

CLAUDIA MONTILLA

SANTIAGO RESTREPO (autores compiladores)

"Un diálogo a gritos"

Homenaje a Amalia Iriarte Núñez



“Un diálogo a gritos”
Homenaje a
Amalia Iriarte Núñez



Amalia Iriarte en su estudio (arriba). Oleo de figuras gritando (abajo).

FUENTE: Fotografías tomadas por Carolina del Mar Fernández Sarmiento

Colección Maestros

“Un diálogo a gritos”
Homenaje a
Amalia Iriarte Núñez

Claudia Montilla
Santiago Restrepo
(autores compiladores)

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura

Nombres: Montilla Vargas, Claudia, autora, compiladora. Restrepo Ramírez, Santiago, autor, compilador.
Título: "Un diálogo a gritos". Homenaje a Amalia Iriarte Núñez / Claudia Montilla, Santiago Restrepo (compiladores)
Descripción: Bogotá : Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2025. xv, 317 páginas : ilustraciones ; 14 × 21 cm. Colección Maestros
Identificadores: ISBN 978-958-798-887-1 (rústica) 978-958-798-888-8 (e-book) 978-958-798-889-5 (e-pub)
Materias: Iriarte Núñez, Amalia – Homenajes Iriarte Núñez, Amalia – Crítica e interpretación
Clasificación: CDD 809–dc23
SBUA

Primera edición: noviembre del 2025

© Claudia Montilla y Santiago Restrepo, autores compiladores
© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,
Departamento de Humanidades y Literatura

Ediciones Uniandes
Carrera 1.^a n.^o 18A-12, bloque Tm
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 601 339 4949, ext. 2133
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
ediciones@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-798-887-1
ISBN e-book: 978-958-798-888-8
ISBN epub: 978-958-798-889-5
DOI: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988871.9789587988888.9789587988895>

Corrección de estilo: Manuel Romero
Diagramación: Andrea Rincón
Diseño de cubierta: Neftalí Vanegas
Fotografía de cubierta: Carolina del Mar Fernández Sarmiento

Impresión:
La Imprenta Editores S. A.
Calle 77 n.^o 27A-39
Teléfono: 601 240 2019
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Este libro cuenta con el aval de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes y fue sometido a evaluación de pares académicos.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	IX
<i>Claudia Montilla</i>	
<i>Santiago Restrepo</i>	

PRIMERA PARTE CREACIÓN

1 AMALIA EN PALABRAS	3
<i>Fátima Vélez</i>	
2 DON QUIJOTE A VOCES	9
<i>María Gómez Lara</i>	

SEGUNDA PARTE SIGLOS DE ORO

3 POETAS DE CARICATURA EN LAS <i>NOVELAS EJEMPLARES</i> DE CERVANTES	25
<i>Sara Santa-Aguilar</i>	

- 4 “ANTES QUE TE CASES, MIRA LO QUE HACES”:
CASADERAS Y TRAZAS EN DOS COMEDIAS
DE LOPE DE VEGA Y RUIZ DE ALARCÓN 43
Maria Cecilia Trujillo Maza
- 5 “SOY OVEJA Y LEÓN ME PINTO”:
ENTRE LOPE Y PLAUTO 81
Santiago Restrepo Ramírez

TERCERA PARTE
DE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO XX

- 6 RANAS ILUMINADAS O LA BOHEMIA
ARISTOFÁNICA: UNA LECTURA ESPERPÉNTICA
DE LA COMEDIA VIEJA 105
Andrea Lozano-Vásquez
- 7 BUFONES MEDIEVALES: DE LOS MÁRGENES
A LAS *FABULAE* 145
Nicolás Vaughan
- 8 EL ITINERARIO DE UNA PINTURA:
EL JARDÍN DE LAS DELICIAS EN EL PALACIO
DE COUDENBERG Y EL ESCORIAL 191
Darío Velandia
- 9 REVESTIR LA DESNUDEZ DE GRISELDA:
IDENTIDAD, CUERPO Y MATRIMONIO EN
LA LITERATURA Y LA PINTURA DE
LOS SIGLOS XIV Y XV 211
Patricia Zalamea
- 10 HEREDEROS DE TROYA: JEAN RACINE
Y LA LEYENDA DE ANDRÓMACA 243
Claudia Montilla
- 11 GERARDO DIEGO, LECTOR DE LA POESÍA
DE HERNANDO DOMÍNGUEZ CAMARGO 283
Hugo Hernán Ramírez
- SOBRE LOS AUTORES 313

PRESENTACIÓN

Claudia Montilla
Santiago Restrepo

*Somos enanos —admitió Guglielmo—,
pero enanos subidos a hombros de aquellos
gigantes y, aunque pequeños, a veces
logramos ver más allá de su horizonte.*
Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

Vamos a empezar por explicar el título de nuestro libro, sobre todo para los que no estén familiarizados con el trabajo docente y pictórico de nuestra homenajeada. A Amalia Iriarte le interesan los gritos. Los sonoros del teatro, pero también los silenciosos de sus propias pinturas —ustedes lo pueden observar en la portada que precede a estos textos—. Y los ha trabajado en sus clases y en sus libros. En su *Tragedia de fantoches*, un estupendo análisis del “esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral”, cita unas palabras

del propio Valle-Inclán: “Lo que caracteriza de manera rotunda la tradición estética de nuestro teatro es el grito. [...] Dos actores españoles cruzan cuatro frases y ya se están gritando. Es el idioma. El castellano es para gritar. [...] Sólo en castellano se puede meditar a gritos” (ctd. en Iriarte 113). Sin duda la cita alumbra y justifica el teatro de Valle-Inclán, pero también, aunque descontextualizada, cierta poética de la clase que parecía seguir Amalia Iriarte en las suyas. Sus antiguos alumnos recordarán, esperamos, cómo sus clases eran, por momentos, teatro: Hamlet paseándose por el escenario mientras el fantasma de su padre grita desde el otro mundo; la primera escena del *Burlador* o Segismundo tirando por la ventana a un criado; Sancho vomitando. Y, claro, de vez en cuando irrumpía algún grito que subrayaba la importancia de un pasaje que nosotros habíamos pasado por alto y que no terminábamos de entender. El grito aclaraba, iluminaba y daba sentido. Con este libro, pues, hemos querido homenajear a Amalia Iriarte y participar, nosotros también, ese “diálogo a gritos” que tanto nos enseñó.

Los textos aquí reunidos son, en buena medida, ejemplo de unos trabajos que se han beneficiado del inmenso conocimiento y ejemplar magisterio de una profesora que enseñó a leer a generaciones de estudiantes en la Universidad de los Andes. En ese sentido, la heterogeneidad del libro aspira así mismo a ilustrar no solo el amplio y variado campo que Amalia Iriarte cultivó en sus clases a lo largo de su carrera, sino también el diverso alcance de ese trabajo docente que a muchos llevó por caminos insospechados, pero igualmente marcados por los saberes e intereses de Iriarte. En este sentido, el libro empieza con dos textos de dos reconocidas escritoras colombianas y alumnas ilustres de nuestro Departamento de Humanidades y Literatura: el primero, “Amalia en palabras” de Fátima Vélez, da buena cuenta de la experiencia que muchos compartimos en el aula de nuestra homenajeada, de Shakespeare a Valle-Inclán, pasando y quedándonos un tanto en el

Quijote; justamente sobre la novela cervantina versa el segundo título del libro, una selección de poemas —“Don Quijote a voces” — que María Gómez Lara ha tenido la generosidad de ceder a esta publicación en honor a Amalia, acompañado de una especie de epílogo.

La segunda sección del libro se ocupa, siguiendo el hilo que marca el texto de Gómez Lara, del Siglo de Oro español, uno de los campos más fértiles en el magisterio de Amalia Iriarte en nuestra universidad, titular de esa clase por la que tantos pasamos y donde leímos el *Quijote*, el teatro de Lope y Calderón —y el *Burlador*, vaya a saber de quién—, y una selección de poemas que cualquiera podría leer para conocer lo mejor de la poesía áurea. El texto de Sara Santa-Aguilar, titulado “Poetas de caricatura en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, explora el alcance de lo burlesco y de la risa, resaltando la riqueza de matices que se presenta en estas novelitas cervantinas. Los otros dos textos de esta sección se ocupan de teatro áureo: María Cecilia Trujillo analiza, desde una perspectiva de género, tres personajes femeninos en dos comedias —*El examen de Maridos* de Ruiz de Alarcón y *Mujeres y criados* de Lope de Vega, obra descubierta hace escasos años por Alejandro García Reidy—; por su parte, Santiago Restrepo presenta un texto que explora la relación del *miles gloriosus* plautino y dos personajes de Lope de Vega, Luzmán y Castrucho, protagonistas de dos comedias tempranas.

Andrea Lozano-Vásquez aporta un artículo que conjuga dos de los más grandes intereses de nuestra homenajeada: el teatro cómico clásico, en este caso *Las ranas* de Aristófanes, con el esperpento valleinclanesco en *Luces de bohemia*, partiendo, cómo no, de una anécdota con Amalia Iriarte que abre el camino del estudio y que subraya el carácter espectacular del teatro que —¡ay!— tantas veces olvidamos y sin el cual el estudio de textos dramáticos queda cojo. Y, no sin suerte, este capítulo abre el último apartado de este homenaje, tan misceláneo y variado en temas y períodos históricos como rico y profundo el

magisterio de Amalia Iriarte, que hemos titulado “De la Antigüedad al siglo xx”. En esta sección, además del ya mencionado capítulo de Lozano-Vásquez, aparece el magnífico ensayo de Nicolás Vaughan sobre los bufones medievales —antepasados directos de los *fools* de Shakespeare—, con especial atención al texto medieval latino de *Marcolfo y Salomón* ilustrado con una serie de imágenes que de seguro Amalia Iriarte apreciará. En el tercer texto de la sección, Darío Velandia reflexiona sobre la relación entre una obra de arte y el espacio para el que fue concebida y, por tanto, con un público particular e histórico que abre nuevas perspectivas, todo esto centrado en la obra maestra del Bosco, *El jardín de las delicias*. A continuación, Patricia Zalamea recoge las múltiples versiones de la historia de Griselda, personaje de un cuento del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, en la obra del propio Boccaccio, en la traducción de Petrarca y en los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, estableciendo un interesante paralelismo con la historia de las versiones pictóricas de Griselda en los siglos xv y xvi. En el quinto ensayo de esta sección, Claudia Montilla se dedica a la tragedia de *Andrómaca*, de Jean Racine, y hace énfasis en los cambios que introduce el dramaturgo del siglo xvii en las personalidades de los personajes de la Antigüedad para lograr una tragedia tremadamente moderna. Finalmente, Hugo Hernán Ramírez cierra la sección y el volumen con un texto que, como el de Lozano-Vásquez, pone en diálogo dos períodos históricos de sumo interés para Iriarte, en este caso un poeta de la conocida como Generación del 27, nos referimos a Gerardo Diego, y su lectura, en un marco cultural y literario más amplio, del poeta bogotano Hernando Domínguez Camargo, seguidor de Luis de Góngora.

No se limita el magisterio de Amalia Iriarte a los temas que aquí trabajamos y dedicamos a nuestra querida y admirada profesora, pero dar cuenta de todo lo que trabajó en el salón y enseñó a tantos lectores sería imposible. Hemos, sin embargo, intentado subrayar sus pasiones y preocupaciones

más recurrentes, aunque brillen por su ausencia algunas importantes, como la poesía de los Siglos de Oro, el *Lazarillo*, el teatro Isabelino, sus tan queridos *vengadores* —del teatro clásico a Shakespeare, Marlowe, Calderón y algún dramaturgo del xx— o el teatro contemporáneo y el papel de los directores a lo largo del siglo que ya hace dos décadas terminó. Los ensayos que aquí reunimos, más que ser un catálogo de las pasiones y los intereses de Amalia Iriarte, son una muestra de los caminos que inspiró su docencia para sus estudiantes y colegas que hoy siguen recorriendolos. En fin, aquí presentamos estos trabajos en homenaje y agradecimiento a toda una maestra por sus enseñanzas, sobre las que hemos podido divisar el horizonte, como aquellos enanos en hombros de gigantes con que abrimos, en el epígrafe, esta presentación.

Bibliografía de Amalia Iriarte

Libros

- Iriarte Núñez, Amalia. comp. *Don Quijote en las aulas*. Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes, 2006.
- . *Lo teatral en la obra de Shakespeare*. Ediciones Uniandes-Universidad de Antioquia, 1996.
- . comp. *Razón y fábula*. Ediciones Uniandes, 2009.
- . comp. *Tragedia de fantoches. Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Bogotá, Plaza y Janés-Universidad Nacional de Colombia-Ediciones Uniandes, 1998.

Artículos y capítulos de libro

- Camacho, Eduardo, Amalia Iriarte, Helena Iriarte y Luis Fernando Lucena. *Relatos libres*. Editorial Bandera Roja, 1972.

- Iriarte Núñez, Amalia. “El burgués gentilhombre. Un compendio de lo cómico”. Estudio introductorio. *El burgués gentilhombre*, escrito por Jean Baptiste Poquelin Molière. Editorial Norma, 2006.
- . “*Los cuernos de don Friolera*. Dramaturgia del titiritero”. *Gestus*, núm. 7, 1996, pp. 107-120.
- . “Don Quijote espectador de teatro”. *Don Quijote en las aulas*. Siglo del Hombre Editores-Ediciones Uniandes, 2006, pp. 153-167.
- . “La duquesa y Altisidora. Dos enemigas de Dulcinea”. *Hipogrifo*, vol. 3, núm. 2, 2015, pp. 253-261.
- . “Imágenes de luz y sombra en el siglo XVII español”. *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco*, compilación de D. Solodkow. Ediciones Uniandes, 2011, pp. 21-42.
- . “Luces de bohemia de Valle-Inclán: génesis del esperpento”. *Texto y Contexto*, 29, 1996, pp. 127-154.
- . “La Muerte en la lírica hispánica del siglo XX. Un personaje de numerosos semblantes”. *¡Y que vivan las humanidades! Homenaje a María Luisa Ortega*, compilación de F. Goenaga. Ediciones Uniandes, 2018, pp. 161-179.
- . “El personaje de Tersites. De los hexámetros homéricos al drama isabelino”. *Conversaciones sobre la antigüedad grecolatina*, compilación de A. Lozano-Vásquez. Ediciones Uniandes, 2019, pp. 337-348.
- . “El Quijote. Mentiras y verdades en los libros de caballerías”. *Lógoi anthropínoi. Palabras humanas. Homenaje a Giselle von der Walde*, compilación de A. Lozano. Ediciones Uniandes, 2016, pp. 93-107.

Trabajos de grado dirigidos por Amalia

Arrieta Gómez, Clara Sofía. *Medea. Una reflexión sobre la venganza*, 2006.

- Gómez Lara, María. *Las vocales del viento. Una aproximación a la poética de Eugenio Montejo*, 2011.
- Herrán Rosenberg, Carolina. *Construcción de un personaje de Shakespeare: Ofelia*, 1999.
- Hoyos Gómez, Camilo. *Oscar Wilde y José Fernández de Andrade. Una propuesta de lectura de “De sobremesa”*, 2002.
- Jaramillo Arango, Eloísa. *El carnaval y la risa en “Ubú Rey” de Alfred Jarry*, 2003.
- Nempeque Lizarazo, Verónica. *La poética de Safo de Lesbos*, 2007.
- Pérez Barón, María Margarita. *Las diversas caras de la muerte en siete cuentos de Horacio Quiroga*, 2007.
- Restrepo Ramírez, Santiago. *La violencia cómica. El “Retablillo de don Cristóbal” de Federico García Lorca*, 2009.
- Rojas Clavijo, Carlos Eduardo. *La máscara y la palabra. Problemas del sujeto y el lenguaje en la escritura autobiográfica de Borges*, 2002.
- Steenkist León, Robert Max. *“La presencia y la figura”. Estudio de las relaciones poéticas entre el “Cántico” de san Juan de la Cruz y el “Cantar de los cantares”*, 2005.
- Trujillo Maza, María Cecilia. *Las distancias del ensueño. La otredad feérica en cinco textos del siglo XII*, 2002.
- Velázquez Niño, Javier Alberto. *Juan del Encina, poeta y compositor. Un análisis musical literario*, 2005, codirección con Armando Fuentes.

