

# ¿MUJERES MODERNAS EN EL *QUIJOTE*? OPCIONES EN EL *QUIJOTE* Y FUERA DEL *QUIJOTE* . UNA GALAXIA DE MUJERES.<sup>1</sup>

JOAN OLEZA

Universitat de València

**Resumen:** A partir de un concepto de mujer moderna que pueda ser manejado para discriminar actitudes en los textos literarios de los siglos XVI y XVII, se pasa revista a una serie de personajes literarios femeninos en función de sus actitudes respecto del discurso patriarcal de la época. Se consideran así las actitudes no problemáticas de la domesticidad que se dan en la novela cervantina, la ausencia de situaciones que escenifiquen el programa humanista para la mujer, las trampas del amor que transforman la domesticidad no conflictiva en domesticidad problemática y las vías de resistencia que se generan en esa transformación, los raros casos de insubordinación y sus manifiestos, para acabar finalmente deteniéndose en las formas sublimadas o ensueños compensatorios de la dominación sexual. A lo largo de este recorrido, los diversos personajes cervantinos estudiados (Dorotea, Luscinda, Marcela, Ana Félix...) son puestos en paralelo o en contraste con otros de Lope, de Ariosto, de Mateo Alemán, de Roiç de Corella, de María de Zayas, o con casos de mujeres históricas, como Sor Juana Inés de la Cruz y la Monja Alférez.

\*

Lo sorprendente hubiera sido que Cervantes no sembrara de mujeres su *Don Quijote*, él que a lo largo de su vida se vio más acompañado de ellas que de ellos, y especialmente en el período de escritura de la primera parte de su novela, cuando cohabita como único varón con su mujer Catalina, con sus hermanas Andrea y Magdalena, con su hija Isabel y con su sobrina Constanza. Así que las convocó a sus páginas desde los ámbitos rurales y domésticos, como al ama y a la sobrina, desde las ventas y caminos, como a Maritornes y a Claudia Jerónima, desde la ciudad cosmopolita, como a las traviesas damas de Barcelona, desde las cortes señoriales, como a la Duquesa y a Altisidora, y finalmente desde los ámbitos imaginarios, por donde vagan Dulcinea y Melisendra, la Dueña Dolorida y la princesa Micomicona. ¿Pero a cuántas de ellas se les podría adherir la etiqueta de mujeres modernas? ¿Y qué significa exactamente eso de ser modernas las mujeres de 1600, o sus representaciones literarias?

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha contado con el soporte del Proyecto BFF 2003-0690, Artelope, que dirijo, patrocinado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología dentro del Plan Nacional I+D,

Si Sebastián de Covarrubias entiende por *moderno* “lo que nuevamente es hecho, en respeto de lo antiguo”<sup>2</sup>, y ciento veinte años después el *Diccionario de Autoridades* lo repite, al definirlo como “lo que es o sucede de poco tiempo a esta parte”<sup>3</sup>, no otro es el sentido que le da Cervantes en la decena de ocasiones en que utiliza el adjetivo, en algunas de las cuales recorta su significado contra el de *antiguo*, como en aquella en que Don Quijote explica a Vivaldo el linaje de Dulcinea del Toboso, que no es de los antiguos de la Mancha, sino de los modernos<sup>4</sup> (I, 13, p. 142), o cuando apostrofa a Sancho de esta manera: “Díme, truhán moderno y majadero antiguo”(II, 31, p.883). Para Cervantes existen legisladores, autores o historiadores *modernos*, como existen historias *modernas* y comedias *modernas*<sup>5</sup>, pero ¿mujeres *modernas*?

Ese significado de *lo moderno* como *lo nuevo* sirve para poco aplicado a representaciones literarias en una obra de ficción, pero si se parte del axioma de que *lo nuevo* en el dominio de la subjetividad y de la función social de las mujeres, en la historia que conduce desde el Antiguo Régimen feudal al Nuevo Régimen liberal del siglo XIX, es su progresiva apropiación de un rol de sujeto, a la vez civil e histórico, su paulatina emancipación de la dominación patriarcal, y la ocupación sucesiva de espacios de decisión tanto públicos como privados que tradicionalmente le habían sido vetados, y si se añade a esto su cooperación activa – junto con algunos hombres- en la emergencia de unos discursos capaces de dar cuenta de los avances y retrocesos, de los obstáculos y de los conflictos, de los nuevos frentes y de las viejas resistencias que surgen a cada paso de este proceso, entonces la pregunta sobre la posible modernidad de algunas de las mujeres del *Quijote* (de sus representaciones ficticias) puede llegar a adquirir un cierto sentido: aquellos personajes femeninos que se oponen a la dominación patriarcal y su discurso y aquellos que se mueven en su acción en el mismo sentido del cambio histórico, podrían llamarse al menos pre-modernas, especialmente cuando son conscientes de las implicaciones de su resistencia o de su protagonismo activo.

## **2. De las formas no problemáticas de la domesticidad al programa humanista para la mujer.**

En la novela de Cervantes hay mujeres que encarnan formas no problemáticas de domesticidad en diversos ámbitos hogareños, tal el de los hidalgos rurales, con el Ama

---

<sup>2</sup> S. de Covarrubias: *Tesoro ...*(1989).

<sup>3</sup> *Autoridades* (1984).

<sup>4</sup> Cito por la ed. del Instituto Cervantes (1998).

<sup>5</sup> El término aparece en todos estos contextos en la Base de Datos Textual en DBT, a cargo de Joan Torruella, que incorpora la edición del Instituto Cervantes.

y la Sobrina, o el de los labradores pobres, con Teresa Panza y Sanchica, o el de los ricos, con Dorotea, o el de los menestrales y pequeños comerciantes, con la doncella de la venta, o el de la caballería urbana, con Luscinda, D<sup>a</sup> Clara, y las damas de Barcelona, o el de las Cortes señoriales, con la Duquesa y sus sirvientes, la Dueña Rodríguez o Altisidora, e incluso el de la frontera de la prostitución, con las mozas del partido por un lado y Maritornes por el otro, y el del entorno del bandidaje, con Claudia Jerónima. De estos personajes la mayoría son doncellas, aunque no faltan las casadas (de Teresa Panza a la Duquesa) o las viudas (como la Dueña Rodríguez). Faltan, eso sí, las monjas, y es bien llamativa esa falta, dada la relevancia del estado religioso en la vida social femenina de la época, así como la riqueza y diversidad de los comportamientos en ese ámbito<sup>6</sup>, pero dada también la proximidad a ese estado que mantuvo Cervantes en su propia experiencia, pues en él profesó desde muy joven una de sus hermanas, Luisa, y en la última etapa de su vida, en el intervalo entre la primera y la segunda parte del *Quijote*, tomarían sus votos sus hermanas Andrea y Magdalena, y su propia mujer, Catalina de Salazar.

Falta también la representación de la vía ortodoxa que siguió la modernización de la mujer, desde su incorporación como doncella a una educación limitada y específica para ella, hasta el matrimonio en el que los esposos se eligen por amor, pactan por sí mismos o por medio de sus padres las condiciones de la unión y aceptan una distribución de funciones que deberá ser respetada por los cónyuges, esa vía que prepararon los humanistas desde Erasmo (y con la notoria excepción de Luís Vives) y que tiene su primera concreción literaria española en la comedia *Calamita*, de Bartolomé Torres Naharro<sup>7</sup>. Cuando años más tarde el tema llega a Fray Luís de León está lo suficiente maduro para que lo pueda sintetizar en un programa de tres puntos destinado a proporcionar un sentido nuevo de la dignidad social a la mujer casada, cuyas funciones habrán de ser: "el servir al marido y el gobernar la familia y la crianza de los hijos". De Erasmo a Luís de León se elaboran los prolegómenos del pensamiento burgués respecto al matrimonio, un pensamiento en el que se vinculó la nueva dignidad social de la mujer a sus funciones en el matrimonio y dentro de la casa, y que contribuyó a formar el ideal de *la señora de la casa* de las clases medias europeas de los

---

<sup>6</sup> Véase el clásico estudio de Margaret L. King (1993). También en G.Duby y M. Perrot eds. (1992), vol. III, hay varios trabajos: el caso español es analizado por Palma Martínez-Burgos (pp. 571-584), también por Mariló Vigil (1986), por J.L. Sánchez Lora (1988), y por varios trabajos en la miscelánea dirigida por Isabel Morant ed (2005).

