



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

**Heroínas Dramáticas: Mujeres en el Teatro  
desde Grecia al Siglo XVIII Español.  
Dramaturga, Actriz y Personaje.**

**Dña. María José Navarro Azorín  
2022**





**Universidad de Murcia**

Facultad de Letras

Tesis doctoral

Heroínas dramáticas: Mujeres en el teatro desde  
Grecia al siglo XVIII español. *Dramaturga, actriz y  
personaje.*

Directora: Dra. D<sup>a</sup>. Diana Marta de Paco Serrano

Tutor: Cat. D. Francisco de Asís Florit Durán

Autora: D<sup>a</sup>. María José Navarro Azorín

**Murcia**

2022



A Carlos

Me faltan vidas para agradecerte  
todo lo que has hecho por mí

A Dana, Loki y Golfi



En este espacio me gustaría presentar mi más sentido agradecimiento a todas aquellas personas que de una forma u otra han formado parte de esta locura que ha sido mi andadura por la investigación doctoral. Han sido cuatro años intensos que en ocasiones me han llevado al límite y que sin estas personas no habría sido lo mismo.

Inicialmente quiero agradecer a mi directora Dra. Diana Marta de Paco Serrano su apoyo y dedicación, quien sin conocerme no dudó ni un segundo en aceptar mi propuesta y embarcarse conmigo en esta aventura. Además de por ser mi mentora y respaldo motivacional que me ha sacado de más de un apuro y pelea interna.

Del mismo modo, a mi tutor Cat. Francisco de Asís Florit Durán que aceptó formar parte de este estudio, además de aconsejarme en cualquier actividad, iniciativa o formación adicional de este paso por la Escuela Internacional de Doctorado. Y como no, sobre las dramaturgas del Siglo de Oro.

También deseo agradecer a la Dra. Teresa Ferrer Valls, con quien contacté por la imposibilidad de acceder a su estudio y no dudó en prestarme su ayuda. Mil veces gracias, pues sin ella esta investigación no habría sido lo mismo. Por el mismo sentido, a la Dra. Laura Menon por su ayuda y consejos sobre los personajes femeninos de Feliciano Enríquez de Guzmán.

Así mismo, agradecer a mi compañera doctoranda, Ainoa Moreno Camacho, con quien me reencontré en uno de los simposios de la Escuela de doctorado y quien ha sido un apoyo en la sombra necesario.

En el sentido institucional me es imposible no agradecer la importantísima labor de los compañeros de la biblioteca Nebrija, que aun en los peores momentos de la pandemia, no dudaron en resolver mis dudas y ampliar plazos de entregas. Al igual que al Coordinador de la Escuela de Doctorado en la rama de Artes y humanidades, Dr. Juan Antonio Cutillas y al director de esta Dr. Juan Manuel Hernández Campoy, quienes no han dudado en resolver todas y cada una de mis dudas.

En lo personal y familiar me gustaría agradecer inicialmente a mi familia, padres, hermanas, amigos y familia política, que me han apoyado de todas las maneras posibles, aguantando cada una de mis dudas y cambios de percepción.

De todos ellos en especial, reconocer los consejos, apoyo y dedicación de Cat. Consuelo Prats Redondo, porque la familia a veces no tiene que ser de sangre. Mil gracias por tu dedicación y ayuda.

A Carlos Soriano Prats mi compañero, verdaderamente ha sido el pilar fundamental en mi vida desde hace años y la persona que más dedicación, cariño y apoyo me ha prestado en estos cuatro años. Darte las gracias se queda corto, ya sabes que parte de toda esta investigación es tuya.

Y sin duda, me gustaría agradecer a mis otros compañeros de vida no humanos, tal vez no entiendan nuestro idioma, pero sin palabras han sido un apoyo incondicional y leal en cada uno de los buenos y malos momentos, Dana, Loki y Golfi.

Finalmente, me gustaría agradecer a este jurado su participación y observaciones a esta investigación, ya que, son parte fundamental de los resultados de estos cuatro años.

Mil gracias a cada uno de los que han formado parte de esta historia.







# ÍNDICE

LISTADO DE GRÁFICAS .....	15
INTRODUCCIÓN .....	17
CAPÍTULO I. LA IMPRONTA FEMENINA: DEL TEATRO GRECOLATINO AL MEDIEVAL .....	29
1.1. Contexto social .....	31
1.2. La mujer en el teatro como creadora e intérprete: dramaturga y actriz .....	40
1.2.1. De Grecia a Roma: La mujer oculta .....	44
1.2.1.1. Poetisas .....	45
1.2.1.2. Historiadoras .....	52
1.2.1.3. Filósofas .....	54
1.2.1.4. Reinas y Esposas .....	56
1.2.1.5. Religiosas .....	60
1.2.2. Edad Media: La mujer devota y pecadora .....	61
1.2.2.1. Mujeres de la corte: reinas, princesas y doncellas .....	62
1.2.2.2. Mujeres religiosas .....	71
1.2.2.3. Escritoras y trovadoras .....	76
1.2.2.4. Eruditas musulmanas .....	82
1.3. Figuras femeninas desde Grecia al Medievo .....	83
1.3.1. El Personaje femenino grecolatino .....	90
1.3.1.1. Tragedia .....	92
1.3.1.1.1. Esposas-Madres .....	95
1.3.1.1.2. Hijas .....	125
1.3.1.1.3. Mujer .....	143
1.3.1.1.4. Nodrizas .....	175
1.3.1.1.5. Diosas .....	180
1.3.1.2. Comedia .....	194

1.3.1.3. Esposas-Madres .....	196
1.3.1.4. Hijas .....	218
1.3.1.5. Cortesanas .....	231
1.3.1.6. Mujeres .....	254
1.3.1.7. Sirvientas y Esclavas .....	277
1.3.2. El personaje femenino del Medievo .....	278
1.4. Pervivencia de los personajes femeninos .....	279
1.5. Conclusiones.....	283
<b>CAPÍTULO II. HUELLAS DE MUJERES EN EL TEATRO ESPAÑOL: DEL SIGLO DE ORO AL XVIII .....</b>	<b>289</b>
2.1. Contexto social .....	291
2.2. La mujer en el teatro como creadora e intérprete: dramaturga y actriz.....	304
2.2.1. Dramaturgas hispanas de este periodo .....	307
2.2.1.1. Breve semblanza de personalidades más representativas .....	317
2.2.2. Intérpretes en este teatro hispano.....	332
2.2.2.1. Actrices y directoras .....	340
2.2.2.2. Breve semblanza de intérpretes del XVIII.....	344
2.3. Figuras femeninas creadas por mujeres.....	356
2.3.1. El personaje femenino de este periodo .....	360
2.3.1.1. Tragedia y drama .....	362
2.3.1.1.1. Reina .....	364
2.3.1.1.2. Princesa.....	383
2.3.1.1.3. Hijas.....	393
2.3.1.2. Comedias.....	398
2.3.1.2.1. Hijas-primas-hermanas .....	399
2.3.1.2.2. Esposa-Madre .....	432
2.3.1.2.3. Damas .....	452

2.3.1.2.4. Mujeres-brujas-viudas .....	506
2.3.1.3. Tragicomedia .....	535
2.3.1.3.1. Hijas-primas-hermanas .....	536
2.3.1.4. Entremés .....	543
2.3.1.4.1. Hijas .....	544
2.3.1.5. Sainete .....	547
2.3.1.5.1. Mujeres (esposas) .....	548
2.3.1.5.2. Hija .....	554
2.3.1.6. Tonadilla .....	557
2.3.1.6.1. Dama .....	558
2.3.1.7. Sirvientas .....	562
2.4. La mujer en el teatro a partir del siglo XVIII: dramaturga, actriz y personaje .	568
2.5. Conclusiones .....	573
CONCLUSIONES GENERALES .....	583
BIBLIOGRAFÍA .....	593
ANEXOS .....	619
Anexo I. Dramaturgas hispanas del Siglo de Oro al XVIII .....	621
Anexo II. Dramaturgas representativas de este periodo .....	623
Anexo III. Actrices halladas en Mimma de Salvo .....	624
Anexo IV. Actrices que desarrollan su actividad en el siglo XVIII .....	655
Anexo V. Directoras y actrices no excluidas anteriormente .....	657
Anexo VI. Intervenciones de los personajes femeninos grecolatinos .....	658
Anexo VI. I: Intervenciones en las tragedias grecolatinas. ....	658
Anexo VI. II: Intervenciones en las comedias grecolatinas. ....	666
Anexo VII: Intervenciones de los personajes femeninos del Siglo de Oro al XVIII	673
Anexo VII. I: Intervenciones de los personajes femeninos en las tragedias .....	673
Anexo VII. II: Intervenciones de los personajes femeninos en las comedias .....	676

Anexo VII. III: Intervenciones de los personajes femeninos en las tragicomedias .....	683
Anexo VII. IV: Intervenciones de los personajes femeninos en los entremeses..	684
Anexo VII. V: Intervenciones de los personajes femeninos en los sainetes .....	685
Anexo VII. VI: Intervenciones de los personajes femeninos en las tonadillas ....	686

## **LISTADO DE GRÁFICAS**

Gráfica Intervenciones 1: Totales Tragedia Grecolatina .....	285
Gráfica Intervenciones 2: Totales Comedias Grecolatinas.....	286
Gráfica Intervenciones 3: Totales Tragedia S. Oro - S. XVIII.....	575
Gráfica Intervenciones 4: Totales Comedias S. Oro – S. XVIII.....	576
Gráfica Intervenciones 5: Totales Tragicomedias S. Oro – S. XVIII.....	577
Gráfica Intervenciones 6: Totales Entremés S. Oro – S. XVIII .....	578
Gráfica Intervenciones 7: Totales Sainete S. Oro – S. XVIII.....	578
Gráfica Intervenciones 8: Totales Tonadilla S. Oro – S. XVIII .....	579
Gráfica Intervenciones 9: Totales Tragedia-Comedia Grecolatina .....	587
Gráfica Intervenciones 10: Totales S. Oro -S. XVIII .....	589





## **INTRODUCCIÓN**



Como se indica en el título de este trabajo “Heroínas dramáticas. Mujeres en el teatro desde Grecia al siglo XVIII español” en él quisiera desarrollar un estudio científico-humanista sobre el entorno social de la mujer en el mundo teatral, centrando la atención en su actividad como dramaturga, actriz y personaje.

Gracias a las fuentes de información a día de hoy que se están recopilando, podemos señalar que el papel de la mujer se ha ido transformando con el paso de los siglos. Así mismo, con los estudios de género se destaca la importancia de la figura femenina, su relevancia y el desarrollo indispensable de esta en cualquiera de las actividades y disciplinas de la vida. Si bien, su presencia en los manuales de obras de la historia literaria y sobre todo teatral se nos muestra escasa. Y es que hasta la fecha todavía queda un largo camino por el que recuperar los nombres de creadoras en cualquiera de las disciplinas artísticas y como no en la que nos referimos.

De esta necesidad nace nuestro estudio, pues por la vitalidad y trascendencia que deben y tienen que poseer las figuras femeninas, planteamos un recorrido que parte del teatro grecolatino al teatro español del siglo XVIII como fundamento, para en un futuro realizar un estudio dedicado al teatro español del siglo XIX al XXI.

Nuestra intención se basa en visibilizar y revalorizar la figura femenina, además de dar contestación a aquellas cuestiones que apenas conocemos, ¿cómo y cuándo aparece en escena?, ¿de qué manera y bajo que premisas se la reconoce?, y ¿En qué contextos se presenta?, en suma, ¿cómo es la mujer en el arte dramático?

Por tanto, el objetivo principal de este trabajo se ha centrado en reflejar su recorrido social y teatral - partiendo de los inicios del teatro grecolatino para estudiar a continuación el desarrollo del teatro español hasta el siglo XVIII-. En busca de aquellas mujeres y personajes femeninos que marcaron y han marcado un cambio en la trayectoria teatral.

Unido a este propósito, se ha basado nuestra intención de encontrar, describir y mostrar las figuras femeninas en todos los tiempos antes reseñados. E intentar evidenciar el porqué de su mayor o menor presencia a través de los personajes que muestran. Es decir, conocer ¿Cuándo se las ve más?, ¿cómo aparecen?, y ¿cuándo se convierten en dramaturgas y actrices?

De esta manera, se ha pretendido datar el nacimiento de la dramaturga y la actriz, es decir, de las mujeres que crearon y las que se representaron a sí mismas en el arte dramático. Al igual que con los personajes femeninos, se ha examinado su figura con el fin de comprender su rol principal o secundario, junto con su evolución teatral.

Todo ello guiado a partir de nuestra hipótesis que se construye entorno a la capacidad mimética del género teatral. Por lo que, sirviéndonos de la teoría de *mímesis* presentada por Aristóteles, consideramos el teatro un arte imitativo, que se convierte en un mundo real-ficticio. En el que el autor y el personaje se encuentran influenciados por la sociedad, uno por la suya propia y el otro por la construida por el autor, provocando que el personaje se aprecie como un individuo. Y que la autora y actriz se encuentren abocadas y condicionadas al momento histórico de sus vidas y por consiguiente a en que este se les permita acceder o no a su labor creativa.

Esta premisa basada en el personaje como individuo, posibilita comprender la construcción de este y, por ende, concluir su rol principal o secundario, ya no solo en la obra, sino en la vida. Permittiéndonos al mismo tiempo afirmar que el personaje femenino cumple un papel principal cuando se construye en desacuerdo con los modelos sociales y secundario, cuando se caracteriza según lo establecido por la sociedad.

Por lo que, para comprender el papel que ejerce el personaje femenino en la historia del teatro de nuestros periodos elegidos no nos centramos tanto en su rol como recurso de la trama, esto es, como modelo actancial de la obra (sujeto, objeto, ayudante...) sino en base al papel que ejerce condicionado por la sociedad real, que, a su vez determina la figura femenina.

En suma, los objetivos se desarrollan basándose en la idea de que la mujer está condicionada por el estatus social en el que vive. Al igual que su progreso como personaje, actriz y creadora dependerá del momento histórico en el que se desarrolle como tal. Con ello, lo que se pretende es:

- Ver a la mujer en el teatro, a través de su evolución histórico-social
- Dar relevancia al personaje femenino y su evolución
- Recuperar la figura de la mujer con una visión global
- Marcar el nacimiento de la actriz y la dramaturga

Por otro lado, para llevar a cabo este estudio se ha utilizado una estructura metodológica de carácter inductivo-deductivo y cualitativo-cuantitativo, que se ha organizado en dos capítulos centrados en investigar las implicaciones de lo femenino en el teatro desde sus inicios en Grecia y Roma, pasando por la época medieval en España, hasta llegar a un momento culminante del teatro hispánico entre el Siglo de Oro y el siglo XVIII. Además, unido a cada periodo se aprecia un apartado culminante de su posible evolución posterior. Siguiendo con las conclusiones generales, la bibliografía utilizada y unos anexos.

En un principio el estudio se pretendía comenzar por Grecia y Roma, para seguir la evolución del teatro Medieval español y de la mujer en él. Sin embargo, la multitud de características similares del contexto social en ambas etapas con respecto a la mujer, la grecolatina y la medieval, además de los escasos textos dramáticos que presenta la Edad Media hasta finales del siglo XV, nos ha llevado a replantear su estructura, uniendo ambos momentos y creando así un capítulo inicial. Del mismo modo y por la misma razón, el segundo capítulo se ha organizado aunando Siglo de Oro, Barroco y Siglo XVIII, pues el contexto social en el que se enmarca la mujer es prácticamente idéntico.

Por tanto, en este trabajo de investigación se ha estimado comenzar asentando los cimientos del teatro y la evolución social de la mujer inferida en él. Para proseguir a lo largo de la llamada Edad Moderna, completando así la visión de un teatro primordial, con el que queda, según consideramos, enmarcado el nacimiento de la actriz y dramaturga, además de la evolución del personaje.

En lo que respecta más concretamente a los dos capítulos, los hemos dispuesto en varios apartados (nueve para el primero y ocho para el segundo) para estudiar a la mujer en la sociedad antigua y medieval, renacentista y neoclasicista mostrando en cada momento su situación social y, por ende, su importancia en la historia y en el teatro. Buscando presentar a sus personalidades teatrales, para descifrar por qué razón sus personajes son así.

En consecuencia, se han iniciado a partir del contexto sociocultural en el que se encuentra la mujer, para posteriormente comprender mejor el personaje femenino dentro

de los subgéneros teatrales. Ya que, una vez asentado su lugar social y datada la aparición de la dramaturga y actriz, el siguiente paso se ha basado en el análisis de los personajes femeninos en tragedias, comedias, tragicomedias, dramas, entremeses, sainetes y tonadillas según corresponda en el tiempo y en el espacio.

Adicionalmente a cada uno de los dos capítulos se añade un penúltimo apartado curioso antes de cada una de las conclusiones específica. El del primero, versa acerca la pervivencia de los personajes femeninos de este teatro inicial. Mientras que en el segundo se prevé un estado de la cuestión de lo que intuimos será una investigación futura, sobre dramaturgas, actrices y personajes a partir del siglo XVIII.

Como anteriormente hemos citado, el primer capítulo lo hemos destinado al teatro grecolatino y medieval español, si bien, hemos encontrado ciertas limitaciones debidas a la ausencia de documentación de dramaturgas y actrices. Razón por la que se incluye un corpus de mujeres relevantes de este periodo que nos da pie al reconocimiento de las labores creacionales de la mujer. Lo que justifica, que nos sirvamos de los autores grecolatinos masculinos para completar el segundo apartado destinado al análisis de los personajes.

Y es que, entrando a consultar las fuentes reunidas para este primer capítulo, debido a nuestra formación en Lengua y Literatura españolas, nos hemos visto en la necesidad de basarnos en las traducciones de las obras de autor, para llevar a cabo el examen de los personajes femeninos de este periodo.

En el segundo capítulo se ha presentado la evolución del teatro hispánico en la denominada Edad Moderna -Siglo de Oro, Barroco y siglo XVIII - asentando las bases de lo que será un proyecto posterior hacia nuevas líneas de investigación sobre el tema de este trabajo. Es decir, sobre el teatro español de mujeres del siglo XIX al XXI.

Con un esquema similar al del capítulo anterior, se han destinado los dos primeros apartados al estudio del contexto social, y al de la dramaturga y la actriz. Para luego señalar la importancia de las autoras más representativas de la época y completarse con el análisis de las obras, de nuevo desde la perspectiva histórica de la mujer. Y siguiendo con nuestra hipótesis teatro-realidad y personaje-individuo, nos valdremos de ella para

construir el apartado más revelador de nuestra investigación en lo que a dramaturgas y actrices se refiere.

Como antes hemos señalado, cada capítulo acaba con unas conclusiones específicas. A lo que siguen las conclusiones generales de este trabajo, la bibliografía utilizada y los anexos.

Tanto para el uso y reproducción de las citas tomadas de diversas fuentes consultadas. Y, en parte, presentadas como ejemplos precisos y necesarios para complementar las explicaciones pertinentes en cada uno de los capítulos y apartados de este trabajo, hemos utilizado y adaptado el protocolo APA 7ª edición siguiendo los consejos de la normativa dada por la universidad. Así mismo, aunque cada ejemplo, en su libro correspondiente, presenta los nombres de los personajes de maneras diversas, para unificar y seguir un formato común en la presentación de este estudio se ha decidido utilizar los nombres de los personajes seleccionados en mayúsculas.

Finalizando esta introducción en la que se han señalado el tema y sus problemas; los objetivos, la metodología y la estructura de este proceso investigador. Nos gustaría dar algunas pinceladas explicativas de los métodos de investigación utilizados, reseñar los aspectos cuantitativos presentados en gráficas y tablas estadísticas, acerca de las intervenciones de los personajes. Además de las fuentes bibliográficas que hemos considerado importantes y actualizadas como estado de la cuestión y a las que hemos tenido acceso.

De modo que, al plantearnos una investigación que nace para el reconocimiento de la mujer en el teatro, desde todas sus formas, dramaturga, actriz y personaje, la generalización del marco teórico es menor. Por lo que partiremos desde los mínimos datos hasta los máximos que nos podemos encontrar en la actualidad. De ahí, que se plantee una metodología inductiva que deriva a una deductiva. Además de una estudio cualitativo-cuantitativo, pues acompañando a todos los análisis de personajes se revela una gráfica de resultados que corrobora numéricamente la premisa presentada. De la que nos servimos para la selección de personajes a analizar, y que se pueden apreciar completas en los anexos de este estudio.

Al partir de lo desconocido y centrar nuestro trabajo de investigación en un tema hoy en expansión, aunque con pocos estudios importantes en comparación con otras áreas del saber, nos serviremos de los estudios de género, literatura comparada y de la historia de la literatura para reconstruir los inicios de la mujer, la dramaturga, la actriz y el personaje femenino. Pues se presentan indispensable para reconocer y recomponer el valor de la mujer en el teatro. Así, hemos decidido utilizar obras con referencias sobre la mujer en el “mundo clásico”, elaboradas a finales del siglo pasado y principios de este, y de gran relevancia como las de Claude Mosse (1990) *La mujer en la Grecia clásica*; Ana Iriarte (1990) *Las redes del enigma voces femeninas en el pensamiento griego*; Mercedes Madrid (1999) *La misoginia en Grecia*; María Cándida Bengoochea Jove (1998) *La historia de la mujer y la historia del género en la Roma Antigua. Historiografía actual*; y Jesús de la Villa (ed.) (2004) *Mujeres de la antigüedad*.

Al igual que las anteriores fuentes bibliográficas referidas a lo femenino en el mundo grecolatino, han sido fundamentales los estudios sobre la mujer de la Edad Media realizados en un periodo algo más extenso que el anterior y entre los que destacamos el de Enrique Finke (1926) *La mujer en la Edad Media*; Margaret W. Labarge (1989) *La mujer en la Edad Media*; Ángela Muñoz Fernández & Cristina Segura (1988) *El trabajo de las mujeres en la Edad Media Hispana*; y Ángel Luis Molina (2007) *La mujer en la Baja Edad Media: aproximación a su estudio*.

Incluso sobre el periodo último de este trabajo, hemos tenido en cuenta investigaciones más actuales y publicadas ya desde los inicios de este milenio entre las que reseñamos las de Manuel Fernández Álvarez (2002) *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La historia olvidada de la mujer española en el Renacimiento*; y, sobre todo, una de las obras más completas de los estudios de género de Bonnie Anderson y Judith P. Zinsser (2007) *Una historia de las mujeres: una historia propia*; junto con la de Georges Duby y Michelle Perrot (2018) *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. E incluso la más actualizada de Sandra Ferrer Valero (2019) *El papel de la mujer en la historia de la humanidad*.

Los estudios de género han supuesto un punto de partida para la base de nuestra investigación puesto que propician el reconocimiento de la mujer en la sociedad, y, por ende, el modelo social que representa el personaje-individuo.



Del mismo modo, obras igualmente destacables de un avance indiscutible y que nos han posibilitado el asentamiento del nacimiento de la dramaturga y la actriz son las dirigidas por Juan Antonio Hormigón (1996-2000), *Autoras y actrices en la historia del teatro español 1500-2000* y por el mismo director (2003) *Directoras en la historia del teatro español de 1550/2000*. Además de la obra dirigida por Teresa Ferrer Valls (2008) *Diccionario Biográfico de actores del teatro clásico español*. Siendo estas investigaciones las más completas y merecedoras de relevancia.

Así mismo, han sido indispensables las obras de semiótica teatral para la sustentación de nuestra premisa. De entre ellas señalamos la de Anna Ubersfeld (1989) *Semiótica teatral* y la de José Luis García Barrientos (2008) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Además de, los estudios teatrales de Andrés Amorós y José María Díez Borque (1999) *Historia de los espectáculos en España*, Francisco Rodríguez Adrados (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*; o los más específicos sobre el origen de la literatura grecolatina de J. A. López Férez (1988) *historia de la literatura griega* y Carmen Codoñer (1997) *Historia de la literatura latina*. Incluso los más genéricos sobre el origen y evolución del teatro como César Oliva y Francisco Torres Monreal (2014) *Historia básica del arte escénico* y José Luis Alonso de Santos (2012) *Manuel de teoría y Práctica teatral*.

Todas estas obras, desde los estudios de género a los más especializados de teatro, han compuesto la base de referencia para nuestra investigación y han sido indispensables para especificar nuestros objetivos y situar el desarrollo de esta tesis.

Por otro lado, hemos consultado un variado número de investigaciones sobre personajes en el mundo grecolatino y moderno, además de obras relacionadas con el mundo interpretativo, como las coordinadas por Francesco de Martino y Carmen Morenilla (2008, 2012 y 2013), sobre el *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica*. Los estudios antes presentados de Juan Antonio Hormigón (1999- 2003) y Teresa Ferrer Valls (2008). Además de la tesis de Mimma de Salvo (2007) *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*. Incluso, otras obras como la de Carmen Bravo-Villasante (1976) *La mujer vestida de hombre en el teatro español*; o la de Juana Escabias (2013) *Dramaturgas del siglo de Oro*; y algunas tesis destinadas

a dramaturgas seculares, entre las que menciono la de Alba Urban Baños (2014) *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*.

Sin embargo, aunque estos estudios son de una gran valía, no consideramos que respondiesen en su totalidad a aquellas inquietudes que, desde un principio en la filología especializada en teatro nos ocupaban. Y es que, por muy completos que sean, todos ellos se refieren a una parte específica de la creación femenina, en un punto concreto de su tiempo. Lo que provoca que a nuestro humilde entender no aportasen una visión completa de la presencia de la mujer en el teatro, de sus inicios y dificultades. Además de las aclaraciones y de las razones por las que un personaje femenino es comprendido como principal o secundario, aun pudiéndose contemplar como de una construcción única, lejos del esquema típico de la obra.

Esto ya lo había adelantado Fernando Doménech (1996) en la introducción del *Teatro breve de mujeres*. En donde opinaba que por muy famosas que fuesen las dramaturgas en su época, apenas se han citado sus nombres en manuales tan prestigiosos como el de Ruiz Ramón (p. 391).

Lo que nos deja un increíble vacío. De ahí, que esta información obtenida de las diversas fuentes consultadas haya sido uno de los puntos esenciales que nos han hecho modelar este estudio. Pues, a través de este pretendemos contribuir a rellenar ese espacio indefinido con la premisas e investigaciones presentadas en este trabajo. Razón por la que, dicho trabajo se ha fundamentado como innovador al conectar aquellas vertientes que estudios anteriores no hacían, aportando una perspectiva renovada de la mujer en el teatro, desde la sociedad hasta la representación. Y un análisis de los personajes desde la perspectiva social que, a nuestro parecer, no se ha contemplado con anterioridad.

Con todo, esperamos que nuestro estudio sirva como punto de partida para futuras investigaciones propias y externas, con el único objetivo de revalorizar y redescubrir las figuras femeninas que forman parte de la historia del teatro español.





**CAPÍTULO I. LA IMPRONTA  
FEMENINA: DEL TEATRO  
GRECOLATINO AL MEDIEVAL**



## 1.1. Contexto social

La mejor manera de conocer el estado de la mujer en el teatro es comenzar contextualizando su vida y oficios en el entorno en el que se desarrolla. Pues el teatro es un arte mimético íntimamente relacionado con la sociedad, ya que en ocasiones refleja a esta. Así pues, conocer su momento social nos permite reconstruir y recrear los pasos que debió dar la mujer en las diversas etapas históricas hasta llegar a convertirse en dramaturga y actriz, además de entender el comportamiento y los prototipos de los personajes femeninos que aparecen desde los inicios. De esta manera, hemos considerado iniciar este primer capítulo.

La evolución que nos hemos encontrado de la situación de la mujer en Grecia y Roma está determinada por el crecimiento del poder del hombre con respecto a la patria. En un principio, podemos observar una dualidad de sexos, que no de géneros, en los que la mujer y el hombre se diferencian por las acciones que realizaban. Como se marca en los artículos de María Cándida Bengoochea Jove (1998), y de Ana Iriarte (2000) en los que plasman un concepto similar de género y de la concepción inicial de la mujer.

Pues según indican diversos estudiosos (Bengoochea Jove 1998, Iriarte 2000, Loraux 2004), la dualidad entre hombre y mujer en la sociedad nace en y desde sus labores. Inicialmente, parece ser que sus tareas los diferenciaban más que su condición sexual, y es que, en esta etapa inicial su género todavía no los posicionaba al uno por encima del otro. Este concepto de superioridad-inferioridad surgió en la Atenas rica y poderosa que nos describe Homero en sus obras, en donde la mujer se encuentra en una situación que la marcaría para el resto de su existencia. Así, desde estos relatos, la mujer se convierte en la eterna menor de edad que dependerá de la tutela de un varón, tanto si el varón es menor, como si es mayor que esta.

Por otro lado, al ser la mujer considerada un elemento u objeto en el engranaje colectivo y no un ente por sí mismo, dependerá su situación y trato social del prestigio familiar y su lugar de nacimiento. Lo que supone, por ejemplo, que, si continuamos el entorno homérico, el hecho de ser ateniense le proporcionaría una mejor posición social. No obstante, todas las mujeres eran consideradas iguales en mayor o menor medida. Pues según el patrón generalizado, podían servir a la patria como víctimas de sacrificio para

los dioses si fuese necesario, aportaban vidas y descendencia, al tiempo que hacían su ciudad grande desde el silencio y el encierro. A diferencia del hombre, al que se le consideraba, según el caso, como guerrero, pensador y administrador de la nación.

Es así como reflejan varios estudiosos el estado de la mujer en la Grecia antigua, entre los que señalamos Claude Mossé (1990). Y es que en general, el papel de la mujer en la sociedad era la de gestionar el *Oikos* manteniendo la llama del hogar viva, las costumbres y las normas sociales a las que desde un inicio estaba sometida:

[...] el hombre de bien que vive según los modelos de otro tiempo, a diferencia del primer interlocutor del filósofo, Critobulo, que dilapida su fortuna llevando una vida mundana. Conocemos gracias a otras fuentes contemporáneas en qué consistía esta vida mundana: dar banquetes, mantener cortesanas. Las esposas legítimas no participaban en esta vida. Una mujer respetable no asistía a un banquete, aunque este se celebrara en su propia casa. Bajo ningún concepto podía hacer uso de la palabra en público, como lo hacían los protagonistas de Homero. La ciudad, ese «club de hombres», las había encerrado definitivamente en el gineceo (Mossé, 1990, p. 39).

La libertad de ser era un derecho que las mujeres no conocían, aunque, por lo general, tampoco necesitaban, y es que, por costumbre no solían oponerse a las normas de la ciudad. Lo que Mercedes Madrid (1999) marca como un carácter eminentemente misógino. Así mismo, la autora nos indica que el hecho de que fuesen consideradas por la sociedad como seres inferiores, suponía que estas perdieran el derecho a decidir y a ser ellas mismas. Incluso, alega que este hecho, en el arte dramático, ayudaría al texto trágico a dar mayor importancia al conflicto, pues lo usarían “para utilizar las relaciones entre los sexos como metáfora para plantear el conflicto trágico y la preocupación por el comportamiento femenino [...]” (p. 17).

Esta condición social normalmente se presenta con mayor fuerza sobre las mujeres de la aristocracia, como figuras relevantes de ellas se poseen más datos. Debido a que al tener una posición social más elevada solían utilizarse como iconos femeninos de la mujer. Así que, como ciudadanas en el entorno familiar cedían su cuerpo al hombre y su inteligencia a la dirección del hogar. Ya que, sus funciones esenciales eran realizar tareas domésticas y procrear para la patria.



Si bien, las mujeres de la aristocracia no serán las únicas personalidades femeninas que se reconocen en este tiempo. Aunque de distinto y menos afortunado futuro se aprecian también a las jóvenes y viejas esclavas o extranjeras, con las que se comercializaba y eran vendidas como objetos. Pues desprovistas de la protección que aportaba pertenecer a una buena familia, en el mejor de los casos su labor radicaba en obedecer a su señora, en el peor a servir como prostituta para el sustento de la casa que le había comprado.

Por otro lado, también existían un grupo de mujeres cortesanas de lujo o hetairas que podían llegar a ejercer su oficio libremente sin depender de ningún varón. Dentro de este colectivo, existía una gran variedad de perfiles, ya que podían ser tanto libres como esclavas. Podían proceder de otras ciudades como haber nacido en Atenas. Tener un padre esclavo o meteco -es decir, residente extranjero- o incluso un ciudadano. Solían destacar por su belleza, y cuando esta se iba apagando nada impedía que siguieran ejerciendo su oficio. Estas, además de ofrecer relaciones sexuales a los hombres, también desempeñaban funciones de artista (música y danza), contertulia, y acompañante. Y en contraste con la mayoría de las mujeres de este tiempo, recibían educación, poseían independencia económica y podían alcanzar un gran poder social.

Distinto y menos datado es lo que sucede con aquellas mujeres alejadas de la urbe, que existían y que tímidamente se puede creer que eran las únicas que consiguieron “alejarse”, en parte, de las tareas comunes del hogar para realizar ciertos trabajos de exteriores cultivando el campo. De las campesinas se podría suponer que, respecto a la sociedad, cumplirían con las mismas normas que el resto de las mujeres en el seno familiar y doméstico con el añadido laboral del trabajo en el campo. Junto a estas se reconoce que existieron otras mujeres que ejercieron el oficio de sirvientas o empleadas del hogar como las nodrizas.

