father to grant him her hand in marriage (*opponent*). In turn, the lady, who can be very active in this genre, aspires to marry the gallant and, to satisfy this desire, she relies on her maid—or on the fool, if she is disguised as a man—, facing difficulties such as parental opposition, abandonment and infidelity on the part of her lover, or coercion to accept a new suitor. In this context, servants and maids evidence a strong functional dependence on their masters, which does not prevent them from being structurally essential characters. Not only do they act as messengers, advisors and necessary interlocutors—in the case of the maids, serving as a link between the lady and the public space—, they also, as subjects of a secondary action, engage in love affairs parodying those of their masters; and while pursuing their own interests—which usually respond to greed or self-preservation—they unwittingly condition the development of the main plot. Moreover, fathers—unlike gallants, ladies, servants and maids—are contingent characters featured only in some of these plays, since their most characteristic function, that of hindering their daughter’s love affairs, can be carried out by others: be it a gallant who also exercises his guardianship over his sister with despotism, or love rivals who beget other kinds of conflicts. Depending on the play, the absence of a father figure can provide the lady with an unusual freedom of movement or, on the contrary, underline her helplessness. Contrastingly, the gallant’s father is a much less frequent character,

who in female-authored plays appears only as the elderly Castinaldo, who lacks any real influence on the action of Ângela de Azevedo's *La margarita del Tajo*.

In addition, a more exhaustive examination of the relationships between ladies and gallants in urban plays written by women reveals that they respond, broadly speaking, to the “pentagonal scheme” described by Couderc [2006] for Lope de Vega, Tirso de Molina or Ruiz de Alarcón, among others. The most significant deviation appears at María de Zayas' *La traición en la amistad*, as Fenisa inaugurates the function of the “dama suelta” (‘loose lady’), acting as an unusual “burladora” (‘trickster’) who will be punished through her exclusion from the final weddings. Also noteworthy is the adoption of a feigned female identity by the hero of Ângela de Azevedo's *El muerto disimulado*. Unlike his few predecessors —most notably César in Calderón's *Manos blancas no ofenden*—, Clarindo is neither ashamed nor anxious to abandon a costume he finds ridiculous or humiliating; quite the opposite, he —just as the much more frequent heroines in male attire— uses it without reservation in order to manipulate the action in his favour. As for the palatine subgenre, Couderc [2006] himself warns that the pentagonal model can be altered by the social distance between members of royalty and common nobility; this is indeed the case in Leonor de la Cueva's *La firmeza en el ausencia*. The female playwrights' adherence to the theatrical formula of their time is thus once again confirmed.

As for the hagiographic plays in this study, the syntactic relations between their characters are rather different from the urban and palatine subgenres, but always in accordance with the canons of the Baroque theatre. Saints, not so different from gallants and ladies, can be understood as *subject* of an action which, in their case, does not revolve around love or marriage, but around a desire to serve their fellow men and women and to perfect themselves spiritually (*object*), the ultimate beneficiary of which would be the whole of Christianity (*receiver*). They are driven to this by God himself, although he never properly becomes a dramatic character: instead, he expresses himself through music or through the intercession of the Virgin and the angels (*sender*). The latter also support the faithful—who may also be assisted by a servant or a maid— (*helper*), as opposed to the Devil, who seeks their doom (*opponent*). Nevertheless, these plays are also imbued with formulas typical of love plays, which can significantly determine the main action, as it happens in *La margarita del Tajo* by Ângela de Azevedo—whose antagonist is not Satan, but two men who seek to seduce Saint Irene, rivalling God, and cause her martyrdom—, or provide a secondary action of a profane nature, as in *El gran prodigio de España* by Joana Teodora de Sousa.

Moreover, from a pragmatic perspective, it is undoubtedly the fools—and, to a lesser extent, the maids as well—who play the most significant role; firstly, by acting as the writer's spokesperson or as presenters of the fictional universe. Their status as comic characters of low social standing allows them to express in an apparently innocuous manner some reflections or complaints that might be compromising or, at the very least, unseemly in the mouths of the nobility. For the maids—especially those of Ângela de Azevedo, who pays special attention to the ancillary character—, issues of specific concern to women are often chosen, albeit always pertaining to the upper class. Both servants and maids also enjoy a privileged relationship with the audience, whose complicity they seek while breaking the dramatic illusion on many occasions. Nevertheless, all character types participate—more or less discreetly—in these functions: from the lovers in the *comedia de enredo* to the supernatural characters of hagiographic plays. The latter do not only divulge essential principles of Christianity, but they also involve the audience in the theatrical celebration of religion during highly spectacular scenes. The least remarkable dramatic type for pragmatic purposes is that of the father, with a single exception: Castinaldo, who not only conveys moral teachings, but also delivers the

farewell to the audience in *La margarita del Tajo*, where Azevedo relies on a religious justification as a means of authorisation for her own writing.

Such strategies of authorisation are, as noted above, one of the most interesting aspects of the plays written by women. The religious alibi of *La margarita del Tajo* could also be applied to Joana Teodora de Sousa's *El gran prodigio de España*; meanwhile, Sor Juana Inés de la Cruz appeals to write on commission in *Amor es más laberinto*. Other texts include *ad hoc* assertions of female intellectual capacity. In this vein, one may think of Doña Leonor's reflections on her studies in *Los empeños de una casa*, partially mirroring Sor Juana's own trajectory; or the affirmation of the maid Rosela's literary abilities in *Dicha y desdicha del juego* by Ângela de Azevedo. Equally significant is the plea for indulgence "por mujer y por humilde" (v. 2756) uttered by the heroine at the close of *Valor, agravio y mujer* by Ana Caro. Likewise, the servants of this play engage in a debate about the proliferation of women writers at the time. Caro comes to the defence of female authors with a very common argument among them: a list of predecessors. All these issues come together with self-reflective comments that range from preventive criticism of the work itself—thus neutralising its possible shortcomings—to the pride of authorship, particularly evident in Ângela de Azevedo's production. It is worth adding that, in contrast to Caro's insistence on her being a woman, Azevedo always refers to herself as "el poeta". As stated, these latter devices are not unique to women writers, but they do form part of the mechanisms they used to secure a positive reception or to express their confidence in their own abilities.

I have not identified in María de Zayas and Leonor de la Cueva's plays mechanisms of legitimation as significant as those employed by other authors. In the absence of further data to explain this circumstance, it is perhaps not a minor point that their plays—unlike the rest of the corpus—are preserved only in manuscript. In the case of at least *La firmeza en el ausencia*, it is also an autograph. Given that only a printed testimony or the record of a performance would guarantee a public circulation of both texts, it may be hypothesised that they dispense with the usual precautions precisely because, at least at the time of their writing, they were not prepared for release to the general public. It should also be remembered that these are plays for which a semi-private performance—for instance, in a particular home—has been suggested, in contrast to those by Ana Caro and Ângela de Azevedo, which may have premiered in a playhouse.

It is precisely these two authors who clearly demonstrate a desire to connect with their audience through another very interesting strategy, although not necessarily related to women's writing: the appeal to the pride of their land, that is, Andalusia—especially Seville—and Portugal respectively. This is shown by their praise of certain cities, sometimes allowing for hypothesis on the performance circumstances. For example, Ana Caro could be considering that theatre companies used to go on to Cordoba after performing in Seville when she refers to both cities in *Valor, agravio y mujer*. The same play extols different sectors of the Andalusian population and its writers, Luis de Góngora among them. Meanwhile, Ângela de Azevedo not only praises Lisbon or Oporto, but also explicitly vindicates her Portuguese language and culture, even though she writes in Spanish. Her conscious use of Lusisms such as "saudade" (*El muerto disimulado*, vv. 353-360) joins other instances that could be unintentional, such as the use of the personal infinitive, which has not always been properly understood in critical editions of her works. More discreetly, Sor Juana labels the fool in *Los empeños de una casa* as Mexican, although it is assumed that the other characters in this play, set in Toledo, are Peninsulars.

The geographical origin of each writer also leaves a mark on the onomastics, which constitutes a first mechanism of characterisation. Characters from the middle nobility usually receive common names, along with the title "don" or "doña" and an illustrious surname

recognisable in their immediate context. For example, Caro gave the protagonists of *Valor, agravio y mujer* surnames of prominent noble families from Seville, while those of *El muerto disimulado* and *Dicha y desdicha del juego* were common in Azevedo's region; she even granted her own surname to the heroine of the latter. In contrast, those characters explicitly identified as royalty or titled aristocracy use literary or foreign-sounding anthroponyms and dispense with both the honorific and the surname. This second trend extends to the newly created noble characters in the saints' plays, *i.e.*, those who do not come from hagiographic tradition. Moreover, comic onomastics abounds among the fools. It can be used, for example, to emphasise certain characteristics of the type —such as loquacity, for Etcétera (*La margarita del Tajo*) and Papagayo (*El muerto disimulado*)— or to stress those of their masters. This is true of Racimo, servant of Baco, a character inspired by the god of wine (*Amor es más laberinto*); and Marino, companion to Saint Pedro González, patron of sailors (*El gran prodigio de España*). The maids, conversely, do not follow this tendency.

The few physical attributes mentioned in these texts are naturally generic, as they need to materialise on the body of an actor or actress during the performance. Ladies are always extremely beautiful; gallants, while also attractive, are described in a more restrained manner, since the opposite could undermine their virility in the seventeenth-century reception context. There are some interesting nuances. For example, in *Amor es más laberinto*, Sor Juana insists that Fedra and Ariadna are equally beautiful and denounces certain suitors' inability to praise their beloved without demeaning other women. In *La margarita del Tajo* and *Dicha y desdicha del juego*, Azevedo shows that the attractiveness of the female leads is not to blame for the corruption of the men who pursue them. Moreover, in *La traición en la amistad*, Zayas stresses the beauty of Liseo's eyes using Neoplatonic clichés more frequently found in the description of women. References to the physique of servants and maids are even scarcer, except for the humorous self-portrait of Castaño disguised as a woman in Sor Juana's *Los empeños de una casa*, which focuses on his clothes. When they do exist, said references take on a comic tone and usually point to a rather ordinary appearance: in Golden Age plays, beauty is another indicator of socio-economic status. Regarding the fathers, only their old age is mentioned. As for the supernatural characters in religious plays, their physical features can be assumed to match those assigned by popular imagination and Christian tradition. For instance, perhaps the Virgin Mary in *Dicha y desdicha del juego* displayed the iconography specific to the Assumption in Baroque art, even though at no point is this made explicit. Of particular interest is the appearance of the Devil: on the one hand, he could show up in his natural or demonic form, *i.e.*, in a "demon suit", conventional in nature and easily recognisable by the audience, thus contributing significantly to the spectacle —the ugliness of this look is in effect pointed out by the fool in this same play by Azevedo; on the other hand, the Devil could also wear a human disguise, as it happens, for example, in a scene of *El gran prodigio de España* by Sousa.

From the data provided so far, it is already clear that the character system of the *comedia nueva* is based on the rigid class boundary that separates nobles —gallants, ladies and fathers— from servants and maids. All of them are largely determined by class stereotypes, since Baroque theatre assigns to each of these groups specific and mostly opposing traits. Saints Irene and Pedro, in *La margarita del Tajo* and *El gran prodigio de España* respectively, share broadly the attributes of the nobility. On the contrary, supernatural characters do not belong into earthly society, even if the rendition of Virgin Mary as queen or heavenly empress is very much present in *Dicha y desdicha del juego*.

Lords and ladies in these plays come, as stated, from the medium nobility —quintessential protagonists of the urban subgenre— or, more rarely, from the titled aristocracy; in the palatine plays, there are also members of royalty. All of them share a pride and sense of identity

stemming largely from their high lineage. This is tied to a series of privileges and obligations that their holders —especially the gallants— recall through the repeated formula “soy quien soy” (‘I am who I am’). Fathers combine these issues with a distinctive concern for the future of their bloodline; they are also distinguished by their authority as *pater familias*. The triumph of love over parental power found in this corpus —extensive to any *comedia de enredo* with a happy ending— provided an attractive literary compensation, as it was an unusual development during the Old Regime. Nevertheless, it also reflects the gradual shift towards marriage for love —albeit always between members of the same social class— as the socially prestigious model.

Royal blood characters, in coherence with the political philosophy prevalent among Spanish treatise writers amidst the anti-Machiavellian reaction, also reflect —subordinated to a love plot— the potential conflict between the public and private self of the sovereign, with the virtuous “Christian prince” as a model to be followed. Thus, in *La firmeza en el ausencia*, Leonor de la Cueva depicts a young monarch who must learn to repress his individual desires, especially his lust, if he is not to become a tyrant. However, this common motif in Golden Age tradition is now subservient to another purpose: disproving the fickleness attributed to women. Meanwhile, Sor Juana uses Teseo as a *speculum principis* opposing the tyranny of old king Minos in *Amor es más laberinto*. She also takes a stand on often debated issues, such as the origins of the state, the clemency of the prince or the pre-eminence of personal merit over blood nobility. Finally, these tensions between the ruler’s private and public self are aggravated by empress Rosaura’s status as a woman in Ana Caro de Mallén’s *El conde Partinuplés*.

As for servants and maids, their socio-economic status is defined by their service to a gentleman or a lady, whom they accompany as messengers, confidants and advisors. Other issues concerning their social background are hardly explored. In fact, economic hardship only gets a serious treatment when it affects high-born characters. This is the case in *Dicha y desdicha del juego*, where Ângela de Azevedo vindicates, among other issues, the primacy of blood nobility over acquired wealth. Furthermore, in the *comedia nueva*, as opposed to genres such as the picaresque, the aims of servants and maids are usually aligned with those of their masters. Servants in particular are extraordinarily faithful to their employers, even though they often get blows and insults in return. Maids usually maintain a similarly close relationship with the ladies. Nevertheless, the type of the traitorous maid does exist, and is exemplified by Celia in *Los empeños de una casa*.

This social difference is also apparent in the characters’ moral portrayal, given the assumption of a higher value system inherent to aristocrats and based on the concept of honour. The latter relies on a series of expectations that also depend on the sexual division which —together with that of class— structures the character system of the *comedia nueva*. Thus, a lady’s honour is almost exclusively determined by her sexual reputation. On the contrary, a gallant would be disgraced by his sister’s indiscretion, yet he is not required to be chaste, but to meet a different set of standards, such as physical courage, fidelity to the word given to an equal or courtesy towards women. As for fathers, they are foremost guardians of their daughters’ virtue, with varying degrees of strictness. The only progenitor of a gallant in the corpus excels in religious and moral exemplarity; however, he fails in his efforts to pass on his values to his wayward son in *La margarita del Tajo*.

Female playwrights do not question this ethical code, but they can offer significant nuances. For example, there is a common tendency to deny the cliché of female fickleness, using characters such as Armesinda (*La firmeza en el ausencia*), Violante (*Dicha y desdicha del juego*), Jacinta (*El muerto disimulado*) or Leonor (*Los empeños de una casa*), as well as to vindicate solidarity among women, often in opposition to amorous rivalry. Female friendship is rarely a theme in male-authored texts. In contrast, it becomes essential in *La traición en la*

*amistad*, where Fenisa's disloyalty to her friends is considered even more grievous than her unseemly behaviour towards men. This topic can be found too in *Valor, agravio y mujer*, *El conde Partinuplés*, *El muerto disimulado* and *La margarita del Tajo*. Women dramatists also tend to advocate restraint when approaching affairs of honour; for example, Carlos (*Los empeños de una casa*) is praised for his rational disposition and his trust in his beloved. Similarly, the stricter a father acts towards his daughter, the more negative his moral characterisation is. This is shown by the despotic Don Nuño Osorio (*Dicha y desdicha del juego*), whose excessive zeal is strongly criticised by the maid Belisa; and, on the other end of the spectrum, also by the well-meaning Don Rodrigo de Castro (*Los empeños de una casa*), who demonstrates a remarkable openness to dialogue. Finally, it is not uncommon—especially in the more serious plays—to find male characters who, in flagrant breach of their ethical duties, attack irreproachable women, such as Irene (*La margarita del Tajo*), María (*Dicha y desdicha del juego*) or Armesinda (*La firmeza en el ausencia*). The rape theme is latent in such plays, although it never actually takes place. Analogous to their male contemporaries, Baroque women playwrights understand sexual aggression as an attack on honour—they do not dwell on the harm to the victim's physical or psychological integrity, and even less on her sexual freedom—and use it as a means of provoking wider reflections on society. However, the concerns they bring up are focused on women, without ever yielding the limelight to a husband, a father or the community. For instance, Azevedo addresses the consequences of the economic decline of the seventeenth century on female aristocrats who, like Doña María in *Dicha y desdicha del juego*, find themselves without a dowry—and therefore, unable to marry or to profess in a convent with the dignity they would wish for—and are used as bargaining chips by guardians who do not always prioritise their welfare.

The characters of low social status are far removed from this aristocratic morality. In fact, their traits are largely antithetical, as part of the contrasting characterisation between gentlemen and servants, or ladies and maids, typical of the *comedia nueva*. Therefore, maids do not necessarily share their mistresses' modesty; indeed, if they try to do so, they are ridiculed. There are frequent comic references to their sex life or their promiscuity, and they usually enjoy a freedom of movement that the ladies lack. Meanwhile, the fools display recurrent attributes such as cowardice—a stereotype explicitly challenged by Ribete in *Valor, agravio y mujer*—or misogyny. The latter is often omitted or punished in female-authored plays, by virtue of poetic justice. Most often, the misogynist servant may find himself without a partner at the end: this happens to Tomillo (*Valor, agravio y mujer*), Gaulín (*El conde Partinuplés*) and Etcétera (*La margarita del Tajo*).

The same opposition between nobles and their staff permeates their psychological characterisation. Ladies and gallants are defined by an idealism that is mainly manifested in love expressed through a series of clichés typical of Petrarchan, Neoplatonic and courtly traditions. Unlike these, however, the *comedia nueva* does not feature true impossible love, nor do its protagonists aim at the sublimation of their desires: they would rather have them fulfilled and socially sanctioned through marriage. Saint Irene (*La margarita del Tajo*) and Saint Pedro González (*El gran prodigio de España*) also engage in an idealistic rhetoric which, in their case, pursues spiritual perfection. Irene's sermon on love as Christian charity is particularly significant in the light of Thomistic philosophy. As for the fathers, they are usually preoccupied with their honour or the continuity of their lineage while remaining mostly ignorant of their daughters' activities. It is worth mentioning that the astute Don Nuño (*Dicha y desdicha del juego*) demonstrates much more worldly interests: his greed, which even jeopardises Violante's reputation, is especially noticeable.