<sup>7</sup> Véase a este propósito, Joan Oleza (1995)

siglos siguientes. Las novelas de la segunda mitad del XIX nos mostrarán como esa vía dejó de ser una vía de liberación para derivar en vía de opresión<sup>8</sup>. La dulce domesticidad perdió su condición de paraíso. La perfecta casada de Fray Luís se transformó ante los ojos de los lectores en la mártir del adulterio de Flaubert. El Renacimiento había proclamado la condición de sujeto civil de la mujer, pero también le había puesto límites: era sujeto en el matrimonio, y por tanto subordinada a él desde su educación (educación específica para las funciones que debía desarrollar dentro del matrimonio) hasta su derecho a la propiedad o a la potestad sobre los hijos. Sujeto de la casa, ligado a ella, dependiente de ella. Por eso no hay sujeto si no hay casa, si no hay marido, si no hay hijos... Pero esto es irnos demasiado lejos. Volvamos al *Quijote*.

### **3. Las trampas del amor y las vías de resistencia.**

Lo que sí se da en la novela cervantina es la irrupción en la dulce domesticidad de un acontecimiento que la sacude, la zarandea y finalmente la destruye. Es siempre un acontecimiento amoroso, y era perfectamente previsible en el sistema de expectativas en el que estas mujeres se educaron, pero cuando se cumple trae consigo una traza de engaño y de imposición autoritaria para el que no estaban preparadas<sup>9</sup>. Son las trampas del amor que arrancan bruscamente a Luscinda, a Dorotea, a Camila, a Leandra o a Claudia Jerónima de la satisfecha domesticidad en que vivían, y las transforman de un rudo golpe de fortuna en mujeres problemáticas. Sus reacciones pasan a representar entonces modos diversos de resistencia al sistema patriarcal doméstico, aunque raramente alcanzan una plena conciencia de ello.

La forma más oblicua de la resistencia es la huída del ámbito doméstico hacia lugares cuanto más lejos y más desregularizados mejor, como hace Dorotea adentrándose en el espacio salvaje de Sierra Morena, una Sierra Morena que, sea dicho de paso, y a juzgar por el tránsito, acabará pareciéndose más a la Gran Vía que a un espacio salvaje. La forma más frontal es la de la venganza, como la que comete Claudia Jerónima contra su amado supuestamente infiel, Vicente Torrellas, una venganza que es la contrarréplica precisa de las venganzas masculinas de la honra, según el modelo de *El médico de su honra*, pero con la que Cervantes no parece estar muy de acuerdo, a juzgar

---

<sup>8</sup> Cuestión que analizo en Joan Oleza (2002).

<sup>9</sup> Por supuesto que en la obra de Cervantes abundan las heroínas que se mantienen firmes frente a estas trampas, contra las que las blinda su honestidad heroica. Es el caso de *La ilustre fregona*, o la de Segismunda, por poner sólo unos ejemplos.

por el cruel castigo que inflinge a Claudia Jerónima, obligándola a hacerse cargo de que su venganza ha sido una trágica equivocación<sup>10</sup>.

Una forma de resistencia bastante más elaborada y consciente es la de la resistencia pasiva de Luscinda a la coacción de Don Fernando, representante del poder masculino a la vez que del poder señorial, y ejercida con la complicidad interesada de los padres de ella. Luscinda destaca precisamente, en el panorama literario de la época, por ese carácter pasivo pero tenaz de su oposición a la fuerza que se le hace. El drama es potencialmente el mismo que el de *Peribáñez, Fuenteovejuna*, o *La Estrella de Sevilla*, no obstante Cervantes lo modera, no lo deja desembocar en tragedia, casa a Luscinda y convierte así la violencia masculina en violencia de marido, y finalmente le evita la violación, incluso a costa de sacrificar una cierta dosis de verosimilitud, pues viene a combinar en D. Fernando el engaño y la violencia con el respeto sexual, al menos hasta el momento del relato. Pero quizá la mayor novedad que introduce Cervantes en el planteamiento del conflicto es que concede a Luscinda la plenitud de la iniciativa de resistencia, negándose a incluir a ningún varón vengador<sup>11</sup>, y reduciendo las destrezas del pusilánime Cardenio al arte de la fuga y el extravío, aparte claro está de su excelente calidad de narrador.

Otra forma de resistencia menos heroica es la que burla la norma sin violentarla, en secreto, mediante el adulterio o la aceptación clandestina de la trampa de amor, que Cervantes había explorado de forma grotesca y entremesil en *El viejo celoso*, y de forma respetuosa y bien dotada de salvaconducto en la primera versión de *El celoso extremeño*. Ahora amparará su planteamiento en una ficción intercalada, de segundo nivel, y por tanto menos perturbadora, la de *El curioso impertinente*, y en una situación mucho menos conflictiva, preliminar diría, como es la que da lugar a la burla del matrimonio pactado pero todavía no realizado de Quiteria y el rico Camacho, en beneficio del imaginativo Basilio, en un escenario pastoral y de fiesta campestre. En

---

<sup>10</sup> Falta en el *Quijote* una tercera forma de reacción, la que podríamos llamar más realista, la de quienes cayendo en las trampas del amor, tratan de sobrevivir a sus efectos e incluso de negociar alguna compensación y de tratar de sacar algún partido, esa reacción que conoció bien Cervantes a lo largo de su biografía. J. Canavaggio (1987) lo comenta con exquisita propiedad en su biografía del escritor. En el *Guzmán de Alfarache*, el personaje de Gracia encarna a la perfección el grado más extremo, pues ya no es que trate de negociar alguna compensación sino que se las arregla para hacer de “la caída” una forma de vida bastante más sofisticada que la pura prostitución, y que puede llegar a usar del marido como el marido usó de ella.

<sup>11</sup> La resistencia pasiva y solitaria de Luscinda es la otra cara, bien simétrica por cierto, de la que representa Laurencia en *Fuenteovejuna*, quien asume también la iniciativa de la resistencia al poder señorial y masculino, pero lo hace como incitadora que alienta la respuesta social, transformando la afrenta personal en afrenta colectiva.

ambos casos, las mujeres resultan totalmente justificadas en su burla de la norma patriarcal, aunque también es cierto que Cervantes se queda muy lejos de la dureza con que María de Zayas había tratado reiterada e insistentemente la burla de esa norma en un relato como *El prevenido engañado*<sup>12</sup>, en el que los dos primeros fracasos del castigado protagonista masculino se asocian a amores clandestinos de sendas mujeres honorables, una de las cuales mientras negocia su boda con D. Fadrique alumbra en secreto a una criatura que después abandona, y la otra consume hasta la extenuación con sus exigencias sexuales a un miserable esclavo negro y enfermo en el tálamo de un establo<sup>13</sup>. El horror que le produce a D. Fadrique, otro representante del poder señorial más elevado, el doble descubrimiento en distintas ciudades y circunstancias de la libertad con que la dama que se prepara para ser casada se entrega secretamente a la concupiscencia, contrasta con la burla pura y simple de su tercer fracaso, la de la esposa tan estólida e inexperta que se ha buscado, escarmentado por los engaños de las mujeres discretas, y que comete adulterio por pura –e inocente- ignorancia, una burla que el marido burlado no tendrá más remedio que endosar.