Aunque no toda la concepción social de la mujer emerge de su debilidad o estatus relacionado directa o indirectamente con el hogar, la familia y los hombres. Por un lado, estaban las denominadas sibilas, que actuaban como vehículo o medio de contacto con los dioses, y eran reverenciadas por su capacidad para contactar con el más allá y vaticinar el futuro a través del oráculo. Muestra de ello son las numerosas representaciones en las que se considera la profecía que viene de mujeres. Por otro, las sacerdotisas que eran

juezas encargadas de dirimir asuntos criminales en los diferentes santuarios y del mantenimiento del culto a las diosas (Segura González, 2019). Todas ellas muy respetadas, de gran prestigio y dignidad, eran vírgenes que servían a los dioses; las cuales podrían legalmente ser dueñas de su patrimonio, lo que las dotaría de una “libertad” y suficiencia indiscutible.

La mayoría de estos paradigmas sociales referidos a la mujer griega se repetirían con el naciente Imperio romano. Por ello, la mujer continuó siendo un sujeto de menor importancia, tutorizada por el varón y al que debía atender en todas sus necesidades. No obstante, esta situación poco favorable no impediría que, a finales de este periodo y continuando después de la caída del citado imperio con la expansión de otras comunidades y grupos sociales, muchas mujeres, sobre todo de rango social elevado consiguiesen adquirir mayores derechos y reputación. Lo que, consecuentemente se apreciaría algo más desarrollado a lo largo de la etapa medieval.

El estado social de la mujer a principios de la Edad Media con respecto a la mujer grecolatina no dista demasiado la una de la otra, al menos en los inicios del siglo V. De ahí que, con el desvanecimiento del Imperio romano la mujer continúe contribuyendo a las acciones domésticas y familiares. Finke (1910) nos señala que en un primer momento el cambio en la situación y valoración de la mujer emana del cristianismo, religión naciente tras la caída del poder latino. Que inicia con el emperador Teodosio I en el 380 d. C., quien la convertiría en el único culto oficial del Imperio a través del edicto de Tesalónica.

Al dar esta religión una mayor credibilidad a la unión del hombre y la mujer en matrimonio, así como señalar que la mujer sería en diversas cuestiones igual al hombre al ser parte de él, surge otro concepto de la mujer y su relación con la sociedad. No porque esta adquiriera los mismos derechos que el hombre, sino porque, en cierta medida, comienza a ser reconocida como ciudadana, persona con “importancia” fuera del hogar. E Incluso empieza a tener acceso a la educación.

De una manera menos positiva Margaret Wade Labarge (1989) apunta que en el momento de transición entre el final del dominio romano y la llegada de los pueblos “bárbaros”, la mujer vive la misma situación de inferioridad que tenía antes. No será hasta

bien entrada la Alta Edad Media, cuando empiecen a notarse ciertos atisbos de mayor reconocimiento, incluso legislativo, al reconocerle poder ser heredera de bienes de una manera más generosa.

Aun así, a nivel general, la situación y labores de la mujer en la Edad Media, no distarán mucho de las que realizaba en la etapa grecolatina. Ciertamente, por la documentación escrita e iconográfica que nos ha llegado, solo podemos vislumbrar algunos datos relacionados con las vidas y mujeres de rango social elevado como ocurre en el tiempo anterior que ya hemos señalado. Por lo que tanto los dos anteriores investigadores arriba citados como muchos otros, coinciden en que la principal función de la mujer medieval sería la de supervisar y/o realizar labores relacionadas con el hogar y su entorno, bien en una zona rural o urbana. Sumando a ello su importancia como sello de unión y transacción entre familias, y concretada como garantía de alianzas matrimoniales según su estatus social.

A esto mismo apunta Labarge (1989) que la ocupación y el destino de las mujeres de la alta burguesía ciudadana era similar al de las nobles, pues, estas podían heredar de sus esposos y dejar herencia. A diferencia de la situación de la mujer campesina o sirvienta, que no esclava, que sería muy distinta y más atada al trabajo cotidiano.

Por otro lado, debido a diversas concepciones del cristianismo medieval, dependiendo de momentos e interpretaciones en lo que respecta al pensamiento religioso, y al poder del clero sobre las normas de la moral, de la misma manera que la religión consideraba de forma igual a hombres y a mujeres, en ocasiones podía tratar a estas como fuentes de incitación al pecado. De ahí que, en este sentido, todo lo anterior planteara inconvenientes al mundo femenino tanto para acceder a la educación, como para obtener herencias. En general, la mujer debía acatar órdenes y estar al servicio de su hogar y de sus superiores.

Con el nacimiento de los gremios en del siglo XV, la situación de esta cambiará levemente, trabajarían en hermandades de todo tipo, ayudarían a sus esposos, padres o hermanos con el negocio familiar, pero continuarían realizando el trabajo doméstico y dedicándose al cuidado de los hijos. En palabras de Labarge (1989):

El mundo de la mujer artesana, ya fuera una esposa que trabajara con su marido en el negocio familiar o una viuda a cargo del mismo, ya fuera una esposa con un oficio propio o una trabajadora soltera, era muy distinto del de su rica vecina. Estaba mucho más atareada, puesto que ella misma trabajaba de firme en el negocio, a menudo supervisaba el taller, pero seguía siendo responsable de los hijos y de la casa. Al contrario que las damas nobles, que normalmente tenían la compañía de sus propias damiselas, la artesana se pasaba los días laborables en compañía de hombres-su marido, sus oficiales y aprendices en el taller y los clientes-y recibía un trato más igualitario. Tenía que cumplir las mismas horas de trabajo, se enfrentaba a la necesidad de cubrir los niveles del oficio en materia de calidad de los géneros y fiabilidad de los productos y compartía los mismos castigos por cometer infracciones contra las ordenanzas del gremio o la comparación. Sin embargo, una mujer casada de ciudad tenía el privilegio de ejercer un oficio con la misma responsabilidad plena que si fuera soltera (pp. 192-193).

A pesar de ello, gracias a las agrupaciones gremiales muchas mujeres pudieron crear sus propios negocios, siempre que estos no compitieran con los de los hombres. Los cuales, solían estar relacionados con ciertas labores asignadas a la mujer. De ahí que, las viudas pudiesen mantener a sus familias, pues en ocasiones heredaban el negocio familiar o creaban el suyo propio. Sin embargo, si estas mujeres traspasaban los límites permitidos a su condición y se empoderaban convirtiéndose en emprendedoras, serían censuradas, lo que conllevaba una mala reputación.

En este mundo laboral no todas las mujeres consiguieron trabajos reputados y honrados. Existían un gran número de ellas, que se encontraban sumidas en la pobreza. Algunas viudas, sobre todo, al no poder acceder a un trabajo digno para sustentar a su familia, se veían obligadas a ejercer la prostitución.

Ángela Muñoz Fernández y Cristina Segura Graiño (1988) en su obra colaborativa mencionan que, por necesidad de mantener a la familia, las mujeres por ordenanza municipal debían tener un trabajo remunerado, además de ejercer los habituales. El problema radicaba en que esta norma no solo las obligaba a trabajar, sino que también se podía modificar para todo lo contrario, prohibirles acceder al trabajo remunerado.

Diferente a todo lo anterior, era la situación de las religiosas que, por lo general, cuando decidían tomar el hábito, adquirían ciertas prerrogativas entre las que destacamos la mayor libertad de decisión sobre sí mismas y su futuro.

Este tipo de mujeres que se decantaban por la vida religiosa, normalmente eran de alta posición, y conseguían con ello una especie de “salvoconducto” con el que alejarse de la mala vida, de los pretendientes no deseados y de las posibles violaciones. Al mismo tiempo como tenían acceso a una educación de calidad, solían ser instruidas, realizaban labores de caridad y era protegidas por el clero. Lo que supuso que algunas de ellas, de categoría reconocida crearán hospitales o centros de caridad a través de los que ayudar a los demás.

También existía un grupo menor de mujeres no religiosas que consiguieron obtener una educación avanzada, y cierta aproximación, aunque con dificultades, a los trabajos realizados por los hombres. Normalmente estas mujeres eran inteligentes y hábiles lectoras, que se inclinaban por las ciencias, sobre todo por la medicina. Así en este tiempo del medievo, por los avances del conocimiento y la educación adquirida, algunas de ellas llegaron a ser médicas. Y aunque siempre fueron repudiadas por los hombres que realizaban esta misma profesión, la mayoría de ellas ejercían este conocimiento y su puesta en práctica como comadronas.

Como bien marca Labarge (1989) esto es debido a que los médicos varones tenían la impresión de que la ginecología rebajaba su dignidad y podrían producir escándalos:

Fueran cuales fueran las dificultades de las mujeres a la hora de mantener su posición en otros campos de la medicina, en las cuestiones de los partos dominaban casi sin objeciones. Las comadronas eran siempre mujeres y las pocas alusiones a médicos varones se limitan a los partos de reinas o princesas e incluso en esos casos son pocos frecuentes (p. 229).

Por otro lado, y quizás en uno de los trabajos más duros y menos valorados de la mujer, tanto Ángela Muñoz Fernández y Cristina Segura Graño (1988) como Labarge (1989) en sus estudios, coinciden en que la campesina era de las menos afortunadas. Esta debía trabajar el campo, los feudos de sus señores, padres o hermanos y no se le permitía heredarlos salvo en ocasiones muy concretas en las que no existía otro heredero legítimo vivo. No trabajaba en gremios, no iba a la escuela, en cierto modo, realizaba la misma labor del hombre en el campo, pero siempre por menos dinero (la mano de obra femenina solía ser más barata). Además, al contribuir a la economía familiar paterna con el trabajo de la tierra, solía tardar más en encontrar marido.

La situación adversa de algunas de estas mujeres del campo les hizo que en ocasiones se viesan obligadas a robar para ganarse la vida. Igualmente, las que no conseguían la dote para el matrimonio, y, por tanto, no se casaban, eran consideradas personas non gratas, las que menos podrían salvarse del calificativo al ser tuteladas por viudas adineradas.

A pesar de su situación laboral hay que destacar, como señala Juan Félix Bellido (2010), que:

La mujer de la Edad Media era una hábil lectora, [...] A juzgar por la iconografía de la época (no son pocas las mujeres representadas con libros en las manos), la cercanía al libro era algo más habitual de lo que podemos imaginar. De hecho, López Estrada sostiene que entre los siglos XII y XV, la lectura era un ejercicio frecuente en la mujer (p. 58).

Lo que demostraría que, a pesar de las restricciones inherentes a su tipo de vida que le impedían acceder a la lectura y menos a la literatura, la mujer leía.

Del mismo modo, que se ha señalado el hecho de que la mujer pudiese tener nuevos tipos de trabajo, al lograr acceder a la educación y a la creación de gremios, se le concede la entrada en el mundo de la literatura, tanto como autora y como personaje. Si bien es cierto que la escritora era un ejemplar raro y escaso, tenía su papel en la literatura. En palabras de Bellido (2010):

[...] la mujer que tenía el atrevimiento de escribir o de acercarse de alguna manera al mundo de la expresión literaria, dominado por los hombres, lo tenían que hacer pidiendo casi disculpas y confesando su supuesta poquedad al hacerlo. Y en muchos casos, como sucede, por ejemplo, con la española Teresa de Cartagena, lo hacen reconociendo la primacía del hombre y el papel secundario de la mujer [...] (pp. 59-60).

Otro prototipo de mujer medieval olvidada y levemente reconocida es la hebrea o judía. En la península convivían culturas de los más variadas, desde la caída del Imperio romano, cohabitan musulmanes, cristianos, árabes, entre otros. Por lo que el tratamiento a estas mujeres podría distar entre culturas. Lejos de la realidad la labor y el impacto social de estas no era muy distinto al resto de las mujeres descritas anteriormente.

Como bien marca Pilar Bravo Lledó (1996) la mujer judía vivía sometida a un doble patriarcado, pues debía ser hija, esposa sumisa y madre ejemplar. En general, sus quehaceres eran los mismos que los de los ejemplos femeninos antes mencionados, sin embargo, por su tipo de cultura y religión estas se aprecian más afortunadas ya que podían recuperar la dote llevada al matrimonio al morir el esposo; prestar dinero; heredar bienes, negocios, ahorros del esposo, etc. Esto es debido a que por el carácter y valores de su pueblo y por su educación diferenciada se les hacía desarrollar dotes de gran inteligencia económica. Incluso muchas de ellas conseguían aprender a leer y escribir gracias a su labor como copistas.

En suma, el estado social de la mujer a lo largo la Edad Media, se presenta con mayor evolución y representatividad que el de la mujer grecolatina. Si bien, continúa bajo el yugo del patriarcado y la visión, con frecuencia, misógina que aporta el clero. Lo que no impide que muchas de ellas emprendedoras y empoderadas, consigan acceder no solo a trabajos propios de hombres como son las ciencias, sino también crear sus propios negocios e independencia en y con los gremios.

## 1.2. La mujer en el teatro como creadora e intérprete: dramaturga y actriz

Como ya se ha podido comprobar en el anterior apartado, en las sociedades griega y romana las limitaciones de la mujer para desarrollar sus capacidades intelectuales eran evidentes. Todos aquellos aspectos relacionados con el desarrollo del pensamiento y del conocimiento científico, cultural y artístico, eran prácticamente patrimonio del hombre. De ahí, que, bajo estos presupuestos, aquellas mujeres que realizaran acciones distintas a las condicionadas por su estatus como es, en el caso que nos ocupa, el de la interpretación o de la creación de textos teatrales, se podría comprender como algo inaudito.

En la documentación tanto escrita como iconográfica que nos ha llegado de aquellas épocas, los datos sobre la actividad artística y cultural de la mujer son casi inexistentes. Al tiempo que, la descripción que los estudiosos hacen sobre el teatro clásico no proporciona espacio a las mujeres, sí al personaje femenino, pero no a la que pudiese representarlo o escribirlo. Por ello, y según la información que se nos muestra, la dramaturgia era trabajo de hombres, hombres a los que se les tenía en una alta estima.

En lo que respecta al campo creativo e interpretativo, son muchos los investigadores entre los que destaco a Adrados (1999), César Oliva y Francisco Torres Monreal (2014) y José Luis Alonso de Santos (2012), los que presentan en sus obras el posible nacimiento del teatro como un ritual religioso. Este en un inicio se consideraba un ritual tribal en el que se incluía música y danza junto con la representación escénica.

Esta representación era dirigida por el que se considera -según los estudiosos anteriores- el posible primer actor, el denominado *Chamán*, un hombre sabio casi mágico, - curador y sacerdote al que se le suponía un poder sobrenatural que le permitía contactar con espíritus, curar enfermedades, predecir el futuro o incidir sobre las condiciones meteorológicas- al que todos en la tribu pedían consejo. En consecuencia, no se hace de extrañar que la figura de la mujer no apareciera al menos en las culturas primitivas como actriz.

No obstante, con el devenir de los siglos la concepción de actor que poseían los grecolatinos permite que un solo hombre pueda representar varios papeles. En un principio el coro interactuaría con el *corifeo*, quien luego se separaría del grupo, para



convertirse en el personaje principal. Así el actor se convierte en sujeto y objeto de los relatos dramáticos.

El actor prestaría su cuerpo y mente al personaje, y a través de él hablaría, se expondría al mundo. Pues como afirman Oliva y Torres Monreal (2014), los griegos no comprendían del mismo modo la relación actor-personaje, que poseemos en la actualidad:

Comprenderemos igualmente que la relación actor-personaje no fuese en un principio de uno a uno: un actor distinto para cada uno de los personajes de la obra, como ocurre por lo general en el teatro moderno. Entre los griegos, un mismo actor podía representar a varios personajes en la misma obra. [...] (p. 36).

De tal manera que, el hombre parece ser el único representante del género teatral. Y es que, recordando el momento social de la mujer, no son sólo las investigaciones de los estudiosos previos las que nos llevan a plantear la no existencia de documentación sobre mujeres en este arte. Ya que esta afirmación es una evidencia que nacería con el respaldo del contexto social, además de con la confirmación de la inexistencia de estudios importantes acerca de esta en el teatro datados antes del siglo XVI.

Así, en lo concerniente a este periodo de investigación y los conocimientos que se han obtenido, podemos confirmar que, sí existieron mujeres escritoras relevantes, poetisas como Safo. Pero que, cuando se hacen leves alusiones a mujeres que representan, estas siempre son acerca de hetairas y van asociadas a un espectáculo de entretenimiento no propiamente teatral. Es decir, hoy en día no hay constancia documental de la presencia de la mujer como autora o actriz dramática en el mundo grecolatino.

Algo similar ocurre con el teatro medieval, esta vez no es tan acusado el contexto social, pues la mujer parece ser que sí podía desempeñar trabajos fuera del hogar. No obstante, el teatro medieval daría una vuelta a la concepción teatral grecolatina, pasando de un carácter antropocéntrico hacia uno teocéntrico. Así, el teatro medieval se centra en el pensamiento y temas de las enseñanzas bíblicas. Provocando momentáneamente, la desaparición de la tragedia y la comedia, pues su base mitológica y humana se vinculan al drama sacro por el que se ejemplifican relatos evangélicos y bíblicos de manera solemne como medio de educar a la sociedad.

Algunas representaciones emblemáticas se solían hacer en importantes fiestas religiosas referidas a la vida de Cristo. En las que se permitía que los clérigos actuasen y representasen pasajes evangélicos, como *El nacimiento*, *La adoración de los Pastores y de los Reyes*, así como también, *La resurrección de Cristo*.

Desafortunadamente de este teatro medieval, de carácter sacro, apenas se conservan textos, citando las palabras de Menéndez Pelayo extraídas por Oliva y Torres Monreal (2014), «la historia del teatro en lengua española es la historia de una ausencia» (p. 79). Y esta ausencia en el teatro medieval se destaca por la escasez de textos:

Desde el *Auto de los Reyes Magos*, quizás del siglo XII, hasta las primeras obras de Gómez Manrique en el XV, no existen apenas muestras dramáticas. [...] El origen del teatro español, como del resto de los países europeos, hay que buscarlo en los ritos sagrados, en los *tropos* antes mencionados. Se sabe que en el siglo XI era representado *Quem quaeritis* en el monasterio de Silos, hecho que igualmente ocurrió en Huesca y Santiago durante este siglo y el siguiente. [...] (Oliva & Torres Monreal, 2014, p. 79).

La representación de estas obras solía hacerse por clérigos y niños. A la mujer no se le permitía actuar en público, sólo podía representar algún papel en un contexto monacal femenino, íntimo, como es el caso en Alemania con las creaciones teatrales de Hildegarda Von Bingen, que como abadesa y mujer de gran valía compuso diversas obras simbólico-religiosas para la enseñanza y divertimento de sus hermanas benedictinas.

Así pues, no es de extrañar que, salvo en el contexto conventual, la mujer no pudiera acceder a representar un personaje, a actuar o escribir durante la existencia del teatro medieval. No solo por las restricciones sociales con las que vivía, sino también por la concepción que el clero, en determinados momentos y lugares, tenía de ellas. Y es que, como símbolos de Eva y relacionadas con el pecado, directamente se las excluía de la actuación relacionada con fiestas o ritos religiosos, a través de los que se representaba la palabra de Dios (Ferrer Valero, 2019).

Es más, estas representaciones festivas y didácticas de carácter religioso, aunque estaban separadas de los ritos litúrgicos propiamente, se representaban dentro del templo; provocando que los actores fueran los clérigos, niños o entidades masculinas relacionadas con el ámbito religioso. Por lo que, no será hasta finales del siglo XV, que no se

comenzará a representar en los recintos externos, ajenos al edificio eclesiástico, y los temas y actores comiencen a evolucionar hacia un estilo laico, que no apreciaremos a la figura femenina como creadora e interprete.

En cuanto al teatro profano ocurre lo mismo, la imagen de la mujer apenas resalta. De hecho, en un principio este se relaciona con el espectáculo juglaresco, que resulta ser un arte principalmente masculino. Documentalmente hasta hoy casi no se conocen datos de posibles juglaresas, es más, Donatella Siviero (2012) alega que la existencia de mujeres juglarescas es más mítica que real, pues toda teoría acerca de su existencia se basa en un fragmento de un poema anónimo castellano.

En definitiva, todo ello, nos lleva a suponer de nuevo que la existencia de la mujer en el teatro como dramaturga y actriz, al menos en los inicios de este no está datada o no existe. La mujer siempre ha sido un ente secundario en la historia de casi todas las civilizaciones y un ser oculto en la literatura. Si bien, esto no supone que no lograra tomar importancia en la historia o en la vida, aunque de manera fugaz y olvidada por el paso del tiempo.

### **1.2.1. De Grecia a Roma: La mujer oculta**

La mujer durante la edad grecolatina se mantiene, como hemos podido ver, íntimamente ligada al hogar, son pocas las actividades culturales que se les asocian. Si bien, a pesar de las dificultades ha conseguido dejar huella en la historia, luchar y reivindicar sus derechos. Pues son diversos los autores que hablan de las mujeres más representativas de esta época, no solo reinas y princesas, sino también escritoras, poetisas, historiadoras y filósofas. Como se aprecia en Alberto Bernabé Pajares y Helena Rodríguez Somolinos (1994) reconstruyen y recuperan a algunas de las mujeres más relevantes de este periodo grecolatino. Centrándose en la figura de las mujeres poetisas, escritoras más relevantes de este periodo. O como la de Andrés Pociña Pérez y Jesús M.<sup>a</sup> García González (eds.) (2009) en la que remarcan las hazañas más relevantes de reinas, filósofas, historiadoras.

Adicional a estos, también la podemos contemplar en obras más actuales como la de Isabel Barceló Chico (2018), en la que encontramos los nombres de mujeres reales, que no necesariamente tuvieron un puesto de poder en la historia, como religiosas, amantes y matronas. Y otra mucho más reciente como la de Aurora Luque (ed.) (2020), que trata sobre las autoras de la época.

Por esta razón, a continuación de las anteriores evidencias, en el presente trabajo hemos querido presentar un corpus de mujeres que intervinieron, en mayor o menor medida, en la vida política, literaria y religiosa de esta sociedad patriarcal, a través de una breve semblanza de cada una de ellas. Con lo que quisiéramos dejar constancia que, aunque la mujer en el juego teatral no aparezca, siempre ha sido parte importante de la historia de la cultura y de la civilización. Presentándola desde su faceta como poeta, historiadora, filósofa, hasta su posición de reina y religiosa.

### 1.2.1.1. Poetisas<sup>1</sup>

A pesar de lo que en un inicio pudiera parecer, hemos podido encontrar un importante corpus de mujeres que desarrollaron su creatividad con la poesía. Prácticamente, todas ellas pertenecientes a la aristocracia, nacidas de familias relevantes que tuvieron acceso a la educación literaria y musical. Sobre una amplia mayoría de ellas, recayeron ciertas leyendas negras y críticas que han marcado su reputación, si bien, estas no han conseguido disminuir la importancia de la poetisa, que gracias a su talento ha logrado llegar hasta nuestros días.

#### SAFO (LESBOS, SIGLO VI A. C.)

La poetisa Safo ha sido y continúa siendo una de las autoras líricas de mayor consideración. Reconocida como icono de la poesía romántica sobre ella recayeron innumerables críticas y alabanzas, pues fue catalogada por Platón como «décima musa». Entre sus reconocimientos más llamativos se encuentran sus relaciones personales, pues según Marcos Martínez Hernández (2004), “se le supusieron amores con Alceo, Arquíloco, Anacreonte, e Hiponacte [...]” (p. 39), todos ellos poetas clásicos, junto a los que fue incluida como lírica monódica. Incluso se especula sobre su muerte comentando que fue un suicidio por amor.

Si bien, Safo será conocida por sus poemas amorosos y por rendir culto a la diosa Afrodita, de ahí, toda la leyenda amorosa que la acompaña. Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos (1994), comentan en referencia a la poesía de Safo que “[...] el tema fundamental, estén o no presente los dioses, es el amor en todas sus manifestaciones” (p. 24).

El mérito de sus poemas reside en la delicadeza íntima y verdadera que producen tanto deseo como alegría, celos, odio o dolor, sentimientos todos comprendidos por el amor. Algunos estudiosos afirman que en los fragmentos que aún perviven de su poesía, podemos encontrar referencias sobre sus sentimientos hacia las mujeres jóvenes que le

---

<sup>1</sup> Reconocemos que es posible que exista una controversia con la designación femenina de poetisa o la poeta, el uso de amabas se suele dar de manera indiferente, por lo que, nos decantamos por poetisa por ser esta más común, si bien, no descartamos el uso de poeta para la referencia femenina.

rodeaban. Pues se conocen datos de que ésta compartía gran parte de su vida y experiencias con un círculo de jóvenes ilustres. En palabras de Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos (1994):

[...] Safo y sus amigas componen un círculo aislado, ajeno a los hombres y al resto del mundo. En él tienen lugar las pasiones más variadas y toda la gama posible de situaciones en torno a las dualidades amor/odio y placer/ dolor, pero predominan los momentos de sufrimiento por abandono, celos o rabia, que incluso llevan a la poetisa a desear la muerte (p. 25-26).

Así pues, de su contacto con este círculo de mujeres se compone su poesía más íntima. Pues con sus poemas, no solo refleja su posible inclinación sexual, sino también su cercanía e intimidad:

De la lectura de los poemas se desprende que Safo vivía rodeada de mujeres que aparecían y desaparecían de su lado y que despiertan en ella fortísimos sentimientos. Abundan las expresiones de deseo erótico en muy variados matices. ¿Qué modo de vida pudo inspirar a Safo sus poemas? ¿Qué experiencias puntuales los propiciaron? Hay algunas evidencias incuestionables: el eros de la poesía de Safo va dirigido a mujeres, nunca a hombres. Los nombres de ellas aparecen en los poemas: Anactoria (16 V), Atis (49 V), Gónguila (95 V), Mnasidica, Girino, Andrómeda, Megara. La inclinación hacia ellas se manifiesta de múltiples maneras (Luque, 2020, pp. 35-36).

No obstante, la fama de Safo se aprecia mucho más allá de sus relaciones personales que se pueden reconocer en su poesía, y es que, además de su amor por el otro, lo más característico de esta se encuentra en su estilo. Donde se entremezcla la lengua común con la poética, además de una forma original y personal de la utilización de las imágenes, comparaciones y metáforas extraídas de la naturaleza.

En definitiva, nos encontramos con una mujer que fue respetada en cierto modo, conocida y divulgada en y después de su tiempo. Prueba de ello es que todavía hoy se conserven fragmentos de sus poemas, se realicen críticas y estudios sobre estos y su vida.

### **CLEOBULINA (RODAS, SIGLO VI A. C.)**

La figura de Cleobulina se encuentra atestiguada en diversas fuentes. Reconocida por ser hija del escritor Cleobulo o Cleobulus, uno de los siete sabios de Grecia y haber sido nombrada como una de las mujeres destacables de la historia lírica. No se conoce con certeza si creó junto a su padre el subgénero poético conocido como las adivinanzas, para el divertimento social. Si bien, lo que más llama la atención de este hecho, es que esas composiciones eran típicamente masculinas y se creaban para el simposio.

Prueba de su interés histórico lo podemos encontrar en que su figura ha sido utilizada como personaje literario. Es probable que su destacada labor intelectual y su preeminente posición social la hicieran blanco tanto de las burlas de los comediógrafos como de su admiración (Luque, 2020, pp. 73-74).

### **BEO (SIGLO VI A. C.)**

La figura de Beo se presenta incierta pues se desconoce si fue una poetisa real, incluso sacerdotisa de Apolo en Delfos. Si bien, se le atribuyeron dos poemas *himno a los Delfios* e *Himno a Olén* (Luque, 2020, pp. 104-105).

### **TELESILA (ARGOS, SIGLO V A. C.)**

Históricamente ha sido conocida como una poetisa de origen griego, que probablemente vivió sobre el siglo V-VI a. C. Su fama como revolucionaria es mucho más extensa que su poesía. Y es que, se trata más su figura épica, como mujer que se enfrentó al invasor, que su lírica debido al desconocimiento de esta segunda. Pues no se conservan de ella poemas completos, solo palabras sueltas y un fragmento extenso de dos versos (Luque, 2020, pp. 107-108).

### **PRAXILA (SICIÓN, SIGLO V A. C.)**

La autora lírica entra dentro de esta lista, no solo por crear versos, sino también por ir más allá que sus contemporáneas, pues sobre su figura alegan Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos (1994) que “trascendió el estrecho mundo femenino de la época y compuso canciones con sugestivo nombre de *Paroinia*, es decir, ‘canciones para acompañar al vino’” (p. 120). Además, también cultivó la poesía himnica en hexámetros

y creó el *Ditirambo a Aquiles* del que se conserva un verso. Del mismo modo, se le atribuyen el *Escolio de Admeto*, el *Escolio de Escorpión* y la *Canción de la mujer en la ventana*.

Así, algunos autores deducen su actividad poética en dos géneros, la poesía conviva y la cultural. La primera destinada a los *escolios* y la segunda a la *paroinia*. A parte de esto, se conocen algunos pasajes de mitos que podría haber escrito y se le atribuyen invocaciones métricas, más específicamente el verso llamado *praxileo* (Luque, 2020, p. 116). Su fama fue extensa y llamativa hasta el punto de que autoras y escultores la mencionaban o retrataban, si bien, no se conserva de ella mayor documentación a día de hoy.

#### **ERINA (TELOS, SIGLO IV A. C.)**

La figura de Erina se presenta contemporánea de la de Safo, y es que se dice que de ella adquirió ciertos recursos líricos, como el uso de la memoria y el dolor en todas sus vertientes. “Erina debió de nacer en la isla de Telos, a comienzos del IV a. C. y formarse en Cos, un gran centro cultural de la época” (Bernabé Pajares & Rodríguez Somolinos, 1994, p. 142).

Su poema más conocido, que ha sido incluso comparado con Homero, es *La rueca*. Este es un poema en dialecto eolio y dorio de trescientos versos, del que se conservan unas cincuenta y cuatro columnas. La temática de esta trata la doble pérdida. En lo referente a su vida y famas se resalta que su composición lírica, de gran calidad, no es más extensa por morir joven, cerca de los diecinueve años (Luque, 2020, pp. 125-126).

#### **CORINA (BEOCIA, SIGLO V A. C.)**

La fama de la poetisa fue similar a la de Safo, pues fue conocida por su enfrentamiento literario contra Píndaro. Su poesía se centró en temas mitológicos locales, razón quizás por la que no es tan conocida como otras de sus compañeras escritoras.

Debido a este hecho es complicado situarla cronológicamente, aunque sí se conoce su lugar de nacimiento Tanagra, Beocia. Según Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos (1994):



[...] el dialecto en que aparecen sus poemas es más parecido al beocio de fines del siglo III a. C. [...] hemos de datarla en el V a. C.; si bien sus poemas sufrieron una «modernización» lingüística al editarse en el III a. C. (p. 98).

Se conocen de ella dos poemas que aparecieron en un papiro en Berlín, en uno de ellos recoge una justa poética entre Helicón y Citerón, el otro hace referencia a un mito local. En la actualidad se cree que pudo componer obras como *Los siete contra Tebas*, *Beoto* o quizás *El escudo de Atenea*. No obstante, no se ha recuperado ningún manuscrito que confirme su autoría de estos mitos.

#### **NÓSIDE O NOSIS (LOCRIAS, SIGLO III A. C.)**

La mayor parte de su creación se centra en epigramas, pero también se conoce que escribió poesía métrica (Luque, 2020, p. 168). Al igual que Safo a la que admiraba, según se puede ver en algunos de sus epigramas. Posee una temática uniforme, varios de sus epigramas están dedicados a Afrodita, el resto parecen referirse a las hetairas y cuadros de mujeres. Destaca por centrar su temática en la mujer y desarrollar un lenguaje culto, elegante y delicado.

#### **MERO (BIZANCIO, SIGLO III A. C.)**

De la figura de Mero se conoce que fue casada con Andrómaco, filólogo. De ella, se conservan pocos poemas, tales como: *Mnemósine*, y dos epigramas. El primero trata sobre la infancia de Zeus y los epigramas hacen referencia, uno a la ofrenda de racimo de uvas y el otro a las estatuillas Hamadriades. Del resto de sus obras no se conserva nada, aunque se conocen sus nombres: *Maldiciones e Himno a Posidón* (Bernabé Pajares & Rodríguez Somolinos, 1994, p. 173).

#### **ÁNITE (TEGEEA, SIGLO III A. C.)**

Fue reconocida por su poesía épica y algunos de sus epigramas, estos últimos son los que se conservan de ella. Se caracteriza por poseer: “una sensibilidad decorativa, muy helenística, así como un gran refinamiento, un exquisito paladar literario, basado en un profundo conocimiento de los recursos” (Bernabé Pajares & Rodríguez Somolinos, 1994, p. 183).

En la actualidad se han recuperado una gran cantidad de textos de la autora, de la que se reconoce que están presente elementos bucólicos que siglos después se comprende como *locus amoenus*. Además, se le atribuyen dos modelos poéticos, el denominado poema bucólico y el epitafio dedicado a animales muerto. No obstante, continuamos sin conocer más datos sobre la vida de la autora.

#### **HÉDILA (ATENAS, SIGLO III A. C.)**

Pertenciente a una familia de artistas, hija de poetisa y madre de poeta, únicamente perdura de ella hasta nuestros días un pasaje de tema mitológico, en el que relata los amores de Glauco y Escila, similar al mito de Polifemo y Galatea. Este poema se titula *Escila*, y está compuesto por dísticos elegíacos, que versan sobre el amor no correspondido (Luque, 2020, pp. 148-149).