Meanwhile, servants and maids are recognisable by their pragmatism and their concern for material comforts, since, unlike nobles, they cannot take them for granted. Such a circumstance is not treated seriously; instead, these characters are shown as ridiculously greedy or, as far as the servants are concerned, obsessed with food or alcohol. Moreover, the fools are usually identifiable by their ease of speech, their knowledge of popular tradition and their sense of humour, evinced by multiple resources: verbal games, comic use of Latin expressions, satire of language, satire of trades, short stories, ridiculous situations and different misfortunes, mentions of realities seen as dirty or obscene... Maids are generally more discreet, but some, such as Celia (*Los empeños de una casa*), are also deserving of the “graciosa”(‘fool’) label. They mostly contribute to figures of speech with comic effect.

Finally, it should be noted that the Devil, the Virgin Mary and the angels do not obtain original psycho-moral traits in the *comedia nueva*. They bear those established by Christian doctrine, which are promoted and celebrated in result. In *Dicha y desdicha del juego* and *El gran prodigio de España*, the Devil himself acknowledges his own wickedness and his envy of humankind, especially of righteous men and women, whom he cunningly tries to tempt to their doom. There are also numerous references to his pride, the reason for his downfall, which has brought him great suffering. The Virgin, almighty protector of her devotees, for whom she intercedes before Christ, is identified with the deceased mother of Felisardo and María in *Dicha y desdicha del juego*. She maintains a very close relationship with the latter, who shares her name. The Virgin also inspires her, even in her sleep, to defend her honour, to which María alone has a right, whereas her brother, who tried to sell it, does not. Hence, this play establishes a significant association between holiness and womanhood, while the demonic influence is only successful on male characters. Lastly, not much space is devoted to the characterisation of the angels in *La margarita del Tajo* and *El gran prodigio de España*, although one of them could be identified as the archangel Michael in Sousa’s text. The interventions of these heavenly messengers are almost always linked to music, a device also very significant in Sor Juana’s secular plays: the musical scenes in *Los empeños de una casa* and *Amor es más laberinto* reinforce her characters’ portrayals.

Overall, this dissertation has made it possible, on the one hand, to define the phenomenon of female playwriting during the Baroque, exploring issues such as the complexity of their authorial position, their chronological and geographical distribution, and how these factors are reflected in their texts. Such considerations have been enriched with new data resulting from archival work, which remains a crucial instrument for the history of Early Modern women writers. This research has thus approached a literature often relegated to the margins of criticism: not only women’s writing, but also that trapped between two centuries or between political and linguistic borders—as is the case of Portuguese authors who wrote in Spanish—, which has not always enjoyed the most adequate attention. In addition to this, an exhaustive survey has been offered on the characters of the *comedia nueva*, which have been examined in depth from both a functional and a sociological standpoint. An attempt has hence been made to move towards a comprehensive knowledge of the different character types in Golden Age theatre, a task which—despite the existence of very valuable works—still calls for systematic studies on other authors, which will allow for, among other issues, a closer look at those types peculiar to subgenres not included in women’s works.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEPI (Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica), dirección de Víctor Herrero Mediavilla, München: Saur, 1986-2005.
- Acebedo Cuéllar, Mónica: «Navarro Durán, Rosa. *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*. Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, 123 pp. [Reseña]», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11, 21 (2020), pp. 150-152. DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202011.21.09>.
- Agulló y Cobo, Mercedes: *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/8700/1/T17385.pdf>.
- Alarcón Román, M.<sup>a</sup> Carmen: «Teatro conventual», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 175-193.
- Alatorre, Antonio: «Para leer la *Fama y obras póstumas* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 29, 2 (1980), pp. 428-508. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v29i2.1755>.
- Alatorre, Antonio: «La *Carta* de Sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, 2 (1987), pp. 591-673. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v35i2.651>.
- Alatorre, Antonio: «*La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres: Ejercicio de crítica», *Vuelta*, 169 (1990), pp. 46-52.
- Alatorre, Antonio (ed.): Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, México: El Colegio de México, 1994. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnqwn>.
- Alatorre, Antonio: «Notas al *Primero Sueño* de Sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 2 (1995), pp. 379-407. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v43i2.1883>.
- Alatorre, Antonio: «Hacia una edición crítica de sor Juana (Segunda parte)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54, 1 (2006), pp. 103-142. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v54i1.2312>.
- Alfonso X, el Sabio: *Cantigas de Santa María*, edición, introducción y notas de Walter Mettmann, I (cantigas 1 a 100), Madrid: Castalia, 1986.
- Allen, Prudence: *The Concept of Woman. The Aristotelian Revolution 750 BC-AD 1250*, Grand Rapids: Eedermans, 1997.
- Almada, Francisco de Sousa e: *Suspiros na perda, e alivios na saudade, que exprime a Alma pelos actos das suas Tres Potencias, na morte da Serenissima Senhora D. Francisca Infanta de Portugal*, Lisboa Occidental: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1736.
- Almeida, Dimitri, Vanda Anastácio y María D. Martos Pérez (eds.): *Mulheres em rede / Mujeres en red. Convergências lusófonas*, Berlin: LIT Verlag, 2018.
- Alonge, Guillaume: «Le scrittrici nella prima età moderna (1645-1700)», en *Atlante della letteratura italiana*, edición de Sergio Luzzatti y Gabriele Pedullà, Torino: Einaudi, 2011, II, pp. 660-667.
- Alonso Cortés, Narciso: *Miscelánea vallisoletana (Séptima serie)*, Valladolid: Librería Santarén, 1944. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=3559>.
- Alonso Veloso, María José: *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016 (edición digital).

- Álvarez y Baena, José Antonio: *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, Madrid: Oficina de D. Benito Cano, IV, 1791. Disponible en: [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=423).
- Álvarez Sellers, María Rosa: «Intersecciones culturales entre el teatro español y el teatro portugués del siglo XVII», en *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, edición de Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón, New York: AITENSO / Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2017, pp. 107-132.
- Amorós, Celia y Ana de Miguel: «Introducción. Teoría feminista y movimientos feministas», en *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, edición de Celia Amorós y Ana de Miguel, Madrid: Minerva, 2020, I, pp. 13-89.
- Amorós, Celia y Rosa Cobo: «Feminismo e Ilustración», en *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, edición de Celia Amorós y Ana de Miguel, Madrid: Minerva, 2020, I, pp. 91-144.
- Anastácio, Vanda: *Uma Antologia Improvável? A escrita das mulheres (1495-1830)*, con la colaboración de Inês de Ornellas e Castro, José Félix Duque, Pedro Sena Lino, Isabel Morujão y Hugo Neto, Lisboa: Relógio de Água, 2013.
- Anastácio, Vanda: «Entre las rejas y sin profesar. (Reflexiones sobre algunos aspectos de la cultura femenina en el ámbito conventual)», en *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, edición de Nieves Baranda Leturio y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 89-98.
- Anchisi de Rodríguez, Coralía: «Una obra de teatro del *Cancionero del monasterio de la Concepción* de Guatemala», *Boletín de Monumentos Históricos*, 39 (2017), pp. 149-168. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/11971>.
- Anderson, Matthew Smith: *The War of Austrian Succession 1740-1748*, London / New York: Routledge, 1995.
- Andrés Ordax, Salvador: *San Telmo, Arte e Iconografía (Memoria lusoespañola del «Corpo Santo»)*, Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2017.
- Angulo Egea, María: «El gracioso en el teatro del siglo XVIII», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 384-412.
- Antonio, Nicolás: *Bibliotheca Hispanae sive Hispanorum*, Roma: Officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=7957>.
- Apolodoro: *Biblioteca*, traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos, 1985.
- Aquino, Tomás de: *Suma de Teología*, edición dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, con presentación de Damian Byrne, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997-2001.
- Aranda, María: «Le Moi captif et l'espace prédateur: recherche sur *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Cahiers du GRIAS*, 10 (2002), pp. 109-118.
- Arellano Ayuso, Ignacio: «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro», *Criticón*, 72 (1998), pp. 73-92.
- Arellano Ayuso, Ignacio: «La comicidad escénica en Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, edición de Javier Aparicio Maydeu, Madrid: Istmo, 2000, I, pp. 489-542.

- Arellano Ayuso, Ignacio: «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario calderoniano*, 2 (2009), pp. 15-49. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879892-001>.
- Arellano Ayuso, Ignacio: «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125, 3 (2013), pp. 331-352. DOI: <https://doi.org/10.3196/003581213807731957>.
- Arellano Ayuso, Ignacio: «Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Géneros y casos», *Bulletin Hispanique*, 119, 1 (2017), pp. 29-44. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4739>.
- Arellano Ayuso, Ignacio y Andrés Eichmann (eds.): *Entremeses, loas y coloquios de Potosí (colección del convento de Santa Teresa)*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Arenal, Electa y Stacey Schlauf: *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, traducciones de Amanda Powell, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.
- Ares Montes, José: «Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sorór Maria do Céu)», en *Calderón: actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1918)*, coordinación de Luciano García Lorenzo, 1983, III, pp. 1343-1358.
- Ares Montes, José: «Portugal en el teatro español del siglo XVII», *Revista de Filología Románica*, 8, 11 (1991). Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM9191120011A>.
- Armas, Frederick A. de: *The Invisible Mistress: aspects of feminism and fantasy in the Golden Age*, Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- Armas, Frederick A. de: «Mirrors and Matriline: (In)visibilities in Ana Caro's *El conde Partinuplés*», en *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, edición de Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, New Orleans: University Press of the South, 1999, pp. 75-91.
- Armas, Frederick A. de: «Dreams, Voices, Signatures: Deciphering Woman's Desire in Angela de Azevedo's *Dicha y desdicha del juego*», en *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, edición de Joan F. Cammarata, Gainesville: University Press of Florida, 2003, pp. 146-159.
- Armas, Frederick A. de: «Ecos y reescrituras de Calderón en *El conde Partinuplés* de Ana Caro: *La gran Cenobia, La dama duende y La vida es sueño*», *Anuario Calderoniano*, 13 (2020), pp. 229-248. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/75223>.
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Catálogo en línea). Disponible en: <https://digitalq.arquivos.pt/>
- Asensio Muñoz, Elena: «María de Zayas y Sotomayor: *La traición en la amistad: comedia famosa*», en *Biblioteca Nacional de España: 300 años haciendo historia* (Catálogo de exposición), coordinación de José Manuel García Megías, Madrid: Biblioteca Nacional de España / Acción Cultural Española, 2011, pp. 98-99. Disponible en: [https://www.accioncultural.es/es/biblioteca\\_nacional\\_espa\\_a\\_300\\_a\\_os\\_haciendo\\_historia\\_ebook](https://www.accioncultural.es/es/biblioteca_nacional_espa_a_300_a_os_haciendo_historia_ebook).
- Autoridades* = Real Academia Española: *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html>.
- Azaustre Galiana, Antonio y Juan Casas Rigall: *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel, 2001.
- Azevedo, Ângela de: *Comedia famosa, Dicha, y desdicha del juego, y devocion de la Virgen*, [s. l.]: [s. n.], [s. d.].
- Azevedo, Ângela de: *Comedia famosa, El muerto dissimulado*, [s. l.]: [s. n.], [s. d.].

- Azevedo, Ângela de: *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 4-44.
- Azevedo, Ângela de: *El muerto disimulado*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 91-132.
- Azevedo, Ângela de: *El muerto disimulado / Presumed Dead*, introducción crítica y notas de Valerie Hegstrom y Catherine Larson, edición de Valerie Hegstrom, traducción de Catherine Larson, Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- Azevedo, Ângela de: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 45-90.
- Azevedo, Ângela de: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. El muerto disimulado*, edición, introducción y notas de Fernando Doménech Rico, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Bagnoregio, Buenaventura de: *Vida perfecta para religiosas*, en *Obras de san Buenaventura*, edición bilingüe preparada por los redactores de «Verdad y vida», bajo la dirección de Bernardo Aperribay, Miguel Oromí y Miguel Oltra, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, IV, pp. 399-477.
- Bajtín, Mijaíl: *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza, 1987.
- Baldellou Monclús, Daniel y José Antonio Salas Auséns: «Culpable hasta que se demuestre lo contrario: el estupro ante los tribunales eclesiásticos de Aragón en el siglo XVIII», en *Delito, mujer y sociedad en el Antiguo Régimen*, coordinación de Margarita Torremocha Hernández y Alberto Corada Alonso, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018, pp. 213-251.
- Bandello, Matteo: *Novelle*, edición de Giuseppe Guido Ferrero, Novara: UTET, 2013 (edición digital).
- Baranda Leturio, Nieves (ed.): *Libro del conde Partinuplés*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995, I, pp. 315-415.
- Baranda Leturio, Nieves: «Las dramaturgas del siglo XVII», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coordinación de Ignacio Arellano Ayuso, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 21-28.
- Baranda Leturio, Nieves: *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros, 2005a.
- Baranda Leturio, Nieves: «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005b), pp. 219-236.
- Baranda Leturio, Nieves: «Desterradas del Parnaso. Examen de un monte que solo admitió musas», *Bulletin Hispanique*, 109, 2 (2007a), pp. 421-47. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.236>.
- Baranda Leturio, Nieves: «Violante do Céu y los avatares políticos de la Restauração» *Iberoamericana*, 7, 28 (2007b), pp. 137-150.
- Baranda Leturio, Nieves: «Producción y consumo poéticos en los conventos femeninos», *Bulletin hispanique*, 115, 1 (2013), pp. 165-183. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.2421>.

- Baranda Leturio, Nieves: «Words for Sale: Early Modern Spanish Women's Literary Economy», en *Economic Imperatives for Women's Writing in Early Modern Europe*, edición de Carme Font Paz y Nina Geerdink, Leiden: Brill, 2018, pp. 40-72.
- Baranda Leturio, Nieves: «Mujer y escritura en el Siglo de Oro», en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, edición de Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 113-132. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/59993>.
- Baranda Leturio, Nieves y Anne J. Cruz (eds.): *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018a.
- Baranda Leturio, Nieves y Anne J. Cruz (eds.): *The Routledge Research Companion to Early Modern Spanish Women Writers*, New York: Routledge, 2018b.
- Baranda Leturio, Nieves y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina: «El universo de la escritura conventual femenina: deslindes y perspectivas», en *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, edición de Nieves Baranda Leturio y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 11-45.
- Barbeito Carneiro, María Isabel: *Escritoras madrileñas del siglo XVII (estudio bibliográfico-crítico)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- Barbeito Carneiro, María Isabel: «Mujeres peninsulares entre Portugal y España», *Península: revista de estudios ibéricos*, 0 (2003a), pp. 209-224. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w559>.
- Barbeito Carneiro, María Isabel: «Recreación dramática de tres santas portuguesas», *Via Spiritus*, 10 (2003b), pp. 183-212. Disponible en: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/view/6904>.
- Barbeito Carneiro, María Isabel: *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y espacios conventuales*, Madrid: Safekat, 2007. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/14525/>.
- Barbosa Machado, Diogo: *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos autores portuguezes, e das obras, que compuseraõ desde o tempo da promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo prezente*, Lisboa: Officina de Antonio Isidoro de Fonseca, 1741, I / Officina de Ignacio Rodrigues, 1747, II y 1752, III / Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, IV.
- Barone, Lavinia: *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York: IDEA, 2012.
- Barrera y Leirado, Cayetano A. de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneyra, 1860.
- Beauvoir, Simone: *El segundo sexo*, edición de Teresa López Pardina, traducción de Alicia Martorell, Madrid: Cátedra, 2016.
- Bembo, Pietro: *Prose e rime*, edición de Carlo Dionisotti, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1966.
- Berceo, Gonzalo de: *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 2021.
- Bergmann, Emilie L.: «Las humanistas españolas», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 349-375.
- Biblioteca Nacional de España (Catálogo en línea). Disponible en: <http://catalogo.bne.es/>.
- Biblioteca Nacional de España: «Escritores en la BNE». Disponible en: <https://escritores.bne.es/>.
- Biblioteca Nacional de España: Portal de Datos Bibliográficos. Disponible en: <https://datos.bne.es/>.
- BIESES (*Bibliografía de escritoras españolas*). Disponible en: <http://www.bieses.net/>.

- Bluteau, Rafael: *Suplemento ao vocabulario portuguez, e latino, que acabou de sahir a luz, anno de M.DCC.XXI. Dividido em oito volumes dedicados ao magnifico rey de Portugal, D. Joaõ V. Parte II*, Lisboa Occidental: Patriarcal Officina da Musica, 1728.
- Boadas Cabarrocas, Sònia: «La difusión de la obra de Saavedra Fajardo en Italia», en *Il Prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, edición de Valentina Nider, Trento: Collana Labirinti, 2012, pp. 505-523.
- Boadas Cabarrocas, Sònia: «Lope ante la puesta en escena. Las acotaciones en las comedias autógrafas», en «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVIII), edición de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 91-116.
- Bodden, Chela Adrienne: *Staging Sanctity from Lope to Calderón: Gender and Society in the Comedia de santos*, tesis doctoral, Columbia University, 2005.
- Bolaños Donoso, Piedad: *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- Borrego Gutiérrez, Esther: «Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Sitio Real de Aranjuez (1622)», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, coordinación de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004, I, pp. 337-352. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_1\\_027.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_027.pdf).
- Bosse, Monika, Barbara Potthast y André Stoll: *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas - Isabel Correa - Sor Juana Inés de la Cruz*, Kassel: Reichenberger, 1999.
- Bouza, Fernando: «Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el Siglo de Oro», en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, dirección de Isabel Morant, volumen coordinado por Margarita Ortega, Asunción Lavrin y Pilar Pérez Cantó, Madrid: Cátedra, 2006, II, pp. 169-191.
- Braga, Theophilo: *Historia do theatro portuguez. A comedia classica e as tragicomedias. Seculos XVI e XVII*, Porto: Imprensa Portuguesa-Editora, 1870.
- Brañanova González, Pablo: *Edición y crítica de la tercera parte de Guzmán de Alfarache*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49954/>.
- Bravo Villasante, Carmen: «La realidad de la ficción negada por el gracioso», *Revista de Filología Española*, 28 (1944), pp. 264-268.
- Bravo Villasante, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Mayo de Oro, 1988.
- Brown, Kenneth: «Context i text del Vexamen d'Academia de Francesc Fontanella», *Llengua & Literatura*, 2 (1987), pp. 173-252. Disponible en: <http://revistes.iec.cat/index.php/LLiL/article/view/1258>.
- Brown, Kenneth: «María de Zayas y Sotomayor, escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 11 (1993), pp. 355-360. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9393110355A>.
- Buchanan, Milton A.: «Partinuplés de Bles. An Episode in Tirso's *Amar por Señas*. Lope's *La viuda valenciana*», *Modern Language Notes*, 21, 1 (1906), pp. 3-8. DOI: <https://doi.org/10.2307/2917671>.
- Buescu, Ana Isabel: «Aspectos do bilingüismo português-castelhano na época moderna», *Hispania*, 64, 1, 216 (2004), pp. 13-38. DOI: <https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i216.195>.