También Lope de Vega imaginó situaciones muy atrevidas de la burla de la norma social por la mujer casada o viuda, que son la antítesis de los casos trágicos de muchos dramas de adulterio, como *Los comendadores de Córdoba*, *La locura por la honra* o *El castigo sin venganza*. Uno de los casos más audaces es el que da pie a la temprana comedia *Las ferias de Madrid*, obra en la que una dama casada e insatisfecha juguetea por las calles de Madrid con un galán que, si bien en principio la corteja de oficio, acaba perdidamente enamorado. El marido, que no la ama, y que se amanceba con frecuencia, llega a maltratarla físicamente cuando se entera del galanteo de Leandro, de quien se ha hecho amigo y confidente, sin que el joven incauto advierta el peligro de sus confianzas. Violante entonces abandona la casa conyugal y se refugia en la de una amiga, en donde recibirá a su amante, pero adonde irá a buscarla también su marido, para hacerla volver a casa. Y es a la casa conyugal a la que Lope convoca a todos los personajes para el desenlace. Violante abre las puertas a su amante para celebrar una noche de amor, pero el marido, que está informado de antemano de la cita por una nueva confianza, acecha escondido en la calle, acompañado por su suegro, a quien ha traído hasta aquí para que compruebe por sí mismo el deshonor de su hija, del

---

<sup>12</sup> *Novelas amorosas y ejemplares* (2000).

<sup>13</sup> El desengaño del caballero al descubrir que la bella y refinada dama que pretende satisfacer en secreto su pasión carnal con un amante inmundado, monstruoso, tiene un precedente muy brillante en el siglo XV en la *Tragedia de Caldesa*, del valenciano Joan Roig de Corella.

que le hace responsable como padre, y por el que le exige tomar parte en la venganza. Acosado por estos argumentos, el padre de Violante acepta vengar su honor, blande su espada para matar al traidor, pero a quien mata de una estocada es a su yerno, justificándose ante sí mismo con el notable razonamiento de que muerto el marido no cabe hablar ni de adulterio ni de deshonor. Para acabar de rematar el asunto, y con él las carcajadas de un irreverente Lope, los alguaciles que encuentran el fiambre son tan clarividentes que se lo achacan a unos juerguistas y los adúlteros que salen a la calle al oír el alboroto, tras comprobar que “por la nalga le dieron la estocada” (Valle Inclán lo hubiera firmado), celebran sus nuevas bodas sobre el mismo cadáver.

El segundo caso que quería traer a esta galaxia de mujeres es el de Leonarda, *La viuda valenciana*, pieza más sutil que la anterior, y lejos también de la crudeza de los relatos de María de Zayas, pero más transgresora respecto del discurso dominante. En las primeras escenas se nos muestra a una joven viuda dispuesta a seguir fiel y firmemente el programa que la sociedad patriarcal estipulaba para las viudas, un programa de honra al difunto, obediencia al tutor, silencio y reclusión en el ámbito doméstico, que ella misma teoriza y para el que se prepara leyendo a Fray Luís de Granada. No obstante, y tan pronto como pisa la calle para ir a la iglesia y encuentra en ella a un galán, se descubre a sí misma “como río detenido/ que va, suelta la presa, más furioso”. Toma entonces la decisión de concederse a sí misma el derecho al placer, pero sin poner en peligro ni su opinión social, ni la independencia personal de un marido, ni la plena disposición de sus rentas (tres o cuatro mil ducados) de la que ahora por fin goza y de la que se muestra muy celosa. Para conseguirlo se hará servir por sus criados el amante en su propia casa, pero secretamente y a oscuras, de manera que el joven no puede verla ni saber quién es ella, para su desesperación, pero sí gozarla, para su deleite y enamoramiento, y también para irrisión de las doctrinas neoplatónicas, una y otra vez aludidas, que no podían autorizar un amor que en lugar de entrar por los ojos entrara por el tacto, y también para descrédito de todos los moralistas cristianos, incluidos Erasmo, Pedro de Luján, A. de Guevara o Fray Luís a propósito de su doctrina sobre las viudas<sup>14</sup>. Ciertamente es que el desenlace de la comedia reconducirá todo este desorden hacia un orden restaurado en el matrimonio de los amantes, pero este desenlace no debería cerrarse sin advertir al menos de ciertas restricciones que pesan sobre su significado. La primera nace de la propia obra: Leonarda acepta casarse únicamente cuando su

---

<sup>14</sup> Sobre la condición social de las viudas, véanse los capítulos correspondientes de M.L.King (1993) y M. Vigil (1986).

identidad es descubierta por su amante y su tío y tutor sorprende los amores secretos de la viuda, factores ambos que hacen naufragar toda la traza de Leonarda, de manera que no tiene más remedio que salir al paso y proponer ella misma el matrimonio, pero eligiendo ella y no su tío al marido<sup>15</sup>. La segunda restricción nace del género mismo de la *comedia*, en el que Lope nos ha adiestrado como lectores a los desenlaces imperfectos, como el de esta pieza, desenlaces que cierran el argumento pero no la significación del conflicto planteado, y que son propios de obras que se complacen más en las múltiples transgresiones que genera la intriga que en la restauración de su final. La tercera y última restricción tiene su origen en el contexto de la reescritura de la comedia, que Lope emprende veinte años después de su primera representación (hacia 1599) para publicarla en la *Parte Catorce* de sus comedias (1620) y dedicársela a Marcia Leonarda, seudónimo literario de Marta de Nevares, joven dama casada y amante del capellán Lope de Vega desde al menos 1616, y que acababa de enviudar. La dedicatoria juguetea con el paralelismo de las situaciones real y fingida, pero sobre todo celebra la viudedad de Marta como una liberación de “la sujeción” del marido. Y escribe: “la señora muerte, en figura de redentor de la Merced, la sacó [a Marta] de Constantinopla y de los baños de un hombre que comenzaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies [...] ¡Bien haya la muerte! No sé quién está a mal con ella, pues lo que no pudiera remediar la física humana, acabó ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas, y tener el médico más afición a su libertad de vuesa merced que a la vida de un marido. Puedo asegurarle que se vengó de todos con sola la duda en que nos tenía si se había de morir o quedarse: tanto era el deseo de que se fuese; no porque él faltase, pues siempre faltó, sino porque habiendo imaginado que nos dejaba, fuera desesperación el volver a verle”<sup>16</sup>. La inaudita provocación, pronunciada (y firmada) públicamente por un capellán, muy conocido en toda la corte, es el mejor comentario paratextual que podía pedir una comedia tan inteligente y divertidamente transgresora.

#### **4. La revuelta y sus manifiestos: derechos y poderes.**

La huida, la venganza, la resistencia pasiva o la burla son formas de una contestación crecientemente consciente a la dominación patriarcal y sus abusos, pero tienen un alcance preliminar respecto de las formas de insumisión abierta contra esa dominación y sus discursos. En *Don Quijote* únicamente un caso ilustra esta revuelta, el

---

<sup>15</sup> Véase al análisis de Teresa Ferrer en la Introducción a su edición de *La viuda valenciana* (2001).