PRIMERA PARTE
CREACIÓN

1

AMALIA EN PALABRAS*

Fátima Vélez

La primera vez que la vi yo estaba con mi amigo Jorge Uribe. Él la conocía, no sé por qué —él conocía y creo que sigue conociendo a todo el mundo—. Estábamos sentados en el jardín de la casita rosada y él me dijo: “Ahí viene Amalia Iriarte”, y yo me imaginaba al mito Amalia Iriarte, de la estirpe de los célebres hermanos Iriarte, muy distinta, tal vez más parecida a la heroína de la novela de José Mármol, o al menos, a la imagen de carátula de una edición que había en la casa de mis abuelos, muy distinta a la de esa persona que se acercaba con paso ágil y saltarín, sonriente, con gafas enormes y chaleco gris de explorador, su pelo que empezaba a ser totalmente blanco, muy corto. Fue muy simpática, nos saludó como si nos conociera de toda la vida, y luego siguió su camino y yo

* Para citar este capítulo: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988871.978958798888.978958798895.1>

quedé pasmada ante la singularidad de ese personaje, que suscitaba la maravilla de una criatura mitológica y el respeto de una erudita de los clásicos, y que pronto sería mi profesora durante muchos años; una profesora de la que aprendería una cantidad de cosas, algunas que ya olvidé y otras que no puedo enumerar aquí. Con la que leería por primera vez *Hamlet*, *Macbeth* y *Ricardo III*, el “más malo entre los malos”, decía Amalia, transmitiéndonos con los dientes la maldad del rey shakesperiano. Con la que reprobaría por primera y última vez un parcial. Con la que tendría que agachar la cabeza y dejar por un rato los experimentos creativos para aprender desde cero a escribir ensayos en los que jamás, por nada en el mundo, debíamos usar la frase “En esa época”. Con la que aprenderíamos sobre el *carpe diem* en la poesía del Siglo de Oro español; el fascinante fatalismo de Quevedo; lo feas que resultarían las muchachas si las cualidades físicas de las metáforas se tomaran literalmente, “Una mujer con dientes como perlas sería un monstruo”, decía Amalia y todos nos moríamos de la risa. Con la que oiría por primera vez sobre el esperpento y leería por primera vez a Valle-Inclán (*¿Luces de bohemia?* No estoy segura), y *La Casa de Bernarda Alba* de Lorca. Con quien leeríamos el *Quijote* tres veces y entenderíamos la dificultad de abordar a Sancho Panza.

“Lo más interesante de Sancho, es, sin duda, su ambigüedad”, decía Amalia en su curso sobre el *Quijote*, con la seguridad que salía de su voz ronca y amplia. Al desglosar con lupa los episodios en los que el personaje de Sancho se exhibe como una fuente inagotable de desconcierto, Amalia nos mostró a más de una generación de estudiantes de Literatura de la Universidad de los Andes que el personaje de don Quijote no sería posible sin la máquina de ambigüedad que es Sancho Panza. Sancho visto a través de los lentes redondos y enormes de Amalia fue una introducción al reino de la paradoja, la constante bajo la que operan la literatura y la vida. La literatura nos hace ver que nada es blanco o negro, que hay matices, combinaciones

muy complejas en la fauna humana, y que por lo tanto no hay lugar para juicios morales, sino para dejarnos sorprender por la capacidad elástica del pensamiento, la imaginación y por supuesto el humor, dispositivos que nos permiten convivir con la complejidad propia y la de los demás.

A pesar de la fascinación por la ambigüedad de Sancho, Amalia era alérgica a la falta de concreción, a la mediocridad, a las entregas impuntuales, a las llegadas tarde, y, sobre todo, a las imprecisiones históricas. Es difícil olvidar cuánta rabia le daba que en las películas en las que se recreaba la época isabelina, —léase *Shakespeare in Love*— se mostrara al joven Shakespeare sentado frente a un pliego de pergaminos, esperando la inspiración que no llegaba, y cuando al fin llegaba, y empezaba como una fiera a escribir algo, pronto arrugaba el gran pliego como si nada, formaba pelotas con las manos y las botaba a la basura con frustración, una por una, hasta llegar a acumular unas cuantas. Amalia vivía indignada con esta escena y la traía al caso cada vez que podía (yo, por ejemplo, no sé si la he visto o la he imaginado a través de la narración de mi maestra), porque, cómo era posible que la gente que la había escrito no tuviera en cuenta que a finales del siglo XVI los pergaminos eran valiosísimos y los escritores no se podían dar el lujo de desperdiciarlos como si se tratara del papel *bond* que usamos en nuestros días, y que ahora, por respeto a los bosques, ni siquiera lo desecharmos con la saña con la que lo hace el Shakespeare que nos muestran en la película. Esos desaciertos históricos del cine de Hollywood parecían alimentar la pasión de Amalia por los textos y hacían que se encendieran sus alarmas sobre cómo debíamos cuidarlos, cómo nosotros nos estábamos formando para ser guardianes transmisores de un conocimiento amenazado de banalización por la industria del entretenimiento. No por el hecho de trabajar creativamente y hacer uso de la imaginación debíamos dejar de ser precisos y rigurosos. Esta creo es una de las grandes lecciones que me dejó la formación que recibí de Amalia Iriarte.

Al principio muchos tuvimos problemas en adaptarnos a sus métodos, especialmente los que teníamos alguna aspiración de convertirnos en escritores y no entendíamos muy bien cómo funcionaba eso del tiempo y la crítica y que estudiar literatura nos formaba para ser lectores y no precisamente escritores. Sin embargo, como decía Amalia, no se puede ser escritor sin ser lector, como también reza uno de los principios básicos de la literatura, aprendidos en la primera clase de teoría literaria: la literatura se alimenta de la literatura. La famosa intertextualidad parece un principio básico, pero no todos los escritores tienen el privilegio de poder dedicar cuatro años de su vida a alimentarse de lecturas de la mano de maestras como Amalia y su compañera Giselle von der Walde, a quien menciono aquí porque es difícil hablar de Amalia sin hablar de Giselle, pero también porque la primera clase de mi carrera fue con estas dos mujeres. Ahora lo cuento con humor, pero en ese momento era terror lo que sentía ante estas señoritas bravas que nos decían a los primíparos que “esos” que querían ser escritores bien podían irse a otro lugar, que ahí no iban a formar escritores sino críticos. Quería llorar. Salir corriendo. Me tomó algún tiempo entender la dinámica; y no solo a mí. Muchos éramos lectores de literatura pero no estábamos familiarizados con la crítica ni con la teoría literaria. Tomó un tiempo y mucho esfuerzo entender que no se trataba solo de ser creativos con el lenguaje en los ensayos. Que teníamos que expresar con claridad nuestras ideas y saber argumentarlas y citar. El dúo que conformaban Amalia y Giselle fue clave en ese proceso, que al principio resultó arduo. Sin embargo, aprendimos de dos mujeres entregadas y apasionadas por el conocimiento y la enseñanza de la literatura y la filosofía, que creían en la necesidad de prepararnos para pensar críticamente, sacarnos de nuestra ingenuidad y nuestra pereza, y sacudirnos. Gratitud ante la gimnasia del pensamiento que pusieron a nuestra disposición estas dos maestras.

¡Cómo nos sacudía, por ejemplo, la gestualidad teatral de Amalia! Nos hacía ver desde el aula la infinitud espacial del teatro, con el único recurso del movimiento de sus brazos. Creo que gracias al movimiento de Amalia por el espacio, su corporalidad, su *performance*, entendí cómo en el teatro la imaginación funciona como una máquina, porque no se puede recrear una guerra en un escenario, como sí lo permite el cine; hay que utilizar los mínimos recursos y hacer de esos mínimos recursos una cosa enorme, un campo abierto lleno de caballos galopantes, un palacio, un banquete con una cantidad incontable de invitados. Recuerdo cómo Amalia nos transmitía su fascinación por el *cronotopos* (palabra que jamás se nos va a olvidar a quienes estudiámos con ella) en el teatro, las elipsis, el hecho de que se dilataran las distancias y los tiempos, sin que esto supusiera un quiebre en la verosimilitud o en el eje dramático. Esta magia teatral, que también transmitía cuando hablaba de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, y particularmente la gracia que le producía el entremés *El retablo de las maravillas* de Cervantes (el personaje de Chirinos surtía en Amalia un efecto de carcajada), despertó una efervescencia teatral que pocos conocíamos y que aún, por lo menos a mí sigue acompañándome, y sé que también a muchos de mis compañeros.

Desde este ejercicio de memoria Amalia Iriarte se me revela más teatral que nunca. Llevo en mis afectos sus movimientos saltarines, su agilidad, su sonrisa, sus comentarios críticos, y de nuevo su sonrisa, porque pocas veces la vi dejar de sonreír. Difícil admitir que Amalia pudo haber surgido de algún barrio bogotano y no del reino de la literatura shakespeareana o cervantina, esos espacios por los que nos sumergió y que seguirán vibrando con la fuerza de su lucidez.

2
DON QUIJOTE A VOCES*
María Gómez Lara

Para Amalia Iriarte y Mary Gaylord, por la música que estaban conjurando, porque en sus seminarios de Cervantes me cantaron con las voces de Don Quijote

*¡Ay, señor! —dijo la sobrina—, bien los puede vuestra
merced mandar a quemar como los demás, porque no sería
mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad
caballeresca, leyendo éso se le antojase de hacerse poeta, que
según dicen es enfermedad incurable y peggadiza*

* Para citar este capítulo: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988871.978958798888.9789587988895.2>
La presente selección de poemas pertenece al libro homónimo de la autora, *Don Quijote a voces*, publicado por Pre-Textos en el 2024.

EL ESCRUTINIO DE LA BIBLIOTECA

habría que quemar los libros

enloquecieron al quijano
tan elocuente hidalgo tan tranquilo
tanto que sabía de esta vida y de la otra
explicaba con detalles lo divino lo humano lo correcto

a la hoguera a la hoguera que se queden en cenizas
para que esas palabras no derrumben la cordura

pero

espere un momento señor revisemos otra vez la biblioteca es
inmensa
y algún libro cauto habrá que no se pierda

no los quememos todos salvemos del fuego algunos

leamos por lo menos a amadís
porque yo entiendo dice el cura yo sé dice el barbero
que estas historias nos arrastran y nos jalan los pies con su relato
y no volvemos ya a la tierra

y sólo queremos oírlas embelesados

que nos dibujen un mundo más brillante con matices
y no este gris repetido de la vida cotidiana
de mi bacía dice el barbero
de mi cáliz dice el cura

los versos de pastores esos sí más nos vale deshacerlos
porque hará de enamorado dice la sobrina

y dios nos libre de la enfermedad incurable y peggadiza
ser poeta:
una dolencia irreversible

que se quede con los caballeros

no quiero ver a mi señor tío recitando poemas por los campos
grabándolos en las cortezas de los árboles
declarando amor eterno
dándose las de enamorado de una tal dulcinea del toboso
aldonza lorenzo la labrador
la transformó en princesa en dulcinea en señora de sus
pensamientos

quemen los libros de poetas quémenlos ya
sobre todo los versos que se incendien
que no queden ni cenizas que los abrase el fuego

quemen los libros de poetas señor cura señor barbero
porque si hay algo peor que las historias caballerescas que
trastocan el mundo de afuera
y lo llenan de aventuras irreales

son esos versos cantados o grabados en las cortezas de los
árboles
aparentemente estáticos

seguros indefensos sin espadas sin lanzas sin sangre sin escudos

esos versos rimados luego forjan armaduras más fuertes que el
hierro

y no hay retorno ni verdad de hoy
ni cáliz ni bacía ni salir por la mañana a sembrar predicar
trabajar o hacer deberes

pues de repente esos poemas hechos de palabras que retumban
como si fueran conjuros

y es sólo el ruido recurrente de las erres por ejemplo
o de inventar una imagen que suena como

el dolor que sentíamos desde siempre y lo habíamos apagado

hasta que grita hecho hoy de este puñado de revelaciones
que queremos silenciar para seguir viviendo

y aunque hagamos estruendo aunque intentemos acallarlos
con la voz de cualquier cosa
por ejemplo el sonido del papel al incendiarse

esos poemas
de una vez y para siempre
logran poner un espejo
frente al que al fin acabamos
solos con nosotros mismos
abandonados con la silueta exacta de nuestras cicatrices

y con los ojos tan abiertos casi desorbitados
con los ojos alerta ya sin párpados sin descanso
con los ojos sin sueño rojos del insomnio

los ojos abiertos siempre
para mirarnos adentro

DON QUIJOTE CAÍDO

otra vez estrellado contra el suelo:

me duele la espalda me tallan los huesos
cómo tragar más polvo me pregunto cómo moverme aquí
sin escudero
tendré que quedarme entonces quedarme quebrado quedarme
cascado tanto suelo tanto tanto que van a llamarme
quizás el caído caballero el de la triste figura aquí pegado a
la tierra qué más da

sé que estas son aventuras de los andantes caballeros y este
será un capítulo en mi larga historia de eso no queda duda la
pregunta es ahora qué hacer con las heridas las cortadas
los raspones

dónde ensamblar el cuerpo cómo levantarme cómo seguir
andando el caballero roto
con qué fuerza lograr cargar mis armas oxidadas
donde cabrán los molinos los gigantes

los vi te digo que los vi ahí estaban lo juro y fue ese sabio
encantador los transformó otra vez les salieron astas a los
brazos que venían a atacarme

fue el sabio encantador para dañar la aventura de este pobre
hidalgo una vida sin matices un gris sin explosiones

mis ojos vieron lo que pudieron les pesaba el hidalgo miraba
Don Quijote

y el sabio encantador no supo que los cambiaba porque quería
pelear y dónde los dejó ahora qué hacer con tantos
brazos tantas piernas enormes tantas cabezas agitándose

yo Don Quijote de la Mancha quería ser el héroe de una batalla
libresca y lo soy lo soy lo soy cascado Yo Don Quijote de la
Mancha aunque me arda la piel

iba a blandir mi espada a salvar a la doncella
iban a ir los gigantes a llevarle mi victoria
escribirían sobre mí los autores de esta historia
las famosas aventuras de Don Quijote de la Mancha el más
valiente el más enamorado

era fácil transformar molinos en gigantes lo difícil fue al
revés pero es que el sabio me sigue para jalarme el
hidalgo a mí a Don Quijote armado caballero lo difícil fue
volver
cómo volver ahora me habrán quemado los libros y
aparecer de nuevo
roto deshecho quebrado

fue ese sabio encantador por sabotearme:

yo no quería estas astas que me pesan encima
yo iba a reemplazar el aire por el fuego

MARCELA DESAMORADA

a mí no me digan desdeñosa no me digan cruel no me digan
ingrata ni basilisco ni fiera

yo nací libre y libre soy

pues no he prometido nada a los pastores que me siguen
ninguna falsa nunca les di esperanzas les dije la verdad:

el amor no se fuerza el deseo es peregrino y sólo llega cuando
llega si es que un día aparece y coincidimos
nada me amarra a corresponder porque dicen que me
aman que se lleven sus cadenas

yo tengo mi voz yo tengo mi palabra yo puedo pasear tranquila
por los bosques solitarios conversar con los zagalés con las
cabras

no estaré enferma de ausencia ni de celos
ni perderé el ritmo exacto de mis pasos
cuando no me persiguen ni me cantan cuando camino
en paz por la colina

si se quieren matar que se maten si se quieren morir de amor
que se mueran

yo no hice nada yo no escogí esta hermosura que me pesa
así ahora por tanto que me buscan tanto que me asustan me
agobian me asedian

no puedo respirar

y ellos no saben quién soy yo
marcela
marcela libre de este cuerpo que tanto se disputan

marcela libre de este cuerpo que los hace creerse dueños de mi
forma de andar sin seguirles el rastro

yo habría sido marcela sin esta cara tan hermosa que persiguen
yo habría sido marcela sin rizos para comparar con el sol o con
el oro

sin dientes de perlas
sin ojos como estrellas
apagadas

yo habría encendido mi fuego
por las palabras que traigo para salvarme

para decir libre soy y libre seré siempre

yo no maté a grisóstomo él se mató solito y que vaya a cantar si
quiere a repetir sus versos de acento espantable decía en su poema

a repetir sus versos tristes que no saben de mí ni resuenan
conmigo
ni fui yo la causante de esa herida

yo soy marcela por la voz

y las heridas las abren ellos al sólo querer apropiarse de esta
piel que me cubre

sin detenerse
un momento
a mirar
mis cicatrices

UNA IMAGINACIÓN DE ALEPH

[...] vi las sombras oblicuas de unos helechos en el
suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes,
marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay
en la tierra, vi un astrolabio persa [...]”
Jorge Luis Borges, “El Aleph”

vi rebaños que venían vi ejércitos vi a todos los caballeros con
sus armaduras sus yelmos sus doncellas sus escudos grabados
en oro sus historias contadas así en plena batalla

vi los días que vivieron sus hazañas sus caídas sus angustias
vi el relato de los héroes en su forma de luchar
y avanzar hacia nosotros

vi el beneficio del polvo y de la altura:

que fuera la bruma un lienzo vacío
donde dibujar mi mundo escrito
mi universo completo de caballeros andantes

tenía que mirar desde arriba escalando una montaña para no
ver el polvo
para poblarlo a mi manera
para convertirlo entonces en una multitud que se pareciera a las
letras de mi nombre:

Don Quijote de la Mancha veía con estos ojos al valeroso
Laurcalco el temido Micocolembo el gran duque de Quirocia
el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche señor de las
tres Arabias el siempre vencedor y jamás vencido Timonel de
Carcajona con la inicial de su dama grabada en el escudo Miau
por la sin par Muilina

todas estas palabras resonaban como las que fui creando para
armarme de una historia más pesada que mi yelmo más aguda
que mi lanza

en la que yo fuera Yo Don Quijote de la Mancha
y no ese hidalgo triste encerrado en su silencio
o en sus palabras justas predecibles acertadas da lo mismo
es otra forma de callar decir lo propio

porque eso que somos todos al fondo hasta la médula
está en el disparate
el desatino
la locura que moldeamos con el polvo:

inventar un lugar donde quedarnos que no sea
las cuatro paredes que pesan en la espalda nos quiebran los
huesos nos inclinan la cabeza
hasta olvidar incluso las siluetas que recuerdan las estrellas en
el cielo que nos cubre

porque se puede ver con la imaginación
cuando no requerimos mente al ensamblar la fantasía

sino manos para tocar la crin de los caballos al galope

orejas que sepan apropiarse del timbre exacto de las trompetas
de batalla
ojos que dibujen ejércitos tan numerosos que nos falten los
anteojos para ensanchar la vista

y una voz
sobre todo una voz inagotable que sea como este torrente de
imágenes
volando hacia nosotros

una voz para repetir los nombres los lugares las anécdotas los
detalles
que escogimos esta vez

una voz que suene como al fin encontrar la polvareda
donde esconder el Aleph de nuestra historia nuestras huellas
digitales

y que esté ahí para salvarnos a gritos sobre todo
cuando se acerquen de repente los rebaños desbocados

Una poética de Don Quijote

Amalia Iriarte es una profesora de literatura maravillosa. A ella le debo mi manera de leer poesía, le debo todo lo que sé de cómo enfrentarme a un texto literario. Además de eso, gracias a ella me encontré con uno de mis grandes amores: don Quijote. En los seminarios de Cervantes de Amalia pude conocer a ese personaje que me va a acompañar siempre. Por eso, en agradecimiento a ella, para su homenaje, escogí una selección de poemas de *Don Quijote a voces*, un libro sobre don Quijote que escribí en el 2015. El libro acaba de aparecer en la Editorial Pre-Textos, pero esta selección es para Amalia, pues por cuestiones de espacio no aparecen aquí todos los poemas; incluyo también solamente un fragmento del epílogo que explica en qué consiste el proyecto.