- Bustamante, Jorge de: *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, edición de María Jesús Franco Durán, Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017.
- Cacegas, Luís y Luís de Sousa: *Primeira parte da Historia de S. Domingos particular do reino e conquistas de Portugal*, Convento de S. Domingos de Bemfica: Giraldo de Vinha, 1623, I.
- Cacho, María Teresa: «Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, coordinación de Iris M. Zavala, Barcelona / Madrid / San Juan: Anthropos / Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid / Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 177-213.
- Caldera, Rafael Tomás: *Sobre la naturaleza del amor*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1999. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/6077>.
- Calderón de la Barca, Pedro: *Basta callar*, edición, introducción y notas de Margaret Rich Greer, Ottawa: Dovehouse, 2000.
- Calderón de la Barca, Pedro: *El médico de su honra*, edición, estudio y notas de Fausta Antonucci y *El alcalde de Zalamea*, edición, estudio y notas de Juan Manuel Escudero, Madrid: Real Academia Española, 2021.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La dama duende*, edición, prólogo y notas de Fausta Antonucci, estudio preliminar de Marc Vitse, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La hija del aire. Tragedia en dos partes*, edición de Francisco Ruiz Ramón, Madrid: Cátedra, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, edición de Fausta Antonucci, Barcelona: Crítica, 2008.
- Camões, José: «A impossível. Visita real ao repertório virtual do teatro de Francisco Manuel de Melo», en *D. Francisco Manuel de Melo: o mundo é comédia*, organización de María do Rosário Pimentel e María do Rosário Monteiro, Lisboa: Colibri, 2011, pp. 79-100.
- Camões, José y José Pedro Sousa: «Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7, 2 (2019), pp. 14-88. DOI: <https://doi.org/10.14643/72A>.
- Campbell, Ysla: «Filosofía moral en *La Estrella de Sevilla*», *Lectura y signo*, 2 (2007), pp. 33-48. DOI: <https://doi.org/10.18002/lys.v0i2.3191>.
- Canavaggio, Jean: «Los disfrazados de mujer en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 Noviembre 1978*, Toulouse: France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-152.
- Cañas Murillo, Jesús: «Los recursos del amor en las comedias de sor Juana Inés de la Cruz», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 28 (2003), pp. 329-353.
- Cañas Murillo, Jesús: «El tipo y el personaje del gracioso en las comedias de Álvaro Cubillo de Aragón», *Káñina*, 44, 1 (2020), pp. 9-42. Disponible en: <https://doi.org/10.15517/RK.V44I1.40226>.
- Carbajo Lago, María: *Edición, anotación y estudio de «Amado y aborrecido», de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2021. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10347/27034>.
- Cardoso, Jorge: *Agiologio lusitano dos sanctos, e varoens illustres em virtude do Reino de Portugal, e suas conquistas*, Lisboa: Henrique Valente de Oliveira, 1657, II. Disponible en: <http://purl.pt/12169>.

- Carmona Muela, Juan: *Iconografía de los santos*, Madrid: Istmo, 2003.
- Carneiro, Sarissa: «La clemencia del príncipe: su representación alegórica en emblemas y empresas de España y América colonial», *Revista chilena de literatura*, 85 (2013), pp. 75-100. DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-22952013000300004>.
- Caro, Rodrigo: *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, edición de Luis Gómez Canseco, Huelva: Universidad de Huelva, 2018.
- Caro de Mallén, Ana: *El conde Partinuplés*, edición, introducción y notas de Lola Luna, Kassel: Reichenberger, 1993.
- Caro de Mallén, Ana: *El conde Partinuplés*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 137-162.
- Caro de Mallén, Ana: *Las comedias de Ana Caro. Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés*, edición de María José Delgado, New York: Peter Lang, 1998.
- Caro de Mallén, Ana: *Loa sacrame[n]tal, que se represento en el Carro de Antonio de Prado, en las fiestas del Corpus de Sevilla, este Año de 1639*, [Sevilla]: Iuan Gómez de Blas, [1639].
- Caro de Mallén, Ana: *Relacion de la grandiosa fiesta, y octava, que en la iglesia parroquial de el glorioso Arcangel san Miguel de la Ciudad de Sevilla, hizo don Garcia Sarmiento de Sotomayor, Conde de Salvatierra, Marques de Sobroso, Gentilombre de la Camara del Rey nuestro señor, y del Serenissimo Infante, Cavallero de la Orden de Santiago, Assistente, y Maese de Campo General de la gente de guerra de Sevilla, y su partido, por su Majestad*, Sevilla: Andrés Grande, 1635.
- Caro de Mallén, Ana: *Teatro completo: Valor, agravio y mujer. El conde Partinuplés. Loa sacramental. Coloquio entre dos*, edición de Juana Escabias Toro, Madrid: Cátedra, 2023.
- Caro de Mallén, Ana: *Valor, agravio y mujer*, edición, introducción y notas de Lola Luna, Madrid: Castalia, 1993.
- Caro de Mallén, Ana: *Valor, agravio y mujer*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 163-194.
- Caro de Mallén, Ana: *Valor, agravio y mujer*, edición de Barbara Lopez-Mayhew, Newark (Delaware): European Masterpieces, 2009.
- Carrasco, Eva e Ismael Almazán: «Prostitución y criminalidad en Cataluña en la época moderna», en *La prostitution en Espagne. De l'époque des Rois catholiques à la II<sup>e</sup> République*, edición de Raphaël Carrasco, Paris: Les Belles Lettres (Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 526), 1994, pp. 23-65.
- Carta de Pezames, que hum vassallo, existente fóra da Corte, expresa ao Fidelissimo Rey D. Joseph I o seu grande sentimento; e o anima á constancia na morte do seu amado Pay, e nosso Monarca D. Joaõ V de Portugal*, Lisboa: Officina dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1750.
- Cartari, Vincenzo: *Le Imagini Degli Dei degli Antichi*, Padoa: Pietro Paulo Tossi, 1608.
- Carvalho, Rosário Salema de: «O convento dominicano de Nossa Senhora do Rosário, de Lisboa», en *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*, edición de Ana Cristina da Costa Gomes, José Augusto Mourão, José Eduardo Franco y Vítor Serrão, Lisboa: Aletheia, 2008, pp. 53-70.
- Casa, Frank P.: «El tema de la violación sexual en la comedia», en *El escritor en escena. Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, edición de Ysla Campbell,

- México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 203-212. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn01r5>.
- Casais Vila, Verónica: *Edición crítica y estudio literario de «Manos blancas no ofenden», de Calderón*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2019. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10347/19857>.
- Casariego Castiñeira, Paula: «María de Heredia, primera dama y autora de comedias», en *Texto y actor en el teatro áureo*, edición de Wolfram Aichinger, Paula Casariego, Simon Kroll y Alicia Vara López, Wien / Berlin: Turia + Kant, 2016, pp. 30-45.
- Casariego Castiñeira, Paula: «Libros en español en la corte vienesa a finales del siglo XVII: un caso de biblioteca de mujeres», *Neophilologus*, 103 (2019), pp. 349-364. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11061-019-09600-1>.
- Cascón Matas, Carmen: «Los Bolaños: una introducción a la vida, historias y costumbres de las familias hidalgas del Béjar de la Edad Moderna», especial del semanario *Béjar en Madrid*, 2009.
- Case, Thomas E.: «The Devil and Humor in Lope's *Comedias de santos*», *Bulletin of the Comediantes*, 39, 1 (1987), pp. 47-62. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1987.0005>.
- Castiglione, Baldassare: *El cortesano*, traducción de Juan Boscán, edición de Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 1994.
- Castillo, Jorge Luis: «La lengua del gracioso y el mundo del carnaval en *El desdén, con el desdén* de Moreto», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 1 (1994), pp. 7-20. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1994.0016>.
- Castillo Solórzano, Alonso de: *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, en *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*, estudio y edición de Fernando Rodríguez Mansilla, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 421-644.
- Castro de Moux, María E.: «La leyenda del Conde Partinuplés: Magia y escepticismo en Tirso de Molina y Ana Caro», *Romance Languages Annual*, 10, 2 (1998), pp. 503-511.
- Catalán, Diego: «Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional», *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 3, 2 (1949), pp. 130-140. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v3i2.135>.
- CATCOM = Ferrer Valls, Teresa (dir.): *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Disponible en: <http://catcom.uv.es>.
- Cátedra, Pedro M. y Anastasio Rojo Vega: *Bibliotecas y lecturas de mujeres (siglo XVI)*, Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/122036>.
- Catelli, Nora y Ana Gargatagli: «La pasión barroca como deseo de saber: Isabel Rebeca Correa, traductora», en *Amor e identidad*, edición de Marta Segarra y Angels Carabí, Barcelona: PPU, 1996, pp. 37-52.
- Cavallero, Constanza: «“Mentiste, Mahomad, ca los ángeles spíritus son”. La inmaterialidad del ángel en la Baja Edad Media y su vinculación con la polémica cristiana *adversus Sarracenos*», *eHumanista/Conversos*, 5 (2017), pp. 301-316. Disponible en: [https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/conversos/volume5/ehumconv5.n.20.cavallero.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/conversos/volume5/ehumconv5.n.20.cavallero.pdf).
- Cayuela, Anne: «“Las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento”: la lectura del teatro en los paratextos teatrales», *Criticón*, 125 (2015), pp. 9-24. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.2099>.
- Cazés Gryj, Josef Dann: «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 3, 2 (2015), pp. 37-70. DOI: <https://doi.org/10.14643/32C>.

- Cecilla, M.<sup>a</sup> Ángeles: «Dramaturgas del Siglo de Oro», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, edición de Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada: Universidad de Granada, 1998, pp. 185-195.
- Cerda, Juan de la: *Vida política de todos los estados de mujeres*, texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 14 (2010), pp. 1-628. Disponible en: [https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/1\\_Estados\\_de\\_mujeres.pdf](https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/1_Estados_de_mujeres.pdf).
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas y estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004.
- Cervantes, Miguel de: *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, en *Obras completas*, edición, introducción y notas de Juan Carlos Peinado, Barcelona: Cátedra, 2005, II, pp. 357-1117.
- Cervantes, Miguel de: *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas*, edición, introducción y notas de Juan Carlos Peinado, Barcelona: Cátedra, 2005, II, pp. 1255-1362.
- Céu, Violante do: *Parnaso lusitano de divinos, e humanos versos, compostos pela madre soror Violante do Ceo religiosa dominica no Convento da Rosa de Lisboa, dedicado a' senhora soror Violante do Ceo religiosa no convento de Santa Martha de Lisboa*, Lisboa Occidental: Officina de Miguel Rodrigues, 1733, I.
- Chambers, Donna M.: *From within the birdcage: Societal Revelations in the Works of Angela de Azevedo*, tesis doctoral, Georgetown University, 2007.
- Chambers, Donna M.: «Ultimate Reality and Meaning in the Works of Angela de Azevedo», *Ultimate Reality and Meaning*, 32, 1 (2009), pp. 51-74. DOI: <https://doi.org/10.3138/uram.32.1.51>.
- Chan-Rodríguez, Raquel: «Relectura de *Los empeños de una casa*», *Revista Iberoamericana*, 44, 104-105 (1978), pp. 409-419. DOI: <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1978.3326>.
- Chartier, Roger: *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Chaves, Albano, João Braz y Óscar Caeiro Pinto: *Famílias de São João da Pesqueira. Sousa, Távora, Telo*, con colaboración de Filipe Pinheiro de Campos, Lisboa: Município de S. João da Pesqueira, 2015.
- Chávez, Ezequiel A.: *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de estimación del sentido de su obra y de su vida para la historia de la cultura y de la formación de México*, Barcelona: Araluce, 1931.
- Checca, Anthony: *The Role of the Devil in Golden Age Drama*, tesis doctoral, The Pennsylvania State University, 1975.
- Chevalier, Maxime: *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*, Madrid: EDI-6, 1982.
- Cilveti, Ángel L.: *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia: Albatros, 1977.
- Cixous, Hélène: «Le Rire de la Méduse», *L'Arc*, 61 (1975a), pp. 39-54.
- Cixous, Hélène: *La Jeune Née*, en colaboración con Catherine Clément, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975b.
- Cixous, Hélène: «Le sexe ou la tête?», *Les Cahiers du GRIF*, 13 (1976), pp. 5-15. DOI: <https://doi.org/10.3406/grif.1976.1089>.
- Claramonte, Andrés de: *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 2022.

- Colombi, Beatriz: «Sor Juana Inés de la Cruz: figuraciones del mecenazgo y la autoría», en *iMex. Mexico Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*, 8, 15 (2019), volumen dedicado a: «Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación», edición de Claudia Jünke y Jutta Weiser, pp. 30-45. DOI: <http://www.doi.org/10.23692/iMex.15.3>.
- Conde, Antónia Fialho: «La dote monástica en las comunidades religiosas femeninas de Évora en el periodo post-tridentino», *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, 33 (2013), pp. 13-36.
- Conti, Natale: *Mitología*, traducción de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- Coolidge, Grace E.: «Aristocracia y élites urbanas», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 41-61.
- Coromines, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 2008.
- Correa, Isabel: *EL PASTOR FIDO. POËMA DE BAPTISTA GUARINO, Traducido de Italiano en Metro Español, y ilustrado con Reflexiones POR DOÑA ISABEL CORREA. Dedicado à don Manuel de Belmonte, Baron de Belmonte, Conde Palatino, y Regente de su Magestad Catholica*, Amberez: Henrico y Cornelio Verdussen, Mercaderes de Libros, 1694.
- Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid: Castalia, 2000.
- Corripio Rivero, Manuel: «Una minucia en el *Sueño* de Sor Juana: ¿Alcione o Almone?», *Ábside*, 29, 4 (1965), 472-481.
- Cortez, Beatriz: «El travestismo de Rosaura en *La vida es sueño* y de Leonor en *Valor, agravio y mujer*: el surgimiento de la agencialidad femenina y la desnaturalización del binarismo del género», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2, (1998), pp. 371-385. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1998.0023>.
- Costa, Manuel Gonçalves da: *História do Bispado e Cidade de Lamego*, Lamego: [Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier], 1984, IV («Renascimento II»).
- Cotarelo y Mori, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Couderc, Christophe: *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Couderc, Christophe: «Ironie et métathéâtralité dans la Comedia Nueva», en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*, edición de Juan Carlos Garrot Zambrana, Tours: Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 2010, pp. 89-110.
- Couto, Anabela Galhardo: «Escritoras de finais do século XVII e inícios do século XVIII: seu contributo para a definição de uma cultura barroca em Portugal», en *Em Torno da História das Mulheres*, edición de Maria Helena Alvim, Anne Cova y Elvira Mea, Lisboa: Universidade Aberta, 2002, pp. 193-206.
- Couto, Anabela Galhardo: «Redes femininas e circulação de textos na produção literária do período barroco», en *Mulheres em rede / Mujeres en red. Convergências lusófonas*, edición de Dimitri Almeida, Vanda Anastácio y María D. Martos Pérez, Berlin: LIT Verlag, 2018, pp. 193-215.
- Covarrubias = Covarrubias Horozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

- Cruickshank, William: «The First Edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, 49, 4 (1981), pp. 443-467. DOI: <https://doi.org/10.2307/472748>.
- Cruz, Anne J.: «Reading over Men's Shoulders: Noblewomen's Libraries and Reading Practices», en *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*, edición de Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, Farnham: Ashgate, 2011, pp. 41-58.
- Cruz, Anne J.: «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 63-84.
- Cruz, Anne J.: «“Si no fuere tu hija ilustre”: Women Writers' Social Status in Early Modern Spain», *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2 (2019a), pp. 345-362. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/chmo.66362>.
- Cruz, Anne J.: «Counter/acting the Body Politic: Leonor de la Cueva's *La firmeza en el ausencia*», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 2, 1 (2019b), pp. 120-134. DOI: <https://doi.org/10.30827/tmj.v2i1.8038>.
- Cruz, Anne J.: «Women's Confinement in Early Modern Spain», *Hispanic Issues On Line*, 25 (2020), pp. 250-266. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11299/212981>.
- Cruz, Juana Inés de la: *Carta al P. Antonio Núñez*, en *Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004, pp. 1409-1419.
- Cruz, Juana Inés de la: *Fama, y obras posthumas del Fenix de Mexico, decima musa, poetisa americana, sor Juana Ines de la Cruz, religiosa professa en el convento de San Geronimo de la imperial Ciudad de Mexico*, edición de Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700. Disponible en: <http://ds.ub.uni-bielefeld.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:0070-disa-781242>.
- Cruz, Juana Inés de la: *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, 2017.
- Cruz, Juana Inés de la: *Neptuno alegórico*, edición de Vincent Martin y Electa Arenal, Madrid: Cátedra, 2009.
- Cruz, Juana Inés de la: *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte (I-III) y Alberto G. Salceda (IV), México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957.
- Cruz, Juana Inés de la: *Primero sueño*, en *Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004, pp. 433-464.
- Cruz, Juana Inés de la: *Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004.
- Cruz, Juana Inés de la: *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, en *Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004, pp. 1455-1490.
- Cruz, Juana Inés de la: *Segundo volumen de las obras de soror Juana Ines de la Cruz, monja profesa en el Monasterio del Señor San Geronimo de la Ciudad de Mexico, dedicado por su misma autora a D. Juan de Orue y Arbierto Cavallero de la Orden de Santiago*, Sevilla: Tomas Lopez de Haro, Impressor, y Mercader de Libros, 1692.