<sup>16</sup> T. Ferrer ed. (2001), pp. 91-98.



de Marcela, pero es tan espectacular en su lucidez, que se convierte en emblemático. Sólo comentaré dos aspectos, dado lo estudiado del caso, que siguen impresionándome al cabo de los años. El primero es la disposición misma de la narración, de una clarividencia estratégica pasmosa. En lugar de dirigirnos directamente al corazón del conflicto, allí donde sólo se escucha el alboroto de las voces y el tumulto, Cervantes elige un protocolo indirecto, que le proporciona distancia, espesor y progresión. Al principio no se da el acontecimiento, sino su relato. Es un mozo de pastor quien cuenta primero a los pastores, de forma sintética, y después a Don Quijote, de forma pormenorizada, con los antecedentes del caso y la presentación de los protagonistas, el final de una historia: la muerte de Grisóstomo. La historia misma queda eclipsada, dispersada por las voces que la narran. Y una voz más es la de Don Quijote, y otra la de Vivaldo, que interfieren en el relato con un diálogo que nada tiene que ver en apariencia con lo ocurrido, pues versa una vez más sobre el valor de los libros de caballería, y sobre la vida del caballero andante, pero esa relegación del suceso que va a presenciarse, el entierro de Grisóstomo, demorándose con delectación en el camino, introduce un tema esencial para la significación del episodio, el de la especularización del sujeto masculino, como diría Luce Irigaray<sup>17</sup>, el de la fabricación de un arquetipo de mujer en el imaginario masculino sobre el que proyectar deseos y miedos, frustraciones y responsabilidades, ensueños y derrotas, que remiten más a la gruta en la que el macho se revuelve que a la realidad diversa y otra de las mujeres de su entorno. Es el astuto y político Vivaldo quien se permite dudar de la necesidad de la dama para el caballero andante, y quien después insta a Don Quijote a declarar cómo es la suya, provocando así que aflore como un torrente subterráneo el trabajo de la imaginación masculina sobre un sujeto inexistente, el trabajo de los poetas que le dan forma y el del caballero que la pone en práctica, haciendo suyos los tópicos más recalcitrantes. A un Cervantes siempre atento a los contrapuntos, no se le olvida introducir uno por mediación de Sancho, que atiende crédulamente a cuanto dice su señor menos a lo que se refiere a Dulcinea del Toboso, “porque nunca tal nombre ni tal princesa había llegado jamás a su noticia, aunque vivía tan cerca del Toboso.”

Cuando finalmente se reúnen todos en la fuente junto a la cual va a ser enterrado Grisóstomo, el acontecimiento vuelve a sumergirse en los discursos. Si en el primero de todos, el del pastor que sirve de prólogo, ya se da por condenada, de manera natural, a

---

<sup>17</sup> Luce Irigaray (1974).

Marcela, calificada de “endiablada moza” cuyos malignos efectos parecen arrastrar a Grisóstomo a su condenación eterna, pues ha ordenado en su testamento ser enterrado fuera de sagrado, en el campo, como si fuera moro (I, XII, p. 128), y otra serie de disposiciones que los abades del lugar rechazan por parecer cosa de gentiles, ahora, el discurso de Ambrosio insistirá en la crueldad de Marcela y en la bondad e inocencia de Grisóstomo, y también de otros pastores castigados por la misma crueldad de la doncella. Al discurso de Ambrosio sigue un nuevo discurso, y con él un nuevo efecto distanciador, la lectura del medio centenar de versos desesperados de Grisóstomo en que le escuchamos, ahora en primera persona, “decir mi dolor y tus hazañas”. Y en todo este espesor de discursos, al que contribuye no poco el traslado del mundo rural representado al libresco y pastoril, se urde una misma verdad, cien veces repetida<sup>18</sup>, una verdad masculina, la de la culpabilidad de Marcela por haber rehusado el amor de Grisóstomo y provocado con ello su muerte: “el fin mío fue tu fiesta”, acusa la voz del pastor muerto.

Cuando la urdimbre de discursos ha condenado a Marcela y parece haber cerrado la significación de la historia con el inminente entierro del pastor suicida, tras la lectura de sus versos, Cervantes zarandea al lector y le da prodigiosamente la vuelta a la historia. La aparición de Marcela sobre la peña es esplendorosa, pero todavía lo es mucho más su discurso, el discurso con que contesta a la interpelación de Ambrosio, que le recrimina su presencia y le repite airado la tesis de su crueldad, la del “fiero basilisco de estas montañas”, ya tan expandida en los discursos previos. Siempre me ha impresionado este momento en que el narrador calla y deja a Marcela el usufructo entero de la voz, sin que la interrumpa ni una sola vez, contra su costumbre, y esa voz construye entonces un discurso que se enfrenta a todos los emitidos hasta el momento, todos de hombres, y a todos los disipa como el viento. Lo insólito del discurso de Marcela no es sólo su contenido, que lo es, sino también la forma en que llega hasta nosotros, solitario, desde lo alto, haciendo frente a una verdad normal y socializada, que se ha establecido en su ausencia y en su contra. “Vengo a volver por mí misma”, comienza diciendo. Y lo que tiene de revolucionario es la proclamación de tres derechos que Marcela detenta como poderes y exige que le sean reconocidos. El primero es el

---

<sup>18</sup> Ciertamente es que, una vez más, no falta el contrapunto debido, esta vez por boca de Vivaldo, quien hace notar que la imagen de Marcela que traza el poema de Grisóstomo no se corresponde con lo que a él le han contado unos y otros sobre “el recato y bondad de Marcela” (p.151), y lo que es peor, el poema deja caer sospechas “en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela” que parecen injustificadas. Hasta el propio Ambrosio tendrá que concederle una parte de razón.

poder de la razón, desplegado en argumentos inapelables: “Yo conozco –dice- que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama.” Se permite ridiculizar razonamientos masculinos que se presentan como naturales: ¿y si quien ama lo hermoso es feo, será entonces esta desigual lógica la suya: “quíerote por hermosa: hasme de amar aunque sea feo”? Se permite incluso imaginar lo que ocurriría si los seres hermosos, con ser muchos, hubieran de corresponder a la muchedumbre de deseos que suscitan. Su lógica es implacable. El segundo poder que exhibe es el de la libertad individual: “Yo nació libre, y para poder vivir libre escogí la libertad de los campos”. Que nadie se queje del daño causado por una hermosura que ella no eligió y que, en uso de su libertad, ha puesto lejos de quienes la desean: “Fuego soy apartado y espada puesta lejos”. Que nadie se queje si no se siente obligada a amar por voluntad propia: “El pensar que tengo de amar por elección es escusado” (p. 155). Y el tercero el de la independencia personal: “el que me llama fiera basilisco déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel no me siga; que esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida ni los buscará, servirá, conocerá ni seguirá en ninguna manera [...] Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme [...] Tienen mis deseos por término estas montañas”.

La conclusión de este discurso cae por su propio peso: a Grisóstomo “antes lo mató su porfía que mi crueldad” (p. 154).

Probablemente no hay en toda la literatura en español de los siglos XVI y XVII ningún otro discurso femenino tan articulada y profundamente moderno. Contra todos los tópicos del discurso patriarcal, la mujer se erige aquí en portavoz de la razón, y lo hace para exigir el reconocimiento de su libertad y de su independencia.

Habría que ir a buscar a Sor Juana Inés de la Cruz o el prólogo a las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, y a su defensa del derecho de la mujer a la escritura y al reconocimiento público para encontrar algo parecido, pues de esa defensa se remonta la de Zayas a la de la igualdad de mujeres y hombres en la materia de que están constituidos, en los sentidos, en las potencias y los órganos, en el alma, para llegar a sus palabras tan citadas: y si son iguales en todo esto,

“¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotros no podemos serlo?”

Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros”.

Si en su crianza se concediera a las mujeres libros y preceptores, en lugar de las labores de bordado, “fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas.”<sup>19</sup>

Las palabras de la Zayas tienen a su favor la claridad y la dureza diamantinas, raras en la época, las de Sor Juana Inés de la Cruz, en sus cartas al Padre Núñez y a Sor Filotea de la Cruz tienen en cambio el privilegio de su complejidad y de su intensidad personal. Hay en Sor Juana una conciencia muy clara de lo que se le pide socialmente a una mujer y de lo que se le veta o, en el mejor de los casos, no se le recomienda encarecidamente, que aflora por todos los resquicios de sus cartas, que a la defensiva tratan de oponer sus justificaciones por haber hecho o parecido que hacía lo que no es propio de una mujer. Están llenas de cautelas sus cartas, llenas de justificaciones, que dejan barruntar las tremendas presiones a que debió ser sometida en la estrecha y levítica sociedad colonial. A mi me impresiona especialmente la manera indirecta con la que replica al mandato del silencio impuesto: “aunque [el silencio] explica mucho con el énfasis de no explicar [...] aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir”<sup>20</sup>. Por lo demás ella no quiere problemas con el Santo Oficio, ni con los jesuitas, y si escribe a pesar de tantas reprensiones ello se debe a dos motivos. El primero porque “el escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena”, exigencias de los demás a las que no ha podido negarse, incluso para publicar fueron los demás quienes tomaron la iniciativa. El segundo porque la suya es una inclinación natural que Dios le ha otorgado, y a la que desde la misma niñez no ha podido resistirse: “y fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones –que he tenido muchas- ni propias reflejas -que he hecho no pocas-, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí: su Majestad sabe por qué y para qué” (p. 345). De forma que, puesta entre la pared de sus inclinaciones y de las demandas ajenas y la espada de las recriminaciones, ha optado por buscar un camino limitado, el del aprendizaje solitario y el de un conocimiento para sí misma, no para enseñar o escribir, sino para no ignorar: “Lo que sólo he deseado es estudiar para ignorar menos” (p. 365). Pero su discurso,

---

<sup>19</sup> Julián Olivares ed. (2000), pp. 159-160.