Para escribir este libro, o este intento de conjunto de poemas sobre don Quijote, tuve que ir hacia adentro de los personajes, del texto, de la lógica caballeresca y cervantina. Lo escribí con el *Quijote* abierto, buscando los detalles de cada episodio, los matices de cada personaje, las palabras que usa, las acciones que lo definen. El criterio para escoger los episodios fue buscar situaciones poéticamente interesantes donde poner a los personajes, para subirles el volumen a los tonos de sus voces: por ejemplo don Quijote cuando acaba de caerse o cuando está enjaulado, Marcela en su discurso sobre la libertad, Sancho en duelo pidiéndole a su amo que no se muera.

Quise escribir varios poemas con unidad de conjunto, buscar una progresión no necesariamente narrativa, pues intenté explotar los recursos de la poesía para dar una sensación polifónica, de múltiples conciencias, múltiples perspectivas, múltiples relatos. El hilo conductor de este libro es la voz, o mejor, las voces. De hecho, el tema de varios de los poemas es la búsqueda de cada personaje por su voz, tanto en el sentido más literal —transformar el silencio de Zoraida en articulación— como

en el más metafórico —don Quijote desde la jaula contrastando su encierro físico con la posibilidad de decir poemas para liberarse: que su voz fuera la fantasía, el mundo que inventó, que su voz fuera su libertad—. La idea era que los poemas les buscaran tonalidades a las voces de distintos personajes del *Quijote*, que exploraran su discurso, su mirada, su forma de hablar; la idea era también especular y darles una voz a los personajes que no la tienen: incluí por ejemplo un poema desde la voz de Zoraida y otro desde la voz de Dulcinea, la más mencionada y la que menos derecho tiene a construir su propio discurso. También espero, de alguna manera, haber podido jalarles otros matices a los que sí tienen voz. Como decía antes, ponerlos en situaciones poéticamente interesantes, como cuando don Quijote acaba de caerse y no se levanta todavía, sacarles gritos, susurros, lamentos, maldiciones; o cuando está enjaulado y le parece que ese es el escenario perfecto para un idilio pastoril de espacio abierto.

Desde un punto de vista formal, elegí el verso libre, con versos largos y un ritmo casi vertiginoso, sin puntuación, y casi sin mayúsculas para crear un tono menor, introspectivo, para buscarles matices a los nombres, para que las muy pocas veces que un nombre sí tenga mayúscula sea porque el personaje está bautizando su yo; y además, buscando establecer las pausas con los recursos visuales que ofrece el poema, los espacios, las estrofas. Esta forma de versos de largo aliento, tan expandidos, la he estado usando últimamente, y es extraña incluso para mí; apenas la estoy descubriendo. Pero me pareció que podía servir justamente para este libro, o al menos valía la pena probarla y buscar la posibilidad de transmitir, de alguna manera, la conciencia de que por más libre y especulativo que sea este proyecto, está basado en un texto hondamente narrativo: una narración de largo alcance, un regodeo en el relato. Entonces, esta poesía expansiva, escrita desde las voces de los distintos personajes, siempre en primera persona, tratando de ponerse

en el lugar de muchos yo diferentes que aparecen en el texto, podría, de alguna manera, reelaborar la narración bajo otro lente, relatar también con los sonidos.

Lo que me propuse no fue reproducir las formas que Cervantes tenía a la mano, digamos el soneto, ni tampoco el lenguaje que usaba. Por supuesto, escribí con el *Quijote* abierto, leyendo los episodios, viendo las palabras que usan los personajes, sus arcaísmos, sus distintos registros lingüísticos, pero me interesó mucho crear un tono fluido, natural, que no pareciera falso ni descontextualizado. Traté de servirme tanto de las palabras de Cervantes como de las mías para lograr ese tono lo mejor que pude, recurriendo a la musicalidad que me es natural, la del español colombiano o latinoamericano, para intentar darles a estos poemas todo lo que yo tuviera al alcance y que pudiera hacerlos cantar.

Así he leído yo el *Quijote*, como un amigo que siempre me acompaña, que siempre me habla, que está dispuesto a embarcarse conmigo en las aventuras. Por eso a sus personajes los siento conocidos, me caen bien, entiendo sus batallas, puedo conversar con ellos y ser un poco irreverente e inventarles voces, porque los veo cercanos, humanos, al lado mío. Sé que me propuse un proyecto demasiado ambicioso y mucho más en un tiempo limitado, pero hice lo que pude y estoy contenta de haberlo hecho, de haber tenido la compañía de don *Quijote* por unos meses. Como todo proyecto ambicioso, sé que este libro siempre puede trabajarse, ampliarse, mejorarse. Independientemente del resultado, disfruté mucho el proceso, me divertí haciendo cada poema, revisándolo, volviendo a los episodios para buscar detalles, descubriendo cosas nuevas en el texto. Y lo que quise fue escribir este libro como un homenaje a uno de mis libros preferidos en la vida, que tantas veces me ha salvado, y quise escribirlo como una forma de devolverle algo a la amistad incondicional que me ha dado mi querido don *Quijote* desde el primer día en que abrí esas páginas para nunca volver a olvidarme de ese lugar de la Mancha, como una prueba de amor.

SEGUNDA PARTE
SIGLOS DE ORO

3

POETAS DE CARICATURA EN
LAS *NOVELAS EJEMPLARES* DE CERVANTES*

Sara Santa-Aguilar

En los variopintos universos de las *Novelas ejemplares*, como en el *Quijote*, Cervantes propone una rica dialéctica entre ideales y realidad que alcanza uno de sus ejes de reflexión más recurrentes: el tema de la poesía y los poetas. Esta dialéctica tiene varios desarrollos, no todos ellos cómicos, que introducen matices insospechados en la construcción de la figura del poeta. No obstante, por la amplitud del tema, el presente estudio abordará únicamente uno de ellos, el cómico, el que lleva a la caricaturización del poeta. Así, se analizarán los mecanismos mediante los cuales los personajes poetas mueven a risa, que van desde el simple contraste con sus entornos, en los que resultan ridículos por su absoluta inadecuación, hasta

* Para citar este capítulo: [https://doi.org/10.51573/Andes.
9789587988871.9789587988888.9789587988895.3](https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988871.9789587988888.9789587988895.3)

tratamientos más complejos que se decantarán por la figura del mal poeta en un fructífero diálogo con el *Viaje del Parnaso*.

El contraste: las caras de la inadecuación en *La ilustre fregona* y *El amante liberal*

Resulta emblemático del contraste de la poesía y las realidades prosaicas el episodio de *La ilustre fregona* en el que, en medio del desenfrenado jolgorio que llevan a cabo las fregonas y los mozos de mulas al son de la chacona del caballero apicarado Lope Asturiano, llega “una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin” (*Novelas*, II, 171). La “maravillosa y suave armonía” resulta ser un romance de marcada influencia gongorina (Blecua 189) dedicado a Costanza, en el que se presenta la belleza de la fregona a través de múltiples alusiones a la mitología clásica y a varios referentes literarios cultos, que naturalmente disuenan en el contexto del mesón. Se trata de un poema que, aunque con intenciones de ser serio, en palabras de Zimic, resulta incluso cómico por su inadecuación y su “más bien bizarra retórica y erudición” (265-266).

A pesar de la bella voz que en principio seduce unánimemente a los asistentes del jolgorio, los juicios negativos que genera en la audiencia de fregonas y mozos de mulas no se hacen esperar y se materializan en dos medios ladrillos que llegan volando, “que como si dieron junto a los pies del músico le dieran en mitad de la cabeza, con facilidad le sacaran de los cascós la música y la poesía” (*Novelas*, II, 172). A la estética gongorina se oponen los ladrillos. A sus cultistas perifrasis elusivas, como “cuarto cielo y sol segundo, / que al primero deja a escuras / cuando acaso deja verse” (*Novelas*, II, 171-172) para equiparar a la recatada fregona con Venus en cuanto astro

deslumbrante que rara vez se deja ver (García López 409), se opone el vuelo directo del objeto arrojado hacia el poeta. El contraste resulta aplastante, como lo señala Jennifer Lowe, “Cervantes could hardly have thought of a more effective manner of deflating the high style” (62).

Además, por si los ladrillazos no fueran lo suficientemente expresivos, la desaprobación se hace explícita en boca de Barrabás:

¿Y quién diablos te enseñó a cantar a una fregona cosa de esferas y de cielos, llamándola lunes y martes, y de ruedas de fortuna? Dijérasla, noramala para ti y para quien le hubiera parecido bien tu trova, que es tiesta como un espárrago, entonada como un plumaje, blanca como una leche, honesta como un fraile novicio, melindrosa y zahareña como una mula de alquiler, y más dura que un pedazo de argamasa; pero llamarla embajador, y red, y moble, y alteza, y bajeza, más es para decirlo a un niño de la doctrina que a una fregona. (*Novelas*, II, 173)

La caterva de los pajes y la turba de las fregonas aprueban el veredicto de Barrabás, fijando así unos parámetros estéticos, e incluso morales, propios del estamento de las gentes del mesón, que juzgan tiesta y melindrosa a la fregona, dama ideal de la poesía cortesana, pero mujer demasiado mojigata para el contexto del mesón y, más aún, de la chacona. Los referentes cultos del poeta naturalmente no son comprendidos por Barrabás, para quien la mención a Jove, Júpiter, se convierte en una alusión al jueves, día de la semana que después ni siquiera recuerda, como se hace evidente en su protesta por cantarle a la fregona “llamándola lunes y martes”. Lo mismo ocurre con las demás referencias mitológicas, los tópicos neoplatónicos, aristotélicos y la tradición poética culta en general, que brilla por su inadecuación ante unos personajes para quienes los únicos recursos que servirían para describir a Costanza son

los símiles con elementos de su prosaico contexto: blanca como una leche, melindrosa como una mula de alquiler, etcétera.

Otra cara de la inadecuación entre los recursos poéticos y el contexto narrativo lo encontramos en *El amante liberal*. Esta novela resulta interesante para el estudio del contraste entre la poesía y el contexto, pues no se trata del predeciblemente cómico choque entre la realidad prosaica y los referentes poéticos, un camino a la risa amplia y exitosamente explorado en el *Quijote* y, como se vio, también en *La ilustre fregona*. La particularidad de *El amante liberal* reside en mostrar la impertinencia de la poesía en las coordenadas en principio más idealistas de una trama morisco-bizantina.

Lo primero que salta a la vista en la novela es su inicio retórico, en el que Ricardo, caballero cautivo, interpela a las ruinas de Nicosia, invadida por los turcos:

—¡Oh lamentables ruinas de la desdichada Nicosia, apenas enjutas de la sangre de vuestros valerosos y mal afortunados defensores! Si como carecéis de sentido le tuviérades ahora, en esta soledad donde estamos, pudiéramos lamentar juntas nuestras desgracias, y quizá el haber hallado compañía en ellas aliviara nuestro tormento. Esta esperanza os puede haber quedado, ¡mal derribados torreones!, que otra vez, aunque no para tan justa defensa como la en que os derribaron, os podéis ver levantados. (*Novelas*, I, 137)

Este lamento del personaje es ridiculizado tan pronto es pronunciado por el narrador, quien interpreta el recurso poético del apóstrofe no como un artificio literario, sino como una muestra del trastornado juicio de Ricardo, que habla a las murallas “como si ellas fueran capaces de entenderle” (*Novelas*, I, 137), patología que explica como “propia condición de los afligidos que, llevados de sus imaginaciones, hacen y dicen cosas ajenas de toda razón y buen discurso” (*Novelas*, I, 137).

Si bien habría que hacer la salvedad de que Ricardo no es un poeta en estricto sentido, pues no compone en la novela, siempre se comporta como un personaje sobresaturado de literatura, un culto caballero que continuamente interpreta su realidad a la luz de referentes y recursos poéticos. El personaje no solo convierte su desdicha de cautivo en el apóstrofe a los muros de Nicosia, también refiere que justo antes de ser cautivado desafía a su rival, Cornelio, pero antes de desenvainar su espada lo insulta en otra extensa intervención retórica llena de referentes literarios. Lo llama “nuevo Ganimedes”, aludiendo a la homosexualidad del copero de Zeus, y le achaca que “si esa tu reposada condición tuviera Aquiles, bien seguro estuviera Ulises de no salir con su empresa” (*Novelas*, I, 144), reiterando esta acusación de amaneramiento a través de la mención del episodio en que Tetis disfraza a Aquiles de mujer para que no vaya a la guerra de Troya, pero el guerrero disfrazado no puede contenerse y toma las armas que le muestra Ulises (cosa que Cornelio no haría), lo que lo lleva a ser descubierto. La escena resulta de gran comicidad, y la retórica del personaje nuevamente queda ridiculizada, pues su palabrería es lo que da tiempo no solo para que lleguen los defensores de Cornelio, sino también los turcos que terminan raptándolo junto con su amada Leonisa.

El mecanismo que lleva a que la risa recaiga sobre el personaje es la inadecuación, pero esta novela aporta otro posible e interesante desarrollo. En la trama morisco-bizantina no se trata de que los referentes y las estructuras retóricas del personaje sean o no comprendidos, es decir, de un contraste con un contexto prosaico, de una inadecuación “social” o “cultural”. Se trata de una impertinencia en el desarrollo de la acción; en el contexto de peligros propio de este género, las divagaciones poéticas de los personajes impiden un rápido actuar, fundamental en una trama de peripecias, en la que tan inconvenientes derroches retóricos, como señala el narrador, solo podrían ocurrírsele a alguien privado de razón y buen discurso.

El desencanto y los malos poetas: *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*

Si *La ilustre fregona* y *El amante liberal* ofrecían pinceladas de contraste que hacían recaer la risa sobre los personajes que se expresaban a través de recursos poéticos inadecuados en un determinado contexto, en *El licenciado Vidriera* y en *El coloquio de los perros* Cervantes se decanta por el tema de los malos poetas, que desarrollará desde el universo desencantado de los perros y del agudo licenciado.

Tomás Rodaja es un estudiante aficionado a Garcilaso, y, por esta razón, cuando se transforma en Vidriera, a partir de su particular y lúcida locura puede hablar de poesía con toda propiedad. Al ser interrogado sobre el tema, lo primero que trae a colación es la existencia de malos poetas y, sobre todo, el hecho de que estos resultan ser mayoría en sus días. Después de su mención de los malos poetas, Vidriera cita, en primer lugar, unos versos del *Ars amandi* de Ovidio, que aluden a la consideración del poeta en otro tiempo como un ser privilegiado digno de respeto y galardón¹, y, posteriormente, otros sobre la consideración platónica de los poetas como inspirados por los dioses². Desde el contenido mismo de los versos citados se

1 Los versos son “Cum ducum fuerant olim Regnumquè poeta: / Premiaquè antiqui magna tulere chori. / Sanctaquè maiestas, et erat venerabile nomen / Vatibus; et largè sapè dabantur opes” (*Novelas*, II, 58) En la traducción que cita Harry Sieber y retoma de la edición de Schevill y Bonilla (*El arte amatorio de P. Ovidio Nasón*): “En otro tiempo eran los poetas delicia de los dioses y de los reyes, y los antiguos cantos premiados con grandes galardones. Santo respeto y nombre tenían entonces los vates, y muchas veces se les prodigaban riquezas”.

2 Para la idea de los poetas como inspirados, aunque Vidriera alude a una teoría que Platón desarrolla en el *Ion*, continúa citando a Ovidio, concretamente *Fasti* VI, 5: “Est Deus in nobis, agitante calescimus illo” (“hay un dios en nosotros: impulsados por él, nos enardecemos”, *Novelas*, II, 58, nota 55), y *Amores* III, elegía IX, v. 17: “At sacri vates, et Divinum cura vocamus” (“Y, sin embargo se nos llama a los poetas adivinos y amados de los dioses”,

puede ver que para Vidriera esta situación es un pasado remoto, una suerte de “edad dorada” lejana a su mundo, tal como lo era la época de los caballeros andantes para don Quijote en su prosaico contexto, un ideal que, a diferencia del caballero manchego, no intentará revivir.

Desde la desengañada perspectiva de esta novela, cambian los mecanismos de la risa. El eje de la reflexión y caricatura no va a ser el contraste que lleva a resaltar burlescamente la inadecuación. A partir de esta constatación de la ausencia del ideal, la comicidad pasará a desarrollarse únicamente a partir del término de realidad y derivará en la construcción satírica que hace Vidriera de los malos poetas.