- Cruz, Juana Inés de la: *Villancicos con que se solemnizaron en la S. I. Catedral de la Ciudad de Antequera, Valle de Oajaca, los Maitines de la gloriosa mártir santa Catarina de Alejandría, este año de 1691*, en *Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004, pp. 649-672.
- Cueva y Silva, Leonor de la: *La firmeza en el ausencia*, en *Teatro de mujeres del barroco*, presentación de Marina Subirats y Juan Antonio Hormigón, edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994, pp. 219-336.
- Cueva y Silva, Leonor de la: *La firmeza en el ausencia*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 198-224.
- Cunha, Francisco da: *Oraçam Academica, Panegyrica, Historica, Encomiastica, Profano-Sacra. Que Pelos Felices Succesos, E Victoriosas Armas Da Augustissima, e Serenissima Rainha de Hungria, e Bohemia, &c. Com a descripção do mesmo Reyno, e Corte de Praga, e das duas victorias do Panáro, e Meno: adornada de varias Poezias, e muntos versos dos milhores engenhos Portuguezes*, Lisboa: Officina Alvareense, 1743.
- Dassbach, Elma: *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, New York: Peter Lang, 1997.
- Dauster, Frank: «De los recursos cómicos en el teatro de Sor Juana», *Tramoya*, 14 (1979), pp. 73-82. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4787>.
- Davis, Charles y John E. Varey: *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos: 1634-1660. Estudio y documentos*, London: Tamesis, 2003.
- Delgado, María José (ed.): *Las comedias de Ana Caro. Valor, agravio y mujer y El conde Partinuplés*, New York: Peter Lang, 1998.
- Delgado Casado, Juan: *Diccionario de impresores españoles. Siglos XV-XVII*, Madrid: Arco Libros, 1996.
- Demattè, Claudia: *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnol*, Trento: Università di Trento, 2005.
- DICAT = Ferrer Valls, Teresa (dir.): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel: Reichenberger, 2008 (edición digital).
- Díez Borque, José María: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1976.
- Díez Borque, José María: «Notas sobre la crítica para un estudio del personaje de la comedia española del Siglo de Oro», en *Teoría del personaje*, edición de Carlos Castilla del Pino, Madrid: Alianza, 1989, pp. 97-120.
- Díez de Revenga, Francisco Javier: «La difusión de la obra de Saavedra Fajardo», *Monteagudo*, 72 (1981), pp. 51-54. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/15201>.
- DiPuccio, Denise M.: *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*, Lewisburg / London: Bucknell University Press / Associated University Presses, 1998.
- DiPuccio, Denise M.: «Saints meet Sinners: the Hagiographic and Mythological Traditions in the Comedia», *Hispanic Journal*, 22, 2 (2001), pp. 383-400. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/44284674>.
- Dodman, Maria João: «Notions of Man and Manhood in Seventeenth-century Iberia: the Nobleman of *La margarita del Tajo que dio nombre a Santaren* of Ángela de Avezedo», *Moenia*, 18 (2012), pp. 401-415.

- Doménech Rico, Fernando: «Autoras en el teatro español. Siglos XVI-XVIII», en *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*, dirección de Juan Antonio Hormigón, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996, I, pp. 391-604.
- Doménech Rico, Fernando (ed.): Ángela de Azevedo, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén. El muerto disimulado*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Doménech Rico, Fernando: «Protodirectoras en la historia del teatro español», en *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002)*, dirección de Juan Antonio Hormigón, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003a, I, pp. 887-921 y 933-1205.
- Doménech Rico, Fernando: «El teatro escrito por mujeres», en *Historia del Teatro Español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirección de Javier Huerta Calvo, coordinación de Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid: Gredos, 2003b, pp. 1243-1259.
- Domingo Carvajal, Gemma: *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/1698>.
- Domínguez Ortiz, Antonio: *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- Dougherty, Deborah: «Out of the Mouths of “Babes”: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén», *Monographic Review*, 13, (1997), pp. 87-97.
- Doze comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda parte*, Barcelona: Geronimo Margarit, 1630.
- Drumond Braga, Isabel: «Punir a violação, perdoar os violadores: entre a justiça e a clemência no Portugal moderno», en *El estupro. Delito, mujer y sociedad en el Antiguo Régimen*, coordinación de Margarita Torremocha Hernández y Alberto Corada Alonso, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018, pp. 165-187.
- Duarte, Joaquim Correia: *Lamego, a Diocese em três Histórias, 1596-1789-1878*, Lamego: Diocese de Lamego, 2016.
- Dumas, Catherine: *Du Gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)*, Paris: Honoré Champion Éditeur, 2004.
- Durant, Will: *The Story of Civilization: Part II. The Life of Greece*, New York: Simon and Schuster, 1939.
- Ellis, Jonathan: «Disnarrating Lucretia: Leonor de la Cueva’s Treatment of a Cultural Masterplot in *La firmeza en la ausencia*», *Neophilologus*, 104 (2020), pp. 71-80. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11061-019-09618-5>.
- Engels, Friedrich: *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Moscú: Editorial Progreso, 1970.
- Escabias Toro, Juana: *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Escabias Toro, Juana: *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía básica*, prólogo de Javier Huerta Calvo, Madrid: Huerga y Fierro, 2013a.
- Escabias Toro, Juana: «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas: *Baile del juego de vuelen pajaritos, Baile de veneno de los sentidos, Baile de los títulos de comedias*», *Epos: Revista de filología*, 29 (2013b), pp. 443-458. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15203>.
- Escabias Toro, Juana: *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía completa*, Madrid: Antígona, 2022.
- Escabias Toro, Juana (ed.): Ana Caro de Mallén, *Teatro completo: Valor, agravio y mujer. El conde Partinuplés. Loa sacramental. Coloquio entre dos*, Madrid: Cátedra, 2023.

- Escalonilla López, Rosa Ana: «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», *Signa*, 9 (2000), pp. 477-508. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol9.2000.32661>.
- Escalonilla López, Rosa Ana: «Mujer y travestismo en Calderón», *Revista de Literatura*, 63 125 (2001), pp. 39-88. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2001.v63.i125.227>.
- Escalonilla López, Rosa Ana: *La dramaturgia del disfraz en Calderón*, Pamplona: EUNSA (Anejos de RILCE, 47), 2004.
- Espinosa Ribadeneyra, Gabriel de: *Por Don Diego Lopez Ogazon y Valençuela, con Don Geronimo de la Rua Cueva y Silva, sobre la resignacion de un Canonicato de la Santa Iglesia de Toledo*, Madrid: [s.n.], 1675.
- Estevan y Eraso, Juan Matías: *Familias Nobles de Aragón Linages de Nobles e Infanzones del Reyno de Aragon y sus decendencias*, edición de Andrés J. Nicolás-Minué Sánchez, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3706>.
- Estridón, Jerónimo de: *Comentario a Jonás*, en *Obras completas. IIIa. Comentarios a los Profetas Menores*, edición bilingüe promovida por la Orden de San Jerónimo, introducción, traducción y notas de Avelino Domínguez García, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000, pp. 677-753.
- Étienvre, Jean-Pierre: *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*, London: Tamesis, 1990.
- Faliu-Lacourt, Christiane: «La madre en la Comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Toulouse, 16-17 Noviembre 1978*, Toulouse: France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 39-59.
- Farré Vidal, Judith: «Los empeños de una casa, el diseño de un festejo teatral», en *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano. XLII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2019)*, edición de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 57-74. DOI: [http://doi.org/10.18239/cor\\_45.2021.03](http://doi.org/10.18239/cor_45.2021.03).
- Ferguson, Margaret W.: «A Room Not Their Own: Renaissance Women as Readers and Writers», en *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*, edición de Clayton Koelb y Susan Noakes, Ithaca / London: Cornell University Press, 1998, pp. 93-116.
- Fernández García, Matías: *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*, Madrid: Caparrós, 1995.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis: *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid: Rivadeneyra, 1871.
- Fernández Montesinos, José: *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca: Anaya, 1969.
- Fernández Mosquera, Santiago: *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Fernández de Navarrete, Eustaquio: «Bosquejo histórico sobre la novela española», en *Novelistas posteriores a Cervantes*, BAE 33, Madrid: Rivadeneyra, 1854, II, pp. V-CC.
- Fernández Rodríguez, Natalia: *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.
- Fernández Rodríguez, Natalia: *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- Ferrer Valls, Teresa: *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London: Tamesis / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.

- Ferrer Valls, Teresa: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, València: UNED, 1993.
- Ferrer Valls, Teresa: «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII», en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, edición de Sonia Mattalía y Milagros Aleza, Valencia: Universitat de València, 1995, pp. 91-108.
- Ferrer Valls, Teresa: «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español (Almagro, 23 y 24 de julio de 1997)*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía / Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 1998, pp. 11-32.
- Ferrer Valls, Teresa: «La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, edición de Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño: Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160.
- Ferrer Valls, Teresa: «Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002)*, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212.
- Ferrer Valls, Teresa: «Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 297-316.
- Ferrer Valls, Teresa: «Decir entre versos. Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro», en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, edición de Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, [Burgos]: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 213-241.
- Ferrer Valls, Teresa: «La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora», en *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas Internacionales de teatro clásico de Almagro (1-3 de julio de 2008)*, edición de Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Almudena García González, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 83-100. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7q0t4>.
- Ferrer Valls, Teresa: «Hablando con el rey: Lope de Vega en escena», *Bulletin Hispanique*, 119, 1 (2017), pp. 143-158. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4818>.
- Ferrer Valls, Teresa: «La traición en la amistad de María de Zayas: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada», en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, edición de Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, pp. 379-392. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/59979>.
- Ficino, Marsilio: *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1986.
- Finn, Thomas P.: «Virgins to the Rescue: Male Abdication and Female Empowerment in Angela de Azevedo», *Laberinto Journal*, 8 (2015), pp. 15-42.
- Flórez, Henríque: *España sagrada, Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España*, Madrid: Antonio Marín, 1767, XXIII.
- Flos Sanctorum em lingoagem portugues*, Lisboa: Hermão de Campos e Roberto Rabelo, 1513. Disponible en: <https://purl.pt/12097>.
- Foucault, Michel: *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Barcelona: Tusquets, 1973.

- Fox, Dian: *Kings in Calderón: A Study in Characterization and Political Theory*, London: Tamesis, 1986.
- Fox, Gwyn: *Subtle Subversions. Reading Golden Age Sonnets by Iberian Women*, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2008.
- Fox, Gwyn: «Poesía familiar», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 429-448.
- Fradejas Rueda, José Manuel: *Cuentapalabras. Estilometría y análisis de texto con R para filólogos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2021. Disponible en: <http://www.aic.uva.es/cuentapalabras/>.
- Franco Durán, María Jesús (ed.): Jorge de Bustamante, *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017.
- Francomano, Emily C.: «Los fundamentos de la *Querrela de las mujeres*», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 85-114.
- Froldi, Rinaldo: «La gran comedia de “La hija del aire”», en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Florenia, 10-14 de julio de 2002)*, edición de Manfred Tietz, Stuttgart: Franz Steiner, 2003, pp. 145-161.
- Gamba Corradine, Jimena: «Hacia una lectura de la teoría neoplatónica del amor en *La Galatea*», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8 (2006), pp. 285-313.
- Garasa, Delfín Leocadio: «Ángeles y demonios en el teatro de Lope de Vega», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 25, 96 (1960), pp. 233-267.
- García Aguilar, Ignacio (ed.): Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid: Cátedra, 2020.
- García Barrientos, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid: Síntesis, 2003.
- García Gómez, Ángel: «Aporte documental al debate acerca de la prioridad de *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*: el cartapacio de comedias de Jerónimo Sánchez», en *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, edición de Anthony Close con la colaboración de Sandra M.<sup>a</sup> Fernández Vales, Madrid: AISO, 2006, pp. 281-286. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_039.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_039.pdf).
- García Lorenzo, Luciano (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos, 2005.
- García Lorenzo, Luciano (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid: Fundamentos, 2006.
- García Lorenzo, Luciano (ed.): *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid: Fundamentos, 2007.
- García Lorenzo, Luciano (ed.): *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Fundamentos, 2008.
- García Lorenzo, Luciano (ed.): *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid: Fundamentos, 2012.
- García Martín, Ana María: «El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión», en *Aula bilingüe. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*, edición de Ángel Marcos de Dios, Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2008, I, pp. 15-44.
- García Martín, Ana María: «¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII», en *Cultures*

- lusophones et hispanophones: Penser la relation*, coordinación de Maria Graciete Besse, Paris: Indigo & Côté-femmes Éditions, 2010, pp. 199-209.
- García Peres, Domingo: *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890.
- García-Reidy, Alejandro: «La mirada moralista: la imagen del dramaturgo en la controversia sobre la licitud del teatro», en *Lectores, ediciones y audiencia: la recepción en la literatura hispánica*, coordinación de María Cecilia Trujillo Maza con la colaboración de Tatiana Jordá, Teresa López, Eva Soler y Julieta Yelín, Vigo: Academia del Hispanismo, 2008, pp. 205-211.
- García-Reidy, Alejandro: «Entre los bastidores del poder: los actores profesionales y la corte de Felipe IV», en *La corte de Felipe IV (1621-1655). Reconfiguración de la monarquía católica*, dirección de José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, Madrid: Polifemo, III, 3, 2017, pp. 2061-2083. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10486/690761>.
- García-Reidy, Alejandro: «Dinámicas y retóricas de la sociabilidad literaria en los volúmenes-homenaje al escritor fallecido», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, edición de Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel: Reichenberger, 2020, pp. 215-237.
- García Valdés, Celsa Carmen: «Carnaval y teatro», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 13, 1 (1997), pp. 25-55. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.13.27012>.
- García Valdés, Celsa Carmen: «Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el Arte nuevo de Lope de Vega», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 27, 1 (2011), pp. 77-102. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.27.3099>.
- García Valdés, Celsa Carmen (ed.): Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, Madrid: Cátedra, 2017.
- Gascón, Christopher D.: «The Heretical and the Herethical in Ángela de Azevedo's *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*», *Bulletin of the Comediantes*, 51, 1 (1999), pp. 65-81. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1999.0000>.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven / London: Yale University Press, 1984.
- Gil-Oslé, Juan Pablo: «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 (2009), pp. 103-119. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.0.0018>.
- Gil-Oslé, Juan: «La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 4 (2016), pp. 361-384. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.22>.
- Glantz, Margo: *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, México: Grijalbo, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Glantz, Margo: *Obras reunidas I. Ensayos sobre literatura colonial*, México: Fondo de Cultura Económica, 2014 (edición digital).
- Gómez, Jesús: «Precisiones terminológicas sobre “figura del donaire” y “gracioso” (siglos XVI-XVII)», *Boletín de la Real Academia Española*, 82, 246 (2002), pp. 233-257.
- Gómez García, Manuel: *Diccionario Akal de Teatro*, Móstoles: Akal, 2007.
- Góngora, Luis de: *Antología poética*, edición de Antonio Carreira, Madrid: Castalia, 1993.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín (ed.): María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid: Real Academia Española, 1948.



- González de Amezúa y Mayo, Agustín: «Doña María de Zayas», en *Opúsculos históricos-literarios*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, II, pp. 1-47.
- González Barrera, Julián (ed.): Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Kassel: Reichenberger, 2008.
- González Barrera, Julián: «Oro, monas y papagayos. El indiano en el teatro del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93 (2016), 7, pp. 757-771. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.47>.
- González Cañal, Rafael y Almudena García González (eds.): *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español. XLIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022. DOI: <https://doi.org/10.18239/cor.48.2022.00>.
- González Fernández, Luis: *The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden Age Comedia*, tesis doctoral, Queen Mary & Westfield College (University of London), 1998.
- González Fernández, Luis: «“Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva», *Criticón*, 83 (2001), pp. 105-114. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/083/083\\_107.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/083/083_107.pdf).
- González Martínez, Lola: «Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 2 (2008), pp. 135-158. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10459.1/59863>.
- González Pérez, Aurelio: «Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana», *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1999.13.09>.
- González Santamera, Felicidad: «Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, edición de Luciano García Lorenzo, Murcia: Universidad de Murcia, 2000, pp. 47-79.
- González Santamera, Felicidad y Fernando Doménech (eds.): *Teatro de mujeres del barroco*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.
- Gorgas Berges, Ana Isabel: «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 (2018), pp. 25-37. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_filanderas/fil.201833244](https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201833244).
- Grande Dicionário: Língua Portuguesa*, dirección de Graciete Teixeira, coordinación de Margarida Faria da Costa e Sofia Pereira da Silva, Porto: Porto Editora, 2004.
- Greimas, Algirdas Julien: *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Librairie Larousse, 1966.
- Griñán y Caro, Fernando de: *El peligro en mar, y tierra. Comedia nueva*, Sevilla: Imprenta Castellana, y Latina de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, en calle de Vizcaínos, [s. d.]. Disponible en: [http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc\\_100022674030.0x000001](http://access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100022674030.0x000001).
- Guevara, Antonio de: *Relox de príncipes*, estudio y edición de Emilio Blanco, [Madrid]: ABL / CONFRES, 1994.
- Guevara, Luis de: *Los hermanos amantes*, en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid: Castalia, 1986, pp. 313-347.
- Halling, Anna-Lisa: «*El gran prodigio de España: Joanna Theodora de Souza's Performative Convent Comedia*», en *Cosmic Wit: Essays in Honor of Edward H. Friedman*, edición de

- Vicente Pérez de León, Martha García y G. Cory Duclos, Delaware: Juan de la Cuesta, 2021, pp. 170-181.
- Harrauer, Christine y Herbert Hunger: *Diccionario de mitología griega y romana. Con referencias sobre la influencia de los temas y motivos antiguos en las artes plásticas, la literatura y la música de Occidente hasta la actualidad*, edición española a cargo de Francisco Javier Fernández Nieto y Antoni Martínez Riu, traducción de José Antonio Molina Gómez, Barcelona: Herder, 2008.
- Hebreo, León: *Diálogos de amor*, traducción de David Romano, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Tecnos, 2002.
- Hegstrom, Valerie: «The Fallacy of False Dichotomy in María de Zayas's *La traición en la amistad*», *Bulletin of the Comediantes*, 46, 1 (1994), pp. 59-70. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1994.0003>.
- Hegstrom, Valerie: «Entremés II. Theater in the Convent», en *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, edición de Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, New Orleans: University Press of the South, 1999, pp. 211-217.
- Hegstrom, Valerie: «El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa», en *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, edición de Nieves Baranda Leturio y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 363-376.
- Hegstrom, Valerie y Amy R. Williamsen (eds.): *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, New Orleans: University Press of the South, 1999.
- Hegstrom, Valerie (ed.) y Catherine Larson (trad.): Ángela de Azevedo, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- Hermenegildo, Alfredo: «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 53-75.
- Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano: «Más allá de la ficción: el metateatro», *Revista sobre teatro áureo*, 5 (2011), pp. 9-16.
- Hernández Araico, Susana: «El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática», *Imprévue*, 1 (1986), pp. 61-73.
- Hernández Araico, Susana: «Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *El escritor y la escena IV. Estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, edición de Ysla Campbell, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-123. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v913>.
- Hernández Araico, Susana: «Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)», en *La cultura literaria en la América virreinal: concurrencias y diferencias*, edición de José Pascual Buxó, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 317-326. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz03j0>.
- Hernández Araico, Susana: «Amor es más laberinto: fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?», en *Aproximaciones a Sor Juana*, edición de Sandra Lorenzano, México: Universidad del Claustro de Sor Juana / Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 133-149.
- Hernández Araico, Susana: «Sor Juana y sus graciosos I: La compleja simplicidad del "Segundo sainete"», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005)*, edición de Germán Vega García-