<sup>20</sup> “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”(2004)

nacido de la indignación y en principio defensivo, deja escapar aquí y allá el orgullo por los conocimientos atesorados y hasta por “estos negros versos de que el cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó”<sup>21</sup>, esos versos para los que tanta facilidad tiene, a pesar de ser mujer, y tanto le aplauden, y acaba dejándose fluir hacia la defensa no de la inocencia de su escritura, como comienzan ambas cartas, sino hacia el derecho a la escritura y a un saber forjado “a secas [...] conmigo y mi trabajo”, por medio de “privados y particulares estudios”, ya que “cursar públicamente las escuelas no fuera decente a la honestidad de una mujer por la ocasionada familiaridad con los hombres”, y porque fuera pretender “disputar lugar señalado para ellos”, ya que para ellos está destinado “el gobierno de los magistrados”, dice en la carta al padre Núñez, y en la dirigida a sor Filotea añade que a pesar de su mucha insistencia no pudo persuadir a su madre de que la dejase acudir a la universidad, trocando sus ropas en las de un hombre. En esta segunda carta, la narración del estudio en solitario, en el convento, sin maestros ni discípulos con los que orientarse, comentar o disputar, y estorbada continuamente por las mil molestias de la vida en comunidad, y la confesión de su aspiración a un conocimiento enciclopédico, que abarcara el conjunto de los saberes de su época, tiene una intensidad extraordinaria, que culmina en la cita de San Jerónimo: “Testigo es mi conciencia de cuánto trabajo tuve, cuántas dificultades sobrellevé, cuántas veces desesperé y cuántas veces desistí y empecé de nuevo por el empeño de aprender; tanto la mía –que lo ha padecido– como la de aquellos que conmigo han vivido”(p. 353). Llegados a este punto a Sor Juana se le salta de la pluma una exclamación de orgullo por todo lo conseguido: “¡Y que haya sido tal esta mi negra inclinación, que todo lo haya vencido!” (p. 353). En este contexto tienen una especial relevancia, por lo que la acercan y a la vez la diferencian de Marcela, las líneas que dedica a explicar por qué, a pesar de “querer vivir sola; de no querer ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio”, eligió el convento como única vía, pues carecía de fortuna propia, de preservar una cierta libertad de estudio e independencia personal, a pesar de todas las obligaciones a que la sometía la vida en comunidad: “Entréme 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” (p. 347).

---

<sup>21</sup> “Carta al padre Núñez” (2004), p. 330.

Tanto en una como en la otra carta Sor Juana eleva esta defensa de su derecho personal al conocimiento y a la escritura al derecho de las mujeres, ya que nadie les ha prohibido este derecho, pues “¿no tienen alma racional como los hombres? ¿pues por qué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellas? [...] ¿qué revelación divina, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley?” (p. 334). En el discurso de Sor Juana emerge entre mil excusas y declaraciones de docilidad, la denuncia de la discriminación de la mujer en la enseñanza, siquiera a la que podrían proporcionarle mujeres maestras, y también el desenmascaramiento de consignas que debieron ser irritantemente frecuentes, como “mujeres en la iglesia callen” o como “la mujer aprenda en silencio”, y también la desafiante afirmación de saberse regir por la razón para preservar la propia independencia: “ni yo tengo tan servil naturaleza –escribe al Padre Núñez- que haga por amenazas lo que no me persuade la razón” a hacer (p. 336), pero sobre todo emerge su opción personal al conocimiento, a salvarse no por la ignorancia, como se querría que hiciesen las mujeres y como a ella le recomiendan, sino por la sabiduría, su derecho a salvarse sabiendo<sup>22</sup>.

### **5. Las sublimaciones.**

Hasta ahora hemos dejado de lado un modo muy especial de resistencia, el de los ensueños compensatorios, el que realizan desrealizadamente, fuera de la realidad empírica, las aspiraciones femeninas. Una operación semejante a la que Marx analizó como fundamento de las religiones, y a la que atribuyó efectos narcotizantes, aparte de algún aspecto positivo. También Freud, al estudiar el proceso psíquico de la sublimación, en el que los deseos insatisfechos reconvierten su energía en algo útil o productivo, le calculó efectos positivos, es más, sin la sublimación de los deseos sexuales no existiría, según Freud, civilización. Podríamos adaptar el término sublimación a nuestros sueños compensatorios, siempre que ampliáramos el sentido preciso que tiene en Freud a una forma de compensación o de satisfacción de una exigencia instintiva incumplida por medio de un sucedáneo: el individuo que se abstiene por fuerza de la satisfacción de un instinto se compensa a sí mismo con una forma simbólica de satisfacción. Estas sublimaciones, muy frecuentes en la creación artística, que según Freud descansa toda ella sobre el mecanismo de la sublimación de los

---

<sup>22</sup> Sor Juana viene a culminar toda una tradición de lucha de la mujer renacentista por el conocimiento y por el derecho a la escritura, que Margaret L. King (1993) ha estudiado a partir de predecesoras como Cristina de Pisán o Maddalena Scrovegni, y que se manifiesta en figuras como las de Margarita de Angulema, Margareth Ropper, Modesta de Pozzo, Lucrezia Martinelli, Casandra Fedele, Laura Cerata, Vittoria Colonna... y en las de mecenas femeninas como Isabella d'Este o Isabella Gonzaga, a las que, en España, habría que añadir a una Mencía de Mendoza.

instintos sexuales, son y no son vías del acceso femenino a la modernidad. Lo son por cuanto sacan a flote los deseos de aquello de que se carece, de lo que se está frustradoramente privado, pero no lo son por cuanto engañan respecto a las posibilidades de superar estas carencias, o respecto a las condiciones que harían falta para dar satisfacción a esos deseos y a las causas que las imposibilitan. Las sublimaciones incitan a un cálculo estratégico equivocado, que suele tener costes dramáticos en quienes las ponen en práctica en la vida social.

Son muchos los relatos de carácter compensatorio esparcidos por las páginas del *Quijote*, pero la mayoría corresponderían a sublimaciones masculinas, como la de Dulcinea. Yo quisiera detenerme, en cambio, en un episodio poco o nada contemplado desde este punto de vista, el de la prisión del bajel moro en la costa de Barcelona. En esta Segunda Parte tan llena de espectáculos, y especialmente de fastos concebidos para celebrar la visita o la estancia de Don Quijote, no podía faltar un fasto naval, como aquellos que se organizaron en Denia, Valencia o Barcelona con motivo de las bodas de Felipe III y de su hermana, y no podía faltar además porque era la ocasión para que Cervantes le sacara lustre a todos sus conocimientos técnicos acerca de las maniobras y las partes e instrumentos de un navío de guerra. De súbito la trabajada prosa cervantina se infla de tecnicismos, y allí en medio de todos estos vocablos especializados aparece “uno de los más bellos y gallardos mozos que pudiera pintar la humana imaginación” (p. 1151), el arreez del bajel moro, que ya con la soga al cuello revela su identidad de mujer morisca y cristiana.