El licenciado hace una sátira a partir de lo que encuentra —y condena— viendo a los poetas que lo rodean. Muestra claramente su mediocridad, arrogancia, envidia y demás vicios que Cervantes critica también en el *Viaje del Parnaso*³, como la continua búsqueda de la aprobación del público desde la máscara de la falsa modestia, acompañada de ridículos ademanes y melindres, siempre en busca del favor y el triunfo sin méritos:

Novelas, II, 59, nota 56). Es interesante en este punto destacar que la presentación de la inspiración en el *Ion* no tiene nada de positivo, sino que, dentro de la crítica de Platón a los poetas, muestra al poeta como un ser completamente irracional, que no tiene ninguna ciencia o conocimiento. María Antonia Garcés sostiene que implícitamente Vidriera está aludiendo al poeta poseído del *Ion* (93). Sin embargo, por su alta consideración de los poetas y su idealización de un pasado con buenos poetas, Vidriera parece estar aludiendo más bien al carácter sagrado del poeta y no a las connotaciones negativas de las que esta figura se carga en el diálogo platónico.

3 Para un estudio comparativo del desencanto en el *Viaje del Parnaso* y en *El licenciado Vidriera*, véase Green, quien propone estas dos obras como el medio artístico a través del cual Cervantes desahoga sus frustraciones frente a su contexto, y, más aún, frente a su posición de poeta en dicho contexto, en el que prima la mediocridad y búsqueda de favores (Green 214).

Esto se dice de los buenos poetas; que de los malos, de los churrulleros, ¿qué se ha de decir sino que son la idiotez y la arrogancia del mundo?

Y añado más:

—¡Qué es ver a un poeta destos de la primera impresión cuando quiere decir un soneto a otros que le rodean, las salvas que les hace diciendo:

“Vuesas mercedes escuchen un sonetillo que anoche a cierta ocasión hice, que, a mi parecer, aunque no vale nada, tiene un no sé qué de bonito!” Y en esto tuerce los labios, pone en arco las cejas y se rasca la faldriquera, y de entre otros mil papeles mugrientos y medio rotos, donde queda otro millar de sonetos, saca el que quiere relatar, y al fin le dice, con tono melifluo y alfeñicado. Y si acaso los que le escuchan, de socarrones o de ignorantes, no le alaban, dice “O vuesas mercedes no han entendido el soneto, o yo no le he sabido decir; y así, será bien recitarle otra vez y que vuesas mercedes presten más atención, porque en verdad en verdad que el soneto lo merece” y vuelve como primero a recitarle, con nuevos ademanes y nuevas pausas [...]. Pues, ¿qué es verlos censurar los unos a los otros? ¿Qué diré del ladrar que hacen los cachorros y modernos a los mastinazos antiguos y graves? ¿Y qué de los que murmuran de algunos ilustres y excelentes sujetos donde resplandece la verdadera luz de la poesía que, tomándola por alivio y entretenimiento de sus muchas y graves ocupaciones, muestran la divinidad de sus ingenios y la alteza de sus conceptos, a despecho y pesar del circunspecto ignorante que juzga de lo que no sabe y aborrece lo que no entiende, y del que quiere que se estime y tenga en precio la necedad que se sienta debajo de doseles y la ignorancia que se arrima a los sitiales. (*Novelas*, II, 59-60)

Vidriera tampoco deja fuera de sus agudezas otro elemento recurrente en las caricaturas del poeta, aunque no

necesariamente relacionado con el arquetipo de mal poeta expuesto⁴: el tema de la pobreza, también presente en el *Viaje del Parnaso*. Al ser interrogado sobre la causa de la consabida pobreza de los poetas, el personaje responde que eran pobres

porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y lo que lloraban eran líquidas perlas. (*Novelas*, II, 60)

Las metáforas más trilladas de la poesía del Siglo de Oro, desde el humor de Vidriera, dejan de ser tales, pues el personaje omite socarronamente la relación metafórica y pasa al ámbito de lo literal, desde el cual se podría hacer un desmenuzamiento de las damas, que supliera la pobreza de sus enamorados que, en medio de sus penurias, tanto hablan de oro, perlas y esmeraldas. De este modo, de la mano del tema de la pobreza y de la burla a los tópicos más recurrentes de la lírica amatoria, Vidriera trae a colación jocosamente otro elemento que no podía faltar en una presentación caricaturesca del poeta: su poco sentido práctico, su incapacidad de servirse de las ocasiones.

El coloquio de los perros, si bien comparte el universo desencantado de *El licenciado Vidriera* y lo primero que destaca Berganza sobre la poesía es la inexistencia del arquetipo de perfecto pastor enamorado de la bucólica⁵, ofrece

⁴ De hecho, el *Viaje del Parnaso* parece apuntar en la dirección contraria. Recuérdese a este propósito que en la “Adjunta” Apolo dice sobre Pancracio de Roncesvalles: “pues es rico, no se le dé nada que sea mal poeta” (*Viaje* 404).

⁵ Recuérdese el conocidísimo fragmento sobre la literatura pastoril en el que Berganza declara: “Digo que todos los pensamientos que he dicho y muchos

un tratamiento más complejo de la figura del poeta. No se trata de las agudas pinceladas de un discurso satírico, sino de personajes poetas, uno de ellos, el amo poeta, con un amplio desarrollo que aporta interesantes matices frente a los tradicionales arquetipos y caricaturas del poeta.

El amo poeta de Berganza encarna todas las características del arquetipo de poeta pobre y hambriento del *Viaje del Parnaso*. Aparece vestido precariamente y su alimento se limita a unos mendrudos de pan “que morados con la borra de la faldriquera, parecían mohosos y eran tan duros de condición que aunque él procuró enterñecerlos paseándolos por la boca una y muchas veces, no fue posible moverlos de su terquedad” (*Novelas*, II, 352), y unas pasas que se come con todo y los palitos, cuando las tiene, porque en la novela se muestra también la situación en la que incluso falta este sustento y el poeta tiene “a sus musas vergonzantes” (*Novelas*, II, 353) alimentándose de caridad en un monasterio.

más me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores y todos los demás de aquella marina tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros, porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un ‘Cata lobo do va Juanica’ y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban, o gruñían. Lo más del día se la pasaban espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes, por donde vine a entender lo que pienso que deben creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro” (*Novelas*, II, 309). Nótese que, a diferencia de Vidriera, para quien los poetas “inspirados por los dioses” eran cosa del pasado, Berganza, menos quijotesco, declara el ideal como una “mentira” de la literatura.

A través del motivo de la pobreza, Berganza, como Vidriera, contrasta los tópicos poéticos con la realidad de los poetas, resaltando el abismo entre el néctar y la ambrosía y los mohosos mendrugsos de los que se alimenta su amo: “qué néctar o ambrosía me da este poeta, de los que ellos dicen que se mantienen los dioses y su Apolo allá en el cielo” (*Novelas*, II, 352). Los mendrugsos son la comida que el poeta comparte con Berganza, y, sin embargo, lo hace “con mucha liberalidad” (*Novelas*, II, 352), a diferencia de su amo anterior, el morisco, a quien el perro abandona tachándolo de mezquino a pesar de que le daba la misma dieta.

Si bien este personaje encarna un arquetipo caricaturesco del poeta y mueve a risa, se trata de un arquetipo “positivo”, el de pobre, ensimismado pero también trabajador, el que protege Apolo en el *Viaje del Parnaso*. El personaje aparece en la novela mirando al cielo, poniéndose imaginativo, dándose palmadas en la cabeza e incluso comiéndose las uñas mientras compone, acción contemplada en las ordenanzas de Apolo en la “Adjunta”⁶.

En este punto nada impide que tal personaje fuera un buen poeta. Es más, así como encarna las características generales del poeta del *Viaje*, elude las propias del mal poeta tanto en esta obra como en *El licenciado*. Este aspecto resulta bastante llamativo, pues el recorrido del perro de amo en amo por los diferentes oficios es una sátira de los vicios que hay en cada uno de ellos. No obstante, en este caso estamos lejos de un personaje intrigante que ande reprochando a los otros poetas, tampoco es un personaje mezquino y repulsivo, como aquellos que presentaba Vidriera en su diatriba, sino que se trata de un personaje de buen corazón, como lo subraya Zimic (380), que se ha ganado la simpatía de Berganza, y que pasa sus días sumido en su cartapacio. Es más, tampoco busca el aplauso

6 “[...] que los días de ayuno no se entienda que los ha quebrantado el poeta que aquella mañana se ha comido las uñas al hacer de sus versos” (*Viaje* 407).

del público enmascarado en una falsa modestia. De hecho, en su arduo proceso creativo exclama abiertamente: “¡Vive el señor que es la mejor octava que he hecho en todos los días de mi vida” (*Novelas*, II, 351), y, sobre la primera jornada de su comedia, afirma que le ha dado fin “de la más gallarda manera que imaginarse puede” (*Novelas*, II, 351), y genera una cierta expectativa sobre la calidad de sus versos, fruto de tan concienzudo trabajo.

Sin embargo, lo que compone se revela como una caprichosa insensatez. Exige a la compañía de teatro para la que escribe la presencia de doce cardenales, vestidos, además, de morado, argumentando que “cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en la cual los cardenales no se visten de rojo sino de morado [...]. Yo no he podido errar en esto, porque he leído todo el ceremonial romano, sólo por acertar en estos vestidos” (*Novelas*, II, 351). Las pretensiones del personaje, por supuesto, chocan con las condiciones materiales del universo en el que se encuentra, en este caso con las de la puesta en escena de tan caprichoso detalle, esto es, la imposibilidad de que una compañía tenga doce vestidos morados. La caricaturesca desconexión del personaje con su entorno se hace aún más evidente con la respuesta que da al actor que objeta dicha imposibilidad: “pues si me quita uno tan sólo, así le daré yo mi comedia como volar” (*Novelas*, II, 351), agregando que debían estar agradecidos porque “no había puesto a todo el cónclave que se halló junto al acto memorable que pretendía traer a la memoria de las gentes en su felicísima comedia” (*Novelas*, II, 352). El resultado de su proceso creativo, además de insensato en lo que concierne a la puesta en escena, es una comedia de la que Berganza, con todo el cariño que le tiene, no deja de notar que “era tal, que con ser yo un asno en esto de la poesía me pareció que la había compuesto el mismo Satanás, para total ruina y perdición del mismo poeta” (*Novelas*, II, 353).

En el mundo del *Coloquio de los perros*, como en el del *Licenciado Vidriera*, si bien hay poetas, no parece haberlos buenos, ni siquiera sensatos, sino, como el amo poeta, puras caricaturas de seres ensimismados que han perdido cualquier sentido práctico, y que, además, ni siquiera han encontrado una buena octava. Hacia el final de la novela volverá esta imagen aún más ridiculizada a través del poeta que está en el hospital recluido junto con un alquimista que cree estar a punto de encontrar la piedra filosofal, un matemático que busca el punto fijo y la cuadratura del círculo, y un arbitrista que pretende imponer un ayuno mensual a todos los vasallos para que lo que hubieran de gastar en alimentos en ese día fuera al rey y aumentara su caudal.

En perfecta sintonía con sus compañeros, el proyecto creativo de este poeta del hospital excede con creces el capricho de los doce cardenales vestidos de morado del amo de Berganza. Resulta ser el autor de una “maravillosa” comedia que

trata de lo que dejó de escribir el Arzobispo de Turpín del rey Artús de Inglaterra, con otro suplemento de la *Historia de la demanda del Santo Brial*, y todo en verso heroico, parte en octavas y parte en verso suelto; pero todo esdrújulamente, digo, en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno. (*Novelas*, II, 355)

La comedia se revela como un completo disparate desde esta ridícula presentación, en la que no solo hay una mezcla de referentes caballerescos del ciclo carolingio con los de Bretaña⁷, o una ridícula confusión entre grial (cáliz) y brial (falda)⁸, sino que la composición poética misma es un completo sinsentido:

⁷ Para los referentes caballerescos con los que está dialogando la descripción de la comedia del poeta, véase García López (618, n. 570).

⁸ García López (618, n. 570).

es una comedia sin acciones, pues no admite verbos: una colección de sustantivos, esdrújulos además, hecho que propongo leer como una pulla contra López de Úbeda, capitán de los malos poetas en el *Viaje del Parnaso*, y autor de un terceto y unas redondillas de rima esdrújula insertos en *La pícara Justina*.

Sin embargo, la preocupación del poeta no es como la de sus compañeros de hospital, no reside en la composición misma de su disparate, pues este ya ha sido llevado a cabo, sino en que, siendo una “magnífica” comedia, en la que dice seguir la poética de Horacio, no halla a nadie lo suficientemente inteligente para dedicársela. No se considera aquí aquella ordenanza de Apolo en la “Adjunta”, según la cual

se advierte que si algún poeta quisiere dar a la estampa algún libro que él hubiere compuesto, no se le dé a entender que por dirigirle a algún monarca el tal libro ha de ser estimado, porque si él no es bueno, no le adobará la dirección, aunque sea hecha al prior de Guadalupe. (*Viaje* 406)⁹

El poeta termina con una tópica queja de su tiempo: “¡Mísera edad y depravado siglo nuestro!” (*Novelas*, II, 355). No obstante, en tal exclamación, como apunta Zimic, se muestra la ironía cervantina que ridiculiza el tópico de una edad dorada de la poesía, en la que los poetas eran respetados (tópico que enunciaba Vidriera), poniendo en evidencia que no se trata de que viva una época mezquina en la que los poetas no son respetados, sino una época en la que no parecen merecer respeto. Así *El coloquio* nos presenta un universo en el que el fracaso de los poetas no se debe a la falta del favor de

9 En este punto difiero de la interpretación de Zimic, quien ve en el afán de dedicar la obra un rasgo oportunista del personaje (375). En mi opinión esta preocupación tiene la función de hacer un énfasis mayor en la ridiculez del poeta, cuyo problema no es la difícil composición de tamaño sinsentido, sino la dedicatoria.

los príncipes o a la mala fortuna, sino a su propia insensatez, a su incapacidad de componer buena poesía. Un universo en el que características como el ensimismamiento, la desconexión con la realidad o la sobresaturación de literatura no hacen al poeta, sino a personajes condenados al fracaso, quienes con “semejantes humores venían a morir a los hospitales” (*Novelas*, II, 357).

Conclusiones

En las *Novelas ejemplares* las diferentes caricaturas de la imagen del poeta exploran diversos caminos a la risa. Si se atiende a la propuesta de Arellano (340), según la cual lo burlesco es una categoría estética, una cuestión de estilo, todas las caricaturas son, por definición, burlescas; son construcciones literarias de la figura del poeta que mueven a risa. Sin embargo, no todas estas imágenes caricaturescas inspiran repulsión y, por consiguiente, no todas implican una condena (como sí ocurre en la presentación que hace el licenciado Vidriera que, además de burlesca, es satírica).

Los poetas inadecuados en sus contextos, irreconciliables con la realidad, tienen un tratamiento burlesco, pero pueden llegar a inspirar simpatía. Lo que sí les niega rotundamente el alcaláinio a estas figuras caricaturescas en las *Novelas ejemplares* es la posibilidad de ser buenos poetas. Esta constatación resulta interesante, pues apunta a una altísima consideración de la poesía, pero no en el sentido idealista que le daría don Quijote o el mismo Vidriera al definirla como la “ciencia a quien sirven todas las demás ciencias”, como la “bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta”, la “amiga de la soledad” a quien “las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a todos cuantos con ella comunican” (*Quijote* I, 91). Se trata más

bien de “alta” en cuanto compleja y rica en matices¹⁰. El poeta ideal de la literatura pastoril no tiene cabida en el universo de las *Ejemplares*, pero este rechazo no opta por acoger entonces la imagen del buen poeta pobre, ensimismado y con mala estrella del *Viaje del Parnaso*. La buena poesía en las *Ejemplares* está vedada a los personajes sin matices, que encarnan un tipo fijo y acartonado, y solo a quienes salen de estos moldes —y la caricatura es ciertamente un molde—, como el pajé poeta y Preciosa en *La gitanilla* o el “hijo del corregidor” y Tomás de Avendaño en *La ilustre fregona*¹¹, les es permitido llevarse la palma por sus versos.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio. “Las máscaras de Demócrito. En torno a la risa en el Siglo de Oro”. *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, edición de I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, 2006, pp. 331-359.
- Blecua, José Manuel. *Sobre la poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*. Gredos, 1970.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de F. Rico, Alfaguara, 2004.
- . *Novelas ejemplares*. Edición de H. Sieber, Cátedra, 2007.
- . *Poesías*. Edición de A. Sáez, Cátedra, 2016.
- . *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. Edición de J. Montero Reguera y F. Romo Feito, Real Academia Española, 2016.
- Garcés, María Antonia. “Poetic Language and the dissolution of the subject in *La gitanilla* and *El licenciado Vidriera*”. *Calíope*, vol. II, núm. 2, 1996, pp. 85-104.

¹⁰ Para los contrastes entre las figuraciones de la poesía y los poetas en Cervantes, véase Romo Feito (2019).

¹¹ Para el tema de los buenos poetas como aquellos que se salen de arquetipos fijos, véase Santa-Aguilar “Dos ambigüedades” y “A vueltas”.