- Luengos y Rafael González Cañal, Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 251-265. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb5758>.
- Hernández Araico, Susana: «Sor Juana y sus graciosos II: *Los empeños de una casa* y la herencia de Calderón», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008)*, edición de Manfred Tietz y Gero Arnscheidt en colaboración con Beata Baczyńska, Stuttgart: Franz Steiner, 2011, pp. 275-286.
- Hernández Araico, Susana: «Música en el teatro de Sor Juana: mimesis, mudanzas y malabarismo escénico», *Iberomania*, 75-76, 1 (2012), pp. 205-219. DOI: <https://doi.org/10.1515/ibero-2012-0028>.
- Hernández Araico, Susana: «Sor Juana y sus graciosos III: *Amor es más laberinto* y el contexto novohispano de los personajes risibles en el teatro sorjuanino», en *El teatro clásico en su(s) cultura(s): de los Siglos de Oro al siglo XXI*, edición de Esther Fernández Rodríguez, Alejandro García Reidy y José Miguel Martínez Torrejón, New York: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro / Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2017, pp. 153-175.
- Hernández-Lorenzo, Laura y Joanna Byzuk: «Challenging stylometry: The authorship of the baroque play *La Segunda Celestina*», *Digital Scholarship in the Humanities*, 00, (2022), pp. 1-15. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqac063>.
- Herráiz Gutiérrez, Alicia: «Donaires femeninos: el tratamiento de la figura del gracioso por parte de las dramaturgas del Siglo de Oro», en *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*, coordinación de Salud Adelaida Flores Borjabad y Rosario Pérez Cabaña, 2021, pp. 384-398.
- Herrera Peña, Guillermina: «Rasgos del español guatemalteco en dos obras atribuidas a Sor Juana de Maldonado y Paz», *Diseminaciones*, 4, 7 (2021), pp. 15-32. Disponible en: <https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/266>.
- Herrero García, Miguel: «El Madrid de Calderón. Los mesones de Madrid», *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, 17 (1928), pp. 1-27.
- Herrero García, Miguel: «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, 25 (1941), pp. 46-78. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg052>.
- Heseler, Maria E.: *Studien zur Figur des Gracioso bei Lope de Vega und Vorgängern*, Hildesheim: Druck von Franz Borgmeyer, 1933.
- Hipona, Agustín de: *La ciudad de Dios*, introducción, traducción y notas de Rosa M.<sup>a</sup> Marina Sáez, Madrid: Gredos, 2007.
- Hönig, Susanna J. O.: «Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías», en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coordinación de José Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 283-300.
- Hornby, Richard: *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg / London & Toronto: Bucknell University Press / Associated University Press, 1986.
- Horst, Robert ter: *Calderón. The Secular Plays*, Lexington: University Press of Kentucky, 1982.
- Howe, Elizabeth: *The first English actresses. Women and drama 1660-1700*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Howe, Elizabeth: «“Let Your Women Keep Silence”: The Pauline Dictum and Women’s Education», en *Women’s Literacy in Early Modern Spain and the New World*, edición de Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, Farnham: Ashgate, 2011, pp. 123-137.
- Huarte de San Juan, Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*, edición de Guillermo Serés, Madrid: Cátedra, 1989.

- Huerta Calvo, Javier y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.): *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid: Pliegos, 2002.
- Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada: *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Jordan, Constance: «Woman's Rule in Sixteenth-Century British Political Thought», *Renaissance Quarterly*, 40, 3 (1987), pp. 421-451. DOI: <https://doi.org/10.2307/2862518>.
- José Prades, Juana de: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.
- Julio, Teresa: «*Vejamen* de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica», *Revista de Literatura*, 75, 149 (2013), pp. 279-306. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2013.01.013>.
- Juvenal: *Sátiras*, edición bilingüe y traducción de Rosario Cortés Tovar, Madrid: Cátedra, 2007.
- Kaminsky, Amy: «Ana Caro Mallén de Soto (Seventeenth Century)», en *Spanish Women Writers: A Bio-Bibliographical Source Book*, edición de Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson y Gloria Feiman Waldman, Westport: Greenwood Press, 1993, pp. 86-97.
- King, Willard F.: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid: Real Academia Española, 1963 (Anejo X).
- Kinter, Barbara: *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, München: Fink, 1978.
- Knezevic, Igor: «The Green Banner of La Feria: Popular Revolt and Municipal Politics in Early Sixteenth-Century Seville», en *The Voices of the People in Late Medieval Europe: Communication and Popular Politics*, edición de Jan Dumolyn, Jelle Haemers, Hipólito Rafael Oliva Herrer y Vincent Challet, Turnhout: Brepols, 2014, pp. 167-181. DOI: <https://doi.org/10.1484/M.SEUH-EB.5.101656>.
- Krus, Luís: «Celeiro e reliquias: o culto quatrocentista dos mártires de Marrocos e a Devoção dos Nus», en *Passado, Memória e Poder na Sociedade Medieval Portuguesa. Estudos*, Redondo: Patrimonia, 1994.
- Lacarra Lanz, Eukene: «El “amor que dicen hereos” o *aegritudo amoris*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38, 1 (2015), pp. 29-44. DOI: <https://doi.org/10.3917/cehm.038.0029>.
- Lara Alberola, Eva: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Universitat de València, 2010.
- Larson, Catherine: «Metatheater and the *Comedia*: Past, Present and Future», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, edición de Howard Mancing y Charles Ganelin, West Lafayette: Purdue University Press, 1994, pp. 204-221.
- Larson, Catherine: «Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*», *INTI: Revista de literatura hispánica*, 40-41 (1994-1995), pp. 129-138.
- Lasso de la Vega y Argüelles, Ángel: *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11169/7333>.
- Lasso de la Vega y Argüelles, Ángel: «Poetisas luso-hispanas», *La ilustración española y americana*, 25 (1894), pp. 10-11.
- Lauer, Robert: «*La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva: de profeminismo a *speculum principum*», *Bulletin of the Comediantes*, 68, 1 (2016), pp. 91-95. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2016.0004>.

- Laurel de Comedias. Cuarta parte de diferentes autores. Dirigidas a don Bernardino Blacalana, Ciudadano de la Ilustrísima Ciudad, y Republica de Luca, criado de su Magestad, y Familiar del Santo Oficio*, Madrid: Imprenta Real, a costa de Diego de Balbuena, Mercader de Libros, 1653.
- La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo*, edición de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid: Cátedra, I, 1990.
- Lavrin, Asunción: *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*, traducción de Alejandro Pérez-Sáez, México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto López: *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España, siglos XVII-XIX*, San Antonio: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Lehfeldt, Elizabeth A.: *Religious Women in Golden Age Spain. The Permeable Cloister*, Cornwall: Ashgate, 2005.
- Lemarchand, Marie-José (trad.): Christine de Pizan, *La ciudad de las damas*, Madrid: Siruela, 2001.
- León, Luis de: *La perfecta casada*, en *Obras completas castellanas*, prólogos y notas de Félix García, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, I, pp. 219-358.
- Leoni, Monica: *The Gracioso in Golden Age Theatre and the Commedia dell'Arte Tradition*, tesis doctoral, University of Toronto, 1998. Disponible en: <http://hdl.handle.net/1807/12939>.
- Lerner, Gerda: *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteenth-century*, New York / Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Lewandowska, Julia: *Escritoras monjas. Autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- Ley, Charles David: *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente, 1954.
- Libro del conde Partinuplés*, edición de Nieves Baranda Leturio, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995, I, pp. 315-415.
- Lida de Malkiel, María Rosa: «La dama como obra maestra de Dios [Esbozo de un estudio de topología histórica y estructural]», *Romance Philology*, 28, 3 (1975), pp. 267-324.
- Llamas, Jacobo: «El panegírico funeral de hombres de letras en Quevedo: el soneto a la muerte de Francisco de la Cueva, “Este, en traje de túmulo, museo”», *Atalanta. Revista de las letras Barrocas*, 3, 1 (2015), pp. 5-27. DOI: <https://doi.org/10.14643/31A>.
- Lobato López, María Luisa: «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), pp. 79-111.
- Lobato López, María Luisa: «Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, coordinación de Bernardo J. García García y María Luisa Lobato López, Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 89-114.
- Lobato López, María Luisa: «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 3 (2009), pp. 241-255. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc932q5>.
- Lobato López, María Luisa: «Tres firmezas en una: amor, amistad y poder en *La firmeza en la ausencia* de Leonor de la Cueva», en *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro: XLIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020)*, edición de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 161-192. DOI: [http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.06](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.06).
- Lohmann Villena, Guillermo: *Amarilis indiana. Identificación y semblanza*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1993.

- López Estrada, Francisco: «Costumbres sevillanas: el poema sobre la Fiesta y Octava celebradas con motivo de los sucesos de Flandes en la Iglesia de San Miguel (1635), por Ana Caro de Mallén», *Archivo hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 66, 203 (1983), pp. 109-150.
- López Estrada, Francisco: «Poética barroca. Edición y estudio de los preliminares de *El Pastor Fido* de Guarini, traducido por Isabel Correa (1694)», en *Hommage à Robert Jammes*, edición de Francis Cerdan, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, II, pp. 739-753.
- López Estrada, Francisco: «Una voz de la Holanda hispánica sefardí: Isabel Rebeca Correa», en *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas - Isabel Rebeca Correa - Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll, Kassel: Reichenberger, 1999, II, pp. 395-417.
- López Madera, Gregorio: *Excelencias de la monarquía y reino de España*, edición y estudio preliminar de José Luis Bermejo Cabrero, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- Lopez-Mayhew, Barbara (ed.): Ana Caro de Mallén, *Valor, agravio y mujer*, Newark (Delaware): European Masterpieces, 2009.
- López Poza, Sagrario: «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*», *La Perinola*, 7 (2003), pp. 241-270. DOI: <https://doi.org/10.15581/017.7.28079>.
- Losada Goya, José Manuel: «Calderón y su honor caleidoscópico», en *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes*, *Anthropos*, número extra 1 (1997), pp. 65-72.
- Luciani, Frederick: «Sor Juana's *Amor es más laberinto* as *Mythological Speculum*», en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, edición e introducción de Lou Charnon-Deutsch, Madrid: Castalia, 1992, pp. 173-186.
- Luna, Lola: *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*, tesis doctoral, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/41611>.
- Luna, Lola (ed.): Ana Caro de Mallén, *El conde Partinuplés*, Kassel: Reichenberger, 1993a.
- Luna, Lola (ed.): Ana Caro de Mallén, *Valor, agravio y mujer*, Madrid: Castalia, 1993b.
- Luna, Lola: «Ana Caro, una escritora “de oficio” del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 72, 1 (1995), pp. 11-26. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.72.1.11>.
- Luna, Lola: *Leyendo como una mujer la imagen de la Mujer*, Barcelona: Anthropos, 1996.
- Macleán, Ian: *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Mâle, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, traducción de Ana M.<sup>a</sup> Guasch, Madrid: Encuentro, 2001.
- Malón de Echaide, Pedro: *La conversión de la Madalena*, edición de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York: IDEA/IGAS, 2014.
- Maquiavelo, Nicolás: *El príncipe*, introducción de Giuliano Procacci, traducción y notas de Eli Leonetti Jungl, Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Maravall, José Antonio: «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (una revisión)», en *Homenaje a Quevedo*, edición dirigida por Víctor García de la Concha, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982.
- Maravall, José Antonio: *Poder, honor y elites en el siglo XVII*, Madrid: Siglo XXI, 1989.

- Maravall, José Antonio: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad, Barcelona: Crítica, 1990.
- Marcello, Elena E.: «Un arquetipo del tirano en *El primero rey del mundo* de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7, 1 (2019), pp. 469-480. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.01.36>.
- María y Campos, Armando de: «El teatro de Sor Juana Inés de la Cruz en Manila, en 1709», *Novedades*, suplemento dominical *México en la cultura*, 145 (1951), s. p.
- Mariana, Juan de: *Del rey y de la institución real*, en *Obras del padre Juan de Mariana*, BAE 31, Madrid: Rivadeneyra, 1872, II, pp. 463-576.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen: «“Damas y galanes”, texto y contexto de un juego cortesano de sor María do Ceo (1658-1753) para la duquesa de Medinaceli», en *La razón es Aurora. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, edición de Ángeles Ezama, José Enrique Laplana, M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Ramón Pellicer, Antonio Pérez Lasheras y Luis Sánchez Laílla, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2017, pp. 363-373. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/11/29marinpina.pdf>.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen: «Poesía pública», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 327-347.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen y Nieves Baranda Leturio: «Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media - siglo XVIII). Una base de datos», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, edición de Anthony Close con la colaboración de Sandra M.<sup>a</sup> Fernández Vales, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 425-435.
- Maroto Camino, Mercedes: «Ficción, afición y seducción: Ana Caro's *Valor, agravio y mujer*», *Bulletin of the Comediantes*, 48, 1 (1996), pp. 37-50. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1996.0021>.
- Maroto Camino, Mercedes: «María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age», *Hispanic Review*, 67, 1 (1999), pp. 1-16. DOI: <https://doi.org/10.2307/474326>.
- Maroto Camino, Mercedes: «Transvestism, Translation and Transgression: Angela de Azevedo's *El muerto disimulado*», *Forum for Modern Language Studies*, 37, 3 (2001), pp. 314-325. DOI: <https://doi.org/10.1093/fmls/37.3.314>.
- Maroto Camino, Mercedes: «Negotiating Woman: Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño*», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 26, 2 (2007), pp. 199-216.
- Martín, Luis: *Las hijas de los conquistadores. Mujeres del Virreinato de Perú*, Barcelona: Casiopea, 2000.
- Martínez Alcorlo, Ruth (ed.): «*Puellae doctae* en la corte de los Reyes Católicos (1470-1555): educación, literatura y mecenazgo», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes*, 20 (2020). DOI: <https://doi.org/10.4000/atalaya.4841>.
- Martínez-Burgos García, Palma: «Lo diabólico y lo femenino en el pensamiento erasmista. Apuntes para una iconografía de género», en *El diablo en la Edad Moderna*, edición de María Tausiet y James S. Amelang, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004, pp. 211-231.
- Martínez Llorente, Félix: «Una notación histórica sobre el delito de estupro hasta la codificación penal», en *El estupro. Delito, mujer y sociedad en el Antiguo Régimen*, coordinación de Margarita Torremocha Hernández y Alberto Corada Alonso, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018, pp. 17-37.

- Martínez López, Enrique: «Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos», *Revista de literatura*, 33, 65-66 (1968), pp. 53-84.
- Martínez Torrejón, José Miguel: «Prologue», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian: La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, 44 (2002), pp. 3-9. DOI: <https://doi.org/10.1080/01694243.2015.1045176>.
- Martins, Maria Teresa Payan: «Marcar e falsificar: o caso dos impressores da familia Galvão», *Cultura. Revista da História e Teoria das Ideias*, 33 (2014), pp. 109-121. DOI: <https://doi.org/10.4000/cultura.2384>.
- Martos Pérez, María D.: «Receptores históricos y conciencia autorial en paratextos de impresos poéticos femeninos (1600-1800)», *Criticón*, 125 (2015), pp. 79-92. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.2167>.
- Martos Pérez, María D.: «La representación autorial en las poetisas de la primera edad moderna», *Studia Aurea*, 10 (2016), pp. 77-103. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.211>.
- Martos Pérez, María D.: «De musas a poetisas: escritoras y enunciación canonizadora en la obra de Lope de Vega», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4 (2017), pp. 787-847. DOI: <https://doi.org/10.14603/4P2017>.
- Martos Pérez, María D.: «Redes de sociabilidad y canonización literaria en las obras de escritoras entre España y Portugal en el siglo XVII», en *Mulheres em rede / Mujeres e red. Convergências lusófonas*, coordinación de Dimitri Almeida, Vanda Anastácio y María D. Martos Pérez, Berlin: Lit Verlag, 2018, pp. 153-175.
- Martos Pérez, María D. (ed.): *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2021.
- Mas i Usó, Pasqual y Javier Vellón Lahoz: *Literatura barroca en Castellón: María Igual (1655-1735). Obra completa*, Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1997.
- Mayoralgo y Lodo, José Miguel de: «El linaje sevillano de Villacís», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 4 (1996-1997), pp. 7-120.
- McKendrick, Melveena: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres: Cambridge University Press, 1974.
- McKendrick, Melveena: *El teatro en España (1490-1700)*, traducción de José Antonio Desmonts, Barcelona: Oro Viejo, 1994.
- McKendrick, Melveena: *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*, London: Tamesis, 2000.
- McKendrick, Melveena: *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel: Reichenberger, 2002.
- Melloni, Alessandra (ed.): *María de Zayas y Sotomayor, La traición en la amistad*, Verona: Università degli Studi di Verona, 1983.
- Melo, Francisco Manuel de: *Epanáforas de vária historia portuguesa* (facsimil de la edición de Lisboa: Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1660), introducción y apéndice documental de Joel Serrão, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1977.
- Méndez Bejarano, Mario: *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla: Gironés, I, 1922. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-escritores-maestros-y-oradores-naturales-de-sevilla-y-su-actual-provincia/>.
- Menéndez Pelayo, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid: Librería de Hernando y C.<sup>a</sup>, 1898, VII.