El disfraz varonil de la mujer es un procedimiento hartamente conocido y bien estudiado en la *comedia nueva*<sup>23</sup>. Por mi parte estudié cómo este disfraz varonil sirvió, en muchas comedias, especialmente de Lope, para configurar un rol esencial en la *comedia*, el de la Dama Donaire, la doncella de honorable familia que seducida con promesa de matrimonio y abandonada después por una u otra causa, toma las ropas de varón y se lanza a perseguir a su amante, provocando tal enredo con su ingenio de tracista y con su atractivo erótico hermafrodita, que consigue atrapar en él a su amante y reconducirlo al altar. De *El lacayo fingido* de Lope a *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso se configuran los rasgos y la conducta de este prototipo que circulará profusamente y con todo descaro por comedias urbanas y palatinas. A mí me parece que la dama donaire es el resultado de uno de estos sueños compensatorios que la *comedia*

---

<sup>23</sup> Remito al lector al estudio clásico de Carmen Bravo Villasante (1955) y a mi propio estudio en algunos trabajos, el último (2005), pp.351-382.

ofrece a sus espectadoras mujeres, y los dramaturgos masculinos la dotan de unos poderes –codificados como esencialmente femeninos por la norma ideológica- capaces de otorgarle la victoria: el de la inteligencia estratégica (la invención, la traza) y táctica (el ingenio, el donaire), con la que consigue atrapar al varón, por un lado, y el de una belleza delicada, que disfrazada con ropas de varón da lugar a un galán lindo, caponcillo, lleno de cintas, con un atractivo que supera al que tenía como dama y con el que vence a sus rivales las otras mujeres. Lope llega hasta otorgarle la potestad de burlarse del mismísimo monarca, mudando la figura del rey temible en la del rey risible. Estas damas donaires crean la ilusión de poder resolver, a base de ingenio, atrevimiento y hermosura ambigua la más frecuente y grave de las trampas que el amor tendía a las mujeres en la vida real, y la de poder burlar al burlador que las ha burlado, poniendo a menudo en ridículo los atributos propios de la masculinidad, como el valor, la arrogancia, o la seducción. Cervantes trajo al *Quijote* de 1605 una de esas damas potencialmente donaires en la figura de Dorotea. Ella anda por el mundo disfrazada de varón, después de haber sido seducida y abandonada, y su belleza es tan atractiva (aunque nada ambigua) como su ingenio, propicio a invenciones y trazas como la de la alta princesa Micomicona, barruntada por el Cura, otro tracista, y representada por ella. No obstante, es raro el caso de que Cervantes acepte un prototipo literario prefabricado, lo suyo es la deconstrucción y la refacción de personajes, situaciones, géneros... y así hace con Dorotea, que por no seguir el modelo tampoco sigue a su amante, sino que huye de él y del mundo hacia las montañas en la raya de Andalucía. Ni tampoco atrapará al galán en sus enredos: nada tiene que ver Micomicona con la rendición final de D. Fernando. Ni su disfraz de varón, que abandonará muy pronto, propicia ese erotismo ambiguo capaz de seducir por igual a hombres y a mujeres, salvo en la escena inicial y deliciosamente *voyeur*, en la que el Cura y el Barbero agazapados en la espesura descubren a un bello mozo, de hermosura incomparable, bañando sus pies en un arroyo: “los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies [...] Tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que sin duda alguna de alabastro blanco parecía” (p.318). Cervantes propondrá una solución menos audaz y soñadora al conflicto del abandono del amante, más realista por un lado, más cristiana por el otro. De hecho no es ella quien lo resuelve, con su ingenio, es una conjunción de circunstancias y factores. En primer lugar la Providencia, tan amada de Cervantes, que reúne en las asperezas de Sierra Morena a Cardenio y a Dorotea, y que



después, ya en la venta, les aporta a D.Fernando y a Luscinda. En segundo lugar, es la resistencia de Luscinda, que ha enfriado los impulsos de posesión de D.Fernando hasta neutralizarlos momentáneamente, la que permite que todo pueda volver atrás y recomponerse. En tercer lugar, el coro de todos los personajes reunidos en la venta, que apoyan la causa de Dorotea y de Luscinda, en uso de un recurso también muy cervantino, según el cual muchos de los conflictos más ásperos de la novela se resuelven en público, en confrontación abierta de todos los participantes, socializadamente, como el que cerrará el largo episodio de la venta en una magistral escena de tumulto y caos, en la que se mezclan episodios muy distintos y voces muy diversas, pero que se resuelve en una final armonía pactada. Y por último, la acción de la propia Dorotea, que no se basa ni en el ingenio ni en el donaire, ni siquiera en la intensidad de sus sentimientos, sino en el arte de argumentar y de razonar. El discurso que finalmente vence la voluntad de D. Fernando es un prodigio de razonamiento, lo que emparenta a Dorotea con Marcela, mujeres razonadoras por encima de cualquier otra destreza. Así es como la conclusión de Cervantes, quizá menos audaz, menos atrevida que la de la *comedia*, resulta más compleja: la Providencia, el consenso social, la resistencia de una mujer a la imposición y el poder de la razón vienen a resolver, conjuntamente, el conflicto provocado por el despotismo señorial.

Tampoco María Félix se plegará al modelo de la dama donaire. Su disfraz varonil es el instrumento de otras significaciones y remite a un modelo muy diferente, el de la heroína varonil, el de la mujer virago, capaz de acometer las mismas hazañas extraordinarias que los hombres, un modelo creado en el Renacimiento y al cual contribuyeron tanto la realidad como la ficción<sup>24</sup>. En la realidad histórica Margaret L. King (1993) remontó el modelo a Juana de Arco, para añadirle después a Catalina de Medici, a Elizabeth Tudor y a Isabel la Católica, reinas las tres de muy poderosa impronta, así como a damas bravías como Caterina Sforza, tan superior a su mediocre marido y tan brutalmente castigada por César Borja. Todas ellas, vírgenes o no, representaron el prototipo de la mujer armada, de la amazona, con su rechazo al silencio, al retraimiento y a la obediencia femeninas, y su repudio a la domesticidad, esto es, a los valores predicados por la norma social dominante. Por eso el presbítero John Knox pensaba que “es una monstruosidad de la naturaleza que una mujer gobierne o tenga un imperio por encima de los hombres”, y Jean Bodin, probablemente uno de

---

<sup>24</sup> Para esta figura y su tratamiento teatral, véase Melveena McKendrick (1974).

los pensadores políticos más capaces e influyentes de su época, sostenía que la naturaleza sexual de las mujeres había de interferir en su eficacia como dirigentes de la República <sup>25</sup>. Y sin embargo, la misma monarquía de los Austrias delegó a menudo el poder en manos de mujeres: Carlos V se hizo representar durante sus ausencias por su esposa, la emperatriz Isabel de Portugal, y confirió poderes de gobierno a Margarita de Saboya y a María de Hungría; en cuanto a Felipe II, delegó el reino en su hermana D<sup>a</sup> Juana, la fundadora de las Descalzas Reales, y el gobierno de los Países Bajos en su otra hermana, Margarita de Parma. Más cercana a la literatura y a la imagen misma de la mujer guerrera se encuentra la figura de Catalina de Erauso, la monja alférez, cuya *Historia ... escrita por ella misma* sigue impresionándonos, y no precisamente por sus valores estrictamente literarios, sino por lo extraordinario de su destino y la dureza de las experiencias vividas. También escribió el *Libro de su vida* Teresa de Cepeda, otra mujer de destino extraordinario, aunque lo fuera por razones muy distintas a las de la Erauso, como santa hazañosa, mujer que invirtió energías incalculables en una acción destinada a matar la acción, a fundar y difundir una orden dedicada a todo lo contrario, a la oración y la contemplación. La literatura del renacimiento fue pródiga en estas heroínas de la acción, protagonistas de un destino extraordinario, como la Bradamante y la Marfisa del *Orlando furioso*, como la Radigunda y la Britomarta de la *Faerie Queen*, de Edmund Spenser, como la Semíramis de Virués o de Calderón.