#### **CECILIA TREBULA (ROMA, SIGLO II D. C.)**

Escasos son los datos biográficos que se conservan de la poeta, solo tenemos noticias de su posible vida en el siglo II d. C. Sus poemas fueron criticados por la configuración de sus versos, pero admirados por la sentimentalidad que expresaban. En el primer poema parece ser que se dirige a su madre, mientras que el en tercero refleja su experiencia tras escuchar a Memnón, el coloso egipcio hijo de la Aurora y de Titono (Luque, 2020, p. 240).

#### **JULIA BALBILA (ROMA, SIGLO III D. C.)**

Dama de honor de la emperatriz Sabina, era una intelectual, conocedora de la poesía griega. Practicaba una poesía docta, de la que se conocen cuatro poemas en dísticos elegíacos. Diversos autores deducen que vivió durante el siglo III d. C. (Luque, 2020, p. 240).

## TEOSEBIA (ROMA, SIGLO V D. C.)

La poetisa Teosebia parece que fue hermana del alquimista Zósimo y que residió en Alejandría. Hoy en día se le atribuyen un único epigrama funerario que escribió a un médico, Abladio. En el que desarrolla a través de la hipérbole y el procedimiento retórico el dolor por la muerte de este (Luque, 2020, p. 251).

De las siguientes poetisas no podemos aportar muchos datos, pues prácticamente se conoce de ella sus nombres y el título o la temática de alguno de sus poemas. Como es el caso de **Filina de Tesalia**, **Melino** y **Damo**<sup>2</sup> (Luque, 2020, p. 240). Aun así, se pueden afirmar que son variadas las mujeres que desarrollaron su creatividad a través de la poesía, de cualquier tipo. Sin embargo, de la mayoría de ellas o incluso de un buen número, solo sabemos sus nombres o conocemos alusiones a ellas en poemas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Debido a la falta de documentación o la escasez de datos biográficos de algunas de las personalidades referenciadas en este apartado y en los siguientes, no se han marcado con un enunciado, sino a nombrarlas en el texto, remarcando su figura en negrita.

<sup>3</sup> Para ampliar la visión de estas, imprescindible estudio de Aurora Luque (2020).

### 1.2.1.2. Historiadoras

A pesar de que las mujeres sean parte de la historia, no son numerosos los nombres que aparecen como recopiladores de las hazañas de guerra, conquistas o desarrollo imperial. Tal vez esto se deba a la escasa cercanía femenina al mundo épico-narrativo de carácter bélico, que se encuentra mucho más orientado hacia los hombres. Sobre estos aspectos comenta Minerva Alganza Roldán (2009) que:

La historiografía, en efecto, por su objeto, método y fines se consideraba un género grave y viril, ajeno tanto a la naturaleza y el carácter femeninos, como a su experiencia vital [...] Aún así, podemos ofrecer un elenco de historiadoras griegas (Cagnazzi 1991): la anónima hija de Tucídides que terminó el libro octavo; Nicobule, citada dos veces por Ateneo a propósito de Alejandro; Aristodama de Esmira y Aristomaque de Eritras, historiadoras en verso del s. III a. C. sin obra conservada [...] (p. 13).

Como muestra Alganza Roldán en la cita anterior, hay algunas historiadoras reconocidas, pero no conservamos ningún escrito suyo. Por esta razón, se refleja en este apartado solamente a Pánfila de Epidauro, por ser la mujer de la que más documentación se conserva.

#### PÁNFILA DE EPIDAURO (EPIDAURO, SIGLO I)

La historiadora es considerada una erudita y filósofa. Hija de Tucídides, estaba relacionada con el cenit de Nerón, por lo que se situaría su nacimiento en el primer cuarto del siglo I. Algunos autores como Focio, según Alganza Roldán 2009, afirman que era de nacionalidad egipcia, lo que la convertiría en una extranjera. Incluso que, esta aprendería escuchando a los hombres, leyendo y escribiendo en la biblioteca, casi de una manera autodidacta.

En lo referente a su obra, comenta Alganza Roldán (2009) que:

Por su sexo la docencia estaría vedada a Pánfila, pero no la escritura [...]. Así, aparte de los *Comentarios históricos*, escribió numerosos epítomes de libros ajenos, los cuales, dado el carácter misceláneo de la obra principal, se han interpretado ya como trabajos preparatorios ya como desglose de los contenidos (p. 23).

La creación de Pánfila parece ser que fue mucho más allá de la recopilación de momentos claves de su tiempo, pues se afirma que podría haber elaborado un compendio sobre erotismo. En él revalorizaba el amor conyugal desde un punto de vista filosófico, destinado a debates escolásticos o para la lectura de mujeres (Alganza Roldán, 2009, p. 23), lo que supuso su aceptación sin controversia.

### 1.2.1.3. Filósofas

Desde el principio la filosofía ha sido conducida y trabajada por los hombres, con frecuencia, los nombres más relevantes que siempre nos vienen a la cabeza cuando pensamos en ella, son Aristóteles, Platón, Sócrates. Si bien, esta disciplina también fue tratada por mujeres, aunque en menor medida. Ellas del mismo modo que estos participaron del pensamiento y del desarrollo del pensamiento de la época. No son muchos los nombres femeninos que se le asocian, pero sí relevantes como el de Hipatia de Alejandría.

#### **TEANO (CROTONA, SIGLO VI A. C.)**

La figura de Teano es reconocida principalmente por su vinculación con Pitágoras, pues ella fue su discípula y su esposa, y de él heredó a su muerte la escuela pitagórica, la cual aceptaba en su seno a mujeres de la época.

Sus aportaciones destacan en el mundo del pensamiento matemático. Si bien, al formar parte de la escuela de su esposo y ser este el que firmaba gran parte de los escritos, resulta difícil determinar quién es realmente el autor. Es más, los trabajos de estos pitagóricos no se conservan en papel y es que, todo lo que nos ha llegado de ellos son escritos procedentes de terceros, como Platón y Heródoto.

Así las obras que se le atribuyen a la filósofa son: una biografía de Pitágoras, un teorema sobre la proporción áurea, aportaciones varias a la teoría de números, a la teoría de poliedros regulares, a la Cosmología, al origen del Universo, a la Física, a la Medicina, a la Psicología Infantil y un tratado *Sobre la Piedad*, del que se conserva un fragmento en el que se hace una disquisición sobre el número (Barbarán Sánchez, 2017).

#### **HIPATIA DE ALEJANDRÍA (ALEJANDRÍA, SIGLO VI D. C.)**

La figura de Hipatia de Alejandría es una de las más recordadas, convertida en la actualidad en icono feminista, incluso llevada al cine en obras como la de Alejandro Amenábar, *Ágora*. Esta erudita del 355 d. C. es más conocida por las causas de su muerte que por su desarrollo intelectual dentro de la filosofía. En su tiempo fue conocida por ser matemática, astrónoma y filósofa neoplatónica, era hija del ilustre matemático alejandrino

Teón, quien fue también su maestro. Se dice que fue miembro de la comunidad pitagórica y que gran parte de la documentación que conservamos de ella proviene de sus discípulos.

Camacho Rojo y Villena Ponsoda (2009) reconocen que “gozó de un extraordinario prestigio por sus lecciones públicas sobre textos de Platón y Aristóteles. Fue una mujer de gran influencia por sus conocimientos científicos, pero además tuvo prestigio por su moralidad y templado carácter” (p. 40). Quizás esta sea la razón por la que suscitó la envidia de los cristianos y, por ende, fuera asesinada.

#### 1.2.1.4. Reinas y Esposas

A lo largo de la historia muchas de estas mujeres han sido esposas de reyes o emperadores. Algunas mantienen su nombre separado del de sus esposos como Cleopatra o Agripina la menor, pero casi todas se mantienen bajo la sombra de sus maridos, amantes o hijos.

Una leyenda negra se extiende sobre ellas, si bien, consideramos que tal vez derive del rechazo que produce la brillantez de estas mujeres en los hombres, recopiladores típicos de la historia, lo que provoca su demonización. De cualquier forma, sus actos hoy se consideran relevantes para la historia de las mujeres y su pervivencia.

##### ASPASIA (MILETO, SIGLO V A. C.)

Se data la fecha de su nacimiento entre el 470 y 460 a. C. en Mileto, probablemente en el seno de una familia adinerada. Lo que supuso que pudiera acceder a un alto nivel educativo, ya que al parecer las mujeres de Mileto de considerable nivel adquisitivo podían hacerlo. Su fama varía entre la de ser una mujer erudita, dada a la retórica y una hetaira. También se la considera la esposa de Pericles, con el que tuvo un hijo, Pericles joven, y amante de Sócrates.

Debido a la política de su marido y su fama adúltera fue criticada y satirizada. A pesar de ello, siempre se la ha considerado una mujer ilustrada. De hecho, se la contempla conocedora del arte de argumentar, o el *inductor*, es decir, “hacer que el interlocutor asiente a una proposición dudosa que se asemeja a una anterior ya acordada” (Mark, 2021, párrafo 28).

##### CLEOPATRA (EGIPTO, SIGLO I A. C.)

La leyenda y el poder que emanan de Cleopatra ha llegado incluso a los cines, no es solo conocida como la reina de Egipto, sino también como la amante de César y Marco Antonio. No obstante, su importancia fue más allá de los escarceos amorosos de esta hija de Ptolomeo XII Auletes que nace en el 69 a. C y muere en el 30 a. C. en Egipto (López, 2009).



A Cleopatra se la considera la última reina de Egipto y la única de la dinastía Ptolemaica que aprendió la lengua nativa, además de esto, poseía una gran destreza en griego y otras lenguas, lo que facilitaba su relación política con otros diplomáticos, sin necesidad de intermediarios. Cleopatra era una mujer culta que poseía conocimientos en astronomía y medicina, además de una diplomacia y capacidad de administración efectivas que le llevaron a gobernar cerca de veintidós años, y anexionar diversos territorios a su imperio.

Su vida estuvo llena de intrigas, sobre todo en lo referente a sus amores. Logró obtener más que el favor del gobernador César, pues fue su amante y con él tuvo un hijo, Cesarión. Además del general Marco Antonio, el cual se enamoró de ella, y con el que tuvo tres hijos. Su relación con este la puso en conflicto directo con César Octaviano (más adelante conocido como César Augusto), que era el cuñado de Antonio. Octaviano derrotaría a Cleopatra y Antonio en la Batalla de Accio en 31 a. C., poniendo fin así al reinado de ella. Después tanto Cleopatra como Antonio se suicidarían al año siguiente y Octaviano fundaría el Imperio romano, relegando a Cleopatra a un capítulo menor del pasado de Roma (Cid López, 1998).

A pesar del trágico final de la reina se ha de resaltar la encomiable labor que realizó administrando Egipto de forma efectiva y elocuente, logrando un estado de independencia para este país mientras ella estuvo al mando. Incluso revalorizando el territorio hasta convertirlo en un icono del imaginario popular.

#### **TERENCIA (SIGLO I-II A. C.)**

La figura de Terencia se encuentra íntimamente ligada a su función social de mujer-esposa, pues son escasos los datos que se conservan en la actualidad de ella. El más relevante radica en su enlace con Cicerón, con quien mantuvo un largo matrimonio que duró alrededor de treinta años. Con este tuvo dos hijos: Tulia (79 a. C.) y Marco (65 a. C.) (Ferrer Alcantud, 2013, pp. 13-14).

Debido a la gran dote que aportó a su unión conyugal se la identifica como una mujer procedente de una familia adinerada, que gozaba de un reconocido estatus social. Esta conexión de Terencia con la élite romana, hace suponer que su esposo aprovecharía su influencia para escalar políticamente. Del mismo modo, se presupone que estas

influencias darían equitatividad al matrimonio, permitiendo que Terencia fuera también protagonista de la economía y finanzas políticas en ausencia de su esposo.

#### **ZENOBIA (SIGLO III A. C.)**

Zenobia en nuestros días sería todo un ejemplo de poder y astucia. Reina de Palmira, donde nació cerca del 245 a. C. Contrajo matrimonio hacia el 258 con el príncipe Septimio Odenato, con el que tuvo un hijo, Lucius Aurelio Septimio Vaballathus Atenodoro. Con una fuerte mentalidad militar, algunos autores comentan que mató a sangre fría a su esposo Odenato y al hijo de este, Herodes, con el fin de conseguir el poder absoluto.

Si bien, su relevancia radica en la administración de su reino tras la muerte del príncipe, su esposo. Con ella Palmira alcanzó un importante bienestar económico, consolidó estructuras militares y obtuvo diversas victorias sobre los persas, lo que le dio el poder comercial y le aportó el respeto y apoyo de sus súbditos. Logró imponerse a los usurpadores romanos, incluso consiguió invadir Egipto, gracias a su afán por expandir el reino. Así, desveló en su corto periodo de reinado (267 al 272) sus dotes administrativas, además de su cultura y habilidades lingüísticas, presentándose como una reina admirable e independiente al estilo de Cleopatra (Pastor Muñoz & Pastor Andrés, 2009).

#### **MESALINA (ROMA, SIGLO I D. C.)**

Mesalina ha pasado a la historia más que como mujer relevante por sus hazañas, como esposa del emperador Claudio, que gobernó durante unos ocho años hasta el 48 d. C. Se la consideraban la emperatriz del sexo, pues al parecer su conducta pasional la llevó a tener una fama cuestionable. Poco se conoce sobre su vida antes del matrimonio, estaba emparentada con una de las familias más poderosas del Imperio.

De su matrimonio con Claudio nacieron dos retoños, Claudia Octavia, la que fue primera esposa de Nerón, y Británico. Sus contemporáneos la describieron como una mujer insaciable, corrupta y cruel. Lo que posibilitó su fama literaria y que perdurara en el tiempo, como una mujer pasional, adúltera y dada a la prostitución, convirtiéndose en la mujer más escandalosa de la antigua Roma (Manchón Gómez, 2009).

#### **AGRIPINA LA MENOR (ROMA, SIGLO I. D. C.)**

Julia Agripina o Agripina la Menor (15-69 d. C.) fue descendiente de la casa de los césares, que en la actualidad es conocida por ser la esposa de Claudio y la madre de Nerón, pero sobre todo por ser una mujer ambiciosa. Logró obtener el poder a través de los hombres que la rodeaban, su esposo y su hijo.

Se dice que fue una mujer aterradora y astuta que vivía con el fin de gobernar por ella y su hijo. Lo que la llevó incluso a matar a dos de sus maridos y tener relaciones incestuosas y adúlteras con su propio hijo, quien llevado por la misma avaricia que su madre, la mató. Sin embargo, Barceló Chico (2018) rebate esta leyenda negra de la reina Agripina. Desmiente esta, alegando que ella solamente buscaba el bienestar de su hijo quien, por miedo al poder de su madre, decidió matarla y crear un mito malicioso sobre ella, para evitar las represalias del pueblo que la amaba (Ferrer Valero, 2011).

#### **TEODORA (CHIPRE, SIGLO V D. C.)**

La importancia de Teodora radica sobre todo en su matrimonio con el emperador Justiniano. Esta posible hija de un cuidador de osos, llamado Acacio, nace cerca de 497 d. C. y falleció en el 548 d. C. Se dice que pudo haber ejercido el oficio de la actuación, y es que, el historiador Procopio de Cesarea comenta sobre su figura en su *Historia Secreta (Anekdotia)* que esta se ganaba la vida actuando en el hipódromo, como acróbata, bailarina o artista de estriptis (Cartwright, 2018, párrafo 2). Lo que supuso que tuviera fama de concubina.

Si bien, el aprecio de su esposo Justiniano la llevó a ser coronada como su igual. Demostrando la inteligencia y ambición que la pareja compartía en una fastuosa coronación en Santa Sofía, con la que anunciaron una nueva era para el Imperio bizantino y su pueblo.

### **1.2.1.5. Religiosas**

El número de religiosas que podemos encontrar es mucho menor que el de reinas o poetisas. Y es que no se conocen muchos datos específicos sobre las sacerdotisas o sobre las nuevas servidoras de la nascente religión. De unas se conoce su conexión con los dioses y su completa dedicación, de las otras que fueron perseguidas, incluso asesinadas por sus creencias.

#### **TECLA (ICONO, SIGLO I D. C.)**

Desconocemos la fecha exacta de su nacimiento y muerte, si bien algunos investigadores centrándose en diversos detalles de su vida, afirman que debió de vivir alrededor del siglo I d. C. La joven muchacha quedó perdidamente enamorada de las palabras del apóstol San Pablo, lo que provocaría su conversión y el rechazo de esta a sus costumbres familiares. Razón por la que, una vez convertida a la religión cristiana, esta doncella griega, rehúsa el matrimonio propuesto por sus progenitores, con el fin de mantenerse fiel a sí misma y a su nueva doctrina (García Gual, 1998).

Esto supuso el nacimiento de su leyenda que se encuentra repleta de ejemplos milagrosos. Y es que, debido a su belleza y juventud, además del repudio hacia los hombres y sus intenciones desproporcionadas, fue juzgada y condenada en varias ocasiones a muerte. Al salvarse milagrosamente de esta su fama aumentó, quedando para la posteridad como la devota virginal e impetuosa que salvó su vida gracias a la fe.

#### **MÓNICA (TAGASTE, SIGLO IV D. C.)**

Mónica nace en cerca del año 331-332 d. C. en Tagaste en el seno de una familia cristiana. Será conocida por ser la madre de San Agustín, quien en su obra la menciona como su salvadora en contadas ocasiones. Su nacimiento en una familia cristiana, su boda con un hombre violento y pagano, hacen que sea valorada por su inquebrantable fe y su vida modélica, amante esposa, madre y cristiana (Barceló Chico, 2018).

### **1.2.2. Edad Media: La mujer devota y pecadora**

La mujer en la Edad Media, como hemos podido ver también se mantiene bajo prácticamente la misma premisa que la grecolatina. Relegada al orden del hogar, tomará un mayor acceso a la vida exterior, al contemplarse cercana al hombre, igualándose con el matrimonio cristiano. Así, se apreciaba como ciudadana, por lo que poseía la oportunidad laboral de ejercer oficios no solo en el interior del hogar, sino también en el exterior al realizar trabajos remunerados. No obstante, aunque sus posibilidades laborales aumentaban, su reputación continuaba marcada por el carácter patriarcal de la sociedad, provocando que en ocasiones se la pudiera designar como pecadora, al ser comparada con Eva. Aunque, del mismo modo, se la podría considerar devota, digna esposa y amante madre, al observarla como la Virgen María.

Así bien, la concepción positiva o negativa que se tuviera de ella no impedirá que, a lo largo del tiempo, sean diversos estudiosos que busquen a la mujer como punto relevante en la historia y en la literatura. Un ejemplo de ello es la obra de María Teresa Álvarez (2017), en la que hace un recorrido histórico por las mujeres más relevantes desde la Edad Media hasta la actualidad.

Del mismo modo, Ángeles Caso (2019) realiza un análisis de las mujeres más relevantes, centrándose en su situación histórica y el contexto social en que viven. Además de Sandra Ferrer Valero (2019), quien aporta sus impresiones sobre el estado de la mujer medieval y recopila los nombres más significativos, creando un canon de mujeres de la época. Así, nos hemos servido de estos estudios y algunos más para desarrollar la breve semblanza de estas mujeres destacables y destacadas de la historia medieval, presentándolas desde sus facetas monárquicas, cortesanas, conventuales y creacionales.

### **1.2.2.1. Mujeres de la corte: reinas, princesas y doncellas.**

Las mujeres del medievo de las que más datos se conservan son las reinas, princesas y doncellas de la corte, por su situación política, sentimental y su cercanía al trono. Y es que no solo aparecen en los manuales de historia, sino también la literatura las reconoce como personajes icónicos.

Un ejemplo de ello lo vemos en la obra de Manuel Fernández Álvarez (2007), en la que presenta la vida y logros políticos de la reina más representativa de finales del medievo y principios del renacimiento: Isabel la Católica.

Son estas mujeres las que se convierten en modelos y figuras a seguir para su tiempo. Sobresalen por su posición y sobreviven sobre todo por sus conocimientos y astucia.

#### **LEONOR PLANTAGENET (CHERBURGO, FRANCIA 1160-CASTILLA, 1214)**

Leonor Plantagenet fue reconocida como la madre de la reina Berenguela de Castilla y la reina Blanca de Francia; la abuela de Fernando III el santo y San Luis de Francia, Además de como la bisabuela de Alfonso X el sabio (Álvarez García, 2017, pp. 19).

Fue la esposa de Alfonso VIII, y se encontraba a la altura económica e institucional de este, pues provenía de una familia relevante. Su matrimonio con este fue a una edad temprana, y es que, Leonor fue entregada en matrimonio a la edad de diez años. Junto a su esposo intentó unir los reinos cristianos para luchar contra el islam. Se consideraba una reina de gran corazón y sensibilidad, pues se dice que tras presenciar la caída de Cuenca y observar la miseria, destrucción y muerte, mandó construir un hospital para atender a los supervivientes y enfermos.

Siendo ejemplo de esposa y reina ejemplar, remarca María Teresa Álvarez García (2017) que su labor matrimonial la ejecutó a la perfección, pues “Alfonso VIII fue un buen rey de castilla y Leonor contribuyó a ello. Alfonso confiaba en Leonor y ella nunca le falló” (p. 20).

El poder y la comprensión de la reina de los asuntos políticos iban más allá de cumplir con su deber. Como madre conocía la importancia del matrimonio concertado, es por ello, que se dice que acertó en unir a sus hijas con los hombres indicados y trasladar sus ideas a estas. Gracias a ello a su muerte y a la de su heredero varón su hija Berenguela, logró obtener la corona y abdicar en favor de su hijo Fernando.

Esta perfecta diligencia del poder y el deber de la mujer de la corte, han hecho que algunos historiadores consideren que Leonor introdujo un viento nuevo en la monarquía española, un cambio de la concepción política y con ello una mudanza en las relaciones entre hombres y mujeres.

En suma, las acciones de la reina Leonor fueron ejemplares, se casó con el hombre que sus padres eligieron, le dio hijos y le apoyó en todas sus decisiones, sin interponerse y sin imponer su pensamiento. En general, fue un prototipo de mujer ideal de la época.

#### **MARÍA DE MOLINA (1265-1321, VALLADOLID)**

Esposa del rey Sancho de Castilla, se les reconoce un gran amor. Pues su matrimonio, se dice, estuvo siempre regido por el cariño mutuo y las dificultades que los unieron cada vez más. En un principio su enlace no fue aceptado, pues María de Molina era prima hermana del padre de Sancho, lo que provocó que la diferencia de edad y de rango generara un gran escándalo. Si bien, la pareja se casó en 1281, sin importarle las negativas de los suyos, incluso que no hubieran logrado obtener la bendición pontificia.

El hecho de que Alfonso X, padre de Sancho, hubiera decretado antes de morir que su heredero fuera su hijo primogénito y, en caso de faltar este, su nieto, dejó a Sancho sin la opción de optar a la corona, su sobrino sería el heredero. De modo que, al morir este Sancho, con el fin de evitar su ascenso al trono, se proclamó rey (Álvarez García, 2017, p. 32).

Debido a la decisión del rey Sancho, comenzaron innumerables guerras entre los bandos que servían y seguían a cada monarca. En ellas María fue un gran apoyo para su esposo, supo dirigir a este en el buen camino y pedirle calma cuando era necesario para el conflicto. Sin embargo, aunque su labor como esposa fuera ejemplar no pudo salvar a su marido de todos aquellos que luchaban por verle caer y por mantener sus privilegios.

La constancia de María, su empeño por mantenerse fiel y al lado de su esposo, además de su buen criterio al juzgar a los hombres de poder que le aconsejaban, le dio la fuerza para permanecer a su lado y conseguir salvarle de las malas decisiones, en una guerra que pasaba fronteras.

Esta característica de esposa amante y fiel le llevó a crearse enemigos que le atacaron e intentaron dañar tanto a ella como a su familia. María era una mujer astuta que se supo adelantarse a los acontecimientos y guardar sus espaldas. No obstante, cuando la guerra se daba por terminada y pensaban firmar una alianza, sellada con el matrimonio de su hija Isabel y el monarca aragonés, Don Jaime, todo se torció. Entonces, la astucia de María la llevó a crear una alianza con la naciente burguesía y a determinar un acuerdo para defender Andalucía junto con los musulmanes (Álvarez García, 2017, p. 38).

Desafortunadamente, una vez finalizada la guerra, con la muerte de su esposo en 1295, María queda desprotegida. Por suerte, su esposo antes de fallecer, adelantándose a los acontecimientos la nombraría reina regente, hasta que su hijo tuviera la edad para gobernar, protegiendo así su linaje. Los años siguientes fueron los más duros de su vida, pues, de nuevo, muchos la atacaron con la intención de usurparle la regencia y el control del futuro rey. Si bien, la administración de María fue ejemplar, ya que logró acercarse al pueblo y reducir impuestos. Pese a lo cual, tuvo que compartir la tutela de su amado hijo con aquellos que la querían ver caer. Hasta que al final, tras la muerte de su esposo, obtuvo la bendición pontificia y se convirtió indiscutiblemente y por derecho en la reina.

Su reinado fue satisfactorio, siguiendo el dictamen de su marido y su propio instinto, se convirtió en la reina más popular, hasta que su hijo tuvo edad suficiente para gobernar. Entonces todos aquellos que estaban en su contra consiguieron lo que siempre habían deseado, alejarla del poder, de su hijo y que fuera repudiada por este. Si bien, su buen gobierno supuso que, a la muerte de Fernando, se la reclamará para de nuevo regir Castilla.

En definitiva, como bien marca Álvarez García (2017) “El gran éxito de María de Molina fue, sin duda, la unidad de Castilla, que preservó contra todo y contra todos” (p. 41). María fue no solo una esposa ejemplar, sino también una madre y reina que veló siempre por los intereses de los que más amaba, su familia y su patria.



## **LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA (CALATAYUD, 1362-CÓRDOBA, 1423 ¿?)**

Leonor López es recordada por su gran corazón y voluntad de servicio hacia el prójimo. Se convirtió en la mujer más influyente en la Castilla de principio del siglo XV. Su cargo como valida de la reina Catalina de Lancaster la acercaban al gobierno y a intentar intervenir en este, por lo que se creó muchos enemigos. Si bien, su fama no procede de estos contactos políticos, sino de convertirse en la primera mujer en escribir su autobiografía. Y es que debido a los acontecimientos bélicos que presencié, la guerra entre Pedro I y Enrique de Trastámara sintió la necesidad de dictar sus memorias a un escribano de Córdoba (Álvarez García, 2017, pp. 45-46).

Su biografía estaba ligada a la familia real, al ser su padre sirviente del rey Pedro I, les afectó su muerte y la ascendencia al trono de Enrique de Trastámara, contra el que luchó su padre junto con los defensores del linaje de Pedro I, lo que le llevó a la sepultura. Tras la muerte de su padre toda su familia quedó presa. Solo sobrevivieron su esposo y ella al encierro. Una vez liberados su marido Ruy Gutiérrez, que era primo de las infantas, intentó recuperar su herencia y posición. Mientras Leonor esperaba su regreso en casa de la única familia que le quedaba.

Tras tales acontecimientos, Leonor vivió bajo la influencia religiosa, todo lo que hizo siempre fue pensando en hacer lo mejor y perturbar lo menos posible con su situación a sus familiares. Su corazón era tan bondadoso que cuando estalló la peste cuidó de un niño judío enfermo, incluso conociendo las habladurías que se harían de ella (Álvarez García, 2017, p. 53).

Su biografía está repleta de los peores acontecimientos, pero no todos fueron malos. Cuando la reina Catalina de Lancaster ascendió al trono, al morir Enrique de Trastámara, esta pidió que Leonor fuera su valida, y pasó largos años a su lado. En suma, poco más se conoce de su vida más que siempre actuó de forma cauta y complaciente, a pesar de las dificultades y la soledad que vivió por la pérdida de sus más allegados.

## ISABEL LA CATÓLICA (MEDINA DEL CAMPO, 1451-1504)<sup>4</sup>

Es indiscutible y reconocida, incluso por historiadores reputados como Fernández Álvarez (2007), la importancia que la reina Isabel la Católica tuvo en el devenir de España, desde su ascendencia al trono hasta el último día de su vida. A su nacimiento el evento más señalado será la caída del Imperio bizantino, último de los resquicios de la Edad Media, que supondrán la evolución a un nuevo tiempo y a una nueva concepción. Su papel fue fundamental, pues junto con su esposo Fernando llevó a España a convertirse en la primera potencia política de su tiempo.

La reina Isabel de las Españas o Católica nace en el palacio del Madrigal, siendo hija de la reina Isabel de Portugal y del rey Juan II de Castilla. Este será su lugar de nacimiento y el que elija para su descanso eterno la reina, Medina del campo.

Poco se sabe de su infancia como infanta de castilla, más que la consideración que se le tenía como parte de la nobleza y como hija del rey. Al ser la primogénita del segundo matrimonio de Juan II, quien ya tenía un hijo varón, Enrique IV, no se consideraba candidata directa a la corona de Castilla.

Tras la muerte de su padre el rey Juan II de Castilla, el estado político de España se complica, por el poder que ejercía su hermanastro Enrique IV. Así pues, se muda con su madre a Arévalo con el fin de mantenerse alejada de la vida pública y del trono. En Arévalo pasó siete años de su infancia inmersa en el pequeño mundo portugués que su madre mantenía.

Durante estos años, recibió una educación esmerada junto a su hermano Alfonso por parte de su madre y del obispo de Cuenca, Lope de Barrientos, y el prior del monasterio de Guadalupe, fray Gonzalo de Illescas. Aunque en un principio no le pareciera, estos primeros años de infancia de la reina fueron una preparación para los acontecimientos venideros.

---

<sup>4</sup> El resumen biográfico de la reina Isabel La Católica ha sido extraído por entero de la completa y exhaustiva investigación de Fernández Álvarez (2007). Esto se debe a que se considera uno de los referentes de mayor consideración en estudios sobre la reina.

La calma de la infanta apartada de la vida pública se turbó cuando su hermano, Enrique IV, conoció la noticia de que esperaba a su primogénita. En él nacieron los temores de la usurpación al trono, así pues, “retuvo” a sus hermanos Alfonso e Isabel, con el fin de proteger su reinado. No obstante, las acciones de Enrique IV fueron en vano, pues como consecuencia de sus actos, su hermano menor Alfonso de Castilla, inició la revuelta que acabaría con su poder. Mientras la joven infanta continúa en la corte de su hermanastro, hasta que logra escapar gracias a la farsa de Ávila.

Con el fallecimiento de su hermano Alfonso, Isabel tiene ante ella el dilema de seguir los pasos de este, enfrentarse al rey o permaneciendo bajo su poder. Debido al estado en el que se encuentra Castilla, la futura reina decide “recoger el legado de su hermano”, como señala Fernández Álvarez (2007):

De momento, Isabel se enfrentaba con una tarea muy concreta: recoger el legado de su hermano Alfonso y presentarse como la única heredera al trono de Castilla. No es de creer que en aquellas jornadas de 1468 proyectara mucho más. Uno de los rasgos de su carácter era su sentido de la realidad, de afrontar en cada momento los retos posibles, el saber ir ganando, día a día, año tras año, las batallas políticas que se iban rotando (p. 85).

Así pues, habría que reconocer a la futura reina su buena intención. Pues pendiente de lo que podrían pasar, si elegía el camino de su hermano Alfonso, le mandó una carta, con la que anunciaba a su hermanastro que, aun siguiendo los pasos de Alfonso, no haría nada que le perjudicara.

Lo que les llevaría a un pacto en el que pudieran estar ambos de acuerdo, pues Isabel en su carta también alegaba su derecho al trono. El acuerdo no tendría en principio tantos beneficios para Isabel, aunque su hermanastro la reconociera como heredera, ella debía casarse con quien designará su rey y sería nombrada princesa de Asturias. Si bien, previniendo lo que pudiera ocurrir, se aseguró de dar una respuesta lo suficientemente ambigua pero correcta que le permitiera elegir sobre sí misma y su futuro matrimonio. Este fue su primer paso para convertirse en reina de Castilla.

A pesar de que el acuerdo la llevaba a estar de nuevo bajo el poder de su hermanastro, supo utilizar la estrategia. Era una mujer de propósitos firmes, y con la excusa de honrar el aniversario de la muerte de su hermano, consiguió huir de la vigilancia

que le había impuesto y preparar su matrimonio con el heredero a la corona de Aragón, Fernando.

Ambos jóvenes herederos tomaron nupcias en 1469 ante los problemas que conllevaba su parentesco familiar, pues eran primos segundos. Lo que los llevaría a un acuerdo con el arzobispo Carrillo, quien les ayudó a conseguir la bula pontificia, por el que no tomarían decisiones políticas sin tener en cuenta su consejo.

Con la madurez su carácter e ideas firmes se van perpetuando, ya no es tan joven y no se deja dirigir con la facilidad de antaño. Aunque no lo quiera, pues siempre había sido fiel a su rey, con la muerte de este reconoce su legítimo derecho al trono y comienza la batalla por la corona contra su sobrina y los contrarios a su reinado.

Y al fin consigue ser reina. Su poder, su carácter, su convicción e inteligencia eran tal que incluso llegó a proclamarse reina propietaria, alejando a su esposo del codiciado trono y proclamando a este rey consorte. Logró con su dirección ganar terreno a los musulmanes, conquistando de nuevo el reino de Granada y así unificar España. Además, gracias a su confianza en Cristóbal Colón, el llamado descubrimiento de América. Ampliando el territorio y convirtiéndolo en la primera potencia política.