- Menon, Laura: *Una mujer escritora en el siglo XVII: Feliciano Enríquez de Guzmán y su Tragicomedia de los jardines y campos sabeos (Estudio y edición)*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2021. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11441/116648>.
- Merrim, Stephanie: «*Mores Geometricae: The “Womanscript” in the Theater of Sor Juana Inés de la Cruz*», en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Stephanie Merrim, Detroit: Wayne State University Press, 1991, pp. 94-123.
- Mochón Castro, Montserrat: *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- Molina, Tirso de: *Cigarrales de Toledo*, edición, introducción y notas de Luis Vázquez Fernández, Madrid: Castalia, 1996.
- Moncó Rebollo, Beatriz: «Demonios y mujeres: historia de una transgresión», en *El diablo en la Edad Moderna*, edición de María Tausiet y James S. Amelang, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2004, pp. 187-210.
- Montauban, Jannine: «“Descuidóse la poeta; ustedes se lo perdonen”: el gracioso en las comedias de Ana Caro», *Hispanic Research Journal*, 12, 1 (2011), pp. 18-33. DOI: <https://doi.org/10.1179/174582011X12869673314100>.
- Monteiro, Nuno Gonçalo: «Casamento, celibato e reprodução social: a aristocracia portuguesa nos séculos XVII e XVIII», *Análise Social*, 28, 123-124 (1993), pp. 921-950.
- Montesa Peydró, Salvador: *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*, Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigaciones - Subdirección General de la Mujer), 1981. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx3597>.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton: *The chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York: MLA y Oxford University Press, 1940.
- Morley, S. Griswold y Richard W. Tyler: *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Berkeley & Los Angeles / Valencia / London: University of California Press / Castalia / Cambridge University Press, 1961.
- Morros, Bienvenido (ed.): Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, con un estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona: Crítica, 1995.
- Morujão, Isabel: *Contributo para uma bibliografia cronológica da literatura monástica feminina portuguesa dos séculos XVII e XVIII (impressos)*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1995. Disponible en: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4720.pdf>.
- Morujão, Isabel: «A clausura e as musas: horizontes culturais e programa poético na dominicana soror Violante do Céu do mosteiro da Rosa», en *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*, edición de Ana Cristina da Costa Gomes, José Augusto Mourão, José Eduardo Franco y Vítor Serrão, Lisboa: Aletheia, 2008, pp. 187-204.
- Morujão, Isabel: *Por Trás da Grade. Poesia Conventual Feminina Em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- Munguía Ochoa, Laura Yadira: «De amores y laberintos: utilización del mito cretense en Lope de Vega, Calderón y sor Juana», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 7, 2 (2019), pp. 497-510. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.39>.
- Munguía Ochoa, Laura Yadira: «Sor Juana y sus Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer: un acercamiento a nuevas perspectivas», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8, 1 (2020), pp. 251-262. DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.18>.
- Muriel, Josefina: *Cultura femenina novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- Múzquiz-Guerreiro, Darlene: «Symbolic Inversions in Ángela de Azevedo's *El muerto disimulado*», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 1 (2005), pp. 147-163. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2005.0019>.
- Navarro Durán, Rosa: «La “rara belleza” de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal», en *Belleza escrita en femenino*, edición de Àngels Carabí y Marta Segarra, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998, pp. 79-85.
- Navarro Durán, Rosa (ed.): *Novela picaresca, V. La segunda parte de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Diego Hurtado de Mendoza. Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes. Juan de Luna. Tercera parte de Guzmán de Alfarache. Félix Machado de Silva y Castro*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2010.
- Navarro Durán, Rosa: *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.
- Navarro Durán, Rosa: «*La traición en la amistad* de María de Zayas: un juego literario de Castillo Solórzano», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 21 (2020), pp. 190-221. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/165003>.
- Navarro Pascual, Ana: *Antología poética de las escritoras de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia, 1989.
- Nazareno Sánchez, Eduardo: «Francisco Suárez y los orígenes del pensamiento político moderno», *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 10 (2016), pp. 179-194. DOI: [https://doi.org/10.5209/rev\\_INGE.2016.v10.54738](https://doi.org/10.5209/rev_INGE.2016.v10.54738).
- Niemeyer, Katharina: «De pícaro a ermitaño. La *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, de Félix Machado da Silva e Castro», en *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, edición de Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 501-522.
- Nohe, Hanna: «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6, 1 (2018), pp. 663-679. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.44>.
- Oleza, Joan: «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», en *Homenaje a Amelia García-Valdecasas Jiménez*, edición de Ferran Carbó, Juan Vte. Martínez Luciano, Evelio Miñano y Carmen Morenilla, Valencia: Universitat de València, 1995, II, pp. 607-616.
- Oliva, César: «De galanes tópicos a graciosos atípicos», en *El escritor y la escena V: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, edición de Ysla Campbell, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 223-227.
- Oliva, César: «Corona y máscara en la comedia lopesca», en *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2006, pp. 45-63.
- Olivares, Julián (ed.): *Studies on Women's Poetry of the Golden Age. Tras el espejo la musa escribe*, Woodbridge: Tamesis, 2009.
- Olivares, Julián (ed.): *María de Zayas y Sotomayor, Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid: Cátedra, 2014.
- Olivares, Julián (ed.): *María de Zayas y Sotomayor, Honesto y entretenido sarao (primera y segunda parte)*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017.
- Olivares, Julián (ed.): *María de Zayas y Sotomayor, La traición en la amistad*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

- Olivares, Julián, y Elizabeth S. Boyce (eds.): *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*, Madrid: Siglo XXI, 1993.
- Oñate, María del Pilar: *El feminismo en la literatura española*, Madrid: Espasa Calpe, 1938.
- Ortiz, Mario A.: «“Yo, (¿)soy quien soy(?)”»: la mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*», *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2 (2005). DOI: <https://doi.org/10.15695/vejlhs.v2i0.3168>.
- Ortíz Rodríguez, Mayra: «*Valor, agravio y mujer*: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro», *Revista Melibea*, 15, 2 (2021), pp. 46-58. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/17596>.
- Ortiz de Zúñiga, Diego: *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia*, Madrid: Imprenta Real, 1677. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=100138>.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada: «Academias literarias y justas poéticas», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 249-271.
- Ovidio: *Metamorfosis. Libros VI-X*, traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca, Madrid: Gredos, 2012.
- Oviedo, Juan Antonio de: *Vida exemplar, heroicas virtudes, y apostolicos ministerios de el V. P. Antonio Nuñez de Miranda de la Compañia de Jesus*, México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1702. Disponible en: <https://bibliotecadigital. aacid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=777>.
- Pailler, Claire: «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, C.N.R.S., 1980, pp. 33-50.
- Palacios Fernández, Emilio: «Noticia sobre el Parnaso dramático femenino en el siglo XVIII», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, edición de Luciano García Lorenzo, Murcia: Universidad de Murcia, 2000, pp. 81-131.
- Paladino, Mónica G.: «Teseo y las princesas de Creta en *Amor es más laberinto*», en *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura*, coordinación de Aurora López López, Andrés Pociña Pérez y María de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2012, pp. 367-376.
- Pardo Tomás, José: «Avatares de Giovanni Botero y de sus *Relazioni Universali* en España, 1601-1611», en *Un mondo di Relazioni. Giovanni Botero e i saperi nella Roma del Cinquecento*, edición de Elisa Andretta, Romain Descendre y Antonella Romano, Roma: Viella, 2021, pp. 279-316.
- PARES (*Portal de Archivos Españoles*). Disponible en: <https://pares.culturaydeporte.gob.es/>.
- Parker, Alexander A.: *The Theology of the Devil in the Drama of Calderón*, London: Blackfriars Publications, 1958.
- Parker, Alexander A.: *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*, London: Grant & Cutler, 1964.
- Parker, Alexander A.: *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1680*, traducción de Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986.
- Pascual López, Xavier: *Fraseología española de origen latino y motivo grecorromano*, tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2012. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/84020>.
- Paun de García, Susan: «“Traición en la amistad” de María de Zayas», *Anales de la literatura española*, 6 (1988), pp. 377-390. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.1988.6.17>.
- Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, traducción de Fernando de Toro, Barcelona: Paidós, 1984.

- Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Paz y Meliá, Antonio: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz6124>.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.: intervención en la mesa redonda «La mujer como público en el teatro barroco», en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, edición de Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 1998, pp. 69-95.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.: «Reyes de comedia. El caso de *El burlador...* y otros casos», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coordinación de Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. 535-546.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres: *El teatro según Lope de Vega*, número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 25 (2009).
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Pedro Conde Parrado (eds.): *Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Pelikan, Jaroslav: *Mary through the Centuries. Her Place in the History of Culture*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- Peña Núñez, Beatriz Carolina: «Amor es más laberinto: un ejemplo teatral de la dualidad barroca», *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 5, 99 (2004), pp. 9-35.
- Peraita, Carmen: «Apacible brevedad de los renglones, abreviada vida de monarcas: Ana de Castro Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio», *La Perinola*, 9 (2005), pp. 151-170. DOI: <https://doi.org/10.15581/017.9.28033>.
- Pérez, Mirzam C.: *The Comedia of Virginity. Mary and the Politics of Seventeenth-Century Spanish Theater*, Waco: Baylor University Press, 2012.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad: «Tareas pendientes: la poesía hispano-lusa de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 257-296.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad y Martha Blanco González (coords.): *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*, número monográfico de *Criticón*, 134 (2018). DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.4817>.
- Pérez-Amador Adam, Alberto: «Aportaciones para corregir cuatro erratas en la edición de Méndez Plancarte de *Primero Sueño* de Sor Juana», *Literatura Mexicana* 6, 2 (1995), pp. 421-434.
- Pérez-Amador Adam, Alberto: «Aportación bibliográfica. Los estudios dedicados al teatro de sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX», *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Nueva época*, 8, 1-2 (2003), pp. 55-83.
- Pérez Cortés, Sergio: «La ofensa, el mentís y el duelo de honor», *Revista internacional de filosofía política*, 8 (1996), pp. 107-119. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:filopoli-1996-8-4C2C8F58-20C9-C9BC-83FF-64EE2A715E03>.
- Pérez Molina, Isabel: «Las mujeres y el matrimonio en el derecho catalán moderno», en *Las mujeres en el Antiguo Régimen. Imagen y realidad (s. XVI-XVIII)*, edición de Isabel Pérez Molina, Marta Vicente Valentín, Alba Ibero, Eva Carrasco de la Fuente y Antonio Gil, Barcelona: Icaria, 1994, pp. 19-56.
- Pérez de Montalbán, Juan: *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias, y facultades. Repartidos en los siete dias de la semana. Y*

- dirigidos a diferentes personas*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1632. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445r2>.
- Pérez Morera, Jesús: «La república del claustro: jerarquía y estratos sociales en los conventos femeninos», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 51 (2005), pp. 327-389.
- Pérez de Moya, Juan: *Philosophía secreta de la gentilidad*, edición de Carlos Clavería, Madrid: Cátedra, 1995.
- Perim, Damião de Froes: *Theatro heroico, Abecedario historico, e Catalogo das Mulheres illustres em armas, Letras, Acçoens heroicas, e Artes liberaes*, Lisboa Occidental: Officina da Musica de Theotonio Antunes Lima, 1736, I / Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1740, II.
- Pfandl, Ludwig: *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, Barcelona: Gustavo Gili, 1953.
- Pinto, Alexandre de Sousa: *A Casa da Torre das Pedras: Historia, Genealogia e Heráldica*, [Lisboa]: Casa da Prova, 2010.
- Pitt-Rivers, Julian: *Antropología del honor o política de los sexos*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona: Crítica, 1979.
- Pizan, Christine de: *La ciudad de las damas*, introducción, traducción y notas de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 2001.
- Place, Edwin B.: «Does Lope de Vega's Gracioso Stem in Part from Harlequin?», *Hispania*, 17, 3 (1934), pp. 257-270. DOI: <https://doi.org/10.2307/331915>.
- Plata Parga, Fernando: «El “jocoso numen” de Sor Juana, desde la teoría de los géneros satíricos en el Renacimiento», *Rilce*, 23, 2 (2007), pp. 464-475. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.23.26367>.
- Plutarco: *Vidas paralelas I. Teseo - Rómulo - Lucurgo - Numa*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid: Gredos, 1985.
- Poot Herrera, Sara: «Las prendas menores de *Los empeños de una casa*», en *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Sara Poot Herrera, México: El Colegio de México, 1993, pp. 257-267. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn08rt.24>.
- Poot Herrera, Sara: «La segunda Celestina ¿de Salazar y Torres y sor Juana?», en *Mira de Amescua en candelero: actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, edición de Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, 1996, pp. 395-418.
- Poot Herrera, Sara: «Atacadas y destacadas: mujeres en el teatro del siglo XVII novohispano», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la AITENSO. En colaboración con el GRISO de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000)*, New York: Peter Lang, 2001, pp. 325-348.
- Poot Herrera, Sara: «Cien años de “teatralidad”», en *Historia de la literatura mexicana 2. La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, coordinación de Raquel Chang-Rodríguez, México: Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 195-243.
- Poot Herrera, Sara: «Atrapados sin salida: de nuevo con Sor Juana en *Los empeños de una casa*», *América sin nombre*, 21 (2016), pp. 107-116. DOI: <https://doi.org/10.14198/AMESN.2016.21.08>.
- Porqueras Mayo, Alberto: *El prólogo como género literario*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

- Priuli, Girolamo: *I Diarii*, edición de Arturo Segre y Roberto Cessi, Città di Castello / Bologna: Nicola Zanichelli, 1912-1941 (*Rerum Italicarum Scriptores*, 24, 3).
- Profeti, Maria Grazia: «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, coordinación de Iris M. Zavala, Barcelona / Madrid / San Juan: Anthropos / Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid / Universidad de Puerto Rico, 1995, pp. 235-284.
- Profeti, Maria Grazia: «Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2005, pp. 23-51.
- Profeti, Maria Grazia: «Funciones teatrales y literarias de la graciosa», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 57-71.
- Propp, Vladimir: *Morphologie du conte*, Paris: Seuil, 1965.
- Provenzano, Serena: *El teatro profano escrito por mujeres: estudio y edición crítica de «Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen» de Ángela de Azevedo*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2018. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11441/80800>.
- Provenzano, Serena: «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19 (2019), pp. 78-100. Disponible en: [http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano\\_num19\(78-100\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n19/Provenzano_num19(78-100).pdf).
- Quevedo, Francisco de: *Censuras y elogios de obras ajenas*, edición de Alfonso Rey Álvarez, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey Álvarez, coordinación de María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia, 2020, VIII, pp. 383-437.
- Quevedo, Francisco de: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, edición de Pablo Jauralde Pou, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey Álvarez, Madrid: Castalia, 2007, II, 2, pp. 527-670.
- Quevedo, Francisco de: *La Fortuna con seso y la hora de todos. Fantasía moral*, edición de Lía Schwartz, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey Álvarez, Madrid: Castalia, 2003, I, 2, pp. 561-810.
- Quevedo, Francisco de: *Poesía completa*, edición de Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, Barcelona: Castalia, 2021.
- Quevedo, Francisco de: *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, edición de María José Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey Álvarez, coordinación de María José Alonso Veloso, Madrid: Castalia, 2012, V, pp. 641-984.
- Quevedo, Francisco de: *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, edición de Ignacio Arellano, en *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey Álvarez, Madrid: Castalia, 2003, I, 1, pp. 185-467.
- Quispe-Agnoli, Rocío: «La inversión de un tema popular: el “hombre disfrazado de mujer” en sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas», *Theatralia: revista de poética de teatro*, 6 (2004), pp. 123-136.
- Rabell, Carmen Rita: «Los empeños de una casa: una re-escritura femenina de la comedia de enredo del Siglo de Oro español», *Revista de estudios hispánicos*, 20 (1993), pp. 11-25. Disponible en: <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/18060>.
- Ramírez Santacruz, Francisco: *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*, Madrid: Cátedra, 2019.
- Real Academia de la Historia: *Diccionario Biográfico electrónico*. Disponible en: <http://dbe.rah.es>.

- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* (versión 23.6 en línea). Disponible en: <https://dle.rae.es>.
- Recinos, Elena Guadalupe: *Autoras teatrales españolas del barroco. Una aproximación a la obra dramática de Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro Mallén y Leonor de la Cueva y Silva*, tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2002.
- Rey Álvarez, Alfonso: «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, edición de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona: EUNSA, 1999, pp. 133-160.
- Rey Álvarez, Alfonso: «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin hispanique*, 112, 2 (2010), pp. 633-669. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1235>.
- Rey Álvarez, Alfonso: «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dirección de Alfonso Rey Álvarez, coordinación de María José Alonso Veloso, Madrid: Castalia, 2012, V, pp. 9-83.
- Rey Álvarez, Alfonso: *The Last Days of Humanism. A Reappraisal of Quevedo's Thought*, Cambridge: Modern Humanities Research Association & Maney Publishing, 2015.
- Rey Hazas, Antonio: «Algunas reflexiones sobre el honor como sustituto funcional del destino en la tragicomedia barroca española», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de València, celebrado en la Facultat de Filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989*, edición de Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, València: Universitat de València, 1991, pp. 251-262.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso: «El Patio de las Arcas de Lisboa a finales del siglo XVII. Comparación con el corral castellano», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8, 3 (1989a), pp. 811-842.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1640-1697)», *Diálogos hispánicos de Ámsterdam*, 8, 3 (1989b), pp. 863-901.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso: «Presencia de comediantes en Lisboa (1580-1607)», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, edición de María Luisa Lobato López, Kassel: Reichenberger, 1990, pp. 63-86.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1608-1640)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas VII-VIII celebradas en Almería*, edición de Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1992, pp. 105-134.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Piedad Bolaños Donoso: «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», en *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, edición de Ysla Campbell, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 229-273. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg091>.
- Reyes Peña, Mercedes de los y Vicente Palacios: «*Los dos amantes del cielo*, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 11 (2015), pp. 44-123. Disponible en:

[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n11/MercedesDeLosReyes.VicentePalacios\(44-123\)n11.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n11/MercedesDeLosReyes.VicentePalacios(44-123)n11.pdf).