La aventura inusitada de la morisca María Félix, expulsada de España, que llega como desterrada a Berbería y consigue del Rey de Argel que la nombre capitana de un bergantín corsario y que la autorice a regresar a España en busca de un escondido tesoro, tiene no pocos puntos de contacto con la de la Doncella Teodor, dramatizada por Lope de Vega hacia 1610. Teodor, doncella sapientísima, hija de un celebrado maestro de Toledo, acaba junto con su amante en manos de unos corsarios cuando se dirigía a Valencia para casarse con un catedrático de su universidad, impuesto como marido por el padre. Son conducidos a Orán y después separados: ella será enviada a Constantinopla para ser vendida como esclava, después naufragará cuando se dirigía a Italia, y más tarde será presentada ante el soldán de Persia con la pretensión de vendérsela por 50.000 ducados. El soldán juzga el precio excesivo, tratándose de una mujer, pero entonces Teodor hace un repaso de todas las mujeres de la historia que han tenido un papel relevante y que incluso han aventajado a los hombres. El soldán queda

---

<sup>25</sup> Tomo las citas de Margareth L. King (1993), p. 206.

impresionado por tanta sabiduría y le promete que, si es capaz de vencer en disputa a cuatro de sus sabios, le dará hasta 100.000 ducados. Y es claro que es capaz, y eso que dos de los sabios son también mujeres, Demetria y Fenisa, y que en la disputa que se amplía a nuevos sabios se plantean cuestiones sobre la fisonomía y la identidad de la mujeres, o sobre el matrimonio, pero de todas sale vencedora Teodor, y el soldán la recompensa como le había prometido y aun la casa con su amado.

La fábula de la Doncella Teodor, basada en una leyenda medieval, es la de un destino novelesco y extraordinario, que por un lado se asocia a estas heroínas de la acción de las que he hablado, y por el otro a la lucha de la mujer por el conocimiento y la escritura, que también cristaliza en el Renacimiento y que encarna Sor Juana Inés de la Cruz.

También la novela nos dio mujeres de destino extraordinario, y en algunos casos añadió nuevos matices a sus historias. Me referiré a dos que lo hacen, una *El juez de su causa* (1637) de María de Zayas, la otra *Las fortunas de Diana* (1621) de Lope de Vega. Ambos han leído el *Quijote* de 1605, con la historia del cautivo, y la Zayas ha leído también, muy probablemente, la novela de Lope, cuyo desenlace asume.

En ambas novelas una pareja de enamorados, que aspiran a casarse, ve truncada esa aspiración bien por la desigual fortuna de los amantes, en la de Lope, bien por una boda impuesta por los padres, en la de Zayas, y en ambas novelas la pareja de amantes decide escapar para poder realizar su amor en otra ciudad. En ambas novelas se previene la fuga pero en ambas se frustra el plan inicial y los amantes serán separados. Las dos damas, previsoras, salen de sus casas cargadas de joyas y dineros pero, desgraciadas, los pierden enseguida. La de Lope, embarazada como está, y sin saber adónde dirigirse, vaga durante varios días sin orientación, ni recursos, ni alimentos, en un pasaje que evoca el posterior y estremecedor capítulo de la *Historia de la monja alférez*, cuando Catalina, todavía una adolescente, escapa del convento de San Sebastián y pisa por primera vez en su vida una calle, y vaga sin dirección, alimentándose de hierbas y raíces, hasta llegar a Vitoria. Por su parte, la de María de Zayas viene a parar a manos de corsarios y es conducida a Fez, donde su historia será como la de Luscinda, de resistencia pasiva al asedio sexual y los malos tratos de su secuestrador, el moro Amete. Ambas mujeres cambian de fortuna por la intercesión de un señor poderoso, el Duque de Béjar, en el caso de Lope, el Príncipe de Fez en el de María de Zayas. Este cambio de fortuna, acompañado del disfraz y de comportamientos de varón, las hace ingresar a ambas en la historia. Diana, la de Lope, convertida en Celio (el nombre de su

amado), participa en la campaña de Granada en las tropas del Rey Católico, y Estela, la de la Zayas, convertida en D.Fernando, se une como capitán de caballos a la del Emperador Carlos V en Túnez, y después sigue al Emperador en las campañas de Italia y de Francia, en donde le salva la vida. En ambas novelas los enamorados caballeros sufren bastante peor suerte. Al de la Zayas se le encierra en prisión al considerarle culpable de la desaparición de Estela, pero logra escaparse y llegar como soldado hasta el campamento del Emperador, donde encontrará a su amada, aunque sin reconocerla. Estela/D.Fernando, a quien el Emperador ha concedido el hábito de Santiago y una sustanciosa renta, adopta como secretario a su amado y al ser nombrada nada menos que Virrey de Valencia se lo lleva consigo a la ciudad en la que ambos se habían criado. En Valencia, y como Virrey, Estela juzgará la querrela seguida contra D. Carlos, su amante, le libraré de prisión y demostrará su inocencia, al tiempo que revela su verdadera identidad y reclama como marido a su amante. Algo muy parecido había ocurrido en la novela de Lope, en la que el amante, Celio, salió en busca de Diana y su larga peregrinación le condujo hasta las costas de Africa, donde dio muerte al hombre que había engañado y robado a Diana en su fuga, por lo que fue hecho prisionero, conducido a las Indias, y encerrado en Cartagena de Indias. Allí lo encontrará Diana/Celio, que en el entretiem po había sido elevada por el Rey Católico, después de diversas vicisitudes, nada menos que a “Gobernador y Capitán General de todo lo nuevamente conquistado” en las Indias. La dama/gobernador libera al preso y lo toma bajo su protección, sin revelar le su identidad, y para librarlo de quienes le acusan de asesino y exigen su sentencia lo trae de vuelta a España, donde obtendrá para él el perdón del Rey y donde, una vez que el pobre preso descubre que el gobernador es su dama, se celebrarán las felices bodas.<sup>26</sup>

En ambas novelas, por consiguiente, un mismo destino inicial de los amantes se diversifica de tal modo que mientras la dama cabalga a lomos de la Fortuna hasta convertirse en un poderoso señor, con libre disposición sobre la vida de sus vasallos, el caballero se arrastra por prisiones y hechos lastimosos hasta que viene a socorrerlo su dama, vestida de hombre, quien lo saca de apuros y lo recompensa con sus bodas.

Y eso es lo que enlaza especialmente estas novelas con el relato de Cervantes, en el que también es la dama quien protege y repara la suerte de su amante, aunque lo haga

---

<sup>26</sup> El tema de la mujer capaz de invertir en destino extraordinario su inicial “caída” debió gozar de éxito, pues Lope le había dado ya una versión teatral, anterior pero bastante cercana a la novelesca, en una obra de hacia 1604-1612, *El alcalde mayor*. La dama-gobernador es allí dama-alcalde mayor.

de una manera muy distinta. Mientras Ana Félix negocia en Argel su cambio de fortuna, gracias a su ingenio, no puede dejar de preocuparse por la suerte de su amado: “Turbéme, considerando el peligro que Don Gregorio corría, porque entre aquellos bárbaros turcos en más se tiene y estima un mochacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea” (p.1153). Para protegerlo inventa un ardid y consigue que todos lo crean doncella, una vez que lo ha disfrazado como tal, y resulta tan bella la nueva mora que el Rey de Argel, encandilado, decide reservarla como ofrenda al Gran Turco, “y por huir del peligro que en el serrallo de sus mujeres podía tener, y temer de sí mismo, la mandó poner en casa de unas principales moras que la guardaran y la sirviesen, adonde le llevaron luego” (p.1154). Allí queda Gregorio mientras que Ana Félix es nombrada arraez de un bajel y navega hacia España, y cuando una vez apresada comienza de nuevo a conseguir cambiar el signo de la fortuna, librándose de la muerte como Scherazade gracias a su destreza de narradora y a su belleza, vuelve a acordarse del amante desamparado. “En resolución, don Gregorio queda en hábito de mujer entre mujeres con manifiesto peligro de perderse”. Cervantes le otorgará dos preciados dones a su bella morisca, inocente de las culpas de su nación: el primero será un efectivo cambio de fortuna, que de condenada a muerte la trocará en hija bienamada y bien hallada del rico Ricote, en huésped de un influyente D. Antonio Moreno que se ofrece a negociar en la corte un visado de residencia en España para esta familia morisca, y en protegida del Virrey; el segundo es la liberación de Gaspar Gregorio, a quien sacaron de Argel “con hábitos de mujer”, aunque en el barco los mudará por los de un cautivo. El final de este relato nos muestra el triunfo de los jóvenes y castos amantes, en un retrato de conjunto que anticipa el de Persiles y Segismunda: “Las dos bellezas juntas de Don Gregorio y Ana Félix admiraron en particular a todos juntos los que presentes estaban. El silencio fue allí el que habló por los dos amantes y los ojos fueron las lenguas que descubrieron suys alegres y honestos pensamientos”(p.1165).