- García López, Jorge, ed. *Novelas ejemplares*, escrito por Miguel de Cervantes Saavedra, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la edición de los clásicos españoles, 2005.
- Green, Otis. "El Licenciado Vidriera. Its Relation to the *Viaje del Parnaso* and the *Examen de Ingenios of Huarte*". *Linguistic and Literary Studies, In Honor of Helmut A. Hatzfield*, edición de A. S. Crisafulli, The Catholic University of America Press, 1964, pp. 213-220.
- López de Úbeda, Francisco. *Libro de entretenimiento de La Pícara Justina*. Edición de D. Mañero Lozano, Cátedra, 2012.
- Lowe, Jennifer. *Cervantes. Two Novelas ejemplares. La gitanilla and La ilustre fregona*. Tamesis Books, 1971.
- Platón. *Ion*. Edición de J. M. Pérez Martel, Alianza, 2004.
- Romo Feito, Fernando. "La idea de poesía en Cervantes. Un problema de interpretación". *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, edición de R. González Cañal y A. García González, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, pp. 13-23.
- Santa-Aguilar, Sara. "A vueltas con el pajé poeta de *La gitanilla*", en *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, en prensa.
- . "Dos ambigüedades autorales en los poemas insertos en las *Novelas ejemplares* de Cervantes". *Artifara*, núm. 18, 2018, pp. 247-254.
- Zimic, Stanislav. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Siglo Veintiuno Editores, 1996.

4

“ANTES QUE TE CASES, MIRA LO QUE HACES”: CASADERAS Y TRAZAS EN DOS COMEDIAS DE LOPE DE VEGA Y RUIZ DE ALARCÓN*

María Cecilia Trujillo Maza

La ingente producción de estudios de género en el último lustro ha disparado una necesaria revisión de la historia de la cultura y de la crítica literaria en el contexto del Antiguo Régimen español. Las consideraciones expuestas hace décadas por Malveena Mckendrick (1974), Kelly-Gadol (1977), Varela (1983) y Vigil (1986), entre otros especialistas¹, cuestionaron

* Para citar este capítulo: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988871.978958798888.9789587988895.4>

1 Me refiero a la tesis de Malveena Mckendrick (1974), en la que analizaba los estereotipos femeninos en el teatro áureo a la luz de las instituciones del Renacimiento; el ensayo de Joan Kelly-Gadol (1977) que reformulaba los modos de hacer historia, y, desde luego, los estudios del ámbito hispánico desde los años ochenta, que iluminaron aspectos fundamentales de la lectura

el concepto de *renacimiento* para el caso de la mujer y subrayaron la necesidad de reconstruir su historia a través de otros subtextos alternativos al discurso patriarcal. La asimilación de estas perspectivas en el panorama actual exige un estudio minucioso de la imagen de la mujer para que todas sus “historias” tengan voz en el panorama contemporáneo².

El presente estudio analiza la aparición de tres personajes femeninos que rompen con los estereotipos sociales fijados por los moralistas y educadores del Siglo de Oro. Se trata de Inés, protagonista de la comedia de Ruiz de Alarcón *El examen de maridos* y las hermanas Luciana y Violante de la comedia recientemente descubierta de Lope de Vega, *Mujeres y criados*. Ellas deciden cómo quieren vivir la vida y con quién se casarán, con independencia de la opinión de los personajes masculinos que aparecen en la obra retratados como simples “títeres” de sus enredos. En ambas comedias los personajes marginales de la sociedad barroca, las mujeres y los criados, se convierten en elementos centrales para el desarrollo de la trama y proponen una forma absolutamente novedosa de aproximarse a la construcción del individuo.

Para abordar el concepto de la “perfecta casada” en el teatro del Siglo de Oro, haré un breve recorrido de sus antecedentes textuales, sobre todo atendiendo a aquellos testimonios del último tercio del siglo XVI. Después, examinaré las dos comedias en cuestión y las implicaciones de estos personajes literarios innovadores en el marco sociocultural áureo.

femenina en el Siglo de Oro como las investigaciones de Julia Varela (1983) y las de Mariló Vigil (1986).

2 Los estudios más recientes que han adoptado estas perspectivas críticas para aproximarse a la representación de la mujer en la literatura hispánica y su vinculación con la historia cultural son las investigaciones de Cátedra y Anastasio Rojo (2004), relacionadas con las lecturas femeninas en el ámbito urbano; las disertaciones de Trevor Dadson (237-270) y las de Isabel Beceiro (2007).

Alabanza y vituperio al matrimonio

Atendiendo a las tesis de Joan Kelly-Gadol (1977), la mujer accedió de manera muy limitada a la cultura letrada y al sistema ideológico defendido por los humanistas. El Renacimiento fue absolutamente excluyente del género femenino y el renombre adquirido por algunas escritoras en este campo, fue, ante todo, una excepción a la norma. Los preceptos en los que se fundaba la dignidad del hombre y su participación en los asuntos públicos influyeron en la ubicación simétricamente opuesta de la mujer en el mundo privado. Su honor consistía casi exclusivamente en exhibir virtudes vinculadas a la castidad y el silencio, mientras que el honor del hombre se apoyaba en su instrucción privilegiada, en el dominio de la retórica y en otras disciplinas nobles que le permitieron construir su fortuna en el ámbito público de la sociedad. El florecimiento económico de las ciudades, como apuntará Julia Varela en el *Nacimiento de la mujer burguesa* (1997), representó un claro descenso de las posibilidades de la mujer, sobre todo para aquellas que se encontraban en centros urbanos. Se produjo una regulación de la sexualidad y un acceso limitado a la propiedad, al trabajo y a la educación³.

La Contrarreforma⁴ estipuló un discurso específico sobre el matrimonio en el que convergieron las preocupaciones por el orden familiar y patrimonial con cuestiones relacionadas con el celibato, la instauración de una normativa que rigiera la

3 Sobre la relación del contexto urbano de Sevilla con la representación de la mujer y la regulación de su comportamiento, véase Mary E. Perry (1993).

4 “El Concilio de Trento representa, en efecto, el triunfo definitivo de la monogamia. A partir de ese momento sólo se reconocerán los matrimonios que se lleven a cabo de acuerdo con determinados requisitos. Los matrimonios clandestinos son declarados nulos y las relaciones sexuales, que convertían en matrimonio los espousales, dejan de ser válidas. Los católicos pierden definitivamente la posibilidad de modificar su situación si no se produce el fallecimiento del cónyuge” (Sánchez Lora 87).

vida conyugal y su consecuente sacramentalización (Correia 25). Imposible comprender el estereotipo de la “Penélope cristiana” sin atender a las Epístolas paulinas que sirvieron de sustrato común de esta idea de mujer casada: “La mujer oiga la instrucción en silencio, con toda sumisión. No permito que la mujer enseñe ni que domine al hombre [...]. Con todo, se salvarán por su maternidad, mientraspersevere con modestia en la fe, en la caridad y en la castidad” (2 Tm, 11-15). La constante alusión a estos argumentos misóginos, ampliamente apoyados por los autores del Quinientos, consolidó la honra como el eje que pivotaba este sistema de relaciones sociales y a la mujer como su principal responsable. Una mujer que transgrediera estas normas de comportamiento no solamente ponía en entredicho su propia reputación, sino que dañaba de forma irreparable la virtud del varón de su casa, fuera el padre o su esposo. Ella debía ser silenciosa, casta, vergonzosa y permanecer siempre fiel a su marido.

Las reflexiones sobre el matrimonio en el Renacimiento se espigan en obras de géneros diversos, bien en obras de naturaleza espiritual como guías y espejos devotos para “buenos cristianos”, bien en coplas, romances, diálogos y novelas destinadas al entretenimiento. No todos los autores coincidieron en que el matrimonio era un estado ideal que debía alcanzar cualquier hombre. La vida conyugal podía resultar un incordio si la mujer no obedecía a la voluntad del varón. Como ejemplo de esta discrepancia de opiniones, a finales del siglo xv el médico valenciano Jaume Roig justificó su “renuncia al mundo” con las enormes penalidades de la vida de casado⁵.

5 El *Spill o Libre de les dones* ilustra las peripecias de un valenciano que conoce a lo largo de su vida a diferentes mujeres que lo engañan y que se aprovechan de su bondad. La biografía exhibe los grandes peligros que le aguardan al hombre que desee tomar esposa. Así lo expresa en su dedicatoria a Joan Fabra: “pel gentil atreviment / que entre dones vos roman / aquest rescrit vos coman / per vos sia tot legit / ben limat e corregit / afeginthi lo que hi fall / Trobantme en aquesta vall / callosa, pero los morts fuyt / ociós, trist, sens

Este parecer bebe de la *Sátira VI* de Juvenal, apartado dedicado a las romanas, en el que se estipulaba la castidad como el único remedio posible para evitar el yugo del matrimonio y exponía con diversos ejemplos la tiranía e inferioridad moral de las mujeres⁶.

Los principales precursores de “la perfecta casada” del Siglo de Oro fueron las cartas y “castigos” de finales de la Edad Media, que dictaminaron las funciones que debía ejercer la esposa o la joven casadera. Tobias Brandenberger (1996) recoge algunos textos en los que se percibe el carácter sumiso y casto que debía tener la doncella, particularmente con su marido y con sus suegros. Los autores de estos escritos fueron en su mayoría los padres⁷ de las hijas que contraerían matrimonio

fer fruyt / emprés he, no sns treball / de dones scriure llur tall / natural e voluntari / per una qui té l'contrari / destruir pus falciment: / E mostrar, no subtilment / sols rimat portant l'estil / les dones tenir vil / comportantles virilment: / sola aquella gentilment / tembre y amar, be scollir / entre spines flor de lir / qual per tot lo món adora” (Roig 32).

⁶ “Si amas ingenuamente a tu esposa, si tu corazón está entregado a ella sólo, agacha la cabeza y prepara tu cuello para llevar el yugo. No encontrarás ni una que respete a quien la ama: bien que ella misma arda de pasión, disfruta torturando al amado, esquilmándolo. De modo que tanta menos utilidad sacará de su mujer el marido cuanto más bueno y deseable sea. Jamás darás nada si tu esposa no quiere, si ella se opone no venderás nada, si ella no lo desea, tampoco se comprará nada. Ella prescribirá tus afectos. Se le cerrará la puerta en las narices a aquel amigo, ya viejo, cuya barba ha visto crecer tu puerta” (Juvenal, *Sat.*, vi. 206-215, p. 67).

⁷ Los textos que reflejan esta preocupación en el mundo privado, casi siempre pertenecen a las capas más altas de la sociedad. Es el caso de la carta que redactó el duque de Gandía para su hija, *La letra deval scrita fén lo marqués de Villena e compte de Ribagortça, qui aprés fo intitulat duch de Gandia, per dona Johana, filla sua, quant la maridà ab don Johan, fill del compte de Cardona, per la qual li scriví càstich e bons nodrimenz, dient axi*. Otro ejemplo fue el aviso anónimo *Conseyll de bones doctrines que una reyna de França donà a una filla sua que fonch muller del rey d'Anglaterra* en el que una mujer dictaminaba en dieciséis consejos los deberes que debía cumplir su hija como nueva esposa. Un último caso que merece ser recordado es la carta que le escribió Estefanía de Requesens a su hijo cuando partía a Flandes para servir al rey: “La vida

y, parcialmente, clérigos como Francesc Eixeminis que pastoreaban la vida espiritual de sus comunidades⁸.

A principios del siglo XVI, en sus coloquios *Mempsigamos* y el *Mancebo y la doncella*, Erasmo expuso una idea parcialmente distinta de la reflejada en los avisos medievales y esta fue quizá una de las razones por las que se incluyeron en los índices de esta centuria⁹. A la casada se le adjudicaba una función mucho más activa que la que figuraba en los anteriores textos y no debía obedecer ciegamente a su marido. El matrimonio para Erasmo era un acto de convivencia y de constante negociación. Algunos críticos han considerado más flexible la aproximación de Erasmo a la unión conyugal que la expuesta por otros humanistas. La repartición de las responsabilidades de los esposos dispuestas por Erasmo es mucho más equitativa que la que estipulaban coetáneos suyos, como Juan Luis Vives¹⁰. No obstante, cabe añadir que aunque Erasmo

tened buena y bien ordenada de acostar y levantar a buenas horas, y comer y cenar a ellas, y repartir el día de mañana que antes os sobre tiempo que os falte haciendo las cosas de ejercicio por la mañana [...] os encargo no andéis de noche solo ni con malas compañías, ni desconocido” (Requesens, f. 11).

- 8 Me refiero a los capítulos 31 a 94 del *Llibre de les dones* (1396) en los que Eiximenis expuso el papel de las casadas y de los mancebos.
- 9 Ambos *Coloquios* se imprimieron en Medina del Campo en 1527 con la traducción de Diego Morejón y en Valencia en 1528 con la traducción de Joffre de Valencia. Esta traducción de los *Coloquios* se incluyó en los Índices Inquisitoriales de 1551, 1559 (Bujanda x, 169). El coloquio en latín *Christiani Matrimonii* se prohibió en el Índice de París (1544), en el de Portugal (1551), en el de Venecia (1554), en el de Valdés (1559), en el de Roma (1564) y en el de Quiroga (1584).
- 10 Los investigadores suelen citar la epístola en la que Erasmo expresaba su desacuerdo con el modelo femenino creado por Vives en la *Institución de la mujer cristiana*, debido a que es una muestra muy clara de las diferencias en la representación de la casada del valenciano y de Erasmo: “Lo que dices me parece muy bien sobre todo lo referente al matrimonio. Sin embargo, si quisieras moderar ese fervor, serían más suaves ciertas cosas. En lo del matrimonio te has mostrado duro con las mujeres; espero que serás más blando con la tuya. Y de los afeites, dijiste demasiado” (ctd. en Morant 82). Para

defendió el matrimonio por encima del celibato y proclamó todos sus beneficios para el hombre y la mujer, esta última siempre adoptó un papel sumiso. Debía “amansar” al marido y someterse a su juicio, como si estuviera domando un león¹¹.

El argumento de la “mal casada” que consigue amansar a su marido con su abnegación y humildad es una constante en las obras que reflexionan sobre el matrimonio en la primera mitad del siglo XVI. En opinión de Morant, la “perfecta casada” debía ejercer una influencia benéfica en el dominio privado, tanto en el orden moral como en las costumbres del espacio conyugal (Morant 44). Este esquema de la mujer que consigue doblegar el mal comportamiento de su marido con buenas acciones, se reprodujo en los *Coloquios matrimoniales* de Luján, de 1550. Aunque no incorporó ninguna novedad en este terreno, como advierte en la presentación de la obra, su extensa difusión con más de once impresiones entre 1550 y 1589, y una traducción al italiano, demuestran el alcance que tuvo este género en los años que precedieron a la Contrarreforma, sin importar la originalidad de su factura¹². Según Rallo, la obra refleja una

observar el contrapunto entre el concepto del matrimonio de Erasmo y el de Vives, así como su difusión en España, véase el capítulo “El temple de las mujeres” (61-79).

11 Así decía Olalla: “Mi principal cuidado fue siempre de ser en todo agradable a mi marido procurando que en mis palabras ni en mis obras uviesses cosa que le offendiesse. Mirava a sus condiciones e apetitos, guardava tiempos e razón para lo que avía de hacer, estanto muy sobreaviso quando avía aparejo de aplacalle, e quando procurallo sería enojalle más, como diz que suelen hacer los que doman elefantes e leones y otros semejantes animales fieros” (Erasmo 75). El sufrimiento de la casada que aguanta la tiranía del esposo viene, en realidad, de la *novella* de Griselda, del *Decamerón* x, 10, un texto con claros antecedentes en la literatura medieval que encontró eco en Timoneda, Pedro Navarro y en la dramaturgia del Siglo de Oro. Véase Soriano (293-294).

12 Asunción Rallo recoge en su edición crítica de 1990 todos los fragmentos que incorporó Luján de los *Coloquios* de Erasmo, de la *Letra a monsén Puche* de Guevara y de *La Silva de varia lección* de Mejía.

eminente preocupación por la adecuada instrucción que debe recibir la mujer para gobernar su hogar (Rallo 51). Esta domesticación no debía poner en entredicho la autoridad del varón y reafirmaba el carácter vulnerable de la mujer. Para Luján todas las mujeres son por naturaleza “flacas” y “encogidas”, incapaces de gobernar o de poseer sabiduría. Esta perspectiva se intensificará con la Contrarreforma y el matrimonio será el instrumento capaz de mantener este orden jerarquizado entre el hombre y la mujer.

La Penélope cristiana

Trento consiguió intervenir de forma directa en el matrimonio, cuestión reflejada en los manuales de confesión y en los tratados dedicados a este problema. El decreto *De reformatione matrimonii* (sesión XXIV de noviembre de 1563) recogió la normativa que proclamó el carácter sacramental del matrimonio, la aprobación paterna y la indisolubilidad, entre otros aspectos. Estos preceptos estaban al servicio de controlar los matrimonios clandestinos y de garantizar la monogamia (Correia 202-205). En la segunda mitad del XVI se insertó esta cuestión en una gran variedad de obras, como los *Tres libros sobre el pecado de la fornicación* (Salamanca, 1585) de Francisco de Farfán. Según este autor no existía la procreación fuera de la institución del matrimonio, pues de haberla era antinatural: “se collige cuan natural sea al hombre la copulación conyugal. La cual es un ayuntamiento de dos personas que por razón de matrimonio están obligados a la sustentación y doctrina de sus hijos; y por consiguiente, que es lo que en buena razón se requiere para multiplicación y conservación del linaje humano” (f. 338).