En suma, la muerte de Isabel la Católica será significativa sobre todo por la pérdida de una gran monarca, que supo calcular hasta el último de sus movimientos, dando a España el imperio que merecía. Fue y continúa siendo en la actualidad un ejemplo de poder, astucia e inteligencia, un modelo a imitar.

#### **JUANA DE TRASTÁMARA, LA BELTRANEJA (MADRID, 1463-LISBOA, 1530)**

Hija del rey Enrique IV y Doña Juana nació en 1462 cuando el renacimiento proveniente de Italia ya se iba introduciendo poco a poco en España. La alegría de su nacimiento se verá eclipsada por las decisiones políticas de su padre. Quien, al nombrar al Beltrán de la Cueva como maestro de Santiago, se ganó la enemistad de Juan Pacheco, noble al servicio del rey (Álvarez García, 2017, p. 63).

Al no ser noble Beltrán y obtener un mecenazgo, Juan Pacheco decidió que su mejor ataque era utilizar la calumnia, de modo que, hizo correr el rumor de que los reyes había necesitado ayuda para concebir a la heredera. Rumor que, a pesar de ser desmentido

por la reina ante un jurado, fue lo suficiente válido como para destruir la credibilidad de esta y de la joven infanta, pues el rey que había estado casado no tenía hijos mayores.

Con la destitución del rey por parte de los nobles, y la muerte de Don Alfonso, hermano pequeño del rey, desaparecería la oportunidad de la princesa de acceder al poder y heredar el trono. Pues su tía, Isabel la Católica, a la muerte de su hermano reclamaría su derecho a este.

Todo cambiará cuando la joven infanta, se presenta ante Castilla para anunciar la muerte de su padre, la cual rodea una gran intriga sobre si fue asesinado o no. Valiente habló ante el mundo para declarar el posible asesinato de su padre. Lo que le supuso una batalla contra su tía, la reina (Álvarez García, 2017, pp. 72-73).

El final de la guerra supone su derrota y una alianza de paz, con la que Juana sale perdiendo. La reina le solicita que renuncie a todo, su linaje, su herencia, su nombre y la interna en un convento. La joven que había sido manipulada por aquellos que deseaban el poder, decide rechazar el tratado de paz. Como consecuencia, acabará interna en un convento, por propia voluntad, aunque será utilizada, cuando lo precisen, por aquellos que desean el poder.

Juana es el contrapunto de su tía, ninguna de las dos fue considerada como gobernante por ser mujer, sin embargo, Isabel consiguió imponer su presencia en el trono y su estrategia política la llevó a proclamarse reina de Castilla. Juana por su parte con la incertidumbre sobre su concepción, no consigue más que ser el títere que aquellos que deseaban alejar a su tía del poder, y que el linaje de Enrique IV perdurara.

Sin embargo, su valor ante la corte para reconocer su preocupación por la muerte de su padre, y su decisión de internarse al perder la batalla contra su tía, le dan el valor suficiente para reconocerla como una hija ejemplar. Un prototipo de mujer que no se rindió ante la adversidad, y que estaría a la misma altura que las mujeres relevantes de su familia.

**BEATRIZ GALINDO, LA LATINA (SALAMANCA, 1464-MADRID, 1534)**

Cerca estaba ya el siglo XV con su incipiente renacimiento, cuando Beatriz Galindo acompañaba en su sepulcro a su amada reina Isabel la Católica. Fue reconocida por su fidelidad hacia la reina y su devoción al cristianismo.

La gran diligencia y astucia de la reina Isabel la Católica, la llevó a fundar la universidad de Salamanca, será en este proyecto, cuando conozca a Beatriz, admirada por sus conocimientos de latín. No se sabe con certeza qué lugar ocupaba en la corte de Isabel, sin embargo, si se conoce que se mantuvo al servicio de la reina hasta el final. Como joven sin recursos, su vida estaba destinada al convento. Pero al conocer a la reina todo cambió, tuvo acceso a numerosos conocimientos, además de que fue casada con Francisco Ramírez, viudo que ya tenía hijos y una buena posición en la corte (Álvarez García, 2017, p. 79).

Tras la muerte de su marido se ocupó de sus hijos y de los de este, y se dedicó de lleno hasta el final de sus días ayudar a los que más lo necesitaban. Fundó el hospital de pobres de Madrid, además de un centro benéfico. Siempre tuvo en cuenta a todos los que estaban en el hospital y se preocupada de ayudarles personalmente.

Con la muerte de la reina, cambio de orden religiosa y se trasladó la orden de San Jerónimo, por los que intentó fundar un convento. Esta hazaña fue difícil, pues su antigua orden estaba en contra de los franciscanos. Fueron muchas sus luchas para conseguir ayudar a los más necesitados. Fue consultada por su sabiduría por el nuevo rey Carlos, joven rey extranjero, que acaba de acceder al trono y al que ayudó din dudarle.

**Ana Comneno** (1083- ¿?), aspirante al trono de Bizantino, se presenta como una figura similar a la de Beatriz. Escribió una obra histórica a través de la que describe el reinado de su padre, *La Aleixada*, de la que se desconoce su publicación (Ferrer Valero, 2019, p. 85). Poco más se conoce de ellas, si bien, como Beatriz, fue fiel servidora a su monarca, estudiosa y sabia. Ambas vivieron sus vidas al servicio de los demás, ya sea aportando documentación histórica, como creando hospitales y conventos para la ayuda al prójimo.

### 1.2.2.2. Mujeres religiosas

Durante el Imperio romano nació el cristianismo. Fueron varias las mujeres que se iniciaron en esta nueva fe desde muy jóvenes y serán por sus creencias condenadas. Convertidas así en mártires de la religión cristiana y posteriormente en santas.

La primera de ellas es **Santa Cecilia** (Roma, 200 d. C. - Sicilia, 230 d. C.)<sup>5</sup>, perteneciente a la familia senatorial de los Metelos, desde niña se convierte al cristianismo. De la documentación que se conserva sobre ella, Sandra Ferrer Valero (2019) marca que su devoción hacia el cristianismo fue tal, que consiguió que muchos se convirtieran, incluso su esposo noble pagano. No obstante, su nueva convicción la llevó a ser condenada en numerosas ocasiones a muerte, “Cecilia fue martirizada y tras sobrevivir a varios martirios como ahogarla, hervirla e incluso decapitarla, falleció el 22 de noviembre del 230” (Ferrer Valero, 2019, p. 34). A su muerte fue enterrada en la cripta pontificia del papa Calixto I, por orden de Urbano I, quien la había bautizado a finales del siglo II, al conocer sus hazañas.

Otra cristiana de origen romano fue **Santa Tatiana** (Roma siglo II d. C.), tanto ella como su familia se convirtieron en el siglo III d. C. Su mayor hazaña refleja que siendo dionisiaca junto con su madre, las autoridades romanas la apresaron y le obligaron a rezar al dios Apolo. Según la leyenda, Tatiana sí oró, pero a su Dios, provocando posteriormente un terremoto que destruiría parte de la estatua y el templo del dios Apolo.

Al igual que Santa Cecilia sus acciones la llevaron a ser condenada a muerte. De su primera sentencia a muerte, saldrá airosa, pues el león con el que la encerraron en el circo romano, con intención de que la devorara, únicamente se postró ante ella. Desafortunadamente, la segunda sentencia sí acabó con su vida, pues el 12 de enero de 225, sería decapitada (Ferrer Valero, 2019, p. 35).

Santa Cecilia y Tatiana son dos ejemplos de las varias mujeres que se convirtieron al cristianismo y se rebelaron al poder del Imperio, en palabras de Ferrer Valero (2019):

---

<sup>5</sup> Las personalidades de Santa Cecilia y Santa Tatiana se han incluido en este apartado y no en el destinado a religiosas del apartado anterior, por pertenecer específicamente a la religión cristiana, a pesar de su origen romano.

Estas y otras mujeres como Santa Úrsula de Colonia, Santa Justa y Santa Rufina o Santa Catalina de Alejandría, forman parte de una lista extensa de mujeres que en los primeros años del cristianismo se rebelaron contra el poder romano establecido y aceptaron morir por sus creencias. Mujeres que en los siglos medievales se convirtieron en símbolo de la valentía de los primeros cristianos y en ejemplo para las mujeres virtuosas (p. 34).

El tratamiento de las religiosas en la Edad Media fue diferente, ya no serían condenadas por sus creencias, pero la visión de estas se reducirían. Muchas se convertían en abadesas de los monasterios que familiares varones fundaban.

En el siglo XII, **Santa Clara de Asís** será la primera mujer abadesa que imponga reglas para su propio monasterio (Ferrer Valero, 2019, p. 128). Los monasterios se convertirán en lugares de acceso a la cultura para las mujeres que apenas podían acceder a esta. Gracias a las mujeres adineradas que los dirigían y a la influencia que estas poseían, muchas jóvenes monjas analfabetas consiguieron acceder a la educación.

Con la llegada del siglo XII-XIII la situación de libertad de estas mujeres religiosas evolucionó. Debido a la nueva concepción de los monjes masculinos que salían a predicar la palabra y ayudar a los enfermos, la idea establecida por la que las mojas solían estar recluidas en un grupo concreto femenino mudó. “El IV Concilio de Letrán prohibió la creación de nuevas órdenes religiosas femeninas y obligó a todos los grupos de mujeres a que se uniesen a una orden ya existente” (Ferrer Valero, 2019, p. 37). Así, estas fueron obligados a ser aceptadas en las órdenes masculinas, lo que no fue del todo favorables para ellas.



**HILDEGARDA VON DE BINGEN** (BEMENSHEIN (ALEMANIA), 1098- EIBINGEN, 1179)

Religiosa cristiana, que fue santificada, es conocida por su obra *Libro de las obras divinas* (finalizada C. 1173) y por sus valiosas aportaciones a la ciencia y la religión. Pues no solo fue una ferviente religiosa, también la primera mujer en fundar un monasterio femenino independiente. Alabada por sus creaciones musicales, su precisión y observación hacia el mundo que le rodeaba y el cuerpo humano. Escribió los únicos libros de medicina y ciencias naturales que se conservan de la época. Incluso, fue la primera mujer que predicó en público, asesoró a papas y emperadores.

Siendo hija de Hidelberto y Matilde perteneciente a la nobleza alemana, poseía una salud frágil que le hacía enfermar, lo que tal vez le provocaría desde muy joven tener visiones. En el año 1106 Sus padres la entregaron como diezmo a la orden eclesiástica. Durante su estancia en el monasterio la abadesa Jutta se convertiría en su guía espiritual además de su mentora (Ferrer Valero, 2019, pp. 40-41).

En 1136 se convierte en abadesa del convento, Disibodenberg, en el que residía desde los ocho años. Es durante esta etapa de su vida, en concreto en 1141, cuando inicia su producción literaria, comenzando con la obra *Conoce los caminos* (finalizada C. 1151), en la que plasma su visión sobre el mundo, la creación y el hombre.

Tras la publicación de su obra fue llamada por las altas autoridades eclesiásticas para que procediera a su lectura. Lectura con la que consiguió cautivarlos y llegó incluso a ser alabada por los hombres más representativos de la iglesia.

Tras el éxito obtenido decide dejar la protección que le ofrecía el monasterio masculino, y trasladarse con una veintena de monjas a otro monasterio en el que solo estarían ellas. El monasterio de Rupertsberg, fundando así el primer monasterio para mujeres autónomo.

Durante esta época continuará con su producción literaria, además de con su creación musical y su obra medicinal de la que destaca su libro *Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum* (libro sobre las propiedades naturales de las cosas

*creadas*), que comenzó a escribir en 1151 y finalizó en 1158. Su fama llegó a ser reconocida incluso por el zar del Sacro Imperio (Ferrer Valero, 2019, p. 44).

Durante esta época, también viajó y asesoró a figuras ilustres, de hecho, en uno de estos viajes en 1163 fue cuando comenzó la que sería su tercera obra teológica, *El libro de las obras divinas*. Este mismo año se traslada con sus monjas a un nuevo monasterio en Eibingen, en el que moriría, a una edad avanzada, a pesar de la fragilidad por la que destacaba su salud, el 17 de septiembre de 1179 (Ferrer Valero, 2019, p. 47).

En suma, su obra y su vida fueron tan relevantes como sus estudios sobre teología mística y ciencias naturales. Si bien, fue olvidada durante un tiempo, hasta que finalmente en 2012 fue canonizada por el Papa Juan Pablo II, reconociendo así la labor imprescindible e importante de Hildegarda V. de Bingen.

Otra de las religiosas que siguió los pasos de Hildegarda fue **Herrada de Landsberg** (1130), quien se embarcó en un proyecto intelectual con las monjas de su orden y, además, escribió varias obras similares a la de esta, como *El jardín de las delicias*. Una de sus obras más importantes, con la que realiza un recorrido por las ciencias (Ferrer Valero, 2019, pp. 82-83).

#### **ELOÍSA DE PARACLETO (FRANCIA, 1102- ¿?)**

Ángeles Caso (2019) la presenta en su obra como el contrapunto de Hildegarda V. de Bingen, mientras una expresa el amor virginal, la unión con Dios, la otra refleja el amor heterosexual.

Fue sobrina del canónigo de la catedral de Notre-Dame, Fulberto. Gracias a su tío recibió una esmerada educación. Por lo que conocía varias lenguas, latín, griego y el hebreo, y poseía un conocimiento extraordinario. A la edad de dieciséis años coincidió con el que sería el amor de su vida, Pedro Abelardo, un gran filósofo, maestro de teología en la universidad de París (Ferrer Valero, 2019, p. 84).

Se enamoraron al instante tanto de sus mentes como de su presencia física. El romance llegó a tal punto, que cuando el tío de Eloísa, Fulberto, descubrió la relación, esta ya estaba embarazada, por lo que decidió casarla con su amante. Sin embargo, Eloísa

se negó a este matrimonio, pues no quería perjudicar la reputación de su amado con el matrimonio, como explica Caso (2019):

[..]la moral de la época consideraba que un hombre docto debía permanecer célibe para entregarse sin ataduras a sus quehaceres; si decidía no ordenarse sacerdote, se le permitía tomar una concubina, pero no una esposa que le obligase a satisfacer sus necesidades y las de sus hijos (p. 40).

Finalmente, accedió a casarse con su amado en secreto, así él mantendría su reputación, pero en el caso de ella, el trato social no sería el mismo. Los rumores y el maltrato a la joven crecerían, incluso por parte de su tío. Su esposo por salvarle la escondió en un convento y recibió la venganza por parte del tío de esta, que contrató a unos sicarios, creyendo que este había desentendido su responsabilidad, para que le cortaran los testículos.

Lo que provocó un punto de inflexión en el matrimonio, que tras estos acontecimientos tomaron votos perpetuos. El uno en la abadía de Saint Denis (ella), el otro en el monasterio de Argenteuil (él). El resto de sus días los vivieron en celibato y separados, aunque nunca dejaron de estar en contacto. Del amor que Eloísa le procesaba y de su recuerdo nació su *Epistolario*, un repertorio de cartas en el que se recoge la fuerza de su amor y el tremendo cariño que se tenían.

### 1.2.2.3. Escritoras y trovadoras

El acceso de las mujeres a la educación era difícil y conflictivo, excepto algunos casos de religiosas, como ya hemos visto, las mujeres no tenían permitido estudiar, escribir o descubrir nuevas ciencias. Fundamentalmente, la imagen que más se reconoce de la Edad Media sobre escritores son religiosos y hombres, copistas, eruditos, que accedían en el siglo XII a las nuevas universidades. No obstante, en la actualidad se pueden apreciar algunas figuras femeninas que se dedicaron a la creación.

#### **HROSWITHA DE GANDERSHEIM** (ALEMANIA, C. 935- 1002)

Son pocos los datos que se conservan de ella, se afirma que vivió el Sacro Imperio regido por los Otónidas. Se la reconoce como dramaturga, pero no se conservan obras de ella. Ferrer Valero (2019) comenta:

Sus años de estudio fructificaron en una extensa producción literaria que, por desgracia, no fue difundida en su tiempo y permaneció siglos silenciada. De todas sus obras, las piezas teatrales fueron, quizás, las más originales. Hroswitha adoptó las formas y las técnicas teatrales del dramaturgo romano Terencio para escribir sus propias obras de teatro en las que su objetivo era ensalzar las virtudes de las vírgenes cristianas como mujeres dignas de respeto (p. 78).

Por ello hoy, se considera una erudita con una amplia producción literaria, tanto teatral como poética, considerándola la primera escritora alemana del siglo X.

Del mismo modo que Hroswitha, hubo mujeres que escribieron para reivindicar la situación de la mujer o por necesidad de exponer sus frustraciones y sentimientos. Muchas fueron relegadas a las labores del hogar, se vieron alejadas de sus familias, por lo que, cultas como eran decidieron escribir manuales para sus allegados. Algunas como **Dhuoda** (810) escriben para sus hijos. Esta autora, compuso una obra titulada, *Manual para mi hijo*, de la que no se tiene constancia de su publicación y en el que le habla de la vida, de ética y moral; y que tardó en finalizar dos años (841-843) (Ferrer Valero, 2019, pp. 79-80).

Pasarán varios años, para encontrar a otra madre que escribirá un tratado pedagógico para su hijo. Este es el caso de **Ana de Beaujeu o de Francia**, nace en 1465, siendo hija del rey Luis XI de Francia. Ana en este caso, escribió su obra *Enseñanza a mi hija* en 1473, tras finalizar su regencia y dar a luz a su primera hija Susana (Ferrer Valero, 2019, p. 81).

#### **CRISTINA DE PIZÁN (VENECIA, 1365-POISSY (FRANCIA), 1430)**

Su relevancia comenzó a sus aproximadamente cuarenta años en 1405, pues al haber quedado viuda, decide comenzar a escribir, editando su novela sobre mujeres. En ella plasma sus inquietudes más relevantes de la historia medieval, y con ella, construye la que se podrían denominar primera novela feminista, *La ciudad de las damas* (compuesta este mismo año, 1405).

Gracias a la educación que le proporcionó su padre, pronto comenzó a escribir, pero sin eludir las responsabilidades que tenía como mujer (Ferrer Valero, 2019, p. 64). Así pues, a los quince años se casó con el hombre que eligieron para ella, Etienne Castel. Los primeros años de la vida de Cristina fueron fáciles e iluminados por el conocimiento, hasta que en 1380 cuando el rey Carlos V fallece, la vida de Cristina y de su familia se complica. Pierden el sustento principal, la renta que recibían del rey, y las deudas familiares se acumulan. De modo que, dependerían de su joven marido para subsistir, con la mala suerte de que este, aunque conservaba su trabajo en la corte, no recibía su salario regularmente.

En 1385 fallece su padre y solo cinco años después su esposo, dejándola a ella como cabeza de familia, viuda con tres niños pequeños. Además, debía hacerse cargo también de su madre y una sobrina. Ante esta situación terriblemente complicada la joven viuda decide no volver a casarse, dificultando aún más la situación en la que se encontraba.

Pese a ello, Cristina no se achantó e invirtió el poco dinero que tenía ahorrado en un comercio que resultó ser un timo. Lo que la llevó a persistir en obtener el salario no percibido por su esposo en vida, el cual tardó en entregársele veinte años. Sin bien, la escritura fue su salvación, el salvoconducto que la mantenía cuerda, y le aportaba sustento.

En 1399 publica sus primeros poemas con el título *Cien baladas*, que afortunadamente y, a pesar de la sociedad patriarcal en la que se encontraba, tuvieron una gran acogida. Este hecho que posibilitó que llegara a publicar hasta quince volúmenes, que ella misma supervisaba y editaba. Según Ángeles Caso (2019), *Cien baladas* fue la primera obra a la que da a luz Cristina de Pizán, después le seguirían una treintena de obras (p. 82). Es más, estos volúmenes eran encargos de personajes poderosos, por los que recibía sumas o regalos caros, que le permitían mantenerse.

Su astucia y osadía le supusieron el mayor de sus encargos, gracias a que por iniciativa propia le enviará al duque de Borgoña su obra *El libro de la mutación de la fortuna* escrito en 1403. Provocando la admiración del duque y que este le encargara una obra en la que plasmara el reinado de su hermano Carlos V. El cual título *El libro de los hechos del sabio Carlos V*. Esta obra “supuso para Cristina de Pizán su reafirmación como escritora. Atrás dejaba las burlas y las calumnias de aquellos que nunca creyeron que una mujer viuda pudiera ser algo más que esposa para otro hombre” (Ferrer Valero, 2019, p. 68).

Conocedora de la situación de la mujer, el carácter misógino de la sociedad, en 1405 se decidirá a escribir la obra por la que más se la conoce, *La ciudad de las damas*. Donde plasmó su visión del mundo que vivía diariamente. Como bien comenta Ferrer Valero (2019):

*La ciudad de las Damas* se articula a partir de distintas disquisiciones entre Cristina y las tres damas, quienes van construyendo su ciudad a partir de comentarios a testimonios de hombres eruditos que cargan contra ellas y justificando sus argumentos con ejemplos reales de la historia. Y es que *La ciudad de las Damas* nos regala también una serie de biografías de mujeres históricas como algunas reinas y emperatrices del pasado de la talla de Zenobia, reina de Palmira que puso en jaque al todopoderoso Imperio romano, o personajes femeninos míticos como las Amazonas. Todas ellas van desfilando dentro de los muros de la ciudad alegórica creada por Cristina para demostrar que las mujeres no sólo nacieron para dedicarse a las tareas del hogar: “Ahí se ve la ingratitud de quienes hablan así” (pp. 70-71).

Hemos de suponer que la reacción de la crítica hacia una obra tan abiertamente feminista no sería del todo de su agrado, sobre todo del público masculino. Sin embargo,

aunque su obra no cambió tajantemente la mentalidad de su tiempo, parece que fue y será una obra de referencia para la lucha del feminismo siglos posteriores.

Los últimos años de su vida los destinó a la oración junto con su hija, alejada de la sociedad. Dedicó sus últimos versos a su contemporánea Juana de Arco. Fallecería en el monasterio de Poissy en 1430.

#### **TERESA DE CARTAGENA Y SARAVIA (BURGOS, 1425- ¿?)**

De origen converso, consiguió cursar estudios universitarios en Salamanca. A los veinte años ingresó en el convento de Santa Clara, en su ciudad natal. Hasta que en 1449 se trasladó al convento de Las Huelgas, donde fue mejor aceptada por su condición de conversa.

Tras enfermar en el anterior convento se quedó sorda y fue cuando comenzó a expresar sus sensaciones de soledad, de vida interior en su obra *La arboleda de los enfermos* (1841). Afirma Ferrer Valero (2019) que se consideró su obra de tal calidad que ni siquiera los hombres podían creer que hubiera sido escrita por una mujer, y mucho menos discapacitada (p. 73).

Debido a las desconsideraciones recibidas por su obra, pues le fue molesto el que consideraran que una mujer no pudiera escribir una obra de tal calidad, se animó a continuar desarrollando sus pensamientos, en este caso en contra de tal concepción, así nació *Admiración de las obras de Dios* (1841). Alegando ser inspirada por dios, creó un alegato en favor de los derechos de las mujeres.

Pocos datos más se habrán conservado de ella. Tuvo agallas como Cristina de Pizan para enfrentarse al patriarcado dominante y presentar su creación al mundo. Lamentablemente, su fama no fue tan apreciada y no resuena con tanta fuerza su nombre en nuestros días.

#### **ISABEL DE VILLENA (VALENCIA, 1430-1490)**

La figura de Isabel de Villena es reconocida por su osadía. Nace en 1430 en Valencia. Era hija bastarda del poeta Enrique de Villena. Vivió su infancia bajo el amparo de la reina María de Aragón, por lo que pudo acceder a una buena educación.

En 1445 ingresaría en el convento de clarisas en Valencia, del que sería abadesa desde 1463 hasta el día de su muerte. Siendo consciente de las necesidades de las mujeres a su cargo, decidió intentar proporcionarles una educación amplia en las diversas disciplinas. Fue este el inicio y la razón por la que comenzó su obra *Vida de Cristo*, en la que plasmaba la vida de Jesús a través de los textos apócrifos, tomando en muy pocos casos la referencia de los textos bíblicos oficiales (Ferrer Valero, 2019, p. 75).

Es más, en su obra contará la vida de Cristo dándole una gran importancia a los personajes femeninos, María, María Magdalena y Verónica. Reflejando su carácter reivindicativo, pues quería ensalzar con ella, a las mujeres que tanto admiraba de la religión. Esta no fue publicada hasta después su muerte en 1497.

### **Trovadoras**

No se conocen muchos datos acerca de las trovadoras, incluso en ocasiones se creen que son personajes creados por la literatura (Siviero, 2012), pues no es común que el papel de la mujer esté ligado al de la creación. Si bien, nos parece interesante presentar algunas de las personalidades míticas o no, que han perdurado hasta nuestros días.

#### **LA CONDESA DE DÍA, BEATRIZ (FRANCIA, 1140-1212)**

Beatriz estaba casada con el conde Guillermo de Poitiers y enamorada en secreto de un trovador, al que dedicaba sus poemas. Se desconoce su linaje exacto, pero si se le atribuyen tres poemas de amor y uno en concreto y más conocido *A chantar m'er de so qu'eu no volria*, “supone la única partitura de una canción escrita por una mujer de su tiempo, que haya llegado hasta nuestros días” (Ferrer Valero, 2019, p. 97).

Sus poemas fueron tan famosos que incluso Ángeles Caso (2019), confirma que estos no escondían su pasión, ni sus ansias de dominio al ser amado (p. 81). Pues el papel de amado-amada sierva, variaba cuando es ella la que dedica los poemas, la mujer se presenta como sujeto que tiene el control y el amado como siervo nervioso, que la anhela y necesita de ella.

Otra trovadora de la que se conservan algunos versos es **Azalais de Porcairagues**. Los versos que perduran de ella son de una canción que dedicó a su amado, el hijo de Guillermo VII de Montpelier.



Con una misma destreza encontramos a **Alamanda de Castelnau**, “vivió a caballo entre los siglos XII y XIII” (Ferrer Valero, 2019, p. 98). Conocida por su poema *si te pido consejo, querida Alamanda*, donde de nuevo se trata el tópico del amor.

Una de las trovadoras más reconocidas será **Garsenda de Provenza** (1180-1242) quien fue una mujer poderosa. Precursora de algunas cortes de amor que se llevaron a cabo en palacios y castillos. Siguiendo el tópico del amor, algunos de sus versos se dicen estar dedicados a la dama de la que estaba enamorada, Tibors de Sarenom (Ferrer Valero, 2019, p. 98).

Los versos que se conservan de los trovadores en su mayoría son de tópico amoroso, describen la pasión que sienten por la amada, su amor prohibido, el deseo por estar con el otro. En ocasiones algunos trovadores y trovadoras podrían hacer reivindicaciones políticas a través de sus canciones, como es el caso de **Gormonda de Montpellier**, conocida por sus temas políticos como se aprecia en su obra *sirventés* (Ferrer Valero, 2019, p. 99).

Como ellas hubo otras mujeres que revolucionaron con su participación el arte de trovar. Manteniendo la esencia del amor y los papeles del sujeto amado y del que ama. Uno siempre fiel al otro.

#### 1.2.2.4. Eruditas musulmanas

Con la llegada de los musulmanes de Al-Ándalus, la cultura de la península varió, las mujeres musulmanas tenían derechos similares a las cristianas, la consideración en sí de ambas era la misma. Por el contrario, muchas esclavas musulmanas, consiguieron acceder a la cultura, debido en su mayoría a su trabajo como copistas.

Mientras otras pudieron acceder a la cultura por su rango familiar al ser hijas de la nobleza. Como es el caso de **Hassana** (siglo VIII), quien era hija del poeta andalusí Abul Al Majsi y se la consideraba amante del califa. Escribió poemas, entre los que se aprecian algunos dirigidos al califa en agradecimiento por su ayuda, tras la muerte de su padre.

Diferente fue la vida de **Lubna**, que vivió durante el siglo X, como esclava del califa. Su relación cercana al dirigente le permitió acceder a la cultura y educación. Fue tal su intelecto que incluso, consiguió dirigir la biblioteca real de Córdoba, además de impulsar la biblioteca de Medina Azahara (Ferrer Valero, 2019, p. 92).

En suma, son variados los casos de mujeres que bajo el reinado musulmán accedieron a la cultura, en su mayoría compusieron poemas, como **Fátima** que, con ellos, realiza un canto al amor. Mas, no son tan reconocidas como nos gustaría, por lo que presentamos esta muestra como reflejo de su presencia.

El papel de la mujer en la historia de estos periodos grecolatino y medieval inicialmente no se aprecia relevante, si bien, con este apartado hemos podido comprobar que fueron abundantes figuras femeninas que dejaron huella en la historia y literatura, a pesar de que en un principio hayan sido olvidadas. Personalidades como Safo, Aspasia, Hipatia de Alejandría, Isabel la Católica y Cristina de Pizan nos permiten demostrar que, a pesar de no desvelar hasta la fecha creadoras dramáticas, ni actrices en estos periodos, la mujer estuvo presente como figura relevante de la literatura y la historia.

### 1.3. Figuras femeninas desde Grecia al Medievo

Desde el inicio de la sociedad grecolatina hasta la Edad Media la función de la mujer se ha encontrado mediatizada por la figura masculina y el poder social que ejerce sobre esta. Influenciada y menospreciada por el patriarcado, pocas mujeres se prestaban a la ardua tarea de enfrentarse a la sociedad en la que vivían. Si bien, existieron un cierto número de mujeres icónicas que dan muestra de la relevancia que pudo tener esta en la historia. Las cuáles desde su papel social, se presentan hoy en día como modelo de figura femenina en la literatura y abren las puertas hacia un posible futuro equitativo. Lo que consideramos influyó en la literatura y el arte, y, por ende, en la mujer creadora e intérprete, imposibilitando su desarrollo durante estos siglos. Además de provocando su conocimiento a través de los escritos fundamentalmente masculinos.

Por consiguiente, el personaje femenino en el arte dramático nos ha llegado siguiendo el modelo social de la mujer. Pues manteniendo la idea de que el teatro es mimesis de la realidad, la mujer que se encuentra en escena va a reflejar a la mujer real, (hetaira, cortesana, reina, princesa, madre y esposa). Y como en la realidad, nos encontramos personajes femeninos que desaparecen, se difuminan en la escena, por lo pequeño que es su papel y otros que se iluminan con el poder de su contradicción, al convertirse en el centro de la obra.

Incluso, apreciamos que la carga de estos personajes femeninos, independientes que se alejan del símbolo social, no van a ser un ejemplo para la comunidad, sino todo lo contrario, pues muestran aquellas características femeninas cuestionables y reprochables. Convirtiéndose en un aviso de cómo no debe ser la mujer en la mayoría de los casos y, sobre todo, en las obras trágicas.

Con ello, se puede apreciar la relación del personaje con la sociedad y comprobar que está determinado por su creador. De ahí que, la figura femenina, su estatus, su caracterización, su situación social en la obra, se va a ver dispuesta por la influencia social del dramaturgo. Pues este es parte de su sociedad y sus costumbres, por lo que se verá afectado por su vida cotidiana.

De modo que, en lo concerniente a la comprensión del personaje femenino, hemos planteado la premisa que trata el teatro como un ente mimético. Y es que, este arte -que

mueve masas- es el mejor método por el que adoctrinar y mostrar las costumbres sociales, del antes y del ahora (Rodríguez Adrados, 1999). Razón de más por lo que el personaje se va a encontrar ligado al estatus social que viven, no solo la mujer, sino también su creador. A lo que se une que la figura teatral se extiende más allá de los límites de su imagen literaria al contemplar su psicología a través de su diálogo y sus actos. Toda su configuración culminará en una puesta en escena, convirtiéndolo más en persona, que en personaje.

Así pues, para entender el papel que ejerce el personaje femenino en la historia del teatro, no nos hemos centrado tanto en el rol que desempeña como recurso/modelo actancial de la obra (sujeto, objeto, ayudante...) sino en el papel que realiza condicionado por la historia social. Esto es, la idea genérica de nuestra hipótesis se basa en que, para comprender el personaje femenino, tenemos que salirnos del tipo de personaje que se aprecia en su tiempo, según el esquema de Greimas (García Barrientos, 2008, pp. 70-71). De ahí que, no hemos visto la figura femenina como el elemento de la obra, sino como el individuo real del mundo ficticio, del mundo mimético. Razón por la que nos basamos en las teorías modernas del personaje-individuo junto con la idea de *mimesis* de Aristóteles.

Con ello, se ha pretendido justificar la construcción del personaje como principal o secundario desde una perspectiva social y, sobre todo, desde el contexto histórico en el que se presenta a la mujer. De este modo, consideramos que hemos podido acceder a comprender las razones que justifican la mayor o menor intervención en una obra del personaje femenino, ya no solo desde la creación temporal como personaje, sino también desde la construcción social como individuo.

Siguiendo las ideas evolutivas del personaje que marca Alonso de Santos (2012) este se sustenta en la realización de las acciones dramáticas, de las acciones que realiza dentro de la obra, lo que le hace ir más allá de la ficción, y, por tanto, lo acerca a ser un individuo. Esto está íntimamente relacionado con la idea Aristotélica de que el teatro es *mimesis*. Si bien, así la recoge Patrice Pavis (1998):

## Mímesis

(Del griego *mimesthai*, imitar.)