- Rhodes, Elizabeth: «Skirting the men: Gender Roles in sixteenth-century pastoral books», *Journal of Hispanic Philology*, 11, 2 (1987), pp. 131-149. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2345/2449>.
- Ribadeneira, Pedro de: *Segunda parte del Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los santos, en la qual se contienen las vidas de muchos Santos de todos los estados, que comunmente llaman Extrauagantes*, Madrid: Luis Sánchez, 1624.
- Ribadeneira, Pedro de: *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan*, en *Obras escogidas del Padre Pedro de Rivadeneira, de la compañía de Jesús, con una noticia de su vida y juicio crítico de sus escritos por D. Vicente de la Fuente*, BAE 60, Madrid: Imprenta de Hernando y Compañía, 1899, pp. 449-587.
- Riesco Suárez, Nerea: «Ana Caro de Mallén, la musa sevillana: una periodista feminista en el Siglo de Oro», *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 2 (2005), pp. 105-120. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/33649>.
- Rivera Krakowska, Octavio: «Teatro y poder en el virreinato de Nueva España: las loas profanas de sor Juana Inés de la Cruz», *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 127-141. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1999.13.10>.
- Robbins, Rossell Hope: *Enciclopedia de la brujería y la demonología*, Madrid: Debate, 1991.
- Rocamonde Iglesias, Teresa (dir.): *Xacopedia*, Ediciones Bolanda, 2015. Disponible en: <https://xacopedia.com/>.
- Rodado Ruiz, Ana M.<sup>a</sup>: «*Tristura conmigo va*»: *fundamentos de amor cortés*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Rodríguez Campillo, María José: *Las implicaturas en el teatro femenino de los Siglos de Oro*, tesis doctoral, Universitat Rovira i Virgili, 2010.
- Rodríguez Campillo, María José: «Creadoras en la dramaturgia femenina de los Siglos de Oro y sus mecanismos de metateatralidad para reaccionar contra lo establecido: Ana Caro», *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23 (2020), pp. 146-158. DOI: <https://doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.10>.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina: «Ventaneras y bachilleras: mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en *Mujeres, escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, coordinación de Sonia Mattalía y Milagros Aleza Izquierdo, València: Universitat de València, 1995, pp. 109-122.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina: *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés (eds.): *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Rodríguez Garrido, José Antonio: «El ingenio en la mujer: *La traición en la amistad* de María de Zayas entre Lope de Vega y Huarte de San Juan», *Bulletin of the Comediantes*, 49, 2 (1997), pp. 357-373. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1997.0031>.
- Rodríguez Garrido, José Antonio: «Escritura femenina y representación del poder en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz (Loa y comedia)», en *De palabras, imágenes y símbolos: homenaje a José Pascual Buxó*, edición de Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 615-634. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw1t7>.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (ed.): Andrés de Claramonte, *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, Madrid: Cátedra, 2022.

- Rodríguez Mansilla, Fernando: «Navarro Durán, Rosa. María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019. 123 pp. (ISBN: 978-84-9168-288-2) [Reseña]», *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 37, 1 (2021), pp. 413-19. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.37.40894>.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.): Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- Rodríguez Ortiz, Victoria: *Historia de la violación. Su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*, Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997.
- Rodríguez de Ramos, Alberto: «La biografía de María de Zayas: una revisión y algunos hallazgos», *Analecta Malacitana*, 37, 1-2 (2014), pp. 237-253.
- Rodríguez de Ramos, Alberto: «La biografía de María de Zayas y Sotomayor: hacia la construcción de un retrato veraz», en María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, edición, estudio preliminar y notas de Julián Olivares, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, pp. XI-LV.
- Rodríguez Sánchez, Ángel: «El poder familiar: la patria potestad en el Antiguo Régimen», en *Estructuras y formas de poder en la Historia. Ponencias*, presentación de Manuel Redero San Román, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, pp. 105-116.
- Rodríguez Villa, Antonio: *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid: Bailly-Baillièere e Hijos, 1908. Disponible en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=114>.
- Romera-Navarro, Miguel: «Las disfrazadas de varón de las comedias», en *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid: Yunque, 1935, pp. 109-139.
- Romero-Díaz, Nieves: «Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón», *Calíope*, 16, 2 (2010), pp. 9-43. DOI: <https://doi.org/10.5325/caliope.16.2.0009>.
- Rosário, Diogo do: *Historia das vidas e feitos heroicos e obras insignes dos sanctos: com muitos sermões & praticas espirituas que seruem pera muitas festas do anno*, Lisboa: António Ribeiro, 1585. Disponible en: <https://purl.pt/14884>
- Róterdam, Erasmo de: *Educación del príncipe cristiano*, estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro, traducción de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín, Madrid: Tecnos, 2007.
- Rouane Soupault, Isabelle: «Les jeux de l'Amour et de la Providence dans *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Azevedo», en *Le Jeu. Ordre et Liberté*, edición de Anna Gimbert y Lorenzo Lorenzo-Martín, Le Mans: Editions Cénomane, 2014, pp. 283-294.
- Rouane Soupault, Isabelle: *Une si vertueuse audace... Les femmes dramaturgues dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2021.
- Rouane Soupault, Isabelle: «La revanche de Circé: l'exemple de *El Conde Partinuplés* d'Ana Caro de Mallén», *ILCEA*, 45 (2022). DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.14739>.
- Rowland, Robert: «Práticas de nomeação em Portugal durante a Época Moderna: ensaio de aproximação», *Etnográfica*, 12, 1 (2008), pp. 17-43. DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.1590>.
- Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.
- Rozas, Juan Manuel: «Lope de Vega y las órdenes militares (notas sobre el sentido histórico de su teatro)», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 469-478.
- Ruano de la Haza, José María: «La escenificación de la Comedia», en José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid: Castalia, 1994, pp. 245-567.

- Ruiz, Reina: «La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominados comunes», en *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2008, pp. 113-124.
- Ruiz de Elvira Prieto, Antonio: «Píldes, Orestes e Ifigenia», *Cuadernos de filología clásica*, 12 (1977), pp. 47-58.
- Ruiz-Fábrega, Dolores: *Funny Girls: A study of the Graciosa in Four Early Modern Plays*, tesis doctoral, Albuquerque: University of New Mexico, 2014. Disponible en: [http://digitalrepository.unm.edu/span\\_etds/28](http://digitalrepository.unm.edu/span_etds/28).
- Ruiz-Gálvez Priego, Estrella: «La Inmaculada, emblema de la Firmeza femenina», *Arenal. Revista de Historia de Mujeres*, 13, 2 (2006), pp. 291-310. DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v13i2.3000>.
- Ruiz Ramón, Francisco: «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, coordinación de Luciano García Lorenzo, Madrid: Taurus, 1985, pp. 281-293.
- Ruiz Ramón, Francisco: *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1988.
- Sabat de Rivers, Georgina: «Los problemas de *La segunda Celestina*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1 (1992), pp. 493-512. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i1.887>.
- Sabat de Rivers, Georgina: *En busca de sor Juana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Sabat de Rivers, Georgina: «Otra vez sobre la fecha de nacimiento de sor Juana Inés de la Cruz», en *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*, edición de José Pascual Buxó, México: Universidad Autónoma de México, 2001, pp. 129-144.
- Sabat de Rivers, Georgina: «Introducción», en Juana Inés de la Cruz, *Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, introducción, edición y notas de Georgina Sabat de Rivers y Elias Rivers, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004, pp. XI-LXXX.
- Sabat de Rivers, Georgina y Elias Rivers (eds.): *Juana Inés de la Cruz, Poesía, Teatro, Pensamiento (Lírica personal. Lírica coral. Teatro. Prosa)*, Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal / Espasa Calpe, 2004.
- Sáez Raposo, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 5 (2011), pp. 29-30.
- Sagrada Biblia*, edición de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- Salas Benedito, María: «Don Alonso de Cardona y Borja. De Virrey de Mallorca a Marqués de Castelnovo», *Tiempos modernos. Revista Electrónica de Historia Moderna*, 8, 34 (2017), pp. 55-89. Disponible en: <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/1561>.
- Salazar y Castro, Luis de: *Historia genealógica de la casa de Lara, justificada con instrumentos, y escritores de inviolable fe*, Madrid: Imprenta Real, por Mateo de Llanos y Guzmán, 1697, II. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/23834>.
- Salazar y Torres, Agustín, Juan de Vera Tassis y Villarroel y Juana Inés de la Cruz: *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina*, edición, introducción y notas de Thomas Austin O'Connor, Binghamton (New York): Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1994.

- Salceda, Alberto G.: «El acta de bautismo de sor Juana Inés de la Cruz», *Ábside*, 16 (1952), pp. 5-29.
- Salceda, Alberto G.: «Cronología del teatro de Sor Juana», *Ábside*, 17 (1953), pp. 333-358.
- Salceda, Alberto G.: Juana Inés de la Cruz, *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa*, México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Salema de Carvalho, Rosário: «O convento dominicano de Nossa Senhora do Rosário, de Lisboa», en *Monjas dominicanas. Presença, arte e património em Lisboa*, edición de Ana Cristina da Costa Gomes, José Augusto Mourão, José Eduardo Franco y Vítor Serrão, Lisboa: Aletheia, 2008, pp. 53-70.
- Salinas, Juan de: *Poesías humanas*, edición, introducción y notas de Henry Bonneville, Madrid: Castalia, 1988.
- San Félix, Marcela de: *Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas*, edición, estudio, bibliografía y notas de Electa Arenal y Georgina Sabat de Rivers, con un prólogo de José M<sup>a</sup> Díez Borque, Barcelona: PPU, 1988.
- Sánchez, José: *Academias literarias del Siglo de Oro Español*, Madrid: Gredos, 1961.
- Sánchez Arjona, José: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1898. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=7830>.
- Sánchez Dueñas, Blas: *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Sánchez Ibáñez, Francisco: «Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo», en *La mujer, protagonista del teatro español de Siglo de Oro: XLIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020*, edición de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, pp. 193-202. DOI: <http://doi.org/10.18239/cor.46.2021.07>.
- Sánchez Jiménez, Antonio: «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta. Revista de las letras Barrocas*, 3, 1 (2015), pp. 29-52. DOI: <https://doi.org/10.14643/31B>.
- Sancho Dobles, Leonardo: «“Halló Celia una vela en el tablado”: de mujeres y criadas y otros detalles en la poética de sor Juana Inés de la Cruz», en *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, edición de Miguel Donoso Rodríguez, New York: IDEA, 2015, pp. 177-189. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/41575>.
- Santos, Maria Alice Moreira dos: *Dicionário de provérbios, adágios, ditados, máximas, aforismos e frases feitas*, con prefacio de Adriana Baptista y taxinomia de Milice Ribeiro dos Santos, Eric Many y Rita Castro Neves, Porto: Porto Editora, 2000.
- Santos, Marisa Pereira: «Caminhos de devoção: a Procissão do Nosso Senhor dos Passos da Igreja de São João da Foz do Douro», en *O Gesto e a Crença: percursos, transferências e intermedialidade*, coordinación de Diana Pereira, Inês Afonso Lopes y Rosa Maria Sánchez Sánchez, Porto: Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», 2021, pp. 55-66. DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-42-8/ges>.
- Sanz Ayán, Carmen: «More Than Faded Beauties: Women Theater Managers of Early Modern Spain», *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 10, 1 (2015), pp. 114-121. DOI: <https://doi.org/10.1353/emw.2015.0025>.
- Sanz Ayán, Carmen: «To Conquer Paris: Spanish Actresses at the Court of Louis XIV (1660-1674)», en *Beyond Spain's Borders. Women Players in Early Modern National Theaters*,

- edición de Anne J. Cruz y María Cristina Quintero, London / New York: Routledge, 2017, pp. 49-65.
- Sanz Ayán, Carmen y Bernardo J. García García: «Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del siglo XVI y principios del XVII. La Cofradía de la Soledad», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coordinación de Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, 1996, II, pp. 343-360.
- Saudades de Portugal na sempre sentidissima morte do seu Fidelissimo Monarca El Rey D. Joaõ V, que esta em gloria*, [Lisboa]: Oficina dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, [1750].
- Schevill, Rudolph: *The Dramatic Art of Lope de Vega. Together with «La Dama Boba»*, Berkeley: University of California Press, 1918.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (ed.): Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, con la colaboración de Olga Martha Peña Doria y presentación de Octavio Paz, México: Vuelta, 1990.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo: «Juan de Guevara, poeta y comediógrafo coetáneo de sor Juana», *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 3 (2013), pp. 59-74. DOI: <https://doi.org/10.13130/2240-5437/3677>.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo: «*La segunda Celestina*, a recently discovered play, and *Amor es más laberinto*», en *The Routledge Research Companion to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*, edición de Emilie L. Bergmann y Stacey Schlau, London / New York: Routledge, 2017, pp. 250-258.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo y Olga Martha Peña Doria: *Familias paterna y materna de sor Juana. Hallazgos documentales*, Ciudad de México: Centro de Estudios de la Historia de México / Escibanía, S. A. de C. V., 2016.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo y Olga Martha Peña Doria: «Los graciosos de las comedias de Sor Juana Inés de La Cruz: tipificación y mexicanidad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46, 92 (2020), pp. 199-220.
- Schwartz, Lía: «“La mujer toma la palabra”: voces femeninas en la sátira del XVII», en *Images de la femme en Espagne au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, estudios reunidos y presentados por Augustin Redondo, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 381-390.
- Scott-Warren, Jason: «Was Elizabeth I Richard II?: The Authenticity of Lambarde’s “Conversation”», *The Review of English Studies*, 64, 264 (2013), pp. 208-213. DOI: <https://doi.org/10.1093/res/hgs062>.
- Seguí, Agustín: *La India y las Indias desde los griegos hasta Colón*, París: e-Spania Books, 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.esb.4027>.
- Serés, Guillermo (ed.): Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid: Cátedra, 1989.
- Serés, Guillermo: *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996.
- Serralta, Frédéric: *Antonio de Solís et la «comedia» d'intrigue*, Toulouse: France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.
- Serrano Martín, Eliseo: «La santidad en la Edad Moderna: límites, normativa y modelos para la sociedad», *Historia social*, 91 (2018), pp. 149-166. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26543248>.
- Serrano y Sanz, Manuel: *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1903, I / 1905, II.

- Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1977.
- Smith, Richard Taylor: *The «Partinuples, conde de Bles»: A Bibliographical and Critical Study of the Earliest Known Edition, Its Sources and Later Structural Modifications*, tesis doctoral, Berkeley: University of California, 1977.
- Soriano Vallès, Alejandro: *Sor Juana Inés de la Cruz. Doncella del Verbo*, Sonora: Garabatos, 2010.
- Soufas, Teresa Scott (ed.): *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington: University Press of Kentucky, 1997a.
- Soufas, Teresa Scott: *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington: University Press of Kentucky, 1997b.
- Souriau, Étienne: *Les deux mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950.
- Sousa, Joana Teodora de: *El gran prodigio de España, Y lealtad de un amigo*, [s. l.], [s. n.], [s. d]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx7w9>.
- Sousa, Joana Teodora de: *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, estudio y edición de Verónica Torres Martín, prólogo de M.<sup>a</sup> del Mar Cortés Timoner, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2021.
- Spitzer, Leo: «Soy quien soy», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 2 (1947), pp. 113-127. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v1i2.50>.
- Stegnano Picchio, Luciana: *História do teatro português*, Lisboa: Portugalia Editora, 1969.
- Stroud, Matthew D.: «Love, Friendship, and Deceit in *La traición en la amistad* by María de Zayas», *Neophilologus*, 69, 4 (1985), pp. 539-547. DOI: <https://doi.org/10.1007/BF00399529>.
- Sylvania, Lena E. V.: *Doña María de Zayas y Sotomayor. A contribution to the study of her works*, New York: Columbia University Press, 1922. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/dona-maria-de-zayas-y-sotomayor--a-contribution-to-the-study-of-her-books/>.
- Tacón García, Antía: «“Esclava siendo señora”: poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6 (2018), pp. 9-36. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.22075>.
- Tacón García, Antía: «La inversión de mitos y convenciones literarias en *El conde Partinuplés*, de Ana Caro Mallén», en «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, edición de Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 405-416. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10171/56633>.
- Tacón García, Antía: «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 7 (2020a), pp. 135-158. DOI: <https://doi.org/10.14603/7E2020>.
- Tacón García, Antía: «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 45 (2020b), pp. 1-12. Disponible en: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume45/ehum45.tacon.pdf>.
- Tacón García, Antía: «Autoría femenina y traducción en el Siglo de Oro: Isabel Correa y *El pastor fido*», en *Perfiles de la literatura barroca, desde la obra de Quevedo*, edición de María José Alonso Veloso, Madrid: Sial Pigmalión, 2020c, pp. 379-394.
- Tacón García, Antía: «Dotes, indianos y apuestas: el poder del dinero en una comedia de Ángela de Acevedo», en *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, edición de Claudio Moyano Arellano e Iris de Benito Mesa, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2021a, pp. 215-228. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/45289>.

- Tacón García, Antía: «Un manuscrito de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ángela de Acevedo», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10 (2021b), pp. 277-295. DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211016>.
- Tacón García, Antía: «Dramaturgas del Siglo de Oro: escritura femenina y estrategias de autorización», en *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, edición de María D. Martos Pérez, Madrid: Frankfurt / Iberoamericana: Vervuert, 2021c, pp. 197-213.
- Tacón García, Antía: «Del mito clásico a la comedia barroca: el gracioso en *Amor es más laberinto* (1689), de sor Juana Inés de la Cruz y Juan de Guevara», en *Scripta manent. Nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su tradición*, edición de Laura Camino Plaza, Miguel Giadás Quintela, Eleonora Giunchi e Iria Pedreira Sanjurjo, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2021d, pp. 369-381. DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9788419155306>.
- Tacón García, Antía: «Las escritoras portuguesas de la comedia nueva: de Ángela de Acevedo a Joana Teodora de Sousa», en *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español. XLIV Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 2021)*, edición de Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2022, pp. 193-204. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10578/45>.
- Tacón García, Antía: «“Un bufón medio alcahuete”: el gracioso y la criada como personajes metateatrales en tres dramaturgas del Siglo de Oro», en *La actualidad de los estudios del Siglo de Oro*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel: Reichenberger, 2023, pp. 449-456. DOI: [https://doi.org/10.59010/9783967280494\\_046](https://doi.org/10.59010/9783967280494_046).
- Tacón García, Antía: «Del libro de caballerías a la comedia nueva: *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén», *Actas de las XXXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro de Almería (12-14 de mayo de 2022)*, Universidad de Almería, en prensa.
- Talavera, Hernando de: *De cómo se ha de ordenar el tiempo para que sea bien expendido. Avisación a la virtuosa e muy noble señora doña María Pacheco, condesa de Benavente, de cómo se deve cada día ordenar e ocupar para que expienda bien su tiempo*, en *Escritores místicos españoles*, con un discurso preliminar de Miguel Mir, Madrid: Bailly-Baillièrre, 1911, I, pp. 94-103.
- Tertuliano: *De cultu feminarum. El adorno de las mujeres*, traducción de Virginia Alfaro Bech y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- Torres Martín, Verónica (ed.): Joana Teodora de Sousa, *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, prólogo de M.<sup>a</sup> del Mar Cortés Timoner, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2021.
- Torres Ramírez, Isabel: «“Pues tanto se esconde”: Elusion at (inter)play in Ana Caro’s *El conde Partinuplés*», *Bulletin of Hispanic Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 92, 8-10 (2015), pp. 203-222. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2015.1108094>.
- Trambaioli, Marcella: «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro», en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, edición de Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, Vigo: Academia del Hispanismo, 2011, pp. 461-481.
- Trambaioli, Marcella: «El anti-don Juan de María de Zayas», *Revista de Literatura*, 76, 152 (2014), pp. 511-529. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.02.019>
- Trejo Barrientos, Ángel: «El loco amor como enfermedad mental. Los cuatro humores en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo», *Acta Poetica*, 37, 1 (2016), pp. 129-144. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.1.669>.