Por esos mismos años fray Luis de León estableció los marcos “diferenciales” del ámbito masculino y del femenino en *La perfecta casada* (1583). La obra refleja las preocupaciones de

finales del Quinientos y la regulación del orden social entre el ámbito privado y el público, tal como prescribía san Pablo. La mujer vela por el orden de su hogar y el hombre vigila el correcto funcionamiento de la vida civil:

Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así dellas el encerrarse y encubrirse. Aun en la iglesia, adonde la necesidad de la religión las lleva y el servicio de Dios, quiere San Pablo que estén así cubiertas, que apenas los hombres las vean; ¿y consentirá que por tu antojo vuelen por las plazas y las calles, haciendo alarde de sí? ¿Qué ha de hacer fuera de su casa la que no tiene partesningunas de las que piden las cosas que fuera de ellas se tratan? Forzoso es que, como la experiencia enseña, pues no tienen saber para los negocios de substancia, traten, saliendo, de poquedades y menudencias; y forzoso es que, pues no son para las cosas de seso y de peso, se ocupen en lo que es perdido y liviano; y forzoso es que, pues no es de su oficio ni natural hacer lo que pide valor, hagan el oficio contrario. (León 339-340)

Fray Luis redactó *La perfecta casada* como regalo de bodas para su sobrina, doña María Varela de Osorio. El librito tenía una utilidad inmediata, aunque Martínez-Góngora (1999) y Morant (2002)¹³ han estimado que la obra proponía un

¹³ Martínez-Góngora anota que fray Luis “concibe un modelo utópico de sociedad en el cual tanto las necesidades básicas de supervivencia de la población como las de salvación eterna, están resueltas. La mujer ocupa un papel central en el mismo, lo que contrasta con las limitaciones que el autor impone a su capacidad de acción” (Martínez-Góngora 178). Para Isabel Morant, el discurso de la *Perfecta casada* —farragoso y repetitivo— proyectó una imagen de la mujer lejanísima a la de cualquier lectora. En opinión de Morant, el autor poco o nada sabía del matrimonio y su tratado no tuvo una aplicación inmediata como se le ha atribuido.

modelo utópico y de difícil aplicación. *La perfecta casada* fue una de las obras más difundidas del Siglo de Oro, incluso hasta mediados del siglo xx¹⁴, por la importancia que se les concedió a la familia y al papel de la mujer. La instrucción de la casada repercutía en el desarrollo de los miembros de la familia y, por tanto, de la sociedad, tal como expone fray Luis a doña María:

Porque a la verdad, cuando no hubiera otra cosa que inclinara a la casada a hacer el deber, si no es la paz y sosiego y el gran bien que en esta vida sacan e interesan las buenas de serlo, esto solo bastaba. Porque sabida cosa es que, cuando la mujer asiste a su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda crece. (León 250)

La educación de la casada era tan importante como la del varón. Su correcta instrucción proveía de buenos ejemplos y enseñanzas a los hijos que trabajarían, en un futuro, para el bien de la república. Esa idea incidió profundamente en la imagen del matrimonio de los tratados en alabanza a las mujeres de finales del siglo XVI. Juan de Espinosa en el *Diálogo en laude a las mujeres* (1580) y Cristóbal de Acosta en el *Tratado en loor a las mujeres* (1590) citaron numerosos casos de casadas que habían salvado a un colectivo social con su recato y buen ejemplo. No bastaba con atribuirles una sabiduría inusitada en una mujer, como había hecho Boccaccio y los tratadistas

¹⁴ *La perfecta casada* tuvo al menos cinco impresiones desde la edición *principis* hasta 1632. En el siglo XVIII se reimprimió en cuatro ocasiones y en el XIX, nada menos que veinticuatro veces (Palau i Dulcet 480). Esta dilatada difusión se extendió hasta la primera mitad del siglo XX como se prueba en las encuestas a las lectoras que recogió el diario *El Sol* en 1927. Casi todas reconocían que *La perfecta casada* era su libro de cabecera. Véase Hernández (248-253).

del xv, como Álvaro de Luna, Rodríguez del Padrón y Valera; la mujer debía brillar por ser una buena esposa.

Como ejemplo de esta actitud, Espinosa recogió algunas biografías de mujeres que destacaron por su obediencia y fidelidad al marido. Son heroínas porque pudieron engañar a un ejército con sus ardides y restaurar la paz de su pueblo. También como buenas esposas promovieron el credo cristiano e incentivaron la conversión no solo de su marido, sino de todo su entorno. Cristóbal de Acosta adoptó estos criterios para alabar a las damas del pasado en el *Tratado en loor a las mugeres* (1594). La obra incluía un prólogo al lector en el que un “amigo” del autor exponía las razones por las que las mujeres no merecían los prejuicios misóginos con los que fueron constantemente descalificadas:

Trae notables historias y ejemplos de la constancia y lícito amor de las mujeres para con sus maridos. Muestra el grande valor de las mujeres en las letras, y las que en ellas florecieron, y la buena reputación en que siempre fueron tenidas, ya que ellas por cuyos merecimientos, santos consejos y divinas predicaciones, la santísima fe es aumentada y los graves varones y poderosos príncipes, que por las tales virtuosas y santas mujeres, fueron de las herejías apartados y a la santísima fe convertidos. (Acosta f. 6v)

Si la mujer es virtuosa es porque es capaz de transformar a su marido en un buen cristiano. Es, de nuevo, la mujer que instruye en su hogar y en la que se apoya la crianza de los hijos. Su sabiduría sólo adquiere valor cuando está al servicio del credo cristiano. Por tanto, ya no interesa tanto la mujer en sí y su defensa, cuanto los beneficios que puede aportarle al hombre. Cristóbal de Acosta dedicó dos capítulos a alabar al matrimonio:

Tiene más el sacramento del matrimonio esta dignidad, fue instituido en paraíso, y en estado de inocencia y no de

pecado, y así, porque este sacramento toma más nombre de la madre que del padre, se llama matrimonio y no, patrimonio. Y fue ocasión para que la madre fuese honrada, criándola en lugar honrado, que es el paraíso, de cuyo lícito ayuntamiento se siguen tantos bienes como veréis en las sagradas escrituras. (Acosta f. 74)

Sin embargo, ocurre una paradoja. Acosta nunca sale del sistema patriarcal, y después de loar a todas estas mujeres sabias, excusa a las mujeres parleras por no disponer de una naturaleza adecuada al silencio. Sus argumentos recuperan las tesis hipocráticas de los humores y los temperamentos¹⁵ tan extendidas en ese momento:

Si alguna es parlera, también creemos que supo Aristóteles que esto le proviene por causa de su calidad y complejión, la cual las mueve e inclina a ese vicio naturalmente, como el hombre sanguíneo, flemático, colérico o melancólico, que según el predominio de su humor tiene las inclinaciones. Y si el hombre se deja vencer de sus malas inclinaciones y sigue sus vicios, ¿qué culpa ponéis a la mujer si en algunos

15 Desde la Antigüedad se justificó la inferioridad de la mujer por su limitación “biológica” para razonar. Su cuerpo carecía de los principios esenciales que poseía el varón para adquirir conocimientos complejos. La mujer, por el contrario, tenía una gran facilidad para imaginar porque había sido creada durante el sueño de Adán, pero no podía controlar su sensibilidad, ni someter su juicio adecuadamente. Como es bien conocido, Hipócrates introdujo la teoría de los humores en la medicina occidental y su correspondencia con los elementos y las cualidades: bilis amarilla (fuego y calor), bilis negra (tierra y frialdad), sangre (agua y humedad) y flema (aire y sequedad). Hacia el siglo II d. C., Galeno le añadió a estas correspondencias los cuatro temperamentos: sanguíneo, melancólico, colérico y flemático. Debido a las propiedades del semen femenino y a su “impureza” la mujer tenía la naturaleza blanda, fría y húmeda; mientras que el hombre la tenía dura, caliente y seca. Para un análisis pormenorizado de estas cuestiones en la literatura áurea, véase el prólogo de Serés al *Examen de ingenios de Juan Huarte de San Juan*.

tales cayese pues naturaleza a estas y a otras semejantes pasiones las inclina? Y si estando a esto sujeta la mujer por ser mujer —en lo que ella no tiene culpa, pues naturaleza le dio tal ser— se fuese a la mano y venciese así, su natural inclinación, ¿cuánto más de loor sería? (Acosta f. 110 v.)

Aunque los tratados en alabanza a las mujeres exponen una colección de damas ilustres de todos los tiempos, al final acaban reforzando el sistema patriarcal que habían procurado atacar. La mujer, por naturaleza, no podía acceder a los conocimientos que administraba el hombre ni podía desarrollar sus mismas capacidades. Se inclinaba por las pasiones, era débil de pensamiento y si incitaba al hombre al error, no se le debía culpar, pues su propio cuerpo le había negado la posibilidad de discernir correctamente entre el acierto y la equivocación. La representación de sus capacidades intelectuales, algo monotemática, no podía liberarse de los prejuicios masculinos que la habían exiliado del mundo. La necesaria vinculación de la mujer al matrimonio, sobre todo en los últimos decenios del Quinientos, determinó el sistema educativo femenino y la formación que debía lograr para mantener esta imagen ideal de la “perfecta casada”. Una educación que debe entenderse puramente en su valor instrumental como estabilizadora del orden social. Los ejercicios y los libros que conforman su instrucción están encaminados a consolidar esta estampa ideal de virtud y recato¹⁶.

Bernárdez (2007) ha subrayado la importancia de los discursos preceptivos de las “buenas lecturas” para las doncellas como documentos valiosos que nos revelan los usos y comportamientos culturales de la sociedad del Siglo de Oro. Si se

16 Para un análisis detallado de las lecturas femeninas en el ámbito hispánico y el discurso preceptivo relacionado con las “bibliotecas ideales” y “las bibliotecas prohibidas”, véase Marín Pina (1991 y 2005); Baranda (2005); Gagliardi (2010).

insiste tantísimas veces en lo que debe o no leer la mujer, es de suponer que había una audiencia que justificara estos reparos. El teatro áureo llevó a las tablas esta dialéctica de la instrucción de la “perfecta casada” y la realidad social de la mujer. Suárez recoge diversas escenas del teatro del Siglo de Oro en las que aparecen lectoras (Suárez 675). La imagen de una mujer en un escritorio o de doncellas leyendo tratados debía sorprender al *grosso* de los espectadores, pues como apunta también Suárez, el público estaba más acostumbrado a la estampa devota de santa Catalina o santa Bárbara que solía representarse con un libro, que a la de una doncella quemando libros como ocurre con Eliodora en *El infamador* de Juan de la Cueva¹⁷ o Inés en el *Examen de maridos*, quien recoge en un “blanco libro” los méritos de los galanes “casaderos” que se disponen a pasar la prueba. ¿Qué suponían para el público del siglo XVII estas representaciones? ¿Era una caricatura femenina o correspondía a una defensa de sus virtudes?

Ardides femeninos en la comedia urbana

Entre 1613 y 1614 Lope de Vega redactó *Mujeres y criados*¹⁸, una comedia que debió representarse en Toledo hacia 1615 y

- 17 En la escena II de la jornada III de *El infamador*, Eliodora y Venus-Felicina condenan la lectura del Arcipreste de Talavera y Castillejo por su carácter misógino: “Quise, así tengas sosiego, / hacellos ambos pedazos, / y hechos muchos retazos / arrojallos al fuego” (De la Cueva vv. 29-32).
- 18 En el 2010 Alejandro García-Reidy realizó este importante descubrimiento para la literatura universal y publicó, junto con el grupo PROLOPE, la edición crítica de la comedia *Mujeres y criados* (2014) citada en este estudio. Un año antes había detallado las circunstancias de este hallazgo y las características del manuscrito en una publicación de la *Revista de Literatura* (417-438). Según concreta García-Reidy, Lope debió escribir la obra entre los años 1613 y 1614. Un año después pasó a manos del director de la compañía, Pedro de Valdés, que la representaría en los años venideros, tal como figura en un poder otorgado en Toledo el 21 de enero de 1615 (55). El manuscrito de la

que disfrutó de cierto éxito, de acuerdo con la necesaria transcripción realizada por Pedro de Valdés (1631) en Barcelona, debido al trajín y consecuente desgaste del manuscrito en los corrales de comedia españoles¹⁹. *Mujeres y criados* es una comedia urbana enmarcada en Madrid, donde las mujeres demostrarán que pueden manejar a su antojo los hilos de su destino. Esta pieza se centra en las peripecias desencadenadas por dos triángulos amorosos conformados por dos hermanas y los criados de un conde fanfarrón, Luciana-Conde-Teodoro y Violante-don Pedro-Claridán. En palabras de Alejandro García-Reidy (16), las mujeres “se erigen en auténticas protagonistas y son las que encarnan la búsqueda de la felicidad” (16). Este recurso que, desde nuestra perspectiva parece feminista y reivindicativo, era en realidad una convención habitual en la comedia urbana que ocupa estos años²⁰. La autoridad del

Biblioteca Nacional, ms. 16 915, consultado por García-Reidy datado en 1631 era, en realidad, una transcripción del original. Aparecía firmado por “Belardo”, pseudónimo utilizado por Lope de Vega en otras de sus obras: “Así puso fin Belardo / a lo que pasa en el mundo / por mujeres y criados” (*Mujeres* vv. 2888-2891). La identificación de la pluma de Pedro de Valdés, gracias a las herramientas proporcionadas por el proyecto *Manos teatrales* (*manosteatrales.org*) consiguió fijar la atribución definitiva de esta comedia anónima hasta la actualidad, al Fénix de los Ingenios. Para conocer con mayor detalle las circunstancias de este hallazgo y las características crítico-textuales de la obra, véase “La famosa comedia de *Mujeres y criados*: el hallazgo” (<https://www.youtube.com/watch?v=ZeHdUKJIdU&feature=youtu.be>).

- 19 García-Reidy (Prólogo 55-58) le sigue la pista a la compañía de Pedro de Valdés y sugiere la representación de *Mujeres y criados* en al menos una docena de poblaciones españolas durante los siguientes quince años posteriores a la entrega del poder para representarlo, el 21 de enero de 1615.
- 20 En realidad, la comedia urbana calca la caracterización femenina del teatro romano e italiano. La mujer tiene una presencia fundamental en la obra y los valores sociales relacionados con el poder y la autoridad aparecen suspendidos para que el protagonismo femenino empuje la acción de la obra. Oleza (48) recoge tres comedias de Lope en las que aparece este tipo de personaje al que llama “Dama donaire”. Cumple las funciones del “gracioso” pero va mucho más allá, pues enreda y mueve los hilos de la trama en su propio beneficio.

hombre y la sumisión de la mujer se ponen en entredicho para dar paso a un mundo en el que gobiernan las leyes del amor. Las mujeres se consolidan como artífices de ingenios y engaños y los personajes masculinos orbitan a su alrededor sin cuestionar los desajustes que esta vuelta de tuerca podría ocasionar en los espectadores. El efecto de esta puesta en escena “carnavalesca” aseguraba el éxito de la comedia, añade García-Reidy (37). El teatro era, ante todo, “un espectáculo global y un negocio” (Vigil 350) y Lope de Vega supo perfectamente sacarles jugo a todos los mecanismos que provocaban, en este caso, la risa y el deleite de su público.

La abundancia de “mujeres varoniles” que habita las comedias urbanas de Lope de Vega es una prueba irrefutable de la eficacia dramática que buscaba el autor al poner al revés los códigos sociales²¹. En el *Arte nuevo* (1609) sentenció que este disfraz suele “agradar mucho” y ofende muy poco (*Arte* v. 283). En el caso de *Mujeres y criados* las mujeres no necesitan disfrazarse para ejercer su voluntad. En las primeras comedias de Lope como *La escolástica celosa*, veíamos una Celia que, herida de amor a causa de una desafortunada confusión, se disfraza de bachiller para ver a su amado Cardenio en Alcalá y conseguir su objetivo²². Luciana exhorta a Teodoro a suplantar la identidad de un caballero ficticio al que llama “don Pedro” de un modo completamente descarado. Sin reparo alguno y delante de las narices de su propio padre cuela al amante y burla las pretensiones lujuriosas del conde Próspero.

García-Reidy (*Mujeres y criados* 37) también subraya esta característica en *Mujeres y criados* y le atribuye una función lúdica.

21 Para un análisis de este personaje en el teatro del Siglo de Oro y sus implicaciones socioculturales, véase Mckendrick (1974).

22 Así les pide a sus amigos, Viveno y Tebandra, que le ayuden a ejecutar su plan sumándose a este disfraz: “Nos hemos de vestir / todos los tres de estudiantes. / Hijos habemos de ser / de un caballero los dos, / y tú, el ayo” (*Escolástica* v. 2050-2056). En la siguiente escena vemos cómo los estudiantes los toman por novatos y Cardenio consigue dilucidar su identidad.