La mimesis es la imitación o la representación de alguna cosa. En el origen, la mimesis era la imitación de una persona a través de medios físicos y lingüísticos, pero esta «persona» también podía ser una cosa, una idea, un héroe o un dios. En la *Poética* de ARISTÓTELES, la producción artística (*poiesis*) es definida como *imitación\** de la acción (praxis) (p.311).

Por tanto, manteniendo la idea de Aristóteles de que el teatro es imitación de la realidad, del mundo, de las acciones y de las cosas. El personaje se convierte en el individuo que las vive, por tanto, persona de la realidad figurada. Al ser esta relación de teatro y mundo tan estrecha cada uno de sus componentes evolucionará con la sociedad.

Desde el teatro grecolatino hasta el teatro medieval los cambios sociales derivan en la mutación de la persona y con ello del personaje. Así este evoluciona con el ser. Lo que está íntimamente ligado a la afirmación de Alonso de Santos (2012) de que la idea cultural de lo que significa ser persona “ha influido a lo largo de la historia en la mimesis que han realizado los autores, directores y actores al crear sus personajes” (p. 118).

Como individuo el personaje femenino, tanto en su faceta literaria, como en la representativa, ha estado condicionado por la psicología social de su tiempo, por las costumbres y por los rituales sociales de su autor. De nuevo, gracias a que la idea de persona varía histórica y culturalmente se ha logrado apreciar al personaje (en nuestro caso femenino) como individuo único, evolucionando con la sociedad de su tiempo (García Barrientos, 2008, p. 166). Lo que nos sirve para reconocer la principalidad o no de su figura a lo largo de los siglos de estudio.

En sus inicios el teatro griego y romano comparten las mismas ideas teatrales, probablemente condicionados por la absorción y asimilación cultural del Imperio romano de las ideas griegas. Las sociedades grecolatinas asumen que parte de sus acciones están ligadas a los dioses, quienes impiden o benefician sus caminos y su bienestar, esto es debido a que el teatro nace bajo un rito religioso (Rodríguez Adrados, 1999, p. 31). Lo que conlleva sobre todo en la tragedia, que el personaje clásico esté permanentemente

condicionado a la búsqueda de la verdad, a la condena de los dioses, a su aceptación y, sobre todo, en la resolución de los misterios de la vida.

En ella, el mito se vuelve fundamental para el desarrollo de la trama. Y es que, la importancia de este radica en que su bagaje cultural justifica la evolución humana, esto es, a través de los mitos somos capaces de dar respuesta a incógnitas sociales y colectivas, además de transmitir nuestra sabiduría común:

El mito se encuentra en el acervo cultural de las sociedades y a través de éstas se repite y se transmite o surge en culturas diversas y desconocidas entre ellas por necesidades y reacciones humanas comunes y en todas estas situaciones sobrevive (de Paco Serrano, 2003, p. 16).

Esto supone que el mito se transforme, de manera simbólica, facilitando que este tome un carácter universal y atemporal, adaptándose al devenir de los tiempos, favoreciendo su supervivencia y la adquisición de nuevos valores, que propician su modulación y, por ende, su recepción en todas las épocas:

Es un mundo de libertad, el de los mitos, que sirve para exponer y debatir todos los problemas de las colectividades humanas y del hombre individual. [...] Esta capacidad del mito de dar pie al debate sobre todo lo humano no la ha perdido con el paso del tiempo. Cuando el mundo ha sido ocupado por la cultura cristiana que ponía de relieve determinados valores negando otros, lo hacía con ayuda del mito. Todas las cuestiones que el cristianismo dejaba en la penumbra eran explicadas con el mito en la literatura, en la pintura, en el arte. (López Férez, 1988, pp. 18-19).

Esta universalidad e intemporalidad del mito permiten que la obra dramática absorba estas mismas características, y por tanto, que podamos apreciar al personaje como un individuo y los sucesos de la trama como reales, al identificarnos con la búsqueda y conflictos de esta:

Los mitos transforman estos sucesos reales en ejemplos ante los que el pueblo ateniense reunido en las gradas se podía reconocer, de los que podía aprender y en los que podía fundamentar sus reacciones. (de Paco Serrano, 2003, p. 23).

Y es que, tanto el mito como la obra trágica proyectan su trama hacia el futuro, posibilitando que cualquier individuo moderno se equipare con ellos, como ocurría con los ciudadanos atenienses. Además, permite que el personaje trágico, el denominado

héroe, se pueda observar como un sujeto, un ejemplo de lo humano (Pavis, 1988, p. 253). Ya que se enfrenta con sus acciones al conflicto universal, adaptándose a la evolución temporal del mito y a las incógnitas de la sociedad.

A caballo entre la tragedia y la comedia se encontraba el drama satírico, con un marcado carácter cómico y repleto de elementos trágicos con inspiración mitológica. Famoso en su tiempo, no ha perdurado con tanta fuerza como los otros dos géneros de los que se compone. Lo que provoca que no nos hayamos detenido más en profundidad.

En lo que respecta a la comedia grecolatina nos encontramos con su desvinculación del mito, provocando un reconocimiento social mucho más certero. Esto es debido a que la comedia se caracterizaba por su mundanidad y colectividad. En el teatro griego inicialmente se puede apreciar la comedia antigua, con temas políticos, referenciando sucesos relevantes de la época, mientras que, con la incursión del teatro romano y los cambios sociales, se aprecia la comedia cotidiana, simple, con mucha menos carga política, la denominada comedia media, que finalmente evoluciona hacia la comedia nueva (Pociña, 1997, pp. 21-22)<sup>6</sup>.

Así, los personajes de la comedia se caracterizan por su búsqueda mucho más mundana relacionada con lo cotidiano. Mientras el individuo trágico se contempla afectado por el mundo mítico y social, el cómico asume cómo es el mundo y supera los conflictos con humor, comprendiendo su suerte y levantándose tras la caída. El personaje cómico es consciente de la fragilidad humana y no se lamenta por ello, es genérico y global, no es uno con el mundo, sino un conjunto social, la cotidianidad es de todos. Y al igual que en la tragedia su protagonista se considera héroe cómico<sup>7</sup>.

Si el héroe trágico se encuentra condicionado por su humanidad y las causas-efectos de sus actos, el cómico se va a encontrar afectado por la sociedad y el absurdo de

---

<sup>6</sup> No nos atrevemos a adentrarnos en profundidad en la estructura del género trágico, ni cómico, por no ser el objeto de nuestro estudio. De ahí que se presenten unas pinceladas genéricas, para asentar sutilmente las bases sobre las que se encontraba el teatro grecolatino. Así pues, consideramos indispensable para ello los estudios de J. A. López Férez (1988), Carmen Codoñer (1997) y Rodríguez Adrados (1999).

<sup>7</sup> A partir del siglo XIX, el *héroe* designa tanto al personaje trágico como a la figura cómica. Pierde su valor ejemplar y mítico y sólo le queda el rango de personaje principal de la obra épica o dramática. El héroe es algunas veces negativo y otras colectivo [...] (Pavis, 1988, p. 254).

la idea cómica, es decir, por el juego cómico de la obra. Si bien, esto no provoca que el espectador deje de vincularse con las emociones del héroe, pues a pesar de no tener una evolución psicológica como la del trágico, la familiaridad de su conflicto y la realidad de la trama provocan la empatía con el personaje-persona, y, por tanto, mantienen el reflejo social. De este modo, la comedia afronta “las dificultades que la lucha por la vida provoca en los protagonistas” (Alonso de Santos, 2012, p. 258), tanto en la escena como en el mundo.

A este respecto indica Alonso de Santos (2012) que la comedia y la tragedia, fundamentalmente puede parecer que tienen los mismos personajes, incluso que estos sufren por las mismas acciones. Si bien, “la diferencia estriba, sobre todo, en que la comedia cuida de no romper el delicado equilibrio que su género impone, con dos armas básicas: el regocijo y la diversión” (p. 254). Denotando una lectura final, a modo de moraleja, que presenta la vida difícil, sufrida, pero liviana y divertida al convertirse en comedia con nuestro comportamiento.

La siguiente evolución del personaje, la encontramos en el teatro medieval que procede del ceremonial litúrgico y tiene como finalidad instruir a los fieles. El ejemplo más antiguo que ha quedado datado hasta nuestros días es la obra *Quem Quaeritis* donde las tres Marías y el Ángel, “apenas tenían diálogos y eran interpretados por los propios clérigos” (Alonso de Santos, 2012, p.123). Este teatro litúrgico o religioso tendrá una gran carga propagandística, al contrario que el teatro grecolatino, por la búsqueda de respuesta y su relación con los dioses. Al representar las verdades de la fe cristiana y plantear un cambio de perspectiva y representación teatral, contemplando personajes nuevos, derivados de la evolución social y su naciente teocentrismo.

Finalmente, este teatro religioso evolucionará a uno profano en el que los actores comenzaban a ser laicos, así “el teatro abandona el interior de las iglesias para tomar las calles (celebración del corpus) y deriva hacia un teatro profano, por influencias de la comedia latina” (Alonso de Santos, 2012, p.123).

Una de las mayores consecuencias de la evolución del hombre y del teatro, la encontramos en el personaje femenino, completamente ligado a la sociedad de su tiempo. El análisis del personaje como de la persona engloba multitud de rasgos, es complejo su



conocimiento completo. Así el papel femenino en las sociedades grecolatina y medieval va a estar prácticamente condenado por la idea misógina de mujer, por la influencia del patriarcado y, sobre todo, por la mano de quien lo describe o construye, el hombre.

Se podría decir, en general, que los personajes femeninos que muestran los géneros teatrales grecolatinos, tanto en la comedia como en la tragedia, representan a unas mujeres desvirtualizadas de la realidad de su tiempo. Y es que, no debemos olvidar que el teatro es *mimesis*, pero no realidad. Estas figuras femeninas representan a las mujeres, por lo que, sus papeles se verán limitados a su condición social. No obstante, en ocasiones encontraremos personajes que discurren como lo deberían hacer los hombres (Loraux, 2004). Por lo que, no son a imagen y semejanza de la mujer que se muestra consignada a las labores del hogar, que, como un niño, ni piensa, ni siente, ni padece, ni discurre.

Muchas de las figuras femeninas relevantes serán pensadoras, tendrán un magnífico sentido del estado de la patria y de lo correcto, además, del deber familiar. Por ello, por sus ideas y su forma de hablar, serán consideradas “varoniles”. Siempre manteniendo su lugar, pues por mucho que sean mujeres pensantes, no dejarán de realizar su labor, la de servir a su familia y a su patria. Muy pocas se convertirán en referente de la *mujer fatal*, individualizándose para encontrar su voz propia, voz que las diferencia del resto y las impone a la sociedad patriarcal, lo que les acarrearán adquirir una visión negativa.

Esto es lo que nos vamos a encontrar con el análisis de los personajes femeninos de la tragedia y la comedia grecolatina<sup>8</sup>. Donde la mujer condicionada socialmente, se muestra sumisa, pero también, impetuosa y poderosa, para convertirse en una figura representativa socialmente. Sobre todo, ocurrirá con los personajes de la tragedia que mucho más vivos se individualizarán para convertirse en heroínas trágicas:

Es decir, una heroína resulta ser en la historia de la tradición una mujer de extraordinarias cualidades bien, la mujer protagonista de un trabajo de ficción o un drama. En otras definiciones se conjugan las dos acepciones: “Las heroínas son

---

<sup>8</sup> Por la escasez de textos, no es posible analizar ni mostrar los personajes femeninos de la tragedia y comedia en los textos litúrgicos de la Edad Media, pues estos no se han encontrado, o son simples figuras mencionadas con referencia a divinidades. Hasta el siglo de Oro no se recuperará la figura femenina y el teatro con similares características al grecolatino.

figuras femeninas, mito, convertidas a través de la literatura en heroínas con unas cualidades dignas de admiración y veneración, si no religiosa si de carácter universal”. Ante la pregunta de cuáles son en el mito los actos heroicos de las mujeres célebres se muestran otras asociaciones más amplias del concepto en el mundo helénico y, así, una heroína es, no sólo un ser poderoso para ser invocado y propiciado más allá de su muerte en la tumba, es decir, una mujer heroicizada que recibe honor y culto heroico como los héroes, sino también una frágil criatura rescatada por un héroe, figuraciones femeninas que se encuentran en la épica, en el mito y en el culto (Ruiz Sola, 2005, p. 126).

Así, los modelos femeninos que resultaban ser usados para ejemplificar la correcta conducta se convertirán, debido a la profundidad trágica en iconos. No sucederá exactamente lo mismo con los personajes femeninos de la comedia, que mucho más socializados, servirán para la crítica social y expresión misógina, a través del juego cómico, como ocurre con Aristófanes. No obstante, dejando a un lado las nociones negativas asociadas a la mujer, serán personajes relevantes por sus acciones y por su necesario rol secundario. Es más, como bien marca Bernabé Pajares (2008) con el devenir del tiempo, los personajes femeninos contruidos por el hombre, se han convertido en modelo feminista sin ser esta la intención del autor (p. 72). De tal modo que, sea como sea, estos personajes femeninos principales y secundarios en la actualidad son un ideal de mujer, al apreciarse como heroínas trágicas y cómicas de gran relevancia social y teatral.

### **1.3.1. El Personaje femenino grecolatino**

Debido al contexto social que vive la mujer y el desconocimiento de escritoras teatrales, la mayoría de los autores que encontramos son hombres, por lo que, para presentar el personaje femenino de la tragedia y la comedia, se ha seleccionado a los autores más representativos de su tiempo y de los que se conservan obras completas. Como son los griegos: Esquilo, Sófocles, Eurípides y el latino: Séneca, para la tragedia y para la comedia el griego: Aristófanes y los latinos: Menandro, Plauto y Terencio. Todos ellos se caracterizan por su persistencia en el tiempo, además de por su gran maestría en la creación de texto dramático y cómico.

La mayoría de ellos incluso llegó a ganar premios por sus obras, de hecho, gran parte del canon de obras que se conservan en la actualidad de estos autores, son aquellas

que fueron premiadas en los concursos teatrales grecolatinos (Lesky, 1966 & López Férrez, 1988).

A rasgos generales y antes de entrar a desarrollar los personajes femeninos que presentan, estos suelen verse desde la perspectiva del hombre, tanto en la tragedia como en la comedia, el personaje femenino va a estar condicionado por la sociedad en la que vive el autor. Por lo que, comúnmente, vamos a encontrar unos personajes inferiores y secundarios, encorsetados en el papel de madre, hija, esposa, devotas y fieles al hombre.

No obstante, sorprenderá el comportamiento de algunos de estas figuras femeninos, que trasgredirán la norma establecida para empoderarse y convertirse en iconos, en heroínas trágicas y cómicas. Las cuales, por su potencia y determinación hemos recuperado con el único fin de conseguir dar relevancia al personaje femenino, tanto principal como secundario, con respecto a su estado social y su composición.

Antes de mostrar, este paradigma hemos de aclarar que el análisis que vamos a presentar, tanto de los personajes de la tragedia como los de la comedia, se verá condicionado por nuestro estudio del contexto social, en el que se encuentra la mujer del apartado anterior. Por lo que nos hemos servido de las obras de referencias antes citadas: Iriarte (1990), Loraux (2004), Sebillote (2015) y Barceló Chico (2018), entre otras. Con las que poder reconocer a la mujer en la historia y comprender la caracterización que el autor grecolatino produce en su mundo dramático.

Del mismo modo, destacamos que el orden de análisis y presentación de los personajes se ha dividido en dos apartados genéricos, tragedia y comedia, para seguidamente categorizando cada uno de los personajes se han clasificado en: Esposas-Madres, Hijas, Mujer, Nodrizas y Diosas, para la tragedia; y Esposas- Madres, Hijas, Cortesanas, Mujeres y Sirvientas y esclavas, para la comedia. Dentro de cada una de las categorías se encuentran los personajes ordenados cronológicamente por autores de Grecia a Roma.

### 1.3.1.1. Tragedia

De los numerosos personajes trágicos que podemos encontrar en las tragedias de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, recuperamos los que más destacan de todas ellas. Así, presentamos las figuras de Yocasta, Hécuba, Antígona, Electra, Medea, Fedra, Clitemnestra y Casandra, incluso aquellas menores como la Nodriza y las más representativas como las diosas.

Pertenecen a las obras trágicas *Antígona*, *Edipo rey*, *Electra*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, *Agamenón*, *Coéforas*, *Euménides*, además de, *Medea*, *Hipólito*, *Andrómaca* y *Hécuba*. Junto con, *Las fenicias*, *Las troyanas*, *Medea* y *Fedra*. Son aquellas tragedias que más contemplan al personaje femenino en la obra dramática. Por tanto, con los que más facilidad se puede apreciar la importancia o no del personaje, la influencia social y el pensamiento misógino.

En común todos los tragediógrafos tendrán el tratamiento del personaje femenino desde su perspectiva social, dándole una mayor relevancia solo y cuando fuera necesario para ejemplificar el tópico de mujer malvada o correcta. La mujer social se ve representada bajo el papel de madres, esposas e hijas. Esto se debe a que son el perfecto ejemplo, conocen su sitio y no lo sobrepasan. Normalmente estos roles pertenecen a las reinas y princesas trágicas, las cuales son valoradas por cuidar del hogar y su administración, además de por dar hijos y cumplir los deseos del hombre. Frecuentemente, estas figuras en la tragedia se presentan sumisas, pacientes y comprensivas, anhelando al héroe cuando no está y respetando su adulterio como algo necesario. Lo que provoca que se muestren como personajes secundarios.

Todo lo contrario, ocurre con las protagonistas trágicas, las cuales serán un auténtico ejemplo de héroe trágico, con su comportamiento varonil y su pensamiento excedido, irán más allá de lo establecido y por ello merecerán un castigo, que en numerosas ocasiones obtendrán de la mano de los dioses. Estas mujeres viriles tendrán como opuestos a sus coprotagonistas, hombres a los que la hombría de su mujer afeminará y trastocará sus acciones, además los condenará como adúlteros, asesinos y hombres.

Lo que supone que estas sean denominadas como heroínas al convertirse en protagonistas y enfrentarse al conflicto de manera similar a los hombres. Pues,

fundamentalmente al igual que el héroe trágico representan al individuo, y, por ende, cometen los mismos errores y aciertos que este:

Es más que un tipo ideal directamente imitable, pero con aspiraciones limitadas; es el hombre mismo elevado a la culminación de su ser hombre, tratando de abrirse paso en situaciones no elucidadas antes, en riesgo de chocar con el límite divino. Caiga o triunfe, yerre o acierte su suerte será siempre un acicate y una advertencia al mismo tiempo; en suma, un modelo en un sentido diferente al empleado hasta aquí. No en aquel otro anterior, porque tanto su caída como su triunfo tienen lugar por medio del dolor y a través de decisiones que querríamos nos fueran evitadas (Rodríguez Adrados, 1964, pp. 12-13).

Lo que provoca que sus acciones no sean buenas o malas, sino simplemente reacciones a sus propias decisiones o actos, un comportamiento típico humano. Si bien es cierto, que el protagonismo de la mujer irá relacionado con su carácter trasgresor y rebelde, lo que en cierto modo la condenará a la reputación negativa.

Con todo, se podrán apreciar heroínas trágicas que presentan valores similares a la mujer social. Lo que las hace personajes fuertes, que soportan las adversidades, mueren por sus esposos y se sacrifican por su patria. Estas mujeres tienen un gran sentido del honor, algunas de ellas, incluso del honor propio.

De las tragedias que se han analizado, de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca se puede concluir que crearon a su manera, y desde una visión trágica y transgresora, personajes femeninos valientes, luchadores, que se convertirán en un futuro en verdaderos iconos del valor de lo femenino. Incluso siendo desde el principio iconos de lo que no se debe ser o personajes secundarios cuya mayor importancia es dar relevancia al héroe.

Los rasgos distintivos que más encontramos son madres, esposas, reinas e hijas, que en ocasiones se complementan. El papel que desempeñan está a la altura del personaje masculino, es por ellos que son muy pocos los papeles de mujeres esclavas, nodrizas y de sirvientas. Pues el icono femenino trágico suele equipararse al estatus masculino, y estos eran reyes, guerreros, hombres de honor y de la mitología.

De los personajes que podemos encontrar en las tragedias de los autores antes mencionados, vamos a presentar el análisis de los más sugerentes y que con mayor frecuencia aparecen en todos o casi todos los autores, ya que la mayoría trata los mismos

mitos en sus dramas, categorizadas por su rol y función más representativa, como Esposas-madres, hijas, mujeres, nodrizas y diosas.

### **1.3.1.1.1. Esposas-Madres**

El papel de la esposa y madre en la tragedia grecolatina es el más común de todos, pues son numerosos los personajes femeninos que representan este rol, y que están íntimamente ligadas a la fortuna y desventura del héroe trágico, como ocurre con Yocasta, Andrómaca y Hécuba. Quienes representan a la perfección esta dualidad esposa-madre, sufren por el devenir del esposo en la guerra y por el futuro de los hijos. Y en su sufrimiento se ensalzan, se elevan hasta equipararse a la figura del hombre, para convertirse en heroínas trágicas, en modelos a seguir para la sociedad de su tiempo, en leyendas.

**YOCASTA [Sófocles: *Edipo rey*, 429 a. C., Eurípides: *Fenicias*, 412 a. C. y Séneca: *Fenicias*, 54-55 d. C.]**

El papel de Yocasta va a estar fuertemente relacionado con el mito de Edipo, del que va a depender su figura. Graves (1955) y Hard (2004) la presentan vinculada a su hijo y esposo, Edipo, poco o casi nada se conoce de ella que no tenga relación con la casa de Lábdaco. Hija de Meneceo y hermana de Creonte, como mujer su papel será el de ser fiel al esposo y al hijo.

Desde un principio, se presenta como la mujer de Layo, que es repudiada por este al conocer por el oráculo, que un hijo que tenga de ella le asesinará. Con el fin de asegurarse de que la predicción no llegue a término, repudia a Yocasta<sup>9</sup>, sin embargo, esta queda embarazada y tras dar a luz, expone al recién nacido intentando evitar el augurio. Consecuentemente, la profecía se cumplirá y Edipo, sin saberlo, acabará casado con su madre. Tras conocer lo ocurrido y salir a la luz el verdadero parentesco, Edipo se ceguará y Yocasta se suicidará.

Existen algunas versiones según Girmal (1989) y Hard (2004) del mito en los que la madre y esposa no se suicida, pues se la considera como trofeo a Edipo, entregada por

---

<sup>9</sup> Robin Hard (2004) habla de dos posibilidades por las que Yocasta quedaría embarazada tras ser repudiada por Layo. La primera por obra del alcohol, Layo ebrio tomaría a su mujer y la dejaría en cinta; la segunda por las astucias de mujer, pues Yocasta aprovecharía de nuevo la embriaguez de Layo para meterse en su lecho (p. 413).

Creonte al vencer a la Esfinge que aquejaba a Tebas. Salvándose así de una muerte que limpie la marol de su matrimonio incestuoso.

De los dramaturgos que tratan el mito de Edipo en sus tragedias, Sófocles será el primero en presentar a Yocasta en su obra *Edipo rey* del 429 a. C., donde aparece como mero personaje secundario, casi sin relevancia. Unos siglos después lo hará Eurípides en *Las fenicias* del 412 a. C., dándole una mayor caracterización y fuerza. El autor latino, Séneca lo hará en su obra del mismo nombre, *Las fenicias* del 54-55 d. C., aportando de nuevo una visión del personaje femenino, fuerte, valiente, dispuesta a todo, basado en los acontecimientos del mito *Los siete contra Tebas*<sup>10</sup>.

El personaje femenino de Yocasta que presenta tanto la mitología, como los dramaturgos es el de madre y esposa. Siempre desde una perspectiva solemne que le aporta su posición en la realeza. Yocasta es madre y esposa fiel, cumple con su deber, acoge al extranjero Edipo, en su lecho cuando Creonte la ofrece como premio por acabar con la Esfinge. Al igual, que lucha por la reconciliación de sus hijos y evitar la batalla por el trono en todo momento.

Como personaje secundario de la tragedia, su figura no resaltarán al principio, al menos en Sófocles, despuntando mucho más en Eurípides y Séneca. Mientras en Sófocles aparecerá para apaciguar la ira naciente por la búsqueda del asesino de Layo entre Creonte y Edipo. En Eurípides y en Séneca lo hará para lamentarse por los acontecimientos pasados, que condicionan el futuro de su familia:

YOCASTA. — ¿Por qué, oh desdichados, originasteis esta irreflexiva discusión? ¿No os da vergüenza ventilar cuestiones particulares estando como está sufriendo la ciudad? ¿No irás tú a palacio y tú, Creonte, a tu casa sin transformar un disgusto que no es nada en algo importante?

CREONTE. — Hermana, Edipo, tu esposo, pretende llevar a cabo decisiones terribles respecto a mí, habiendo elegido entre dos calamidades: o desterrarme de la patria o, tras hacerme prisionero, matarme.

---

<sup>10</sup> En lo referente a la presencia de Yocasta en la obra trágica *Los siete contra Tebas*, hallamos discordancias con la aparición del personaje en su origen mitológico, pues parece no ser mencionada, ya que, en autores como Graves (1955), Grimal (1989) e incluso, Hard (2004) no la encontramos representada.



EDIPO. — Asiento. Pues le he sorprendido, mujer, tramando contra mi persona con mañas ruines.

CREONTE. — ¡Que no sea feliz, sino que perezca maldito, si he realizado contra ti algo de lo que me imputas!

YOCASTA. — ¡Por los dioses!, Edipo, da crédito a esto, sobre todo si sientes respeto ante un juramento en nombre de los dioses y, después, también por respeto a mí y a los que están ante ti (SÓF. *Ed. Rey*, 634-649)<sup>1112</sup>.

YOCASTA. — ¡Oh tú que, entre los astros, por el cielo trazas tu senda, y montado en tu carro de planchas de oro, tras los raudos caballos volteas tu llama, Helios! ¡Cuán infortunado rayo dejaste caer sobre Tebas el día aquel en que Cadmo llegó a este país al haber abandonado la marina tierra de Fenicia! (EUR., *Fen.*, 4-9)<sup>13</sup>.

YOCASTA. — ¡Dichosa Agave! Portó el horrible crimen en la mano con que lo había cometido y, ensangrentada ménade, llevó los despojos del hijo que había despedazado; cometió un crimen, pero la pobre no fue más allá de su crimen...Para mí es poca cosa ser culpable; yo he hecho culpables (SÉN., *Fen.*, 364-369)<sup>14</sup>.

En Sófocles es respetada por el esposo y el hermano, su función es la de ser mediadora, es reina y es justa. Todas sus acciones son para ayudar al esposo y a los hijos, al pueblo de Tebas. Es una reina amable y noble, y es esposa y madre que se desvive por los suyos:

EDIPO. — Hablaré. Pues a ti, mujer, te venero más que a éstos. Es a causa de Creonte y de la clase de conspiración que ha tramado contra mí.

YOCASTA. — Habla, si es que lo vas a hacer para denunciar claramente el motivo de la querrela.

EDIPO. — Dice que yo soy el asesino de Layo.

YOCASTA. — ¿Lo conoce por sí mismo o por haberlo oído decir a otro?

---

<sup>11</sup> Citado por la edición de Gredos (1981), traducida por A. Alamillo.

<sup>12</sup> Las abreviaturas de autor y obras de las citas trágicas se han basado en el criterio unificado de Pierre Grimal (1989).

<sup>13</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férrez.

<sup>14</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

Edipo. Ha hecho venir a un desvergonzado adivino, ya que su boca, por lo que a él en persona concierne, está completamente libre.

YOCASTA. — Tú, ahora, liberándote a ti mismo de lo que dices, escúchame y aprende que nadie que sea mortal tiene parte en el arte adivinatoria. La prueba de esto te la mostraré en pocas palabras (SÓF., *Ed. Rey.*, 700-710).

Buscará mediar entre los hijos y evitar la batalla, como madre y como reina. Su deber está con el pueblo de Tebas y con la familia:

YOCASTA. — Éste se fue a Argos, emparentó políticamente con Adrasto, y, habiendo reunido un numeroso ejército de argivos, lo guía; y, presentándose ante estos mismos muros de siete puertas, reclama el cetro paterno y su parte de tierras. Yo, tratando de resolver la discordia, he convencido a mi hijo de que acuda, bajo tregua, ante su hermano antes de apelar a la lanza. El mensajero enviado asegura que él vendrá.

Con que, ¡oh tú, que habitas los luminosos repliegues del cielo, Zeus!, sálvanos, y permite el acuerdo entre mis hijos. No vas a consentir, ya que eres sabio, que un mismo mortal persista siempre en la desdicha (EUR., *Fen.*, 78-86).

Tanto en Sófocles como en Eurípides, Yocasta no duda en servir de mediadora para los suyos, intenta ayudar a Edipo con lo ocurrido en Tebas y evitar la batalla entre sus hijos. Si bien Séneca la presenta más comedida, la duda de lo correcto la atrapa, pues son sus hijos los que van a batallar, no puede elegir, no se atreve a mediar. Necesita de otros para obtener la fuerza de interponerse a sus hijos:

YOCASTA. — ¿Qué votos puedo yo hacer siendo la madre? En ambos bandos veo a un hijo mío. Nada puedo hacer con amor de madre, dejando a salvo ese amor: cualquier cosa que desee para uno de los dos hijos se hará en daño del otro (SÉN., *Fen.*, 380-383).

GUARDIA. — [...] Vamos, devuelve el amor a los hermanos, la paz a todos, e impide una guerra impía, poniendo entre ellos el obstáculo de su madre.

ANTÍGONA. — Vamos, oh madre, y apresura tus pasos, refrena las armas, arráncales el hierro a esos hermanos, pon tu pecho desnudo entre esas espadas enemigas... [...] (SÉN., *Fen.*, 402-405).

Se decide a intermediar y como en Eurípides su faceta de madre se apodera de ella. Para salvar a sus hijos, se ofrecerá en sacrificio:

YOCASTA. — Iré, iré y les saldré al encuentro ofreciendo mi cabeza a sus armas. Me colocaré en medio de las armas: el que quiera atacar a un hermano que ataque antes a la madre. El que sienta piedad filial que baje la lanza a ruegos de su madre; el que no la sienta que empiece por mí (SÉN., *Fen.*, 407- 411).

Lo mismo hará con el esposo, protegerá a Edipo de la verdad, conforme este ahonda en la búsqueda del asesino de Layo. Aunque como esposa se mantiene en una perspectiva sumisa, protege al hijo y al esposo de los males venideros, de lo que su descubrimiento traerá:

EDIPO. — Mujer, ¿conoces a aquel que hace poco deseábamos que se presentara? ¿Es a él a quien éste se refiere?

YOCASTA. — ¿Y qué nos va lo que dijo acerca de un cualquiera? No hagas ningún caso, no quieras recordar inútilmente lo que ha dicho.

EDIPO. — Sería imposible que con tales indicios no descubriera yo mi origen.

YOCASTA. — ¡No, por los dioses! Si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigues. Es bastante que yo esté angustiada.

EDIPO. — Tranquilízate, pues, aunque yo resulte esclavo, hijo de madre esclava por tres generaciones, tú no aparecerás innoble.

YOCASTA. — No obstante, obedéceme, te lo suplico. No lo hagas

EDIPO. — No podría obedecerte en dejar de averiguarlo con claridad.

YOCASTA. — Sabiendo bien que es lo mejor para ti, hablo.

EDIPO. — Pues bien, lo mejor para mí me está importunando desde hace rato.

YOCASTA. — ¡Oh desventurado! ¡Que nunca llegues a saber quién eres!  
(SÓF., *Ed. Rey.*, 1055 -1069).

De igual modo, media con Polinices y Eteocles para evitar la batalla inminente y el derramamiento innecesario de sangre. Y es que, interponiéndose entre los hijos se entrega como reina y como madre a la paz, al intento de la paz:

YOCASTA. — ¡Oh hijo, no son males todo lo que aporta consigo la ancianidad, Eteocles! Sino que la experiencia tiene algo que decir más sensato que los jóvenes. ¿Por qué te abandonas a la peor de las diosas, hijo mío, a la Ambición? ¡No, tú no! Es injusta esa divinidad. En muchas familias y en ciudades felices se introduce y acaba con la destrucción de los que la albergan. Por ella cometes una locura [...].

ETEOCLES. — Madre, la disputa no es ya de palabras, y se gasta el tiempo que queda en medio en vano. Nada consigue tu buena voluntad. Pues no podemos ponernos de acuerdo de otro modo sino en los términos dichos: que yo poseyendo el cetro sea el soberano de esta tierra. Desiste de tus largos consejos y déjame. Y tú, sal fuera de estos muros, o morirás (EUR., *Fen.*, 589-593).

YOCASTA. — [...] En vuestra mano está la decisión: si preferís la sagrada piedad filial, regalad a vuestra madre la ofrenda de vuestra paz. Si preferís el crimen, hay preparado otro mayor: vuestra madre se coloca como obstáculo entre vosotros. Por tanto, acabad con la guerra o con el estorbo de la guerra. [...] (SÉN., *Fen.*, 455-460).

La destrucción de Yocasta, ya sea en Sófocles o Eurípides, vendrá de mano de sus hijos. El descubrimiento de Edipo sobre su parentesco, la llevará a quitarse la vida como autocastigo por sus actos adúlteros. Por otro lado, la batalla de los hermanos la abocará a la muerte como sacrificio, suicidándose al no conseguir parar el conflicto. Su voluntad es la de madre y esposa, la de mujer fiel conocedora de las tradiciones y las normas del mundo, el sufrimiento está ligado a su vida y lo asume con valentía y diligencia.