- Treviño Salazar, Elizabeth: *Estudio y edición de la «Parte segunda y entretenimiento honesto» (1647) de María de Zayas y Sotomayor*, tesis doctoral, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2018. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/666800>.
- Treviño Salazar, Elizabeth: «La muerte (virtual) de María de Zayas», *El Cultural* (1 de julio de 2019). Disponible en: <https://elcultural.com/la-muerte-virtual-de-maria-de-zayas>.
- Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.
- Urban Baños, Alba: «El “yugo de Himeneo”: obligación, elección y desenlace en *El conde Partinuplés* de Ana Caro», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coordinación de Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 385-402. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8137>.
- Urban Baños, Alba: «“Porque mujer y mudanza / nacieron de un parto al fin”. La (in)fidelidad en comedias de autoría femenina», en *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro Español del Siglo de Oro*, edición de Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 37-59. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx65b4>.
- Urban Baños, Alba: *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2014.
- Urban Baños, Alba: «“La empresa más lucida y más hermosa” de Portugal: clave histórica para la datación de *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro: Actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO*, edición de Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pup.4607>.
- Urzáiz Tortajada, Héctor: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- Urzáiz Tortajada, Héctor: «El desvergonzado en Palacio: los graciosos de las comedias mitológicas», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 17 (2006), pp. 9-44. Disponible en: <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones17/17hector.pdf>.
- Valbuena Briones, Ángel: «Calderón y el teatro seglar de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Hacia Calderón. Décimo Coloquio Anglogermánico (Passau 1993)*, edición de Hans Flasche, Stuttgart: Franz Steiner, 1994, pp. 79-89.
- Valbuena Briones, Ángel: «La particularidad de *Los empeños de una casa*, de Sor Juana Inés de la Cruz, ante la tradición calderoniana», *Hispanic Journal*, 18, 1 (1997), pp. 159-168. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/44284512>.
- Valdés, Juan de: *Diálogo de doctrina cristiana*, Madrid: Editora Nacional, 1979.
- Valdés Gázquez, Ramón (ed.): Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Barcelona: Crítica, 1999.
- Varey, John E. y Norman D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London: Tamesis, 1974.
- Varey, John E. y Norman D. Shergold: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London: Tamesis, 1982.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas, 1521-1577*, Porto: Arthur José de Souza & Irmão, 1902. Disponible en: <https://purl.pt/39085/2/>.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, 22 (1910), pp. 509-614.
- Vázquez Cuesta, Pilar: «O bilingüismo castelhana-português na época de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16 (1981), pp. 807-827.

- Vega, Garcilaso de la: *Poesía*, edición de Ignacio García Aguilar, Madrid: Cátedra, 2020.
- Vega, Lope de: *Amarilis*, edición, estudio y notas de Felipe B. Pedraza Jiménez, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, II, pp. 637-767.
- Vega, Lope de: *Arte nuevo de hacer comedias*, edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos de Pedro Conde Parrado, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega, Lope de: *Cartas*, edición, introducción y notas de Nicolás Marín, Madrid: Castalia, 1985.
- Vega, Lope de: *El Caballero de Olmedo*, edición de Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 2008.
- Vega, Lope de: *El laberinto de Creta*, edición de Sònia Boadas Cabarrocas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coordinación de Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid: Gredos, 2017, II, pp. 3-131.
- Vega, Lope de: *La mocedad de Roldán*, edición de Carmen Peraita, en *Comedias. Parte XIX*, coordinación de Alejandro García-Reidy y Fernando Plata Parga, Barcelona: Gredos, 2020, II, pp. 671-824.
- Vega, Lope de: *Laura perseguida*, edición de Silvia Iriso Ariz, en *Comedias. Parte IV*, coordinación de Luigi Giuliani y Ramón Valdés, Lleida: Milenio / Universitat Autònoma de Bcelona, 2002, I, pp. 37-174.
- Vega, Lope de: *La viuda valenciana*, edición, introducción y notas de Teresa Ferrer Valls, Madrid: Castalia, 2001.
- Vega García-Luengos, Germán: «Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro», en *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, edición de Jean-François Lattarico, Philippe Meunier, Zoé Schweitzer, Sandrine Blondet y Marc Vuillermoz, Chambéry: Université Savoie Mont Blanc, 2016, pp. 177-195.
- Vega García-Luengos, Germán: «“Yo seré de romance, y diré ‘escucha’”. Comentarios metateatrales sobre las “relaciones” en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10 (2017), pp. 273-293. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954879939-016>.
- Vélez de Guevara, Luis: *El diablo cojuelo*, edición de Ramón Valdés Gázquez, estudio preliminar de Blanca Perriñán, Barcelona: Crítica, 1999.
- Vélez Sáinz, Julio: «Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 1 (2005), pp. 91-105. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2005.0009>.
- Vélez Sáinz, Julio: «La onomástica de los personajes cómicos del teatro clásico español: hacia un diccionario de personajes del teatro clásico español», en *Deonomástica multilingüe: del nombre propio al nombre de clase*, coordinación de Jorge Braga Riera y Consuelo García Gallarín, 2018, pp. 261-274.
- Vellón Lahoz, Javier y Pasqual Mas i Usó: «Teatro de academias, Academias en el teatro», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, coordinación de Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, 1996, II, pp. 413-422.
- Vieira, António: «Sermão XXII do Rosário», en *Uma antologia improvável: a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)*, organización de Vanda Anastácio, con la colaboración de Inês de Ornellas e Castro, José Félix Duque, Pedro Sena Lino, Isabel Morujão y Hugo Neto, Lisboa: Relógio D'Água, 2013, pp. 79-101.
- Vieweg-Marks, Karin: *Metadrama und Englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt: Peter Lang, 1989.

- Vigarello, Georges: *Historia de la violación: siglos XVI-XX*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Vigier, Françoise: «Public féminin et production littéraire en Espagne, du milieu du XV<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup>: traités de défense des femmes et roman sentimental», en *Images de la femme en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, estudios reunidos y presentados por Augustin Redondo, Paris: Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 103-115.
- Vigil, Mariló: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Virgilio: *Énéide. Livres IX-XII*, edición y traducción de Jacques Perret, Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- Vitoria, Baltasar de: *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia: Herederos de Crysostomo Garriz, por Bernardo Nogués, 1646.
- Vitse, Marc: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse: France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.
- Vitse, Marc: «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XVII», en *Historia del Teatro Español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirección de Javier Huerta Calvo, coordinación de Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid: Gredos, 2003, pp. 717-755.
- Vives, Juan Luis: *Formación de la mujer cristiana*, en *Obras completas*, edición y traducción de Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 1947, I, pp. 987-1175.
- Vollendorf, Lisa: «Fleshing out Feminism in Early Modern Spain: María de Zayas's Corporeal Politics», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 22, 1 (1997), pp. 87-108. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27763431>.
- Vollendorf, Lisa y Grady C. Wray: «Gender in the Atlantic World: Women's Writing in Iberia and Latin America», en *Theorising the Ibero-American Atlantic*, edición de Harald E. Braun y Lisa Vollendorf, Leiden: Brill, 2013, pp. 99-116. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004258068\\_007](https://doi.org/10.1163/9789004258068_007).
- Voros, Sharon D.: «Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva», en *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, edición de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg: Bucknell University Press, 2000, pp. 156-177.
- Voros, Sharon D.: «Leonor's Library: The Last Will and Testament of Leonor de la Cueva y Silva», *Hispanic Studies in Honor of Robert Fiore*, edición de Chad Gasta y Julia Domínguez, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 2009, pp. 497-510.
- Wack, Mary Frances: *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Wade, Jonathan: «Patriotism and Revolt: Uncovering the Portuguese in Ângela de Azevedo», *Bulletin of the Comediantes*, 59, 2 (2007), pp. 325-343. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2007.0026>.
- Walthaus, Rina: «Emerging from the Wings. Women Writing Drama in Seventeenth-Century Spain», en *Heroines of the Golden Stage. Women and Drama in Spain and England, 1500-1700*, edición de Rina Walthaus y Marguérite Corporaal, Kassel: Reichenberger, 2008, pp. 145-166.
- Warner, Marina: *Alone of All Her Sex. The Myth & the Cult of the Virgin Mary*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Weimer, Christopher B.: «Sor Juana as a Feminist Playwright: The *Gracioso's* Satiric Function in *Los empeños de una casa*», *Latin American Theatre Review*, 26, 1 (1992), pp. 91-98. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/947>.
- Weimer, Christopher B.: «Mimesis and Sacrifice: Girardian Theory and Women's Comedias», en *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, edición

- de Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, New Orleans: University Press of the South, 1999, pp. 285-315.
- Weimer, Christopher B.: «Ana Caro's *El conde Partinuplés* and Calderón's *La vida es sueño*: Protofeminism and Heuristic Imitation», *Bulletin of the Comediantes*, 52, 1 (2000), pp. 123-146. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2000.0002>.
- Whitenack, Judith A.: «Ana Caro's *Partinuplés* and the Chivalric Tradition», en *Engendering the Early Modern Stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, edición de Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen, New Orleans: University Press of the South, 1999, pp. 51-74.
- Williamsen, Amy R.: «Re-Writing in the Margins: Caro's *Valor, agravio y mujer* as Challenge to Dominant Discourse», *Bulletin of the Comediantes*, 44, 1 (1992), pp. 21-30. DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.1992.0031>.
- Williamsen, Amy R.: «Las dramaturgas», en *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, edición de Nieves Baranda Leturio y Anne J. Cruz, Madrid: UNED, 2018, pp. 301-324.
- Yllera Fernández, Alicia: «María de Zayas y Sotomayor, una escritora sin rostro (vida y semblanza)», en *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, edición de Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021a, pp. 65-79.
- Yllera Fernández, Alicia (ed.): *María de Zayas, Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, Madrid: Cátedra, 2021b.
- Ynduráin, Domingo: «Enamorarse de oídas», en *Serta philologica. F. Lázaro Carreter. Natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid: Cátedra, 1983, II, pp. 589-603.
- Zanelli, Carmela: «De palestras, disputas y travestismos: la representación de América en el teatro de Sor Juana Inés de la Cruz», en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, coordinación de Ignacio Arellano Ayuso y José Antonio Rodríguez Garrido, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 201-224.
- Zavala, Iris M. (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona / San Juan: Anthropos / Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Zayas y Sotomayor, María de: *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del barroco*, presentación de Marina Subirats y Juan Antonio Hormigón, edición de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994, pp. 31-172.
- Zayas y Sotomayor, María de: *La traición en la amistad*, en *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, edición de Teresa Scott Soufas, Lexington: University Press of Kentucky, 1997, pp. 277-308.
- Zayas y Sotomayor, María de: *La traición en la amistad*, edición, estudio preliminar y notas de Julián Olivares, biografía por Alberto Rodríguez de Ramos, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- Zayas y Sotomayor, María de: *Novelas amorosas y ejemplares*, edición de Julián Olivares, Madrid: Cátedra, 2014.
- Zayas y Sotomayor, María de: *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, edición de Alicia Yllera Fernández, Madrid: Cátedra, 2021.
- Zimmermann, Margarete: «Querelle des Femmes, querelles du livre», en *Des femmes & des livres. France et Espagne, XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, estudios reunidos por Dominique de Courcelles y Carmen Val Julián, Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 1999. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.enc.1000>.

- Zuese, Alicia R.: «Ana Caro and the Literary Academies of Seventeenth-Century Spain», en *Women's Literacy in Early Modern Spain and the New World*, edición de Anne J. Cruz y Rosilie Hernández, Farnham: Ashgate, 2011, pp. 191-208.
- Zúñiga Lacruz, Ana: *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina*, Kassel: Reichenberger, 2015.



## ANEXO: RELACIÓN DE PUBLICACIONES

1. Tacón García, Antía (USC): «“Esclava siendo señora”: poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6 (2018), pp. 9-36. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.6.2018.22075>. ISSN: 2340-9029. Contenido reproducido en: II, 1 «Damas y galanes», epígrafe 1.2.6.1, «Los poderosos», sección c. «Reinar siendo mujer».

**Índices de calidad:** CIRC: C. IDR: C3, 69/132. MIAR, ICDS: 3,2. ERIH PLUS.

**Autorización de la revista:** Según consta en su página web: «Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. La *Revista de Escritoras Ibéricas* se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial (CC BY-NC) [...] Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista».

2. Tacón García, Antía (USC): «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, 7 (2020a), pp. 135-158. DOI: <https://doi.org/10.14603/7E2020>. ISSN: 2297-2692. Contenido parcialmente reproducido en: II, 2 «Criados y doncellas».

**Índices de calidad:** CIRC: C. MIAR, ICDS: 3,8. Latindex Catálogo v.2.0.

**Autorización de la revista:** Según consta en su página web: «Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de tener la primicia del trabajo, bajo licencia Creative Commons Attribution Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License, que permite a otros compartir la investigación sin fines comerciales, con un reconocimiento de la autoría y de la publicación inicial en esta revista».

3. Tacón García, Antía (USC): «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 45 (2020b), pp. 1-12. Disponible en: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ehumanista/volume45/ehum45.tacon.pdf>. ISSN: 1540-5877. Contenido reproducido en: I, 2 «Las autoras del corpus», epígrafe 2.6, «Joana Teodora de Sousa».

**Índices de calidad:** CIRC: C. MIAR, ICDS: 6,3. ERIHPLUS. DOAJ.

**Autorización de la revista:** Según consta en su página web: «The content of *eHumanista* is licensed under the Creative Commons BY. It can be shared and distributed in any format. It can be adapted, transformed and created under the following conditions: Acknowledgement: Authorship must be clearly stated and a link to the original text and to this license must be provided, expressly indicating if changes have been made».

4. Tacón García, Antía (USC): «Dotes, indianos y apuestas: el poder del dinero en una comedia de Ángela de Acevedo», en *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, edición de Claudio Moyano Arellano e Iris de Benito Mesa, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2021a, pp. 215-228. Disponible en: <http://uvadoc>.

[uva.es/handle/10324/45289](http://uva.es/handle/10324/45289). ISBN 978-84-1320-120-7. Contenido parcialmente reproducido en: II, 3 «Los padres», epígrafe 3.2.4, «Rasgos psico-morales».

**Índices de calidad:** SPI 75/99, ICEE 26 (General); 34/41, ICEE 8 (Lingüística, Literatura y Filología).

**Autorización de la editorial:** Este libro está sujeto a una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (CC BY-NC-ND). Cuento asimismo con una autorización por escrito de Alfonso Martín Jiménez, director de la editorial, para su incorporación a esta tesis doctoral.

5. Tacón García, Antía (USC): «Un manuscrito de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ángela de Acevedo», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10 (2021b), pp. 277-295. DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211016>. ISSN: 2254-7290. Contenido parcialmente reproducido en: I, 2 «Las autoras del corpus», epígrafe 2.5, «Ángela de Azevedo».

**Índices de calidad:** CIRC: B. IDR: C1, 14/133. MIAR, ICDS: 9,5. Sello de calidad FECYT: C3, 38/71. Emerging Sources Citation Index. ERIHPLUS. DOAJ.

**Autorización de la revista:** Los textos publicados en esta revista están sujetos a una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Cuento asimismo con una autorización por escrito de Sagrario López Poza, su directora, para su incorporación a esta tesis doctoral.

6. Tacón García, Antía (USC): «Dramaturgas del Siglo de Oro: escritura femenina y estrategias de autorización», en *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, edición de María D. Martos Pérez, Madrid: Frankfurt / Iberoamericana: Vervuert, 2021c, pp. 197-213. ISBN 978-84-9192-204-9 / 978-3-96869-137-4 / 978-3-96869-138-1. Contenido parcialmente reproducido en: I, 1 «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro», epígrafe 1.4, «Estrategias de autorización de la escritura femenina».

**Índices de calidad:** SPI 16/99, ICEE 182 y 22/76, ICEE 118 (General); 2/41, ICEE 166 y 7/36, ICEE 118 (Lingüística, Literatura y Filología).

**Autorización de la editorial:** Cuento con una autorización por escrito de Anne Wigger (Iberoamericana / Vervuert), para su incorporación a esta tesis doctoral.

7. Tacón García, Antía (USC): «“Un bufón medio alcahuete”: el gracioso y la criada como personajes metateatrales en tres dramaturgas del Siglo de Oro», en *La actualidad de los estudios del Siglo de Oro*, edición de Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel: Reichenberger, 2023, pp. 449-456. DOI: [https://doi.org/10.59010/9783967280494\\_046](https://doi.org/10.59010/9783967280494_046). ISBN: 978-3-967280-49-4. Contenido parcialmente reproducido en: II, 2 «Criados y doncellas», epígrafe 2.1.2, «Funciones pragmáticas».

**Índices de calidad:** SPI 38/76, ICEE 57 (General); 10/36, ICEE 47 (Lingüística, Literatura y Filología).

**Autorización de la editorial:** Este libro está sujeto a una licencia Creative Commons de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Cuento asimismo con la autorización por escrito de Eva Reichenberger, representante legal de la editorial, para su incorporación a esta tesis doctoral.

Esta tesis doctoral realiza un estudio exhaustivo de la construcción del personaje dramático en las comedias auriseculares de autoría femenina, en torno a seis escritoras de procedencia española, portuguesa e hispanoamericana: María de Zayas, Ana Caro de Mallén, Leonor de la Cueva, sor Juana Inés de la Cruz, Ângela de Azevedo y Joana Teodora de Sousa. Tras ahondar en el fenómeno de la escritura dramática femenina durante el Barroco, se efectúa un recorrido sistemático por los denominados «personajes-tipo» de la comedia nueva, en este orden: damas y galanes, que en ciertos aspectos no son tan distintos de los santos que protagonizan el teatro hagiográfico; criados y doncellas; padres, que, al igual que los jóvenes nobles, pueden ser a un tiempo monarcas; y el Demonio, la Virgen y los ángeles.