Desde el segundo acto se perfila esta caracterización de Luciana como “dama tracista” que utiliza el ingenio y no la fuerza para ejercer su voluntad. El conde Próspero, deseoso de poseer a Luciana y acabar con el triángulo amoroso, quita del medio a Teodoro, su secretario, enviándole a cuidar al marqués, su sobrino. Antes de partir Teodoro decide despedirse de Luciana y allí descubre el engaño del conde, quien en realidad instaba al marqués a retener a Teodoro durante meses: “que en cierta pretensión mía me da disgusto y, por no matarle, me ha parecido este el más seguro remedio” (*Mujeres v. 1142 Carta*). Luciana, como es habitual en este tipo de personajes femeninos, desenmascara el plan del conde y propone una traza para burlarlo. La introducción de su engaño después de la lectura de la carta no solamente prepara a su interlocutor, sino que dispone al público para que se rían con ella:

LUCIANA	¿Qué te parece?
TEODORO	;Estoy loco!
LUCIANA	¿Parécete que las mujeres somos algo?
TEODORO	Única eres
LUCIANA	Pues cuanto he pensado es poco si no remedio este daño.
TEODORO	¿Pues aquí hay remedio?
LUCIANA	Sí.
TEODORO	¿Remedio?
LUCIANA	Espérame aquí; verás un notable engaño. (<i>Mujeres vv. 1141-1150</i>)

Luciana es una gran fabuladora. Inventa al personaje don Pedro, un varón afrentado que se había batido en un duelo y necesitaba ocultarse de sus “competidores”. Para evitar sospechas e infiltrarlo en su casa, encadena una sarta de mentiras que dedica al conde y a Florencio, su padre. Simula que corresponde los

deseos del conde y que, para hallar medio de visitarla, solicita a Florencio que esconda a este “hermano” de una amiga suya “con cuya ocasión podrá entrar a visitarle y a verme” (v. 1373). De esta manera, consigue que Teodoro supla la identidad de don Pedro, a su vez tocayo del pretendiente de Violante, y que Florencio acoja al amante de su hija. Los criados enamorados, Teodoro y Claridán, disfrutan con ellas de las trazas que van jugándoles al conde y a don Pedro: “;Qué cosa has hecho / tan ingeniosa? / De risa, por Dios / me muero” (vv. 1576-1579).

Los criados y las mujeres gobiernan el mundo desarrollado en el escenario. Los personajes masculinos que pertenecen a la aristocracia son retratados como meros fantoches, cuyas fórmulas y pretensiones ya no tienen lugar en el contexto que ocupa la obra. Parecen figurones literarios, prestos a seguir las convenciones de la nobleza y que los personajes marginales ponen de revés. Al final del segundo acto, el ardid de las hermanas envuelve a los pretendientes después de la visita del conde Próspero. El primero, piensa que don Pedro es, en realidad, el joven al que estaban escondiendo en casa de Florencio por un duelo de capa y espada. Ambos deciden ayudarse para conseguir el amor de las hermanas, pero don Pedro no acaba de entender los conflictos que refiere el conde y cree que habla de una herida amorosa causada por el rechazo de Violante, como se refleja en este diálogo de don Pedro y Luciana:

DON PEDRO Aficionado le quedo,
pero no mucho me agrada
su entendimiento.

LUCIANA ¿Por qué?

DON PEDRO Porque en metáforas habla.
No sé qué dice de heridas,
presos, justicias, espadas,
esconderse, retraídos
y otras cosas de esa traza.

LUCIANA Son usos nuevos de corte. (vv. 1839-1847)

El tercer acto se cierra con las bodas de los personajes que habían protagonizado los enredos, como ocurre en todas las comedias urbanas. Se descubren los engaños y disfraces de las mujeres tracistas y ante esta anagnórisis múltiple, el matrimonio se establece como la única solución que resuelve los conflictos asociados a estas revelaciones. Parece que el dramaturgo pone de revés al mundo en casi toda la comedia para regresar en la última escena a las convenciones y expectativas del público. Las damas consiguen casarse con los criados del conde con la feliz aprobación de su padre, quien no parece en absoluto ofendido ante el descubrimiento de la identidad del tal “don Pedro”. Incluso le pide al conde que celebre con ellos las uniones de sus hijas y haga de padrino:

Señor Conde, yo soy dueño
 De este suceso y, pensando
Que de no acabarle aquí
 Me resulta mayor daño,
 Os pido tengáis por bien
Que criados tan honrados
 Como vuestros sean mis deudos. (vv.2864-2870)

Lope le ofrece al público una visión completamente transgresora de la sociedad para devolverlo al final a los convencionalismos. El teatro suspende el tiempo, el espacio y las limitaciones de la vida cotidiana, pero cuando “baja el telón” y se acaba el juego, el público vuelve a la realidad. Sin ánimo de simplificar excesivamente, el matrimonio como broche final es un rasgo inherente a este subgénero del teatro áureo. Para Lope la unión de los amantes está escrita en las estrellas y el desenlace final es una confirmación de esta predestinación (Wardropper 50)²³. Las ingeniosas trazas de las mujeres

²³ “Lope regards love as a ‘correspondence of stars’ —events bring the lovers to see the error of allowing their affection to wander. They are eventually

dilatan la acción y conducen al objetivo que las había motivado a utilizar su ingenio. Lope sabe que el triunfo del amor es un producto muy apreciado por su audiencia y quiere que su espectador se marche a casa con una sonrisa dibujada en el rostro, aunque, como he señalado, el matrimonio en el Siglo de Oro fue una herramienta de jerarquización del poder y poco tenía que ver con la culminación del amor apasionado y desprovisto de leyes sociales representado en las tablas con los triángulos amorosos de las damas y los criados del conde Próspero.

Para el caso del *Examen de maridos* este desenlace final se aplaza hasta los últimos versos de la obra. El matrimonio está presente en toda la comedia, es el hilo común que une las dos tramas, pero no es sino en el desenlace final cuando el público aprecia cuál de todos los candidatos opta por la “plaza” de marido de doña Inés. La protagonista se comporta de un modo muy diverso al de las “damas” tracistas de Lope. Ella realiza este “examen” porque se resiste a que el amor mueva la balanza a favor de uno de los galanes. Doña Inés, una mujer de buena cuna, debe escoger un marido para poder ejercer el marquesado que le corresponde como única heredera. La comedia inicia con la lectura de la última voluntad de su padre entregada por Beltrán, un viejo hidalgo y antiguo servidor del marqués: “antes que te cases, mira lo que haces” (*Examen* v. 33). Dotada de un espíritu emprendedor y decidido, se propone “examinar” a todos aquellos candidatos que se ofrezcan como “opositores” para alcanzar este noble estado, como afirma doña Inés en las primeras escenas:

que elegir esposo quiero
con tan atentos sentidos
y con tan curioso examen

reunited forever in their love (and coincidentally, in marriage)” (Wardrop-per 50).

de sus partes, que me llamen
el Examen de maridos. (vv. 68-72)

El examen de maridos de Ruiz de Alarcón pertenece a las últimas obras que escribió el autor criollo y fue una de las piezas más complejas en cuanto a lo estilístico²⁴. Según Agustín Millares Carlo (916) la obra debió redactarse hacia 1621 y se publicó erróneamente en la parte XXIV de las comedias de Lope de Vega en 1632^[25]. Pertenece al género de la comedia urbana, y, por consiguiente, la mujer disfruta de un protagonismo muy especial. Ruiz de Alarcón ambienta esta comedia en Madrid, al igual que *Mujeres y criados*²⁶. De manera semejante, casi toda la acción de la obra se desarrolla en el interior de la casa de doña Inés y pocas veces aparecen escenas en las calles de la ciudad²⁷. Ambas piezas ponen en entredicho las convenciones sociales y consolidan a la protagonista en la única autoridad que define el destino de los otros personajes.

La mujer que enreda motivada por la pasión amorosa más al uso de la comedia urbana es Blanca, un personaje femenino secundario que descalifica al marqués para imposibilitar su

²⁴ Véase Germán Vega García-Luengos. Para un análisis de los recursos estilísticos relacionados con las corrientes humanistas en esta obra, véase Lilian Von der Walde.

²⁵ La segunda parte de las comedias de Ruiz de Alarcón en la que constan once obras más, se aprobó en enero de 1622, pero no se imprimió hasta el año 1634, en el taller barcelonés de Sebastián de Cormellas. Véanse el prólogo y el estudio preliminar realizado por Ángel Martínez Blasco (2).

²⁶ Germán Vega García-Luengos contabiliza seis comedias en las que aparece Madrid como telón de fondo entre las veintitrés obras publicadas de Ruiz de Alarcón y sugiere que dicha elección pretendía alabar al público donde quería que su teatro se representara. Véase Germán Vega García-Luengos, “En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón”.

²⁷ García-Reidy (*Mujeres y criados* 49) desglosa el marco espacial de la obra y refleja la predominancia del espacio doméstico, sobre el exterior. Un rasgo que presentan pocas piezas contemporáneas de este subgénero del teatro barroco.

participación en el “examen”. Como en otras ocasiones, Ruiz de Alarcón huye de las premisas establecidas por la Comedia Nueva y les da la vuelta a aquellos aspectos que Lope consideraba necesarios para el desarrollo de la acción²⁸. El teatro es su sustento, pero no quiere ganarse a la audiencia a cualquier precio²⁹. Suspende la decisión de Inés durante casi toda la obra y distorsiona la validez del “ganador” del examen con esta dama tracista. Es imposible ver en este candidato a un hombre virtuoso que merece la apreciación de la dama. Es un mentiroso, débil de carácter e inestable. Tan pronto ama a doña Blanca, como la deja después de estar años festejando su belleza. La herencia de su mayorazgo le impide casarse con una mujer de rango inferior, pero antes de exhibir tristeza por esta traba que le pone el destino, se “desenamora” sin más.

En una de las primeras escenas, don Fernando, otro caballero de la nobleza, solicita al conde que medie por él. Don Fernando está enamorado de Blanca y no desea que el marqués Fadrique intervenga en sus pretensiones amorosas, pues el marqués solo quiere a doña Blanca para satisfacer una pasión fugaz: “su amor sólo aspira a fin injusto, / y quiere alcanzar su gusto / con ofensa de mi honor” (vv. 129-132). El conde don Carlos amenaza al marqués con el fin de su amistad si no

- 28 La complejidad de los personajes y tramas de las obras de Ruiz de Alarcón no ha sido tratada por la crítica con la suficiente atención. Para un análisis de su relación con las convenciones de la Comedia Nueva estipuladas por Lope, véase “Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia”, de la crítica Lola Josa.
- 29 Esta disposición esquiva se refleja en el prólogo de la primera parte de sus ocho comedias impresa en Madrid en 1628. Así se dirige al vulgo: “Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta más que yo sabría. Allá van esas comedias: trátlas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos y ahora pueden solo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar” (ctd. en Montero Reguera).

deja a Blanca. La respuesta cómica del marqués subraya su caracterización como varón inconstante que no defenderá su amor a “capa y espada”, pues antes de escuchar al conde ya había decidido olvidarla (v. 326). Aunque el marqués le dice a Blanca que si busca a otra candidata como esposa será “remedio, no mudanza” (v. 642), no hace ningún duelo tras esta elección.

Blanca, por el contrario, es un personaje ingenioso y decidido vinculado a la comedia urbana. Fabula con gran facilidad, como hacía Luciana con el ficticio don Pedro. Se cubre con una manta para ocultar su identidad y se hace pasar por la criada de una dama afrentada por los vicios del conde don Carlos y el marqués don Fadrique. El primero le había hecho la corte desde hacía tres años y, aunque sus méritos y virtud excedían a los de cualquier pretendiente, una fiebre súbita le hizo mudar este empeño. En este engaño afirma que el marqués fue elegido por el padre de esta dama como un segundo pretendiente, tras las mudanzas del conde. Pero llegó a sus oídos que el marqués tenía defectos irreparables para cualquier esposo y se negó a casarse con hombre de tan indigno:

Tiene el Marqués una fuente,
remedio que necios toman,
pues para sanar enferman,
y curan una con otra.
Tras esto, es fama también
que su mal aliento enoja,
y fastidia más de cerca
que él de lejos enamora;
y afirman los que le tratan
que es libre y es jactanciosa
su lengua, y jamás se ha visto
una verdad en su boca. (*Examen* vv. 1139-1150)

En el tercer acto, Ochavo, criado y gracioso, se esconde en la chimenea del salón de doña Inés y escucha los reparos

de la dama para elegir al marqués como marido, pues tiene “defetos” terribles que impiden esta elección. Don Fadrique se muestra atormentado y le pide al conde que le confiese de dónde provienen estas calumnias que deshonran su buena causa, pero este le responde que todo es una invención de doña Inés para dilatar la elección y obligarlo a enmendar “si algún defeto tenéis / que vos sepáis, y ella, no” (vv. 2405-2406). A continuación, mientras el marqués aguarda debajo del balcón de la casa de doña Inés para aliviar sus tormentos y “tristes pasiones”, es sorprendido por la aparición súbita de Ochavo. La visita furtiva de este criado a Mencía, también criada de la marquesa, por fin desvela los defectos que causan tantos reparos en doña Inés:

A enfado
 dice, señor, que provoca
 el aliento de tu boca:
 ¡mira tú a quién has besado
 sobre ahito y en ayunas,
 o después de comer olla,
 ajos, morcilla, cebolla,
 habas verdes o aceitunas! (vv. 2524-2531)

Para el marqués todas son injurias infundadas por celos y no les da la más mínima importancia hasta que Ochavo menciona que su amo es considerado “hablador y mentiroso”, y que Blanca fue la fabuladora de toda esta máquina de ingenios. Para resolver este enredo, el conde decide cederle doña Inés al marqués y obtener la mano de doña Blanca. No obstante, careciendo de cualquier interés por vencer la prueba, se dispone a realizarla para ayudarle al marqués: “Yo, con licencia / vuestra, en esta diferencia / defiendo que el que es amado / debe ser el escogido” (vv. 2669-2670). En el “examen” realiza una larga disquisición del amor y el matrimonio y arguye que los defectos de la persona amada no son impedimento alguno

para que la unión sea provechosa, pues el amor acepta estos fallos “quien ama a un defetüoso, / ama también sus defectos / tanto, que aun le agradan cuantos / le asemejan en tenerlos” (vv. 2868-2871). Tras proclamarse vencedor con tan justos razonamientos, insta a la marquesa a que escoja como marido al “imperfeto amado” y que los defectos infundados no han sido más que una vana calumnia sembrada por los celos. En *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, Lope de Vega había compuesto una pieza trágica en la que la dama superaba el maltrato de un marido misógino. Una obra que guarda una clara correspondencia con la tradición medieval del marido tirano que pretende probar la virtud de su mujer (Soriano). En el caso de las comedias de las que se ocupa este estudio, el examen impuesto a los pretendientes invierte esta tradición misógina, gracias a la intervención de la dama tracista y al efecto carnavalesco propuesto en ambas obras.

La prueba de las casaderas

La anagnórisis final, como en *Mujeres y criados*, descubre los artificios de la dama tracista y culmina con el matrimonio, aunque, en este caso, para salvar a doña Blanca, el conde justifica las mentiras de Blanca en la ambición de don Carlos para vencer la prueba: “las tres faltas que le han puesto, / y que ha sido una mujer / la que tales fingimientos / os dijo por orden mía” (vv. 2981-2984). En los últimos versos Inés confiesa que ya lo adoraba con estos defectos y se muestra satisfecha con su elección. Aun así, y pese a este feliz desenlace bastante tópico, el “examen” presenta una visión moderna del matrimonio que probablemente aceptaba el público como puesta en escena carnavalesca de las convenciones sociales. Los candidatos para ejercer de maridos, tanto en *Mujeres y criados*, como en el *Examen*, son analizados con absoluta frialdad, como si se tratara de una operación mercantil. Esta característica trastoca

la idea del matrimonio consolidada a principios del siglo XVII y propone la idea de una mujer autoritaria que no se rige por las relaciones de poder estipuladas para su género³⁰.

El “Examen” es un mecanismo que utiliza Ruiz de Alarcón para subrayar que ni el amor, ni las armas, ni tan siquiera la lucha por el honor serán elementos decisivos a la hora de “aprobar” este examen. Don Juan de Guzmán y el conde don Carlos se encuentran aguardando el examen en la sala de la marquesa y deciden resolver su rivalidad con un duelo. Doña Inés los interrumpe, hablándoles como una madre riñe a sus hijos:

Sabiendo que es lo primero
que he advertido en el examen
que no ha de entrar en certamen
quien por mí saque acero,
¡Cómo aquí con ofenderme
queréis los dos obligarme,
pues que pretendéis ganarme
con el medio de perderme? (vv. 704-718)

Los candidatos guardan las espadas y obedecen sumisamente a la voluntad de doña Inés. Vale más favorecerla que resolver los conflictos amorosos con “capa y espada”. Esta despreocupación por el honor, a la que ceden los personajes sin rechistar, propone un concepto de la virtud humana innovador para este tiempo. No importa la opinión del prójimo, sino el valor que cada uno considere de sí mismo. Ellos harán valer sus méritos por otros medios con los que triunfarán en

³⁰ En su artículo “Shakespeare y la doma del gusto en *El examen de maridos* de Juan Ruiz de Alarcón”, Lola Josa analiza con detalle las similitudes de *El examen de maridos* con el *Mercader de Venecia* de William Shakespeare. La prueba que realiza Portia a los pretendientes guarda bastantes similitudes con la que realiza la marquesa doña Inés, así como el tono irónico y el tratamiento moderno que caracteriza la producción dramática de ambos autores.

el “examen”. El tono autoritario de doña Inés hace parte de esa caracterización “carnavalesca” de las mujeres en la comedia urbana. Basta recordar lo extraño que era para este contexto que una mujer desplegara sus capacidades intelectuales o cualquiera de las destrezas que tradicionalmente estaban identificadas con la vida de los varones: lectura, instrucción, escritura, memoriales, etcétera. Lope de Vega ya lo había hecho con las diversas representaciones en las que figuran “latini-parlas” como sucede en *La dama boba* y *La doncella Teodor*, una proyección más cercana a la caricatura que a la defensa a ultranza de la mujer³¹.