Como mujer su deber es cumplir con la moral establecida, con lo indicado para la mujer por la sociedad. Es por esto, que al conocer Yocasta la realidad de los acontecimientos, al adelantarse a Edipo en su discurrir, se suicida, cumpliendo con el castigo esperado para las adúlteras. Así, Sófocles purifica la figura de Yocasta, ennoblece a la madre, a la esposa y a la reina, que se sacrifica para evitar un castigo mayor al pueblo de Tebas y a su propia stirpe:

MENSAJERO. — Las palabras más rápidas de decir y de entender: ha muerto la divina Yocasta.

CORIFEO. — ¡Oh desventurada! ¿Por qué causa?

MENSAJERO. — Ella, por sí misma. De lo ocurrido falta lo más doloroso, al no ser posible su contemplación. Pero, sin embargo, en tanto yo pueda recordarlo te enterarás de los padecimientos de aquella infortunada. Cuando, dejándose llevar por la pasión atravesó el vestíbulo, se lanzó derechamente hacia la cámara nupcial mesándose los cabellos con ambas manos. Una vez que entró, echando por dentro los cerrojos de las puertas, llama a Layo, muerto ya desde hace tiempo, y le recuerda su antigua simiente, por cuyas manos él mismo iba a morir y a dejar a su madre como funesto medio de procreación para sus hijos. Deploraba el lecho donde, desdichada, había engendrado una doble descendencia: un esposo de un esposo y unos hijos de hijos. Y, después de esto, ya no sé cómo murió; pues Edipo, dando gritos, se precipitó y, por él, no nos fue posible contemplar hasta el final el infortunio de aquélla; más bien dirigíamos la mirada hacia él mientras daba vueltas (SÓF., *Ed. Rey.*, 1234-1254).

Y muere fuera de escena tanto para Sófocles como para Eurípides, por sus propias manos, como ejecutora del castigo. Mientras que Séneca la salva de una muerte segura por su sabiduría. Como mujer madura, Yocasta apela al raciocinio de sus hijos y consigue crear la duda en ellos, la posibilidad de paz. Salvándose con sus actos de una muerte certera:

YOCASTA. — [...] No destruyas, te lo ruego, a hierro tu patria y tus penates, ni derrumbes esa Tebas en la que ansias reinar. ¿Qué locura se ha apoderado de tu mente? ¿Vas a perder a tu patria mientras la reclamas? ¿Para que sea tuya quieres aniquilarla?

Es más, precisamente lo que va en contra de tu causa es abrasar el suelo con armas enemigas, tirar por tierra las mieses ya crecidas y producir la desbandada por todos los campos. Nadie devasta así lo suyo: lo que tú ordenas incendiar, lo que ordenas cosechar a espada, lo consideras de otro. Discutid cuál de los dos debe ser el rey, pero con el reino en pie (SÉN., *Fen.*, 555-565).

La figura de Yocasta, aunque secundaria, aporta un gran valor a la trama del reinado de Edipo. Como esposa y reina se debe a su pueblo y a Edipo, por ello, lo protege de los oráculos, de las dudas que puedan surgir con respecto a sus actos, y de las represalias del pueblo Tebano. Esposa, madre, reina, Yocasta en su papel de mujer servil

cumple con el prototipo social establecido para la mujer grecolatina. No sale de la norma, no destaca por impulsos maliciosos contra el hombre como Medea o Clitemnestra, Yocasta vive por y para la familia.

Sófocles la muestra como la fiel esposa, sumisa, que acata las ordenes sin rechistar y al mismo tiempo, le otorga el respeto y la confianza de Edipo. Su respeto nace de la edad que los separa, pues es una mujer sabia conocedora del valor de cada uno de sus actos, y cree ciegamente en la fuerza de voluntad del hombre. Por eso, intenta salvarlo de la verdad, del oráculo. Lo mismo ocurre con Eurípides y Séneca, quienes también le otorga el raciocinio para mediar entre los hijos.

Su corazón de madre la empodera ante la adversidad, es madre de todos, de Edipo, de Polinices, Eteocles, Antígona e Ismene y, sobre todo, es madre de Tebas. Con sus acciones protege al hijo y al padre. Su amor por los hijos la lleva a morir en sus manos, movida por la locura y la cordura de un amor filial que la lleva a perder el horizonte.

Todo lo que le ocurre es por el hombre, su tragedia comienza con su primer matrimonio y su futuro estará ligado a la muerte consciente, sea cual sea el devenir de los acontecimientos el sacrificio de Yocasta es tan necesario como el de Casandra, por la familia y la patria, por el deber. Sus muertes se ven como un acto necesario para concluir los males de su pueblo.

No obstante, Séneca la salvará de la muerte como sacrificio, de la muerte que tanto Sófocles, como Eurípides justifican como necesaria por la trama. Al igual que Helena, Yocasta para Séneca obtiene el perdón, sus actos impuros derivados del hombre, no la condenan. Son sus acciones de madre las que le salvan, pues Yocasta se entrega al deber, a la patria y a los hijos. Sus actos impuros no dependen de su discurrir, realiza cada acción que le imponen sin cuestionarla:

Yocasta es la instancia en la que confluyen dos destinos en juego: el de la ciudad de Tebas que está destinada a expiar la maldición recaída sobre la raza de los Spartoí, de la que desciende la reina, y, por otro lado, a partir de su casamiento con Layo y luego con Edipo, el destino funesto de la estirpe de los Labdácidas (Hamamé, 2000, p. 96).

Yocasta sin duda, es un ejemplo de madre y esposa, es fiel a la norma establecida y se muestra como un sacrificio necesario. Sobre su figura recae la fuerza de la sabiduría y la nobleza de un corazón puro. Lo que indudablemente, convierten a Yocasta en un ejemplo de madre, pues su amor filial la empodera y la convierte en la salvadora de Tebas. Es la heroína trágica, silenciosa y sumisa, que, con sus pequeños actos de amor, se empodera, se libera y libera a otros de su estirpe maldita.

**ANDRÓMACA [Eurípides: *Andrómaca*, 424-415 a. C. y Séneca: *Las Troyanas*, 60-61 d. C.]**

Junto con Hécuba y Casandra, Andrómaca aparecerá vinculada al ciclo de la guerra de Troya. Se la conoce como la mujer de Héctor, el primogénito de Hécuba y la nuera de esta misma. Grimal (1989) relaciona su figura como hija del rey de Tebas de Misias, saqueada por Aquiles el noveno año de la guerra de Troya. Al igual que Hécuba, con el final de la guerra lo perderá todo, esposo, hermanos e hijo.

Al finalizar la guerra de Troya compartirá el mismo destino que todas las troyanas, se convertirá en cautiva y será botín de guerra para Neoptólemo, hijo de Aquiles. Graves (1955) y Hard (2004) no le dan una gran importancia al personaje femenino, salvo su origen real y la pérdida de todos sus seres querido por la guerra, no son numerosos los datos que aportan sobre ella.

Serán los autores griegos y latinos lo que den una visión del personaje mucho más amplia, presentandola desde Homero hasta el tragediografo latino, Séneca, como la princesa fiel, que convertida en esposa de Héctor y madre, se verá abocada al cautiverio con la caída de su rey y de su esposo. Al igual que Hécuba, la tragedia de Andrómaca se dirigirá hacia el dolor por la pérdida del hijo, pues le será imposible salvar a su único hijo con Héctor, Astianacte.

De los tragediografos griegos, Eurípides mostrará el personaje femenino en dos de sus obras, *Las Troyanas* del 415 a. C., y la del mismo nombre del personaje *Andrómaca* de fecha incierta, sobre el 415-424 a. C<sup>15</sup>., de nuestro interés, pues la

---

<sup>15</sup> Algunos autores como Morenilla Talens (2013) datan la obra del 423 a. C.

convierte en la perfecta esposa y madre, que desde el cautiverio se mantiene firme y leal a su unión con Troya. El autor latino, Séneca recuperará la figura de Andrómaca en su obra *Troyanas* del 60-61 d. C., otorgándole una relevancia protagonista al personaje, que se desvive por la salvación de su único hijo con Héctor. Del mismo modo, que siglos antes la había presentado Eurípides en su tragedia del mismo nombre, *Las troyanas*.

Andrómaca en la tragedia tanto para Eurípides como para Séneca realizará su primera intervención lamentándose de su situación y la destrucción de Troya. Ha perdido su patria y la patria que la acogió como futura reina. Recuerda su antigua grandeza, la importancia de su linaje y su matrimonio. Estos recuerdos amargos en Eurípides la llevan a desear la muerte, pues no le queda nada:

ANDRÓMACA. — ¡Adorno de la tierra asiática, ciudad de Tebas, de donde en otro tiempo con el lujo, abundante en otro, de mi dote llegué a la mansión real de Príamo, ofrecida a Héctor como esposa criadora de hijos, envidiable Andrómaca en el tiempo anterior, pero ahora, más que ninguna otra, mujer desgraciadísima! Yo que vi a mi esposo Héctor muerto por obra de Aquiles, y al hijo que di a luz para mi esposo, a Astianacte, arrojado desde las empinadas torres, cuando los helenos tomaron la llanura de Troya. Yo misma, como esclava, a pesar de ser considerada de familia muy libre, llegué a la Hélade, dada al isleño Neoptólemo como botín de su lanza escogido de entre lo saqueado en Troya (EUR., *Andróm.*, 1-16)<sup>16</sup>.

[...]

Aquí obtuvo esta casa el hijo de Aquiles, que deja que Peleo sea señor de Farsalia, no queriendo tomar el cetro mientras viva el anciano. Y yo he parido en esta casa un hijo varón, tras unirme con el hijo de Aquiles, mi señor. Antes, aunque acosada por desgracias, sin embargo siempre me impulsaba la esperanza de encontrar, si mi hijo se salvaba, cierta ayuda y protección de los males. Pero una vez que mi amo tomó por esposa a la laconia Hermíone, después de haber rechazado mi lecho de esclava, soy perseguida por parte de ella (22-31).

Andrómaca lo ha perdido todo, recuerda su brillante futuro y la grandeza del esposo muerto; ahora es la posesión de un extranjero, hijo del hombre que acabó con su esposo y su hogar. A pesar de ello, se mantiene cumpliendo su función de mujer ideal, no

---

<sup>16</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férrez.



desea la muerte como Hécuba tras la pérdida de toda su descendencia, sino que desempeña su rol establecido de esposa y esclava fiel. Mientras en Séneca, su hijo con Héctor sigue con vida y su voluntad es la de protegerlo en todo lo posible. Es la única razón para que no desee morir:

ANDRÓMACA. — ¿Por qué, tropa afligida de mujeres frigias, os mesáis el cabello y golpeándoos el miserable pecho regáis vuestras mejillas con un llanto a raudales? Ligeró ha sido nuestro sufrimiento, si sufrimos cosas que se pueden llorar. Ilión ha caído ahora para vosotros, para mí hace ya tiempo, cuando aquella fiera arrastró en su carro veloz esos miembros míos y gemía con terribles chirridos el eje del hijo de Peleo, estremeciéndose con el peso de Héctor. Quedé entonces abrumada y abatida y cuanto ha sucedido, como estoy embotada y endurecida por los males, lo soporto sin darme cuenta.

Ya me habría liberado yo de los dánaos e iría en pos de mi esposo, si no me retuviera éste. Éste reprime mis impulsos y me impide morir; éste me obliga a pedir algo todavía a los dioses... Él está prolongando mis calamidades. Él me ha arrebatado el mayor fruto de mis males, el no temer nada (SÉN., *Troy.*, 409-424)<sup>17</sup>.

Se idealiza como madre tanto para Eurípides como Séneca. Pues, en ambas tragedias se ve abocada a la búsqueda de la salvación de sus hijos, ya sea al hijo legítimo que tuvo con Héctor o al fruto de la esclavitud con Neoptólemo buscará protegerlos. Como madre teme por ellos y su futuro, la muerte les acecha, a uno por ser el futuro rey de Troya, al otro por la envidia de la esposa del padre, Hermíone:

ANDRÓMACA. — ¡Oh queridísima compañera de esclavitud! -Pues eres compañera de esclavitud de la que en otro tiempo fue tu señora y ahora una infeliz-. ¿Qué van a hacer? ¿Qué tretas maquinan en su deseo de matarme a mí, la muy desdichada?

ESCLAVA. — A tu hijo tratan de matar, o desdichada de ti, al que sacaste fuera del palacio.

ANDRÓMACA. — ¡Ay de mí! ¿Tiene información sobre mi hijo al que oculté? ¿De dónde? ¡Oh desgraciada! ¡Cómo me he perdido!

---

<sup>17</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

ESCLAVA. — No lo sé. Yo he sabido de ellos esto: que Menelao está en camino en pos de él, lejos de palacio.

ANDRÓMACA. — ¡Perdida estoy entonces! ¡Oh hijo! Esos dos buitres te matarán cuanto de cojan. Y el que se llama tu padre resulta que todavía está en Delfos (EUR., *Andróm.*, 64-76).

La preocupación estará vinculada a su rol materno, se inquieta por sus hijos, sean fruto de la esclavitud o del matrimonio legítimo, los lazos filiales que los unen la obligan a buscar su protección. Por ello, Séneca le impondrá la visión de Héctor con la misión de proteger a su hijo. Al deber de madre se le une el de esposa. Andrómaca debe mantener a su hijo Astianacte vivo, por Troya y por Héctor:

ANCIANO. — ¿Qué visiones nos traes? Manifiesta abiertamente esos temores.

ANDRÓMACA. — Dos de sus partes aproximadamente había recorrido ya la noche vivificadora y las siete estrellas habían dado la vuelta a su resplandeciente carro. Una tranquilidad desconocida me llegó por fin en mi aflicción y un breve sueño se fue deslizado insensiblemente sobre mis ojos, si sueño es el embotamiento de una mente aturdida, cuando de pronto Héctor se irguió ante mis ojos [...]Me alegro, a pesar de todo, de verlo. Entonces sacudiendo la cabeza: «Aleja de ti el sueño» — dijo— «y quita de en medio a tu hijo, oh, fiel esposa. Que quede bien oculto, es ésa la única salvación. (SÉN., *Troy.*, 437-455).

La salvación de Troya queda en manos de la esposa devota, fiel al esposo en la derrota. Andrómaca se encuentra cautiva, no posee el poder que tenía junto a Héctor, ni su liderazgo, ni sus aliados están para ampararla. Se lamenta y teme por todo lo vivido y la amenaza ante sus hijos, pero no empequeñece ante la adversidad, como Hécuba se fortalece con la amenaza de muerte hacia sus hijos, y busca como ayudarles y ayudarse:

ANDRÓMACA. — ¿Y no ha venido con respecto a Peleo el rumor de su llegada?

ESCLAVA. — Viejo es él para ayudarte aunque estuviera presente.

ANDRÓMACA. — Bien cierto que le envié recado, y no una sola vez.

ESCLAVA. — ¿Acaso piensas que alguno de los mensajeros se preocupa por tí? Andrómaca ¿Cómo? ¿Quieres ir tú, entonces, como mensajera mía?

ESCLAVA. — ¿Y qué diré para estar largo tiempo fuera de casa?

ANDRÓMACA. — Podrías encontrar muchas artimañas, pues eres mujer.

ESCLAVA. — Hay riesgo, que Hermíone como guardiana es muy de temer.

ANDRÓMACA. — ¿Lo ves? Reniegas de tus amigos en las adversidades.

ESCLAVA. — No por cierto. Eso no me lo reprocharás en absoluto, pues voy a ir; ya que no vale mucho la vida de una esclava, en caso de que me ocurra algún mal (EUR., *Andróm.*, 78-91).

En Eurípides es esclava y madre, su único recurso es buscar ayuda en el enemigo, pues su hijo es el bastardo de Neoptólemo, gracias al poder del padre puede proporcionar un lugar seguro al hijo. No obstante, para Séneca el enemigo no será de ayuda, no quedan apenas aliados vivos, así pues, su último recurso es esconderlo:

ANDRÓMACA. — ¿Qué lugar, qué región apartada e inaccesible te pondrá a buen recaudo? ¿Quién nos prestará ayuda en nuestro temblor? ¿Quién nos protegerá? Tú que lo has hecho siempre, Héctor, ampara ahora también a los tuyos: mantén guardado el hurto de tu piadosa mujer y acógelo en tus leales cenizas para que viva.

Penetra en la tumba, hijo... ¿Por qué te echas atrás y rechazas el lúgubre escondite? Reconozco esa forma de ser: te da vergüenza sentir temor. Ahuyenta ese espíritu de grandeza y ese arrojo de antaño, adopta la actitud que las circunstancias te han ofrecido.

Vamos, contempla la tropa de los supervivientes: una tumba, un niño, una cautiva. Hay que ceder ante la desdicha. Ahí tienes la santa morada donde está enterrado tu padre; vamos, atrevete a penetrar en ella.

Si los hados nos son propicios en nuestra desdicha, ahí tienes la salvación; si los hados nos niegan la vida, ahí tienes el sepulcro.

ANCIANO. — El escondrijo tiene ya oculto lo que a él se ha confiado. Para que no vaya a descubrirlo tu temor, vete lejos de aquí y aléjate en dirección contraria (SÉN., *Troy.*, 498-514).

La angustia se apodera de ella cuando Ulises acude a desvelar el paradero del último heredero de Troya. El temor por perder al hijo la empodera e iguala al héroe

trágico. Séneca mostrará la lucha de intelectos, el hombre que busca sin piedad y la madre que protege a su vástago con uñas y dientes, pero siempre desde lo correcto:

ULISES. — A la fuerza vas a decir eso de lo que no quieres hablar de buen grado.

ANDRÓMACA. — No corre ningún riesgo la que puede, debe y ansía perecer.

ULISES. — Esas brillantes palabras las tira por tierra la proximidad de la muerte.

ANDRÓMACA. — Si quieres, Ulises, forzar a Andrómaca asustándola, amenázala con la vida: pues morir es mi deseo (SÉN., Troy., 576-577).

[...]

ANDRÓMACA. — Una madre valiente no puede albergar en su pecho ningún tipo de miedo.

ULISES. — Precisamente ese mismo amor en que tú, contumaz, insistes, aconseja a los dánaos que miren por sus hijos pequeños.

Después de una guerra tan prolongada, después de diez años, yo temería menos los temores que Calcante nos anuncia, si temiera por mí: contra Telémaco estás tú la guerra preparando.

ANDRÓMACA. — A pesar mío, Ulises, voy a dar una alegría a los dánaos: hay que dársela; muestra, dolor, el duelo que tienes reprimido.

Alegraos, Atridas, y tú, según tu costumbre, anuncia a los pelagos motivos de alegría: la descendencia de Héctor ya no existe.

ULISES. — ¿Y con qué pruebas vas a demostrar a los dánaos que eso es verdad?

ANDRÓMACA. — Así me suceda a mí lo más terrible con que puede amenazarme el vencedor y así los hados me aniquilen con una muerte pronta y ligera y me sepulten en mi suelo y así la tierra patria no pese mucho sobre Héctor, como es verdad que mi hijo está privado de la luz: yace entre los finados y, entregado a la tumba, ha recibido cuanto se les debe a los que expiran (599-604).

Jurará y mentirá con tal de salvar al hijo. Se opondrá a la brillantez de Ulises, como en Eurípides se impone a la de Hermíone. A pesar, de la fragilidad de su condición, construida como mujer leal, esposa fiel y amante madre, que se lamenta por la pérdida de sus riquezas y posición, su raciocinio y diligencia ante la adversidad, le permitirán mantenerse y mantener con vida a sus hijos, el máximo tiempo posible:

HERMÍONE. — El adorno de una diadema de oro en mi cabeza y este atavío de mi cuerpo, revestido por un peplo de vivos colores, no vengo aquí a lucirlos como presentes de la casa de Aquiles ni de Peleo; sino que mi padre Menelao me hace este regalo traído de la laconia tierra de Esparta junto con mucha dote, que me permita tener la boca libre. Por tanto, os contesto con estas palabras. Tú que eres una esclava y una mujer capturada por la lanza quieres apoderarte de esta casa tras expulsarme a mí. Me hago odiosa a mi marido a causa de tus drogas, y mi vientre no preñado se pierde por culpa tuya. Pues hábil es el ingenio de las mujeres del continente para tales asuntos. De los que yo te apartaré, y de nada te servirá esta casa de la Nereida, ni el altar, ni el templo, sino que vas a morir [...].

ANDRÓMACA. — [...] Dime, joven. ¿Con qué argumento seguro te he convencido y trato de apartarte de tu matrimonio legítimo? ¿Acaso la ciudad de Esparta es menor que la de los frigios y ésta la supera en fortuna, y a mí me ves libre? ¿O es que enorgullecida por mi cuerpo joven y vigoroso, por el tamaño de mi ciudad y por mis amigos, quiero ocupar tu casa en lugar tuyo? ¿Acaso para dar a luz yo misma en tu puesto hijos esclavos, triste remolque para mí? [...] No te odia tu marido a causa de mis drogas, sino porque no eres apta para la convivencia amorosa. [...] Por eso te odia tu marido. Pues es preciso que una mujer, aunque sea entregada a un hombre humilde lo ame, y que no mantenga una rivalidad por orgullo. Pues si hubieras tenido por marido un rey de Tracia, la cubierta por la nieve, donde un hombre, uniéndose con muchas mujeres, les ofrece el lecho por turno, ¿las habrías matado? (EUR., *Andróm.*, 146-218).

Su madurez le aporta el raciocinio para enfrentarse a la esposa de su señor, su sabiduría muestra la obligación de la perfecta esposa. Andrómaca se convierte en el símbolo de la esposa fiel, el prototipo a seguir ante Hermíone. Así, Eurípides contrapone en el diálogo a la mujer joven y la vivida, con el único objetivo de salvar la vida una y condenar a muerte la otra:

HERMÍONE. — Traeré fuego contra ti y no consideraré tus razones...

ANDRÓMACA. — Tú incendia, que los dioses lo sabrán.

HERMÍONE. — ... y para tu cuerpo, dolores de terribles heridas.

ANDRÓMACA. — Degüéllame y ensangrienta el altar de la diosa que te perseguirá (EUR., *Andróm.*, 255-260).

Con su enfrentamiento a Hermíone y después a Menelao consigue lo que no logrará con Ulises, tiempo para salvar la vida de su hijo, para que aparezca la ayuda. Acudirá Peleo como salvador y hombre diligente, para asegurar la pervivencia del hijo bastardo de Neotpólemo y de la esclava:

PELEO. — Ordeno que soltéis sus ligaduras, antes que alguno llore, y liberéis las dos manos de esta.

MENELAO. — Y yo lo prohíbo, uno que no es inferior a ti y mucho más dueño de ésta.

PELEO. — ¿Cómo? ¿Es que vas a gobernar mi casa viniéndote aquí? ¿No te basta con mandar sobre los de Esparta?

MENELAO. — Yo la cogí de Troya como prisionera.

PELEO. — El hijo de mi hijo la tomó como recompensa.

MENELAO. — ¿Y no es de aquél lo mío, y mío lo de aquél?

PELEO. — Para obrar bien, Sí, pero mal, no, y tampoco para matarla por la fuerza (EUR., *Andróm.*, 577-586)<sup>18</sup>.

No obstante, la salvación del hijo que consigue gracias a Peleo en Eurípides, le será imposible obtenerla para Séneca. Ulises con su astucia logrará encontrar al heredero de Troya. Sin más recursos a su alcance, ni artimañas, Andrómaca se verá obligada a suplicar por la vida del hijo:

---

<sup>18</sup> Fundamentalmente, la principal razón por la que Peleo ayuda a Andrómaca y al hijo de está, es por la desconsideración que existe sobre la figura de Menelao, quien había sido deshonrado por su esposa, debido a su adulterio. Además, de por sustentar la importancia de la repartición del botín. No tiene porqué intervenir cuanto la cautiva no es de su propiedad.

ULISES. — Evidentemente me conmueve la aflicción de esta madre fuera de sí, pero más me conmueven las madres pelasgas, para terribles duelos de las cuales crece ese niño.

ANDRÓMACA. — Estas ruinas, estas ruinas de una ciudad reducida a cenizas, ¿las va a resucitar éste? ¿Estas manos van a levantar a Troya? Ningunas esperanzas tiene Troya, si son éstas las que tiene: la postración en que nos hallamos los troyanos no es como para poder inspirar miedo a nadie...

¿Que el padre le da ánimos? ¡Pero si fue arrastrado! Hasta el propio padre después de lo de Troya habría perdido su valentía, pues los grandes males suelen quebrantarla. Si se pide un castigo (¿qué castigo más grave se puede pedir?), que someta su noble cuello al yugo de la esclavitud, que se le permita ser un siervo. ¿Alguien le niega esto a un rey? (SÉN., *Troy.*, 739-749).

Su insistencia va más allá del lamento, intentará incluso convencer de que su hijo no supone una amenaza para los vencedores. Pero sus suplicas, al igual que las de Hécuba por Polixena, no sirven de nada, la decisión de los vencedores está tomada. Con la muerte de Astianacte el lamento de Andrómaca mutará en ira contra Helena, finalizando en la sumisión de la cautiva. Pues rendida como Hécuba ante la adversidad, asumirá su nuevo papel de esclava:

ANDRÓMACA. — Por nosotras, Hécuba, por nosotras, por nosotras, Hécuba, es por quien hay que llorar, que cuando se ponga en movimiento la escuadra nos esparcirá por aquí y por allá. A ésta la cubrirá la querida tierra de su patria.

HELENA. — Más la vas a envidiar cuando sepas tu suerte.

ANDRÓMACA. — ¿Es que alguna parte de mi suplicio me es aún desconocida?

HELENA. — Se le ha dado vueltas a la urna y ha señalado sus dueños a las cautivas.

ANDRÓMACA. — ¿A quién se me entrega de criada? Dime, ¿a quién llamo yo señor?

HÉCUBA. — A ti te ha sacado en suerte, a la primera tirada, el muchacho de Esciros.

ANDRÓMACA. — ¡Dichosa Casandra, a la que el delirio que le inspiró Febo ha librado del sorteo! (SÉN., *Troy.*, 969-977).

Andrómaca refleja el prototipo de esposa y madre, al igual que Hécuba y Yocasta lucha por proteger a sus hijos ante adversidad, ante los designios de los vencedores. Su voluntad es la de cumplir con su deber como mujer, siendo la esposa de Héctor y la esclava de Neoptólemo, cumplirá con lo esperado por su condición de esposa- esclava, dará hijos al esposo y al señor, obedecerá en todo al hombre. Lo que le supondrá la enemistad de Hermíone, su señora, y contemplar la muerte de su esposo e hijo.

La solemnidad de sus palabras, en Eurípides, su amplio conocimiento sobre el deber de la esposa, la fortalecerá para llegar incluso a enfrentarse a Menelao. Su dolor, su pena y temor, le servirán como vehículo para confrontar las acusaciones de Hermíone, a la que claramente se opone, por su sabiduría y madurez.

En Eurípides su extensión del diálogo y el dominio del logos contra sus oponentes, la llevarán a conseguir la salvación de su hijo bastardo. Pues con ello, obtendrá el tiempo suficiente para evitar la muerte hasta la aparición de Peleo, que, como gobernante y hombre sabio, salvará la vida de Andrómaca y la de su hijo, imponiéndose a los deseos de Menelao y Hermíone.

La Andrómaca que muestra Eurípides mantiene el espíritu real derivado de una vida noble. A pesar de la destrucción de Troya y su desafortunado futuro, continúa siendo una mujer de la realeza, su fama la precede. Es más, su relación con la casa de Aquiles, la unión con el enemigo, la empodera. Ya ha perdido demasiado sin poder evitarlo, al esposo adorado, al hijo amado y a la patria, lo que le da fortaleza para salvar a su segundo hijo:

Andrómaca es la princesa rebasada por el cautiverio, sin otro destino que el sufrimiento, y cuya desgracia mayor es su desdicha de esclava, por ser esclava de quien lo es. Pues, fue Neoptolemo quien mató a Príamo y quien precipitó al pequeño Astianax desde lo alto de una torre, a su vez Héctor había sido muerto por su padre, Aquiles, cerrando así el círculo de crímenes hacia su familia. Pero Andrómaca no es sólo esclava, pertenece enteramente a su dueño y de él ha engendrado un hijo. Éste hijo de la servidumbre, ha reemplazado al hijo del amor. Andrómaca nunca deja de ser la viuda inconsolable de Héctor, y a su muerte debe su triste destino (Guerrero Baeza, 2000, p. 128).



Esta es la fuerza que le permite enfrentarse cara a cara con sus enemigos, la razón por la que tras la esclavitud no se muestra sumisa, no acepta la condena a muerte de su segundo hijo. Ha perdido demasiado, los hechos del pasado todavía le pesan y son el vehículo que la fortalecen. Andrómaca al igual que Hécuba, se enfrenta al enemigo porque no tiene nada que perder, su vida y la de su hijo no valen nada.

Muy al contrario de lo que ocurre en Séneca, Andrómaca se encuentra en la transición de la pérdida de poder. Pues su papel deja de estar relacionado al de la casa de Troya, la fiel esposa, por la guerra ha perdido al cónyuge y la casa familiar. Lo que supone que su importancia este íntimamente relacionada con su posición y el de su pareja. Mientras Héctor vive, Andrómaca se iguala al esposo y se idealiza, representan juntos el icono de matrimonio y felicidad. Se convierte en la perfecta esposa, como Héctor en el marido protector y amado:

Héctor es amado por su pueblo y por su familia; es venerado por sus hombres que lo siguen ciegamente en las batallas. Es un personaje modélico, junto a Andrómaca, representa el coraje, la felicidad y la protección sin par a quien se ama. Sin embargo, ni a Héctor, ni a Andrómaca les está dado escapar de su destino (Guerrero Baeza, 2000, p. 231).

Por lo que, su conexión con el destino del esposo y la patria la conducirán al más trágico de los finales. La derrota del esposo, el oscuro destino de Troya, la convierten en cautiva. Así, conforme la derrota se acentúa, la brillantez que le aporta su equidad al esposo, la perderá ante la astucia de Ulises, la salvación del hijo, y a su vez de Troya, se le negará por su condición de cautiva y por sus lazos con la familia real. Sin la protección de Héctor, no es capaz de cumplir los deseos de su sombra, de resguardar al hijo. Pues como mujer son escasos los recursos que tiene a su mano.

A pesar de ello, Andrómaca es la esposa y madre fiel, al igual que Hécuba y Yocasta, lucha por la supervivencia de los hijos. Se lo arrebatan todo, pero se mantiene firme ante la adversidad, su incansable voluntad de madre y esposa, su firme decisión de proteger al hijo, la mantienen con vida.

Cuando lo pierde todo, no busca la terminación de su vida, sino que continúa viviendo pese a la adversidad, porque su deber como mujer, como esposa, madre y cautiva es la de servir al hombre y al destino. Por ello, incluso en el cautiverio mantiene su

grandeza, la nobleza de su estirpe le permite enfrentarse a Ulises y a Hermíone. Se enfrenta a sus enemigos, pues alega Morenilla Talens (2013) que no es una esclava cualquiera, ella es la viuda de Héctor, tiene un pasado noble.

Para el prototipo social grecolatino, la figura de Andrómaca, contrapuesta con la de Hermíone representa el ejemplo de esposa fiel y sumisa, de mujer respetuosa que conoce su lugar. Al igual que es el prototipo de madre amante de los hijos, la pureza de sus actos, la convicción de sus palabras para enfrentarse al más audaz de los hombres y al temor de la esclavitud por los hijos, la honran. Muy al contrario que Medea y Hécuba, no se venga, no tiene un castigo por sus actos contra el hombre, pues su enfrentamiento es por la supervivencia de sus hijos, y cuando no lo consigue no ataca, sino que acepta el designio.

Sin duda alguna, en la figura de Andrómaca convergen los ideales de esposa y madre fiel. El recuerdo de sus familiares fallecidos fortalece su espíritu de madre y esposa incansables. Su destino como el de todas las troyanas la aboca a la pérdida continua de su identidad, evoluciona de princesa, esposa y madre a esclava, todo ello sin alejarse de la recta figura de la mujer social. Pues Andrómaca en cualquiera de las situaciones que vive, representa el prototipo de mujer establecido por la sociedad grecolatina, sumisa, acepta y acata lo establecido para ella por el hombre y el destino.

## HÉCUBA [Eurípides: *Hécuba*, 415 a. C. y Séneca: *Las Troyanas*, 60-61 d. C.]

La aparición de Hécuba en la mitología y en la tragedia está relacionada con el ciclo de la guerra de Troya. Se la presenta como la mujer de Príamo, con un origen incierto, pues Grimal (1989) alega que existen dos opciones para su linaje, pudiendo ser hija del rey de Tracia o del de Frigia. Indiferentemente, de su origen de nacimiento Hécuba es la reina de Troya.

Tanto Graves (1955) como Hard (2004) muestran a Hécuba como una fecunda reina, es madre de más de una docena de hijos, su fama la precede y es fiel consejera de su esposo. Su función de reina y esposa fiel se mantendrá aún después de la caída de Troya, pues siendo cautiva su solemnidad aterrará a los vencedores, que temerán que esta le toque como obsequio de guerra. Su papel es menor tanto en el mito como en la tragedia, pero la majestuosidad con la que se enfrenta al dolor marcará la fuerza del personaje. Pues, como reina, madre y esposa, sufre por la pérdida de la patria, los hijos e hijas, los guerreros y los privilegios del trono.