Ana Félix, Teodor, Diana y Estela, protagonistas de destinos extraordinarios, son capaces de vencer por sí mismas las dificultades, de encaramarse al carro de la Fortuna y de rescatar y proteger a su amado. La diferencia entre estos cuatro sueños compensatorios es que mientras los galanes de Lope y de la Zayas son enteramente varoniles, el de Cervantes ve su virilidad contaminada por las ropas de mujer que lleva a lo largo de todo el episodio y por su convivencia entre mujeres en un lugar cerrado. Si Ana Félix deviene una mujer varonil, el relato reserva a D. Gregorio el papel de un varón femenino, tanto en su desamparada pasividad como en su necesidad de protección y

hasta en sus experiencias cotidianas, El sueño compensatorio resulta así potenciado hasta un grado más elevado que el de los demás relatos, y al hacerlo Cervantes viene a convenir una vez más con su maestro Ariosto, el irónico poeta que en pleno hervor de una epopeya de héroes guerreros, caracterizados por la desmesura y violencia de sus hazañas, toma de la mano a la hija del Gran Can de Catay, la hermosísima Angélica, a quien persiguen incandescentes de amor los más feroces paladines moros y cristianos de los campos respectivos de Carlos y Agramante, y más incandescente que nadie el más paladín de todos, el intratable Orlando, y la conduce hasta depositarla, amorosa, sobre las heridas del adolescente Medoro. Es éste una criatura tierna que por fidelidad a su señor muerto, a quien como nueva Antígona ha querido enterrar a pesar de la amenazante presencia de sus enemigos, ha sido herido ferozmente por uno de esos caballeros bárbaros y abandonado por muerto, cuando Zerbino, conmovido por la belleza del muchacho y sus humildes ruegos, “che d’amor tutto e di pietate ardea”, estaba a punto de perdonarle la vida. Medoro, un morito muy mozo, de cara blanca y fresca y de mejillas sonrosadas, destaca entre toda aquella gente allí congregada porque “non era faccia piu gioconda e bella”, con sus ojos negros y el cabello crespo de oro: “angel pareo di quei del sommo coro”<sup>27</sup>. Moribundo, desangrándose al pie de un árbol lo encuentra Angélica, y ella que venía arrepentida de haber sido amada de Orlando y Sacripante, y también de Reynaldos, se siente entrar en su corazón, allí donde nadie entró, la piedad y el amor. Angélica, que sabía de cirugía, lo cura y restaña sus heridas, y permanece junto a él hasta que se restablece, llevándolo después a guarnecerse en la cabaña de un pastor vecino, donde “di giorno in giorno in lui beltà fiorisce” y donde a ella, “rotto ogni freno di vergogna,/ la lingua ebbe non men que gli occhi arditi”(p. 1208). El poeta invoca entonces a los guerreros que tan fieramente la amaron y la furia que les acometería si contemplaran estas escenas, sobre todo aquella en que

“Angélica a Medor la primer rosa

Coger dejó, nunca d’antes tocada;  
Ni persona jamás fue tan dichosa  
Que en tal jardín pudiese dar pisada.  
Por dar color, por dar sombra a la cosa,  
Con ceremonia santa, celebrada  
La boda fue, y Amor padrino humano,

---

<sup>27</sup> Ludovico Ariosto: *Orlando furioso*. Ed. bilingüe de C. Segre y B. Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002, Canto 18, estr. 166, p. 1172.

madrina la mujer del buen villano.” (Canto 19, estr. 33, p. 1211).

El episodio de Angélica y Medoro culmina bastantes cantos después, cuando Orlando, el caballero viril por excelencia, descubre los signos inequívocos del amor de Angélica y el pajecillo moro, y enloquece furioso.

A través de sublimaciones como estas últimas del *Quijote* y del *Orlando furioso*, en las que la mujer varonil y poderosa protege al débil varón femenino, y a través de esa galaxia de mujeres entre las que nos hemos paseado, se expresan las formas de resistencia, de insumisión y de ensoñación insatisfecha de las mujeres de una época por la dominación masculina y sus discursos: esas fueron sus opciones a la Modernidad.

## OBRAS CITADAS

- ARIOSTO, Ludovico: *Orlando furioso*. Ed. bilingüe de C. Segre y B. Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid, 1955
- CABALLÉ, Anna ed. *La vida escrita por mujeres.IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*. Barcelona, Lumen, 2004
- CANAVAGGIO, Jean: *Cervantes*. Madrid, Espasa-Universidad, 1987.
- CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. ed. del Instituto Cervantes, dirigida por F. Rico. Barcelona, Crítica, 1998.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana*, Ed. de Martín de Riquer. Barcelona, Altafulla, 1989.
- Diccionario de Autoridades* Ed. facsímil. Madrid, Gredos, 1984.
- DUBY, G. y PERROT M. eds: *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid, Taurus, 1992, vol. III.
- FERRER, Teresa ed: Lope de Vega, *La viuda valenciana*. Madrid, Castalia, 2001.
- IRIGARAY, Luce : *Spéculum de l'autre femme* . Paris, Minuit, 1974.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ (Sor): “Carta al padre Núñez” y “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, en Caballé, Anna ed. *La vida escrita por mujeres.IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*. Barcelona, Lumen, 2004, pp. 329-376.
- KING, Margaret L.: *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- LOPE DE VEGA: *La viuda valenciana*. Ed. de T. Ferrer, Madrid, Castalia, 2001.
- LOPE DE VEGA: *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*. Ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- MCKENDRICK, Melveena: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*. London, Cambridge U.P. 1974.

- MORANT, Isabel ed: *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*. Madrid, Cátedra, 2005, vol.II.
- OLEZA, Joan: "Calamita se quiere casar: los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio", en J.V.Ferran Carbó, E. M. Martínez, y C. Morenilla eds.*Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, València, Universitat de València, *Quaderns de Filologia*, 1995, vol. II, pp. 607-617. Puede consultarse en <http://www.uv.es/entresiglos>.
- OLEZA, Joan: "Del gracioso a la dama donaire. Mutaciones de género", en L. García Lorenzo ed. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid, Fundamentos, 2005, pp.351-382.
- OLEZA, Joan: "Lecturas y lectores de Clarín", en VVAA: *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*. *Actas del Congreso Internacional ...* Oviedo. Universidad de Oviedo. 2002. 2 vols. pp 253-287. Puede consultarse en <http://www.uv.es/entresiglos>.
- SÁNCHEZ LORA, José Luís: *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*. Madrid, FUE, 1988
- ROIÇ DE CORELLA, Joan: *Tragèdia de Caldesa. Raonant un cas afortunat que ab una dama li esdevenç. Obres Completes I. Obra profana*. Ed. de J. Carbonell, València, Albatros, 1973.
- VIGIL, Mariló: *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Barcelona, Siglo XXI de España, 1986
- ZAYAS, María de: *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. de Julián Olivares. Madrid, Cátedra, 2000.