La puesta en escena de la protagonista en un “bufete con un libro y memoriales”, como se indica en la acotación que la precede (969), es claramente una declaración de intenciones. Según Suárez Miramón (681), le permite al espectador familiarizarse con esta “estampa” que exhibe una imagen inaudita para los estereotipos femeninos. Doña Inés no solamente decide cómo y cuándo escogerá a su marido, sino los méritos que valdrán para dicha elección. Ochavo, el criado gracioso, resume con ironía al marqués don Fadrique y al conde don Carlos la organización de esta prueba, como si se tratara de un examen universitario:

Cuanto a lo primero, a todos,
gentilhombres y pajés
y criados de su casa,

³¹ En realidad, Lope no puede salir del discurso misógino que ataca con la aparición de estas damas instruidas que burlan las pretensiones de los personajes masculinos, como se había hecho en las polianetas medievales. En *La dama boba* el amor triunfa sobre la razón, al igual que sucede en el *Examen de maridos*. Incluso cuando en *La doncella Teodor* se rebaten los argumentos hipocráticos que condicionaban la incapacidad intelectual femenina, los hombres siguen exhibiendo su superioridad. Para un análisis de esta cuestión, véase Trujillo Maza. Sobre la relación del humanismo de Juan Luis Vives en *La dama boba*, véase Egido.

orden ha dado inviolable
de que admitan los recados,
los papeles y mensaje
de cuando a su hermosura pretendieren ser galanes.
Con esto, en un blanco libro,
cuyo título es Examen
de maridos, va poniendo
la hacienda, las calidades,
las costumbres, los defectos
y excelencias personales
de todos sus pretendientes,
conforme pueden informarse
de lo que la fama dice
y la inquisición que hace.
Estas relaciones llaman
“consultas” y “memoriales”
los billetes, y “recuerdos”
los paseos y mensajes.
Lo primero notifica
a todo admitido amante
que sufra la competencia
sin que el limpio acero saque;
y al que por esto, o por lo otro
defecto una vez borraré
del libro, no hay esperanza
de que vuelva a consultarle. (vv. 200-228)

La reacción de los caballeros ante estas “imaginaciones” y “caprichosos desatinos” es apuntarse al examen, aunque hasta ese punto poco interés habían demostrado por la fortuna de doña Inés. El marqués y el conde subrayan que los galanes presentados a la prueba harán uso de “mil mudanzas / de costumbres y de trajes” (vv. 251-252), como se estila en la corte para ocultar los vicios. Ochavo advierte este parecer de su señor y exhorta a doña Inés a que además de reparar en la

apariencia y méritos del linaje que incluya en su “memorial”, examine también el alma de los candidatos para garantizar que la elección sea la adecuada: “me han dicho que examináis / lo visible, y no tratáis / de las partes interiores, / en que muchas veces vi / disimulados engaños, / que causan mayores daños / al matrimonio” (vv. 476-481).

Una vez que la marquesa analiza los memoriales que cada uno de los candidatos le había entregado a Beltrán, realiza un examen minucioso en el que no deja titítere con cabeza. Uno a uno los va borrando, por viudos, impuntuales, pobres, endeudados, hasta dejar solamente al marqués, porque sus defectos no están del todo esclarecidos. El examen de los caballeros es una burla del matrimonio y la autoridad del varón. Doña Inés los desecha sin miramientos, tomando en cuenta la conveniencia del matrimonio con cada uno de ellos. Don Juan Vivero es gentilhombre y tiene una buena fortuna, pero como en otro tipo se daba al juego, doña Inés opina que esa inclinación no se aplaca con la madurez y que no quiere un marido ludópata (v. 1800). Don Juan de Guzmán le parece retórico y mentecato. Con una nota poética que había añadido a sus calidades para ganar el favor de la marquesa, condena su participación en el examen. Otro, como Gómez de Toledo, es descartado por colérico y por moroso, aunque esté emparentado con Hurtado de Mendoza (v. 1844).

Esta representación del matrimonio como una relación mercantil, alejada de la imagen de la “Penélope cristiana” con asiento en el Siglo de Oro, es una parodia posibilitada por el ambiente lúdico del teatro. En *Mujeres y criados* Violante también examina a don Pedro, pero lo hace como distracción, pues no le interesan en absoluto sus respuestas: “vuestra paciencia / me obligan a tenerla de serviros / mas nunca amor se cura con presencia” (vv. 1333-1335). En opinión de García-Reidy (*Mujeres y criados* 43), Violante es, ante todo, maestra de la palabra, y el interrogatorio al que somete al pobre pretendiente lo reduce a un “estereotipo cortesano”

con quien puede reír el público. Así, Violante justifica este examen persiguiendo el mismo objetivo “mercantil” que se planteará Inés en el *Examen*:

VOLANTE: Si compran un caballo y le pasean
 Para ver si es pesado o si es ligero;
 Si los pies, si las manos le rodean;
 Si los dientes le miran, ¿no es más justo
 Que las mugeres lo que compran vean? (vv.
 1259-1263)

El interrogatorio parodia el matrimonio como la culminación del amor. Le llama un “caballo de oros” (v. 1321), una figura completamente artificial que responde a esa imagen de la que se quiere reír. Sus modales, su forma de vestir y sus vicios, dictaminarán si será un marido adecuado. Violante esquiva la autoridad de su padre probando al “novio” sin importar las consecuencias de dejar en ridículo a este candidato que se marcha “despedido y agraviado” (v. 1324) después de sorprenderse por el extraño proceder de su adorada:

¿Va muchas veces donde no le llaman?
 ¿Suele hablar con vocablos exquisitos
 o con aquellos que los niños maman?
 ¿Pone “salud y vida” en sobreescritos
 y suele hablar donde callan todos,
 y en los corrillos públicos a gritos?
 ¿Deciende de los griegos o los godos? (vv.
 1294-1300)

Más adelante, Violante le suplica que lo deje en paz y don Pedro, constructo de ese caballero cortés hecho a imagen y semejanza de la lírica medieval, pretende servir y ganar su favor con paciencia, como dictaminaban los trovadores: “¿No dicen que amor entonces / merece lauro y corona / cuando

persevera firme / y los agravios adora?” (vv. 2123-2126). Violante le explica que aún tiene mucho que aprender, pues en este caso la insistencia solo causará el aumento del repudio que siente hacia él y le niega cualquier esperanza de convertirla en su esposa. Le pide que se “desenamore” de ella, cuestión que articula un divertidísimo calco de la lección del maestro-estudiante. Violante, harta ya de este fastidioso pretendiente le ofrece tres “liciones” con las que podrá desenamorarse. Para ello don Pedro toma un libro de memorias (v. 2152) y apunta los preceptos ofrecidos por Violante: no pensar en la persona que se quiere, dejarla de ver y sustituirla por otra amada. Don Pedro rebate estas lecciones, siguiendo el juego propuesto por Violante, y se niega la validez de cada una de ellas. Violante utiliza el lenguaje empleado en la universidad³² para darle continuidad a esta “clase de *remedii amoris*”:

VIOLANTE	Darle liciones sobra sin que en el poste argumente. no soy dotor, que soy novia.
DON PEDRO	Razón será que el maestro a los discípulos oiga. Yo no me pingó a no pensar porque el olvido socorra mi amor. Si no pensar pienso, que pienso es cosa notoria, lego no pensar no puedo. (vv. 2188-2197)

Imposible saber con absoluta certeza si Ruiz de Alarcón conocía esta comedia de Lope de Vega. Es probable que la

³² Así lo ha comprobado García-Reidy respecto a la expresión *en el poste argumente*: “alude a la expresión ‘asistir al poste’, que se empleaba para describir el momento en las clases universitarias cuando los catedráticos, después de haber dictado una lección, bajaban de su cátedra y esperaban a los alumnos para resolver sus dudas” (*Mujeres y criados* 164n).

hubiera visto u oído antes de componer la que sería una de sus últimas piezas teatrales. La trasposición de la clase universitaria como elección del marido es un recurso que permea también el *Examen de maridos*. En ambas obras se realiza una parodia del matrimonio como institución social. No es la idea de matrimonio como resolución del conflicto de los amantes furtivos, quienes por fin pueden unirse con la bendición de su entorno. Se trata, más bien, de una imitación jocosa del relato oficial del matrimonio, trajoñado hasta el cansancio por la Contrarreforma, y de la imagen de la “perfecta casada” consolidada a finales del siglo XVI. La originalidad de estas dos comedias reside en cuestionar los valores que sostienen esta institución como estabilizadores de la sociedad. Las situaciones escenificadas como carnavalización de la realidad tienen un propósito crítico respecto a este contexto político que estipulaba los roles sociales de una manera tan sectaria.

El teatro se ofrece como entretenimiento para público, juego de la realidad que fabula pero también es un espejo donde se proyectan las preocupaciones de su audiencia y, por qué no, sus anhelos y penalidades. No es difícil imaginarse las limitaciones con las que vivían las mujeres del Siglo de Oro. El efecto cómico de estos juegos genera la complicidad de las espectadoras, quienes observan los “maridos examinados” como fantoches ridículos, imágenes artificiales extraídas de la literatura de otro tiempo. Esa convergencia de perspectivas y su justo cuestionamiento es el germen del sujeto moderno que elige su propio destino.

Bibliografía

- Acosta, Cristóbal de. *Tratado en loor a las mugeres*. Giacomo Cornetti, 1592.
- Baranda, Nieves. *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España Moderna*. Arco Libros, 2005.

- Beceiro, Isabel. *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*. Nausícaa, 2007.
- Bernárdez, Asunción. “Pintando la lectura. Mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro”. *Edad de Oro*, núm. 26, 2007, pp. 67-91.
- Biblia de Jerusalén (nueva edición totalmente revisada), dir. J. A. Ubieta, Desclée De Brouwer, 2019.
- Brandenberger, Tobias. *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, siglos XIV-XVI)*. Libros Pórtico, 1996.
- Bujanda, J. M. *Thesaurus de la littérature interdite au XVI^e siècle, auteurs, ouvrages, éditions, avec addenda et corrigenda*, vol. x, Centre d’Études de la Renaissance, 1996.
- Correia Fernandes, María de Lurdes. *Espelhos, cartas e guias. Casamento e esperitualidade na Península Ibérica 1400-1700*. Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1995.
- Dadson, Trevor. *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares del Siglo de Oro*. Arco Libros, 1998.
- De la Cueva, Juan. *El Infamador*. Edición de Francisco A. De Icaza, Espasa-Calpe, 1965.
- Egido, Aurora. “Vives y Lope. La dama Boba aprende a leer”. *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Abada Editores, 2003, pp. 115-128.
- Erasmo, Desiderio. *Coloquios de Erasmo según la edición de Alonso Ruíz de Virués*. Edición de Andrea Herrán y Modesto Santos, Anthropos, 2005.
- Espinosa, Juan de. *Diálogo en Laude de las Mujeres, intitulado Gineacepaeños, dividido en cinco partes*. Michel Tini, 1580.
- “La famosa comedia de Mujeres y criados. El hallazgo”. YouTube, Juan Carlos Romero, 21 de mayo del 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZeHdUKJIJdU&feature=youtu.be>.

- Farfán, Francisco de. *Tres libros sobre el pecado de la fornicación.* Herederos de Mathias Gast, 1585.
- Gagliardi, Donatella. *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI.* Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2010.
- García-Reidy, Alejandro. “Mujeres y Criados, una comedia recuperada de Lope de Vega. *Revista de Literatura*, núm. 75, 2013, pp. 417-438.
- , ed. *Mujeres y Criados*, de Lope de Vega, 2014.
- Hernández Cano, Eduardo. “Lecturas y lectoras a finales de los años veinte: la encuesta de *El Sol* (1927)”. *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, coordinado por María Cecilia Trujillo Maza, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 248-253.
- Huarte de San Juan, Juan. *Examen de Ingenios*. Edición y prólogo de Guillermo Serés, Cátedra, 1989.
- Josa, Lola. “Juan Ruiz de Alarcón y su nuevo arte de entender la comedia”. *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, núm. 6, 2004, pp. 215-226.
- . “Shakespeare y la doma del gusto en *El Examen de Maridos* de Juan Ruiz de Alarcón”, ed. Beatriz Mariscal, *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 245-267.
- Juvenal. *Sátiras*. Traducción de Bartolomé Segura Ramos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- Kelly-Gadol, Joan. “Did Women Have a Renaissance?” *Becoming Visible. Women in European History*. Edición de Koonz Brodenthal Bostoin Stuart, Houghton Mifflin Company, 1977, pp. 137-164.
- León, Fray Luis de. “La Perfecta Casada”. *Obras Completas*, edición de Félix García, vol. I, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, pp. 223-360.
- Marín Pina, M. Carmen. “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género

- caballeresco entre el público femenino”. *Revista de Literatura Medieval*, núm. 3, 1991, pp. 128-148.
- . “La aventura de leer y las mujeres del Quijote”. *Boletín de la Academia Española*, núm. 85, enero-diciembre, 2005, pp. 417-441.
- Martínez Blasco, Ángel. *Quien mal anda en mal acaba, Juan Ruiz de Alarcón*. Reichenberguer, 1993.
- Martínez-Góngora, Mar. *Discursos sobre la mujer en el humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*. Spanish Literature Publications Company, 1999.
- Mckendrick, Malveena. *Women and society in the Spanish Drama of the Golden Age, a study of La Mujer Varonil*. Cambridge University Press, 1974.
- Millares Carlo, Agustín. “Prólogo”. *Juan Ruiz de Alarcón Obras Completas*, vol. II, edición de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 916-919.
- Montero Reguera, José. “Biografía de Juan Ruiz de Alarcón”; http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_ruiz_de_alarcon/autor_biografia/.
- Morant, Isabel. *Discursos de la vida buena*. Cátedra, 2002.
- Oleza, Joan. “Alternativas al gracioso. La dama donaire”. *Criticón*, núm. 60, 1994, pp. 35-48.
- Palau i Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispanoamericano*, VII. Librería Palau, 1954.
- Perry, Mary E. *Ni espada rota ni mujer que trota*. Crítica, 1993.
- Rallo, Asunción, ed. *Coloquios matrimoniales*. Escrito por Pedro de Luján, RAE, 1990.
- Requesens, Estefanía de. *Instrucción de la Señora Doña Estefanía de Requesens, mujer de don Juan de Zuñiga y Avellaneda comendador mayor de Castilla para don Luis de Requesens, su hijo, yendo a Flandes a servir a su Majestad que entonces era príncipe*. Biblioteca Nacional, MSS. 2058.
- Roig, Jaume. *Lo Spill*. Edición de Roque Chabás, L’Avenç, 1905.

- Rojo, Anastasio. *Bibliotecas y lecturas de mujeres. Siglo XVI.* IHLL, 2004.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *El Examen de Maridos*, en *Obras Completas*, vol. II. Edición de Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 920-1004.
- Sánchez Lora, José L. *Mujeres, conventos y formas de religiosidad barroca*. Fundación Universitaria Española, 1998.
- Soriano, Catherine. “El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia de Lope de Vega. Estudio comparativo”. *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10, 1991-1992, pp. 293-326.
- Suárez Miramón, Ana. “La mujer lectora en el teatro barroco”, *Serenísima palabra, Actas IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, edición de Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa et al., Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 675-684.
- Trujillo Maza, María Cecilia, coord. *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*. Academia del Hispanismo, 2008.
- . “Las Latiniparlas en algunas comedias de Lope de Vega”. *Anuario de Lope de Vega*, núm. 12, 2006, pp. 263-284.
- Varela, Julia. *Modos de educación en la España de la contrarreforma*. Las Ediciones de La Piqueta, 1983.
- . *Nacimiento de la mujer burguesa. El cambiante desequilibrio de poder entre los sexos*. Endymion, 1997.
- Varela Rodríguez, M. Elisa, “Aprender a leer, aprender a escribir. Lectoescritura femenina (siglos XIII-XV)”. *Mujer y cultura escrita*, edición de María del Val González de la Peña, Trea, 2005.
- Vega Carpio, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Evangelina Rodríguez, Castalia, 2011.
- . *La escolástica celosa*. Edición de A. Blecua y N. Santíñez-Tió, *Parte I de comedias de Lope de Vega*, coordinado por Alberto Blecua y Guillermo Serés, Editorial Milenio, 1997.

- . *Mujeres y criados*. Edición de A. García-Reidy, Gredos, 2014.
- Vega García-Luengos, Germán. “El último Alarcón”. *Palabra crítica. Estudios en homenaje a José Amezcua*, edición de Lillian von der Walde, vol. IV, núm. 2, 1993, pp. 363-[395].
- . “En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón”, Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998), edición de Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Iberoamericana Vervuert, 2002, pp. 545-581.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Siglo XXI, 1986.
- . “Los usos indumentarios de las mujeres en la Edad de Oro. El triunfo de las apariencias”, *Edad de Oro*, núm. 26, 2007, pp. 345-358.
- Von der Walde, Lillian. “La disputatio en el *Examen de Matridos*”, *Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, en colaboración con el Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (Pamplona, 27 al 29 de marzo de 2000), Peter Lang, 2001, pp. 385-399.
- Wardropper, Bruce. “Lope de Vega’s Urban Comedy”. *Hispanófila, Número especial dedicado a la Comedia*, núm. 1, 1974, pp. 47-61.