Los dramaturgos y escritores, partirán de la caída de Troya, para crear la figura femenina. Desde la Iliada hasta Séneca la relevancia del personaje se basará en su resolución ante la devastación de su patria y la exterminación de sus hijos. De los dramaturgos griegos, Eurípides la presentará en su obra *Hécuba* del 424 a. C., donde refleja la solemnidad del personaje desde el cautiverio, suplicante, pero al mismo tiempo fiera indomable. Siglos después, el autor latino Séneca, recuperará la figura de la reina de Troya en su obra *Troyanas* del 60-61 d. C. Mantendrá la esencia indomable de la reina junto con la sumisión del vencido.

Se conservará en la tragedia como madre y reina, tanto Eurípides como Séneca, muestran un personaje femenino con gran entereza y predispuesta al diálogo racional. A pesar, de que Hécuba se encuentre como esclava, en ambas tragedias pues Troya ha caído, su solemnidad de reina y madre está presente a lo largo de todos sus diálogos. Eurípides la presenta como la reina de la patria caída, desolada, por los acontecimientos ocurridos:

HÉCUBA. — ¡Ay de mí, desdichada! ¿Qué he de exclamar? ¿Qué son, qué gemido, desgraciada por mi desgraciada vejez? ¿Por mi esclavitud intolerable, insoportable? ¡Ay de mí! ¿Quién me defiende? ¿Qué linaje? ¿Qué ciudad? Se ha ido

el anciano, se han ido mis hijos. ¿Por qué camino he de marchar? ¿Dónde está como ayuda alguno de los dioses o espíritus divinos? (EUR., *Héc.*, 154-165)<sup>19</sup>.

Se muestra como esclava, vencida, lamentando su suerte, lo ha perdido todo y, además, es una mujer mayor. Su situación no es favorable, la suerte de los dioses ya no le acompaña. En contraposición a la visión de Hécuba hundida de Eurípides, Séneca la presenta desde el principio como la reina cautiva, que resalta la grandeza de Troya tras la caída:

HÉCUBA. — Todo aquel que confía en su realeza y se siente dueño poderoso en un gran palacio y no teme la inconstancia de los dioses y confía crédulo en la prosperidad, que me vea a mí y a ti, Troya. Nunca ha aportado la fortuna pruebas más contundentes de lo frágil que es el sitio sobre el que se yerguen los soberbios: ha caído derrocado el pilar en el que se asentaba el poderío de Asia, obra extraordinaria de los dioses del cielo (SÉN., *Troy.* 1-6).

También remarca el desgarrador final de un próspero reinado, la muerte de los suyos y las penurias que vendrán. Ahora es un botín de guerra, su grandeza y libertad se han perdido. No obstante, su entereza sustenta la fuerza de su figura, la grandeza de su reinado:

HÉCUBA. — [...] ¿No pudo disuadirlo de esa feroz matanza el que estuviera ya pisando el umbral de su vida mortal, ni los dioses de arriba, testigos del crimen, ni ese algo de sagrado que tiene un rey caído? Aquel padre de tantos reyes, Príamo, está privado de sepultura y, mientras Troya arde, él no tiene una llama.

Sin embargo no tienen bastante los de arriba: he aquí que una urna va escogiendo por suerte dueños para las nueras y los hijos de Príamo; y detrás iré yo, como botín de poca valía; ya lo veréis. Éste se promete a sí mismo la esposa de Héctor, éste desea la mujer de Héleno, éste, la de Anténor; y no falta quien busque tu lecho, Casandra. Lo que temen es que yo les toque en suerte; yo soy la única que da miedo a los Dánaos (SÉN., *Troy.*, 51-63).

Así, la fuerza que Séneca le da al personaje desde el principio de la tragedia, con sus recuerdos de reina, rememoran la brillantez y la oscuridad de Troya. Su posición, su poder empequeñece al hombre, el vencedor la teme, la respeta. Y al mismo tiempo, su

---

<sup>19</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férez.

poder radica en su diálogo, tiene la voluntad de mover masas. Se convierte en la reina cautiva, que llama a las troyanas a revelarse, pero lo hace de manera sutil, es una rebelión que no se impone a los hombres, a los vencedores, sino a la situación que viven:

HÉCUBA. —

Leales compañeras de mi desventura  
soltaos la melena, que por el cuello fluyan  
con pena los cabellos manchados de ceniza  
aún caliente de Troya, que prepare sus brazos  
al desnudo la turba; quitaos el vestido,  
atadlo bajo el pecho y quede al descubierto  
vuestro cuerpo hasta el vientre. ¿Para qué matrimonio  
vas a ocultar los pechos, pudor de cautiva?  
Que ciña el manto las túnicas bajadas  
y quede libre para los golpes de un duelo sin tregua  
vuestra furiosa mano. Me agrada vuestro porte,  
me agrada: reconozco a la turba de troyanas (Sén, *Troy.*, 84-94)<sup>20</sup>.

Libera el pudor de la mujer, para que se sienta dueña de sí misma, ya que no lo es de su futuro. Como reina en Séneca será un ejemplo para el resto de las cautivas troyanas. Se convierte en su voz, para darles fuerza y ánimo. Mientras, en Eurípides nacerá su fuerza con la lucha por su hija Polixena, quien está condenada a ser ofrecida en sacrificio por Aquiles. Ya ha perdido a varios de sus hijos y esta es de las últimas hijas que le quedan con vida, por lo que buscará por todos los medios salvarla. Es por ello que, acudirá a Ulises al que ayudó una vez, con la intención de cambiar su destino:

---

<sup>20</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

HÉCUBA. — ¿Recuerdas cuando viniste como espía a Ilión, deforme con andrajos y te goteaban por la barba hilillos de sangre de tus ojos?

ULISES. — Lo recuerdo. Pues me sentí herido en lo hondo del corazón.

HÉCUBA. — ¿Y que Helena te reconoció y me lo dijo a mí sola?

ULISES. — Me acuerdo de que llegué a un gran peligro.

HÉCUBA. — ¿Y que, con gesto humilde, tocaste mis rodillas?

ULISES. Hasta el extremo de que mi mano se murió en tu peplo.

HÉCUBA. — ¿Te salvé, entonces, y te envié fuera del país?

ULISES. — Por eso puedo ver esta luz del sol (EUR., *Héc.*, 240-248)

[...]

HÉCUBA. — ¿Y no te envileces, entonces, con estas decisiones, tú que reconoces haber recibido de mí un trato tal como lo recibiste, y que en nada nos haces bien, sino daño en cuanto puedes? Desagradecido es vuestro linaje, todos cuantos envidiáis los cargos de hablar en público. Ojalá no me fuerais conocidos vosotros, los que no os preocupáis de causar daño a los amigos, cuando decís algo por halago a los más. Más, ¿qué artificio es ese en que pensaban cuando decidieron la pena de muerte contra esta niña? ¿Acaso los indujo la necesidad de degollar una persona junto a la tumba donde más bien conviene sacrificar bueyes? [...] Lo que tu debes pagarme a cambio al pedírtelo, escúchalo. Cogiste mi mano, como afirmas. Y postrándote tocaste esta vieja mejilla. Yo te toco a mi vez la cara y la mano, y te pido la gracia de entonces y te suplico: que no separes de mis brazos a mi hija, ni la matéis (251-276).

Apelará a la humanidad de Ulises como madre y como reina, pues una vez salvó su vida y buscará cobrarse el favor de este<sup>21</sup>. Al igual, que intentará convencer a Polixena de que suplique, pues el poder del trono ya no está en sus manos y ahora, como cautivas, deben apelar a la compasión del vencedor:

HÉCUBA. — ¡Oh hija! Mis palabras se han ido al éter arrojadas en vano por evitar tu muerte. Pero tú, Si en algo tienes influencia mayor que tu madre, date prisa

---

<sup>21</sup> Chen Sham (1985) alega que este será el primera paso para la degradación y pérdida de identidad de Hécuba, pues es al primero que pedirá ayuda, como pago por un favor anterior y la rechazará.

en emitir todos los sonidos, como boca de ruiñeñor, para no ser privada de tu vida. Póstrate en plan conmovedor ante las rodillas de Ulises, aquí presente, y persuádelo —tienes un buen motivo: que también él tiene hijos— de modo que podría compadecerse de tu suerte (EUR. *Héc.*, 334-343).

Con el rechazo del hombre y de la hija de evitar una muerte certera, su voluntad de madre se vuelve más fuerte, el amor hacia sus hijos, la lleva a ofrecer su vida en lugar de Polixena. Alienta al hombre acabar con ella, evitando así la destrucción de su linaje. Siempre en vano, pues su voluntad no aminora la sentencia:

HÉCUBA. — Has hablado con nobleza, hija, pero a la nobleza la acompaña el dolor. Si es necesario que se efectúe una acción de gracias en provecho del hijo de Peleo y que vosotros, Ulises, evitéis el reproche, no matéis a ésta, sino llevadme a mí hasta la pira de Aquiles y clavadme el aguijón: no me tengáis miramientos. Yo di a luz a Paris, el cual mató al hijo de Tetis disparándole sus dardos (EUR., *Héc.*, 382-388).

No obstante, la culminación de la fuerza de Hécuba como madre en Eurípides nacerá tras la muerte de Polixena y el conocimiento del asesinato de su último hijo varón, Polidoro. Lo que la llevará a declarar ante Agamenón, quien la respeta por quién es y por su valor como reina, su intención de vengar el asesinato de su hijo. Sin ser creída por este, pues como reina es respetada, pero como mujer, al igual que Casandra, no tiene credibilidad, no parece ser capaz de realizar un acto de venganza:

AGAMENÓN. — ¿Cómo, pues? ¿Qué vas a hacer? ¿Matarás al extranjero tomando un cuchillo con tu vieja mano, o con drogas, o mediante alguna ayuda? ¿Qué brazo colaborará contigo? ¿De dónde conseguirás los amigos?

HÉCUBA. — Estas tiendas mantienen oculta una multitud de troyanas.

AGAMENÓN. — ¿Te has referido a las cautivas, botín de los helenos?

HÉCUBA. — Con ellas castigaré a mi asesino.

AGAMENÓN. — Y, ¿cómo unas mujeres tendrán el poder sobre varones?

HÉCUBA. — Terrible es la muchedumbre y, si le acompaña el engaño, invencible (EUR., *Héc.*, 876-884).

De este modo, se empoderará y volverá a ser la reina de Troya, al desplegar sus artes de mujer para engañar a Poliméstor y asesinar a su prole. Pues como cautiva y mujer no puede comandar un ejército de hombres, no le queda nada, pero como antigua reina de Troya, puede dirigir a las mujeres troyanas. Crear un ejército de cautivas que le ayuden a vengar la muerte de su estirpe:

CORO. — ¿Queréis que entremos? Que el momento culminante nos llama a asistir como aliadas a Hécuba y a las troyanas.

HÉCUBA. — ¡Golpea, no dejes nada, arroja fuera las puertas! Que jamás pondrás en tus pupilas la mirada brillante, ni verás vivos a tus hijos, a los que yo he matado.

CORO. — ¿Es que has abatido al huésped tracio y eres la dueña, señora, y has obrado tal como dices?

HÉCUBA. — Lo verás en seguida delante de las viviendas, andando ciego con pie ciego y vacilante, y los cuerpos de sus dos hijos, a los que yo he matado con la ayuda de las mejores troyanas (EUR., *Héc.*, 1041-1053).

Racional e imperante matará a los hijos del asesino y cegará al hombre. Tras la venganza, asumirá la maldición que Poliméstor invoca por el asesinato de sus hijos. Pues como Medea al completar su venganza contra el hombre, no busca mayores daños, lo han perdido todo y han culminado su destino. Hécuba ha conseguido vengar al último de sus hijos y es por esto, que asume su esclavitud y su futura muerte.

Mientras, en Séneca ya se ha rendido, la venganza no tiene sentido para la reina que lo ha perdido todo. Vencida, lo único que busca es su muerte y la fortuna para el vencedor. La nobleza de su posición, la compasión de la madre y el dolor por la patria no le permiten desear venganza, sino buena ventura, pues ahora que todo ha acabado qué sentido tiene un mal mayor:

HÉCUBA. — [...] Llévame, llévame, Ulises, no me resisto en absoluto, voy en pos de mi señor; en pos de mí irán mis hados (no sobrevendrá en el piélago una tranquilidad apacible, furioso se levantará el mar con los vientos) y las guerras y los fuegos y mis males y los de Príamo.

Y mientras llega todo eso, entre tanto queda esto como castigo: me he adelantado a coger tu lote, te he arrancado el premio.



Mas, he aquí que Pirro llega corriendo con paso apresurado y torva expresión.

Pirro, ¿por qué vacilas? Vamos, ábreme el pecho con el hierro y junta así a los suegros de tu querido Aquiles. Adelante, sacrificador de ancianos, también esta sangre te va a ti bien. Llévate a rastras a la que me has robado.

Manchad a los dioses de allá arriba con esta funesta matanza, manchad a los manes.

¿Y qué pedir para vosotros? Pido un mar digno de estos sacrificios: que a la escuadra pelasga entera, que a las mil naves les suceda lo que yo voy a pedir que suceda a mi nave, mientras me llevan en ella (SÉN., *Troy.*, 993-1007).

Hasta el conocimiento de la muerte de Polixena y su nieto Astianacte. Es entonces cuando Séneca le devuelve la fuerza de madre y abuela. Para culminar con la más grande de las purezas, pues Hécuba lejos de envenenar su corazón y diálogo con maldiciones, asegura el fin de la guerra. El sacrificio de la hija y el nieto supone un buen augurio para los Dánaos, ahora son libres, la muerte del último hijo varón de troya, el último heredero, supone el fin de la guerra y la sumisión absoluta de la reina madre. Ya solo queda la muerte:

HÉCUBA. — Marchaos, marchaos, dánaos; poned rumbo ya tranquilos a vuestras casas, que con velas desplegadas surque sin miedo la escuadra los ansiados mares: ya han caído juntos una doncella y un niño; la guerra ha terminado...

¿Adónde voy a llevar mis lágrimas? ¿Dónde escupiré yo este obstáculo que no me deja morir ya a mis años? ¿Lloraré a mi hija o a mi nieto, a mi esposo o a mi patria? ¿Lloraré por todo o sólo por mí?

Muerte, único anhelo mío, vienes violenta en busca de niños y de doncellas, siempre con prisa, cruel. Sólo a mí me temes y me evitas, aun cuando te he buscado entre espadas y dardos y antorchas durante una noche entera; tú huyes del que te desea (SÉN., *Troy.*, 1165-1176).

Hécuba al igual que Yocasta representa al prototipo de madre y reina, se la considera una mujer fecunda, sabia por su edad y con un gran valor racional. Aunque, ha perdido a la mayoría de sus hijos por la guerra, y se lamenta por la patria destruida, continúa enfrentándose a las decisiones del enemigo. No por ser hombres o por la

conquista de Troya, sino por su voluntad inquebrantable de proteger a los hijos, a su estirpe. Se impone desde el respeto al hombre, a su cautiverio, por su posición real y por su carácter de madre. Justifican sus actos la necesidad que como madre posee por proteger a su familia, porque sus hijos le sobrevivan.

En Eurípides su figura se contrapone a la de Polixena, mientras Hécuba busca salvar la vida de su hija, Polixena asume con nobleza su sacrificio en honor a Aquiles, pues como cautiva no cree valer nada. Hécuba aboga por la vida de su hija y morir en su lugar, intenta convencerla de todo lo contrario, pero esta no le escucha. Incluso utiliza las últimas influencias de su poder con Ulises para evitar la inminente muerte, siempre en vano. Al igual que Yocasta, Hécuba no consigue evitar la muerte de sus hijos e hijas.

Su sabiduría y fuerza, su voluntad de madre, ensombrecerán la figura femenina, volviéndola perversa, cuando descubre el cadáver de Polidoro. Como reina y madre, la última esperanza de la reconstrucción de Troya se ha agotado y con ello, la sombra de la mujer fatal la posee. La muerte la persigue, pero a ella no le llega, así Eurípides la compone como una madre desgraciada, una reina sin trono y una mujer que pierde su identidad, pues si no puede proteger a sus hijos e hijas, ¿qué le queda?

La venganza será la respuesta, la caída de la heroica madre la ensalzará con la más cruel de las venganzas, al igual que Medea matará a inocentes en pago de los errores del hombre. Así, Hécuba acabará con la vida de los hijos de Poliméstor. Convertirá entonces Eurípides al personaje femenino es un símil de la matricida, despiadada y sin corazón, pero esta vez, el asesinato está justificado por el amor de madre, no son los celos los que dirigen el crimen, sino el corazón destrozado de la reina es el último acto de Troya contra sus enemigos. Es el ejército de mujeres el que venga la imposibilidad de un futuro para la patria, pues son todas las cautivas troyanas las que sirven de ayuda a su reina para culminar la venganza.

Todos los actos que Hécuba ejecuta son movidos por el raciocinio y la sabiduría que la edad le proporciona, hasta el final. Hasta que su corazón roto por el dolor deja paso a la locura, convirtiéndola en una perra rabiosa, lastimada, según la mitología y la premonición de Poliméstor en Eurípides. Así, como animal se libera del peso de la corona y la maternidad.

Y es que Hécuba en Eurípides va perdiendo lo civilizado, para liberarse en forma de perra salvaje:

Hécuba, víctima de su propio destino, pasó de mujer casada a viuda; de reina a esclava; de madre de una gran cantidad de hijos, es decir, de εὔπαις, a ἄπαις; de tener una gran ciudad, a no tener nada, y, finalmente, de humana, a perra (Lozano García, 2016, p. 96).

Hécuba al convertirse en perra, se rebela y se libera, como mujer no le queda nada, como animal doméstico se opone a aquellos que hacen o han hecho daño a su familia, y se libera de la presión social, de las imposiciones del mundo. Como su cuerpo repleto de dolor buscara estallar y convertirse en un animal aullador, temido, noble y leal, que extirpa su pena con cada ladrido.

Esta conversión en animal también podría representar la expiación de la culpa, como bien marca Lozano García (2016). Pues es habitual que las mujeres que sobre pasan lo moralmente establecido, el rol habitual, se vean condenadas a la trasmigración o transformación de su ser:

Si seguimos la teoría de Rohde (1973: 377-381) sobre la trasmigración del alma, podríamos interpretar que Hécuba finalmente se libera de su mal, puesto que, tras morir, su alma penetra en el cuerpo de una perra para purgar su culpa y, por lo tanto, expiar su crimen (el asesinato de los hijos de Poliméstor) (p. 99).

De igual forma, independientemente de la razón, Hécuba con su transformación adquiere la libertad perdida, ya no le atan las cadenas del mundo de los hombres, es libre para vagar en forma de animal, expiando su culpa y calmando su pena.

En contraposición a Eurípides, Séneca crea un personaje mucho más comedido, pero igual de solemne. Hécuba es el espíritu de las mujeres troyanas. Todas sufren por su cautiverio, han perdido a sus familiares, y ella como reina, las protege, las entiende, las alienta a seguir adelante con su nueva situación. Si no pueden cambiar lo ocurrido han de aceptarlo de las mejor de las maneras. Su papel es menor, pues ya no le queda nada, ni esposos, ni hijos e hijas. Es Andrómaca quien más visión tendrá, pues como madre está luchando por evitar la muerte de Astianacte. Su carácter luchador contrapone al de la reina, cansada, que solo busca la muerte, mientras recuerda la gloria de Troya.

Aunque acabada por la situación, el conocimiento de la muerte de su hija y su nieto la llevan al punto más solemne de la tragedia. Hécuba finaliza la tragedia con el perdón, sentencia el final de la obra anunciando el fin de la guerra, Troya esta acaba y ahora solo les queda la aceptación y la muerte.

Sin dudas, Eurípides y Séneca presentan dos Hécubas muy distintas y a la vez íntimamente ligadas por la fuerza de su condición de madre y reina. Hécuba se crea con el dolor de la perdida, su identidad se desvanece lentamente con cada una de las muertes de sus hijos e hijas, con las llamas de Troya y, sobre todo, con el final de su último hijo y su nieto. Sus muertes suponen el punto y final para la cordura de Hécuba y al mismo tiempo, son el detonante que engrandece la nobleza de la reina.

Hécuba al igual que Yocasta nace como prototipo de madre y reina. La pasión por los hijos, la incansable necesidad de que estos las sobrevivan las convierte en el prototipo de madre, son heroínas trágicas que sobreviven el paso del tiempo, por su amor incondicional hacia los hijos y la patria.

### **1.3.1.1.2. Hijas**

El papel de la hija al igual que el de la madre y esposa, se encuentra íntimamente ligado con el del héroe trágico. Suelen representar un rol muy específico, sufridoras, anhelantes del devenir de los padres, del hermano o el héroe, representan el segundo eslabón, el paso previo a la conversión a esposa y madre. Como Antígona y Electra, su sumisión y devoción estará relacionada con el padre, apegadas al valor familiar, combatirán con entereza el conflicto, para empoderarse ante el enemigo masculino y convertirse en referentes femeninos.

**ANTÍGONA [Esquilo: *Los siete contra Tebas*, 467 a. C., Sófocles: *Antígona* 441 a. C. y Eurípides: *Fenicias*, 410 a. C., Séneca: *Fenicias*, 54-55 d. C.]**

Mitológicamente se presenta como hija y hermana ejemplar, desde la caída de Edipo hasta la muerte de Polinices. Cuida de su padre una vez cegado por su propia voluntad y vela por el cadáver de su hermano desterrado. Siempre que aparece en el mito y en la tragedia está vinculada al padre y al hermano.

Graves (1955) y Hard (2004) la presentan en los capítulos dedicados a *Edipo* y a *Los siete contra Tebas*, incluso en uno propio como es *la mitología de Antígona*, basado en la tragedia de Sófocles, de nuevo como la hija y la hermana fiel, que al estar vinculada a la casa de Lábdaco se encuentra condenada a un final trágico.

Contextualmente, se la presenta tras la caída de Edipo, pues será su fiel compañera en el destierro. Antígona acompañará a su padre por un viaje de peregrinación y expiación de su culpa, evitando así que finalice su vida de forma deshonrosa. Al concluir su deber como hija, comenzará el de hermana en *Los siete contra Tebas*. Tras la batalla de los hermanos Eteocles y Polinices, Antígona adquiere un mayor protagonismo, pues buscará incansablemente dar una digna sepultura a su hermano Polinices, quien había sido desterrado y asesinado por Eteocles al atacar Tebas. La moralidad de Antígona sobrepasará lo político, enfrentándose a Creonte y a su prohibición de darle un digno sepelio al hermano desterrado, acabando así con su vida por incumplimiento de la ley.

Así pues, los dramaturgos griegos y romanos basarán su personaje y consecuente tragedia en el mito de *Edipo* y/o el de *Los siete contra Tebas*, configurando así el personaje trágico y a la heroína familiar.

Esquilo es el primero en presentar el personaje femenino en su tragedia, *Los siete contra Tebas* en el 467 a. C., como personaje secundario, su relevancia radicará en la fuerza con la que lucha por la igualdad en el entierro de sus hermanos; con la misma fuerza la presentará unos siglos después Sófocles, en *Antígona* del 442 a. C. Llevando a la tragedia absoluta la imposición de la heroína ante el digno entierro de su hermano Polinices. Eurípides también tratará el personaje en su obra *Las Fenicias*, del 412 a. C., siendo leve y sumisa, quedará eclipsada por su madre Yocasta. Finalmente, Séneca en su obra del mismo nombre, *Las Fenicias* del 54-55 d. C., presenta su visión latina del personaje en el mismo tono que el de Eurípides.

Antígona es un personaje femenino con fuerza en las tragedias de Esquilo y Eurípides, sin embargo, la solemnidad y el carácter principal que obtiene en las de Sófocles y Séneca, hacen que se presenten como la mejor opción de análisis para potenciar la figura del personaje trágico. De ahí, nuestra elección del personaje de dichos dramaturgos.

El personaje femenino de Antígona en la tragedia suele caracterizarse como hija noble y fiel, al igual que en el mito. Antígona, ya sea en Sófocles como veladora del hermano desterrado, ya en Séneca como protectora del padre, es indudablemente defensora del deber familiar.

Posee un gran sentido del deber y la familia, y no le importa saltarse las normas con tal de realizar lo moralmente correcto. Proteger el cuerpo de su hermano, darle una digna sepultura es su principal cometido en Sófocles, muy en la línea de Séneca donde está al cuidado del padre:

ANTÍGONA. — Pues, ¿no ha considerado Creonte a nuestros hermanos, al uno digno de enterramiento y al otro indigno? A Eteocles, según dicen, por considerarle merecedor de ser tratado con justicia y según la costumbre, lo sepultó bajo tierra a fin de que resultara honrado por los muertos de allí abajo. En cuanto al cadáver de Polinices, muerto miserablemente, dicen que, en un edicto a los ciudadanos, ha hecho publicar que nadie le dé sepultura ni le llore, y que le dejen sin

lamentos, sin enterramiento, como grato tesoro para las aves rapaces que avizoran por la satisfacción de cebarse.

Dicen que con tales decretos nos obliga el buen Creonte a ti y a mí —sí, también a mí— y que viene hacia aquí para anunciarlo claramente a quienes no lo sepan. Que el asunto no lo considera de poca importancia; antes bien, que está prescrito que quien haga algo de esto reciba muerte por lapidación pública en la ciudad. Así están las cosas, y podrás mostrar pronto si eres por naturaleza bien nacida, o si, aunque de noble linaje, eres cobarde (SÓF., *Antíg.*, 22-38)<sup>22</sup>.

EDIPO. — Guía de la ceguera de tu padre y único alivio de su fatiga, hija, a la que tanto me ha valido engendrar, incluso en esas circunstancias, abandona en su desdicha a tu padre. ¿Por qué tratas de llevar mis pasos errantes por el camino recto? Deja que me extravíe; yo solo encontraré mejor el camino que busco, el camino que me saque de esta vida y alivie al cielo y a las tierras de la carga de tener que contemplar esta infame cabeza (SÉN., *Fen.*, 1-8)<sup>23</sup>.

En la terquedad de sus actos se encuentra la fortaleza del cariño y el amor filial, guía a su padre en la oscuridad y busca guiar a su hermano en la muerte. Lo que la contrapone a su hermana Ismene, como ocurre en Sófocles, que empequeñece hasta desvanecerse con cada uno de los actos de Antígona. Mientras la heroína clásica se arriesga, conocedora del futuro que le espera, Ismene se desvincula de lo familiar, de lo fraternal, se deja llevar por la norma establecida y por el miedo:

ISMENE. — ¿Qué ventaja podría sacar yo, oh desdichada, haga lo que haga, si las cosas están así?

ANTÍGONA. — Piensa si quieres colaborar y trabajar conmigo.

ISMENE. — ¿En qué arriesgada empresa? ¿Qué estás tramando?

ANTÍGONA. — (Levantando su mano.) Si, junto con esta mano, quieres levantar el cadáver.

ISMENE. — ¿Es que proyectas enterrarlo, siendo algo prohibido para la ciudad?

---

<sup>22</sup> Citado por la edición de Gredos (1981), traducida por A. Alamillo.

<sup>23</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

ANTÍGONA. — Pero es mi hermano y el tuyo, aunque tú no quieras. Y, ciertamente, no voy a ser cogida en delito de traición.

ISMENE. — ¡Oh temeraria! ¿A pesar de que lo ha prohibido Creonte?

ANTÍGONA. — No le es posible separarme de los míos (SÓF., *Antíg.* 39-48).

Antígona intenta llevar a su hermana hacia la senda de lo correcto, hacia su propia moral, protegiendo el deber familiar y religioso, pero Ismene teme más la ira del gobierno que la familiar o religiosa, su deber es el de cumplir con lo establecido para el pueblo por la realeza. No cuestiona la ley, no lucha como su hermana, simplemente acata las órdenes<sup>24</sup>.

La fuerza de hija y hermana de Antígona radica en la convicción con la que lucha por los suyos, por ello, cree hacer lo correcto y que no se interpone a los deseos del gobernante, Creonte. El deber para con la casa es más fuerte. De igual manera, se comporta en Séneca, cuando se impone a los deseos de Edipo de acabar con su vida, pues no permitirá que nadie le haga daño, ni siquiera el mismo:

ANTÍGONA. — No hay fuerza, padre, que logre desatar mi mano de tu cuerpo, nadie me arrancará nunca de tu compañía. Que mis hermanos traten de alcanzar por las armas la ilustre casa de Lábdaco y sus opulentos reinos. Del reino de mi padre tengo yo la parte principal, mi padre mismo; no me la va a quitar mi hermano el que tiene en su mano el cetro de Tebas, de cuyo reino se ha apoderado; no me la va a quitar el otro, el que dirige los escuadrones argivos. [...] (SÉN., *Fen.*, 51-58).

Une su destino al de su padre, como en Sófocles une su destino al de su hermano. Llegará hasta al final, a morir por proteger a la familia. Incluso, contradice las órdenes de su padre y de Creonte, se impone a sus designios.

ANTÍGONA. — Tú puedes prohibírmelo, padre; yo te guiaré, aunque te resistas, yo dirigiré tus pasos contra tu voluntad. ¿Te diriges a la llanura?, allí voy yo. ¿Te encaminas a lo escarpado?, yo no me opongo, sino que me adelanto. A donde

---

<sup>24</sup> Frente a la valerosa Antígona, Ismene encarna la “feminidad” concebida, ante todo, como pasividad aliada del orden político, una feminidad que diría “caricaturizada” a la fuerza de ser canónica (Iriarte, Cid López, Sala Rose, & García Gual, 1998, p. 4).



quieras ir tendrás que servirte de mí como guía, cualquier camino que elijas será para los dos. Morir sin mí no puedes; conmigo sí (SÉN., *Fen.*, 62-67).

[...] Yo no te pido nada, no te doy consejos. ¿Ansias acabar y tu mayor deseo, padre, es la muerte? Si mueres, yo voy delante; si vives, yo te sigo... (75-76).

**Su voluntad es cumplir con su deber, y lo hará hasta que no pueda más, hasta el final, por el padre y por el hermano:**

ISMENE. — ¡Ah, cómo temo por ti, desdichada!

ANTÍGONA. — No padezcas por mí y endereza tu propio destino.

ISMENE. — Pero no delates este propósito a nadie; manténlo a escondidas, que yo también lo haré.

ANTÍGONA. — ¡Ah, grítalo! Mucho más odiosa me serás si callas, si no lo pregonas ante todos.

ISMENE. — Tienes un corazón ardiente para fríos asuntos.

ANTÍGONA. — Pero sé agradar a quienes más debo complacer.

ISMENE. — En el caso de que puedas, sí, pero deseas cosas imposibles.

ANTÍGONA. — En cuanto me fallen las fuerzas, desistiré.

ISMENE. — No es conveniente perseguir desde el principio lo imposible.

ANTÍGONA. — Si así hablas, serás aborrecida por mí y te harás odiosa con razón para el que está muerto (SÓF., *Antíg.*, 81-94).

**Antígona es valiente, conoce su deber, cuál es su obligación y su sitio, por ello, batalla por lo que es justo, lucha por hacer cambiar de opinión a su padre con respecto a su vida y a sus hermanos, igual que lucha por tener a Ismene de su lado:**

ANTÍGONA. — Unas pocas palabras, oh, padre magnánimo, te pido que le escuches serenamente a esta desdichada hija. [...] No consiste el valor, como tú, padre, piensas, en temer a la vida, sino en hacer frente a los males por grandes que sean, y no volverles la cara y retroceder. Uno que ha pisoteado los hados y ha arrojado y arrancado de sí los bienes de la vida y ha sobrecargado sus propias desdichas, uno que no tiene necesidad de ningún dios, ¿por qué va él a desear la muerte o por qué va a buscarla? (SÉN., *Fen.*, 181-196).

ANTÍGONA. — Aplaca ese violento ataque de rencor y a ver si logran convencerte los males del pueblo. Ven y promueve entre tus hijos la calma y la paz (348-349).

Ni siquiera en Sófocles teme reconocer sus actos ante Creonte, si lucha por el padre, luchará aún más por lo que es justo para el hermano:

CREONTE. — (Dirigiéndose a Antígona.) Eh, tú, la que inclina la cabeza hacia el suelo, ¿confirmas o niegas haberlo hecho?

ANTÍGONA. — Digo que lo he hecho y no lo niego.

CREONTE. — (Al guardián.) Tú puedes marcharte adonde quieras, libre, fuera de la gravosa culpa. (A Antígona de nuevo.) Y tú dime sin extenderte, sino brevemente, ¿sabías que había sido decretado por un edicto que no se podía hacer esto?

ANTÍGONA. — Lo sabía. ¿Cómo no iba a saberlo? Era manifiesto.

CREONTE. —¿Y, a pesar de ello, te atreviste a transgredir estos decretos?

ANTÍGONA. — No fue Zeus el que los ha mandado publicar, ni la Justicia que vive con los dioses de abajo la que fijó tales leyes para los hombres. No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses. Éstas no son de hoy ni de ayer, sino de siempre, y nadie sabe de dónde surgieron. No iba yo a obtener castigo por ellas de parte de los dioses por miedo a la intención de hombre alguno. Sabía que iba a morir, ¿cómo no?, aun cuando tú no lo hubieras hecho pregonar. Y si muero antes de tiempo, yo lo llamo ganancia. Porque quien, como yo, viva entre desgracias sin cuento, ¿cómo no va a obtener provecho al morir? Así, a mí no me supone pesar alcanzar este destino (SÓF., *Antíg.*, 44-465).

Al reconocer sus actos e imponerse a Creonte se convierte en heroína trágica, mientras en Séneca se mantiene como la amada hija, que cumple con su deber, cuidar de su anciano padre. En Sófocles va mucho más allá del deber, la pasión por la familia, la devoción la lleva a imponerse a lo establecido, a revelarse ante lo injusto, incluso a la muerte. Se empodera y eso inspira a Ismene que desde el miedo se une ella:

ISMENE. — ¡Hermana, no me prives del derecho a morir contigo y de honrar debidamente al muerto!

ANTÍGONA. — No quieras morir conmigo, ni hagas cosa tuya aquello en lo que no has participado. Será suficiente con que yo muera (SÓF., *Antíg.*, 545-547).

Y la protege como lo hace con el hermano y el padre, su entereza, su ánimo, el amor familiar es mucho más fuerte, la mantiene, la fortalece, da su vida por los suyos, como Meneceo se suicida por Tebas, para salvarlos del enemigo.

Su poder es tal que Creonte se ve obligado a encerrarla con la esperanza de apagar el fuego de su razón, y es que, con sus actos, Antígona inspira al pueblo tebano, pues es un deber religioso dar sepultura al hermano:

ANTÍGONA. — No considero nada vergonzoso honrar a los hermanos.

CREONTE. — ¿No era también hermano el que murió del otro lado?

ANTÍGONA. — Hermano de la misma madre y del mismo padre.

CREONTE. — ¿Y cómo es que honras a éste con impío agradecimiento para aquél?

ANTÍGONA. — No confirmará eso el que ha muerto.

CREONTE. — Sí, si le das honra por igual que al impío.

ANTÍGONA. — No era un siervo, sino su hermano, el que murió (SÓF., *Antíg.*, 511-518).

Antígona como personaje femenino es de un carácter único, con un raciocinio que supera el establecido para la mujer de la sociedad grecolatina, siempre desde el respeto familiar, se impondrá a la norma establecida para proteger lo que es correcto o lo que debe ser correcto. Es hija y hermana ejemplar, su amor por el prójimo la convierte en todo un ejemplo de heroína trágica, antepone la vida de los suyos a la suya propia. Salvando al padre de una muerte deshonrosa y ofreciendo al hermano una justa sepultura.

Sin duda, el personaje que presenta Sófocles es mucho más sentido y llamativo que el que presentan Esquilo, Eurípides o Séneca, secundario y obediente. Todas sus Antígonas representan a la hija sumisa, que ama incondicionalmente al padre y los hermanos, que respeta a la madre, y siempre está del lado familiar. No obstante, la

Antígona que revela Sófocles es una mucho más personal y real, se desvive, se individualiza con su sentimiento inefable del amor fraternal:

Ella ha convivido con el sufrimiento, pero, mientras a los anteriores hechos trágicos de su vida familiar los soportó serena y mansamente, porque eran producto del destino, destino que los dioses habían decidido para su familia y que sus padres asumieron con dignidad; este último dolor por su hermano insepulto va a provocar su rebelión por la injusticia que implica ese mandato de su tío Creonte (Gabrielidis, 2009, p. 45).

El amor la lleva a oponerse a la ley, sin perder la cordura de sus actos, no enloquece como Medea o Clitemnestra por la injusticia. Se mantiene firme a su deber, aun conociendo que su castigo será la muerte. Y de un modo muy Shakesperiano, Sófocles le da un compañero con el que acabar su vida, Hemón, su prometido, morirá con ella, aportándole con este hecho mucha más fuerza al personaje femenino. Pues lejos de sufrir sola la ira de los hombres, un hombre se iguala a ella y se autocastiga por la pureza de sus actos.

La muerte también diferenciará a las distintas Antígonas, pues solo una muere, la de Sófocles. El resto también protegen al padre y la casa familiar enfrentándose a las leyes de Creonte, pero su indomabilidad, no las lleva a la muerte, pues Yocasta está viva, y es ella la que se sacrifica por los suyos. Lo que Iriarte (1998) justifica con el papel de madre, pues con la muerte de Yocasta, Antígona acoge su papel:

[...]Y en la línea de un papel convencionalmente femenino está también el hecho de que, muerta Yocasta, la propia Antígona asuma, tanto en la práctica como simbólicamente, el principio materno en el que considera que se enraízan los más fuertes lazos de parentesco.

En efecto, el culto que Antígona rinde al cadáver de su hermano se explica, en gran parte, como sustitución del que hubiera debido rendirle la propia Yocasta. Y en el mismo sentido puede también interpretarse el emotivo discurso en el que Antígona antepone los deberes que ha asumido con respecto a los suyos a los que le habría impuesto su propia maternidad (p. 3).

Antígona se individualiza al imponerse a las normas marcadas, se enfrenta al tirano y consigue la aceptación del pueblo, pues sus actos son nobles. Lo que pone en

riesgo el mandato de Creonte y en contraposición, ensalza al personaje femenino, sobre el masculino:

El Coro, en primer lugar. Estos ancianos de la nobleza tebana no ven en un principio con malos ojos la violación del decreto del tirano y el conato de sepultar a Polinices; hasta se atreven a sugerir si no andará en ello la mano de los dioses (278-279). Y cuando hallan ser Antígona la culpable, no la censuran, sino le muestran más bien compasión (379 sigs.). Pero luego, viendo al tirano proceder con tanta violencia y, acusados por él de necios tanto como de viejos, se repliegan y callan, poseídos de un respeto y miedo, que conservarán siempre y sólo depondrán cuando ya le vean del todo caído, al final de la tragedia (1270) (Errandonea, 1961, p. 132).

Su libertad va ligada a las acciones que realiza por la familia, la individualidad se la concede su entrega a los demás, a los suyos, su vínculo con el hermano y el padre. Esta individualidad del personaje que la convierte en una heroína, también la hace libre, como mujer se desprende de las cadenas del patriarcado, para imponerse a lo establecido por Creonte. Pero no vence ante la adversidad, su sinceridad no la libera del final trágico, y pierde su libertad lo que le aboca al suicidio. Si va a morir decide hacerlo por su propia mano.

La muerte la convierte en un icono feminista, pues no es la cólera de los dioses la que la lleva a la perdición, sino el hombre al que se impone, el que la encarcela, la que la convierte en mártir, y con esta acción se eleva y se libera ante el patriarcado.

**ELECTRA [Esquilo: *Coéforas*, 458 a. C., Sófocles: 418-13 a. C. y Eurípides: *Electra*, 413 a. C.]**

La tradición reconoce a la joven Electra como la fiel hija de Agamenón. Desde el principio, se presenta resentida con Clitemnestra y su amante, Egisto, por el asesinato de su padre. Junto con su hermano Orestes vengará la muerte de Agamenón. No será la ejecutora, pero sí ayudará a su hermano a planear el homicidio.

Grimal (1989) comentará que de las distintas Electras que se encuentran en la tradición mitológica, la hija de Agamenón será la que mayor reconocimiento obtenga. Pues como figura femenina, pervivirá en ella la función de hija y hermana, devota y fiel. Del mismo modo, la presenta Graves (1955) y Hard (2004) pues como hija de Agamenón se lamentará por su pérdida y repudiará tanto a Clitemnestra como a Egisto por ser sus asesinos. Electra tras la muerte de su padre, pasará de ser la princesa heredera a la joven sin recursos, su vida está amenazada por el nuevo esposo de su madre, pues con temor a que esta pueda enlazarse con un hombre que busque vengar al antiguo rey, intentará acabar con ella. Se salvará de la muerte gracias a su madre, pero no de la deshonra al ser casada con un labrador.

En algunas versiones, Electra simplemente es encerrada o mantiene una vida de luto y silencio, en memoria de su padre, hasta la aparición de Orestes, que como su salvador y vengador, recuperará la gloria familiar al asesinar a Egisto y a Clitemnestra.

Son numerosos los autores grecolatinos que tratan el personaje en sus obras. El primero de ellos será Esquilo en su obra *Coéforas* del 458 a. C., donde se muestra apenada y afligida por la muerte de su padre. Seguidamente, Sófocles le dará una mayor fuerza al personaje en su obra *Electra* del 418-13 a. C., aún dolida por el asesinato de su padre, se rebelará ante la reina y su esposo, para unirse a Orestes en la venganza. De igual modo, la presentará Eurípides en su tragedia del mismo nombre, *Electra* del 413 a. C.

Se presenta a lo largo de la mitología y de la tragedia como un personaje secundario, su función es la de hija sumisa y fiel. Además, como hermana se convierte en un vehículo para conseguir la venganza de parte del padre, a manos de Orestes. Electra desde el principio se muestra con lamento, llora la muerte del padre y la ausencia del hermano, mientras maldice el reinado de su madre:

ELECTRA. — Mujeres esclavas encargadas del cuidado del palacio, puesto que estáis aquí conmigo como portadoras de estas libaciones, sed mis consejeras en estos asuntos. ¿Qué debo yo decir, al derramar estas fúnebres libaciones? ¿De qué manera debo hablarle yo, para serle grata? ¿Cómo dirigir la oración a mi padre? ¿Le diré, acaso, que se las traigo de parte de la amada para el amado? ¿De la esposa al marido? ¿De la que es mi madre?

¿Debo decirle esas palabras conforme es rito entre mortales: ¿que corresponda a quienes envían estas ofrendas, concediéndoles bienes iguales -un don que sea digno de sus maldades-? (ESQ., *Coéf.*, 84-96)<sup>25</sup>.

ELECTRA. — Siento vergüenza, mujeres, de pareceros que estoy demasiado afligida por mis muchos gemidos, pero la fuerza de los hechos me obliga a hacerlo. Disculpádmeme. Mas, ¿cómo la mujer que es bien nacida no haría esto al ver las desgracias paternas? Desgracias que, más que declinar, veo yo crecer incesantemente de día y de noche. Y así, primeramente, las relaciones con la madre que me engendró han resultado aborrecibles. Además, vivo en mi propia casa con los asesinos de mi padre y por ellos soy dominada y en ellos está el que yo reciba algo o, del mismo modo, que quede privada de ello. (SÓF., *EL.*, 254-265)<sup>26</sup>.

ELECTRA. — Oh negra noche, nodriza de los astros de oro, en que me dirijo al río, en busca de agua, llevando este cántaro apoyado sobre mi cabeza (no porque haya llegado a tal punto de indignancia, sino para mostrar a los dioses los ultrajes de Egisto); y suelto al gran éter lamentos por mi padre. La infame hija de Tindáreo, mi madre, me ha arrojado de casa por congraciarse con su esposo. Ahora que ha parido otros hijos con Egisto, nos tiene a Orestes y a mí marginados de su casa (EUR., *EL.*, 55-64)<sup>27</sup>.

Su situación no es favorable, ha perdido al padre y el favor de la madre. Para ella, gobierna el enemigo, su último consuelo es que su hermano siga vivo para vengarlos. Por ello, mantendrá su pureza para honrar el linaje familiar, se decantará por los ausentes, pues es su deber, como hija y mujer, honrar al hombre. Es por eso que, en Sófocles, se

---

<sup>25</sup> Citado por la edición de Gredos (1986), traducida por B. Perea Morales.

<sup>26</sup> Citado por la edición de Gredos (1981), traducida por A. Alamillo.

<sup>27</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férez.

enfrenta a su hermana Crisótemis<sup>28</sup>, pues sumisa ha aceptado el devenir de los acontecimientos y no se opone a la madre, ni al padrastro:

ELECTRA. — Es terrible que, siendo hija de un padre como el tuyo, le hayas olvidado y te preocupes de la que te engendró. Todas las advertencias que me has hecho las has aprendido de aquella y nada dices por ti misma. Según esto, escoge una de las dos cosas: o razonar imprudentemente o, haciéndolo con prudencia, olvidar a los tuyos. Porque acabas de decir que, si tuvieras fuerza, mostrarías el odio que les tienes, pero, cuando yo me dispongo a vengar a nuestro padre, hasta las últimas consecuencias, no colaboras, y obstaculizas a quien intenta hacerlo (SÓF., *EL.*, 342-350).

Electra representa lo opuesto a la hermana y a la madre, ya que, Crisótemis acepta sin reparo al nuevo rey, Egisto y las acciones de su madre. Clitemnestra excede sus funciones de mujer y se enaltece como la soberana asesina. Es por esto que, en Sófocles, se enfrentará a la madre, pues, aunque la venganza no la pueda llevar a término sin su hermano, si se atreverá a enfrentarse a la figura de su madre. Puesto que no teme las represalias, es su deber condenarla por el asesinato del padre:

CLITEMNESTRA. — ¡Qué cuidado voy a tener por ésta que injuria a su madre con tales insultos y eso a su edad! ¿No te parece que podría llegar a todo tipo de acciones sin ninguna vergüenza?

ELECTRA. — Entérate bien de que yo siento vergüenza por esto, aunque no te lo parezca. Comprendo que hago cosas intempestivas y que no son apropiadas para mí. Pero la hostilidad que de ti me viene y tus actos me fuerzan a hacerlo. En acciones deshonorosas se aprende a obrar deshonorosamente.

CLITEMNESTRA. — ¡Oh criatura sin consideración! Ciertamente que yo, mis palabras y mis obras te dan que hablar en exceso.

ELECTRA. — Tú lo dices, no yo. Tú realizas el hecho y las acciones se procuran las palabras (SÓF., *EL.*, 611-629).

---

<sup>28</sup> Se conoce que Electra tenía al menos dos hermanas, una de ellas es Ifigenia, la más famosa, sacrificada por Agamenón para obtener el favor de los dioses antes de la guerra contra Troya. La otra, más olvidada, posee varios nombres entre ellos, Ifrimada en Homero o Crisótemis, en Sófocles (Grimal, 1989).



El desprecio de la madre a sus actos, la elusión de la condena por el asesinato de su padre, hacen que Electra en Esquilo, tema convertirse en su reflejo, dado que su sangre es la misma, de ahí que suplique ante la tumba del padre que la proteja de volverse como ella. Pues, como figura femenina, su referente le ha fallado:

ELECTRA. — Heraldo supremo de cuantos viven sobre la tierra o debajo de ella, (dame tu ayuda), Hermes, Hermes subterráneo; llévame el mensaje, para que los dioses de bajo la tierra, deidades tutelares de la morada de mi padre, presten oído a mis plegarias, y también la tierra, la que todo lo pare y, después de haberlo criado, lo recibe de nuevo en su seno. [...]

Yo ocupo el lugar de una esclava, y, lejos de sus riquezas, Orestes está desterrado, en tanto que ellos, con arrogancia, se refocilan en grande con lo que ganaste con tus fatigas. ¡Que venga aquí Orestes -te ruego- por una fortuna feliz! Y escúchame, padre, concédeme que llegue yo a ser mucho más casta que lo es mi madre y más piadosa con mi mano (ESQ., *Coéf.*, 124-141).

Al igual, en Eurípides, se lamenta deseando la llegada del vengador. Su salvación está en mano de los hombres, del hermano:

ELECTRA. — Acelera —¡es hora! — el ritmo de tu pie. ¡Oh!, camina, camina llorando. ¡Ay de mí, ay de mí! ¿Por qué ciudad, por qué moradas, desdichado hermano, andas trajinando y dejas en la casa paterna a tu pobre hermana entre los más terribles sufrimientos? Ven a libramme a mí, la desdichada, de estas fatigas —¡oh Zeus, Zeus! — y a vengar la sangre de tu padre, la más aborrecible (EUR., *El.*, 129-136).

La soledad la envuelve, la memoria del padre es lo único que la mantiene con vida. Todo su mundo se ha desmoronado con su muerte, solo Orestes puede salvarla y su estado se desconoce. De ahí, que se sorprenda al reconocer a su hermano con vida, sus suplicas se han cumplido. El salvador de la casa paterna, el hombre que acabará con todos sus males se encuentra ante ella, para reconocerla y darle esperanza. Para cumplir sus deseos de venganza:

ELECTRA. — ¡Ay, extranjero! ¿Me estás tú tendiendo una trampa?

ORESTES. — En ese caso, estoy maquinando contra mí mismo.

ELECTRA. — ¿Quieres reírte de mis desgracias?

ORESTES. — Y también de las mías, entonces, pues son tuyas.

ELECTRA. — ¿Debo darte ese nombre, convencida de que eres Orestes?

ORESTES. — Te cuesta trabajo reconocerme, cuando me estás viendo en persona, y, en cambio, en el momento que viste ese cabello cortado en señal de duelo y andabas siguiendo el rastro de mis pasos, te exaltaste y creías que ya estabas viéndome. Examina ese bucle y colócalo junto al pelo, donde fue cortado, de tu propio hermano, coincidente en medida con el que tienes en tu cabeza. Mira, además, este tejido, obra de tus manos, las señales del peine de tu telar y tus dibujos de bestias feroces.

Domínate, no pierdas el juicio por la alegría. Ya sé yo que nuestros parientes más íntimos son nuestros crueles enemigos.

ELECTRA. — ¡Oh el más amado objeto de amor de la morada de nuestro padre! ¡Llorada esperanza de la semilla salvadora! ¡Confía en tu valor y recobra tu casa paterna!

¡Oh dulce rostro a quien amo por cuatro motivos! Forzosamente eres acreedor a que te llame padre, en ti recae también el amor de la madre -a ella' la odio justamente- y el de mi hermana, sacrificada sin piedad, y eres para mí el hermano en quien puedo confiar, el único que me respeta (ESQ., *Coéf.*, 220-243).

El extranjero se vuelve amigo, cuando desvela su verdadera condición. Atrás quedan las dudas, el miedo y la vida de plebeya. Al fin, recuperará su lugar y ensalzará el linaje de Agamenón:

ANCIANO. — Señora, hija mía Electra, da gracias a los dioses.

ELECTRA. — ¿Por qué? ¿Por algo ausente o por algo presente?

ANCIANO. — Por recibir un querido tesoro que dios pone ante tus ojos.

ELECTRA. — ¡Sea!, invoco a los dioses. ¿Qué quieres decirme ahora, anciano?

ANCIANO. — Hija, contempla a éste, a quien tú más amas.

ELECTRA. — Hace tiempo que no estás ya en tus cabales.

ANCIANO. — ¿Que no estoy en mis cabales por contemplar a tu hermano?

ELECTRA. — ¡Anciano!, ¿qué palabras inesperadas has pronunciado?

ANCIANO. — Que estás viendo aquí a Orestes, el hijo de Agamenón.

ELECTRA. — ¿Qué marca miro en la que pueda confiar?

ANCIANO. — Una cicatriz junto a la ceja, la que se produjo un día al caerse cuando perseguía contigo a una cervatilla en el palacio de tu padre.

ELECTRA. — ¿Qué dices?... Sí, veo la prueba de su caída (EUR., *EL.*, 563-575).

Mas duro será el reconocimiento de Orestes para Electra en Sófocles, pues antes de que pueda identificar al hermano, se anuncia su muerte. Debido a que, Orestes aparece con tantas ganas de venganza como Electra, ocultando su identidad y anunciando su óbito. Sin embargo, desvelará su identidad ante Electra, pues en la complicidad del dolor se encuentran, para confabular ante el enemigo su destrucción:

ORESTES. — Di palabras que sean favorables. Pues estás gimiendo sin razón.

ELECTRA. — ¿Cómo voy a llorar sin razón al hermano muerto?

ORESTES. — No te conviene hacer tal afirmación.

ELECTRA. — ¿Tan indigna soy del que está muerto?

ORESTES. — Tú no eres indigna de nadie, pero esto no te corresponde.

ELECTRA. — Sí, siempre que lo que sostengo en las manos sea el cuerpo de Orestes.

ORESTES. — No es de Orestes, sino que así se ha dispuesto en la ficción.

ELECTRA. — Y ¿dónde está la sepultura de aquel infortunado?

ORESTES. — No existe, pues no es propio de los vivos la sepultura.

ELECTRA. — ¿Cómo dices, oh hijo?

ORESTES. — Ninguna falsedad hay en lo que digo.

ELECTRA. — ¿Acaso vive?

ORESTES. — Sí, si es que yo estoy vivo.

ELECTRA. — ¿Es que eres tú?

ORESTES. — Mirando este anillo de mi padre, podrás saber si digo la verdad (SÓF., *Coéf.*, 1211-1223).

Con la llegada del hermano, la figura de Electra se empodera, sobre todo en Sófocles y Eurípides, el arma que necesitaba para ejecutar su venganza ha aparecido. Así, se convertirá en la jueza que dicte sentencia. Acabará con los asesinos, sin tocarlos. Su astucia servirá para engañarlos, mientras Orestes les espera convertido en verdugo:

ELECTRA. — No le dejes decir más, por los dioses, hermano, ni que se extienda en el relato. Pues, ¿qué provecho podría sacar de la demora una persona que, en vuelta en crímenes, va a morir? Por el contrario, mávalo cuanto antes y, tras hacerlo, entrégalo a los sepultureros, que es justo que tenga, fuera de nuestra vista. Ésta sería para mí la única liberación de las desgracias que me vienen de antaño (SÓF., *Coéf.*, 1485-1490).

No cabrá la duda, ni el remordimiento en ella, la venganza la igualará a Clitemnestra, pues como su madre, con pulso firme y sin duda, dirigirá a Orestes en los asesinatos. Llevará a término su venganza junto al hermano, como espectadora y mente homicida, dirigirá a Orestes en sus acciones:

ELECTRA. — Antes que nada te pido, además de esto, que muera Egisto; que si sucumbes en la lucha con caída mortal, también yo soy muerta. No me consideres viva, pues atravesaré mi vientre con espada de doble filo. Voy a entrar en casa y dispondré todo. Si me vienen nuevas felices de ti, toda la casa resonará por los gritos; pero si mueres, será al contrario. Esto es lo que te digo.

ORESTES. — Ya conozco todo.

ELECTRA. — Para esta acción has de ser un hombre. En cuanto a vosotras, mujeres, levantad bien alto, como antorcha, el grito de este combate; que yo montaré guardia sosteniendo en mis propias manos la lanza. Si me vencen. (EUR., *El.*, 685-696).

[...]

ORESTES. — Entonces, ¿qué hacemos con nuestra madre? ¿La mataremos?

ELECTRA. — ¿Acaso te ha entrado compasión ahora que has visto su figura?

ORESTES. — ¡Ay! ¿Cómo voy a matar a la que me crió, a la que me parió?

ELECTRA. — Igual que ella mató a tu padre y al mío (EUR., *El.*, 966-970).

Electra necesita del otro para vengarse, para ir más allá de la rebelión en palabras. Por mucho que se enfrente a su madre y padrastro, no ejecuta la venganza ella sola, simplemente espera paciente a que la socorran. Como princesa y como mujer es lo que se espera de ella, pues cumple con su cometido, adorar al padre muerto como su único progenitor y tutor y repudiar a la madre adúltera y asesina.

Electra al igual que Antígona es la perfecta hija, honra al padre en la muerte. Busca por todos los medios vengar su asesinato y se mantiene decorosa por el futuro de su estirpe, de la estirpe de los atridas. Ayudará a su hermano a cumplir su venganza, servirá de espía y confidente para Orestes, pero no ejecutará el asesinato. Se convertirá en el juez que dicta la sentencia y hará que Orestes sea el verdugo.

La sumisión y feminidad de Electra se contrapondrá a la rudeza y virilidad de Clitemnestra, sobre todo en Esquilo, pues no llega a convertirse en la matricida en segundo grado, sino que suplica, implora que la venganza se lleve a cabo y los asesinos cumplan al fin su pena. Es Orestes el que ejecuta la acción, mientras Electra queda en un segundo plano, aceptando como mujer la superioridad del hombre.

Opuesta a esta, la presentan Sófocles y Eurípides, ya que, aunque la describen al principio de la tragedia como una joven sumisa y débil, que al imponerse a los gobernantes ha sido desposeída de sus riquezas, y su libertad. Con el devenir de la trama, se empodera, se iguala a Clitemnestra para acabar ejecutando a la madre y al padrastro sin contemplaciones. Pues, incluso Orestes duda en asesinar a su madre, la mujer que le dio la vida, al contrario que Electra que, por el padre, no contempla la posibilidad de mantener con vida a su progenitora.

Electra es sin duda para Sófocles y Eurípides una mujer oscura, de ideas fijas. Su transformación se debe a su sufrimiento por el padre. Su vínculo con el padre es tan

poderoso que no contemplará el perdón para sus asesinos. Convirtiéndose en un símil de su propia madre, pues al igual que ella, no perdona el sacrificio de su hija Ifigenia.

Electra representa el prototipo de hija devota y fiel. Su amor por el padre y el hermano, la pena por el exilio y el dolor por la pérdida, la llevan a repudiar a su progenitora y desear el peor de los males para la asesina y su amante. Se mantendrá fiel al hombre, a la honra del padre. Solo mostrará su fiereza y sangre fría en la venganza, justificada como un acto necesario para honrar al padre. Así, Electra se convierte en ejemplo de hija y hermana fiel.

### **1.3.1.1.3. Mujer**

Los roles de esposa, madre e hija se fundamentan en la idealización social que los tragediógrafos reconocen y reproducen de las mujeres de su tiempo, la mitología las eleva y las convierte en heroínas, mientras el papel que desempeñan las transforma en un ejemplo a seguir, un modelo, para la sociedad grecolatina. A estas mujeres ideales, mitológicas y fuertes, que se mantienen en un segundo plano a la sombra del héroe trágico, pero que se empoderan con sus actos, se les contraponen las mujeres independientes.

Los personajes femeninos, quienes desvinculándose de sus condiciones se revelan al papel ofrecido y se imponen al orden patriarcal establecido. Estos personajes se empoderan con sus actos independientes, egoístas y viscerales, convirtiéndose en heroínas trágicas por sí mismas. Son el caso de Clitemnestra, Casandra, Medea y Fedra. Quienes, con la fuerza de sus acciones, ya sea para vengarse del hombre o para vengar la patria, se fortalecen convirtiéndose en iconos femeninos para la sociedad actual.

**CLITEMNESTRA [Esquilo: *Agamenón*, 458 a. C., Sófocles: *Electra*, 418-13 a. C. y Eurípides: *Electra*, 413 a. C.]**

Clitemnestra es conocida como la hija de Tindáreo y Leda, además de hermana gemela de Helena y esposa de Agamenón. Cometa Grimal (1989) que Clitemnestra tuvo un esposo anterior a Agamenón, Tántalo, al que este asesino junto con sus hijos, por lo que fue obligado a casarse con ella.

La figura de Clitemnestra estará ligada a la pérdida y destrucción de la casa familiar. Pues desde el principio su matrimonio con el agrida le supondrá la pérdida del primer marido y sus hijos. La muerte continuará rondándole, pues antes del comienzo de la guerra de Troya, perderá a su hija Ifigenia a manos de Agamenón. Que es entregada en sacrificio a los dioses como gesto de buena voluntad y protección en el viaje. Es esta la razón por la que Clitemnestra pasará de mujer sumisa a vengativa acabando con la vida de su esposo.

Graves (1955) y Hard (2004) la describen desde el principio como una reina poderosa, una mujer con carácter. Quien desde la ausencia del esposo comienza su

relación adúltera con Egisto, el cual le ayudará a preparar su venganza y el asesinato de Agamenón en caso de que sobreviviera a la guerra. Tras diez años, recibirá al esposo con una alfombra púrpura y una acalorada bienvenida, para acabar con su vida, sin que lo intuya la víctima, de la manera más desohonrosa. Asesinará con la ayuda de Egisto al esposo y a la cautiva, Casandra, consiguiendo con este acto su propio castigo. Pues su hijo exiliado, Orestes, unos años después vengará al padre y se convertirá en el matricida, destruyendo sin piedad a la reina y a su amante.

De los tragediografos griegos, Esquilo será el primero en presentar la figura de la reina en su obra *Agamenón* del año 458 a. C., convirtiendola en el símbolo de la mujer fatal, despiadada y fría, asesinará al esposo y a la cautiva. Años después la presentará Sófocles en su obra *Electra* del 418-13 a. C. Tras la ejecución de Agamenón la figura de Clitemnestra se muestra mucho más calmada y maternal, pues, ahora le toca enfrentarse a las represalias de los hijos. De igual forma la presenta Eurípides en su obra del mismo nombre *Electra* del 413 a. C., donde aceptará el castigo impuesto por los hijos.

La figura de Clitemnestra que se presenta al principio del mito y de la tragedia es la de una mujer soberbia, poderosa, que se mantiene a la espera del esposo. Reina sin obediencia por parte de los hombres, y anhela la llegada del rey. Así la presenta Esquilo, como la reina regente que anuncia, por una visión, que Troya ha caído y los vencedores están cerca de regresar a casa:

CLITEMNESTRA. — Como portadora de buenas noticias, conforme al proverbio, nazca la aurora de su madre la noche. Vas a enterarte de una alegría que sobrepasa cuanto tú esperaras oírme: sí; los argivos ya han conquistado la ciudad de Príamo.

CORIFEIO. — ¿Cómo dices? Se me ha escapado el alcance de tus palabras, porque es increíble.

CLITEMNESTRA. — ¡Que Troya es ya de los aqueos! ¿Hablo con claridad? (ESQ., *Agam.*, 264-269)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Citado por la edición de Gredos (1986), traducida por B. Perea Morales.



Se hace respetar con sus palabras y se encamina en el raciocinio de los que esperan la llegada de un familiar. No se muestra ansiosa, ni preocupada, es analítica y realista con la expectativas. Es una mujer fría, que reconoce la posibilidad de la muerte de los hombres en el camino de regreso:

CLITEMNESTRA. — [...] Si con piedad veneran a los dioses protectores del país conquistado y los templos de esas deidades, no se tornarán en el futuro de conquistadores en conquistados. Pero antes me temo que incurra el ejército en el deseo de devastar lo que no se debe, dominado por ansia de lucro, pues todavía es preciso que den la vuelta para hacer hacia atrás la segunda mitad de la carrera, que constituye la salvación del regreso a sus casas.

Pero si consiguiera venir el ejército por no haber ofendido a los dioses, ni sucedieran imprevistas desgracias, aún quedaría despierto el sufrimiento por los que han muerto. Esto es lo que de mí, una mujer, estás oyendo. ¡Que el bien logre el triunfo como para verlo sin duda ninguna, que, de entre muchos bienes posibles, ya he escogido esta ventaja! (ESQ., *Agam.*, 339-350).

Su dureza le hace viril, su raciocinio le aporta el rechazo de los hombres. Es más, su conocimiento del mundo y su anuncio del regreso del ejército la caracterizan como mujer, pues el don de la profecía suele ser femenino, por lo que le aporta sabiduría, que es ignorada por los hombres. Así pues, se mostrará sensible y amorosa a la llegada de Agamenón, con el fin de ocultar su verdadero ser y su verdadera intención, acabar con la vida de su esposo:

CLITEMNESTRA. — Varones de nuestra ciudad, prez de los argivos, ninguna vergüenza voy a sentir de deciros cómo amo a mi esposo. Con los años pierde la timidez el ser humano.

No voy a contarte algo aprendido de otras personas, sino las penas de mi propia vida, mientras él estaba al pie de Ilio.

En primer lugar, que una mujer se quede en su casa, lejos de su hombre, es una terrible desgracia (ESQ., *Agam.*, 855-863).

Se convertirá en verdugo con la llegada de Agamenón. Embaucará al hombre con sus artimañas de mujer, para lograr ejecutarle. De tal manera que, transformará su sumisión y amor, en fiereza y terquedad. Contradecirá al hombre, se impondrá a su voluntad, para conseguir darle una entrada triunfal de vencedor, repudiada por los dioses y el pueblo:

CLITEMNESTRA. — ¿Hubieras tú hecho a los dioses una promesa, de haber sentido algún temor, de hacer esto así?

AGAMENÓN. — Desde luego, si alguien que bien lo hubiera sabido me hubiera explicado este rito.

CLITEMNESTRA. — ¿Qué te parece que hubiera hecho Príamo, si este triunfo hubiera logrado?

AGAMENÓN. — Estoy seguro de que hubiera marchado sobre bordados.

CLITEMNESTRA. — No respetes, entonces, la humana censura.

AGAMENÓN. — Tiene, no obstante, mucho poder la voz del pueblo.

CLITEMNESTRA. — No es afortunado aquél a quien nadie envidia.

AGAMENÓN. — No es propio de una mujer estar deseosa de discusión.

CLITEMNESTRA. — También le está bien al dichoso dejarse vencer.

AGAMENÓN. — ¿Tanto estimas tú la victoria en esta disputa?

CLITEMNESTRA. — Hazme caso concédeme de buen grado el triunfo.

AGAMENÓN. — Si así te parece, que alguien me quite al momento el calzado que hace el oficio de esclavo para mis pisadas, ¡y ojalá que al pisar esta púrpura no me alcance de lejos la envidia de la mirada de las deidades! Siento mucha vergüenza de arruinar el palacio al destrozarse con los pies la riqueza y los tejidos comprados a fuerza de plata. Sea, en fin, esto así (ESQ., *Agam.*, 933-950).

Así, convencido el rey la fuerza de Clitemnestra crece, se impone al hombre, pues su plan se desenvuelve a la perfección, tras diez años de espera, al fin cumplirá con su venganza. No dejará cabos sueltos, pues Casandra, el botín de guerra del esposo, será otra víctima más de su poder, de su venganza, puesto que representa a Troya, una de las causas por las que su hija murió, además de ser el símbolo del adulterio:

CLITEMNESTRA. — Entra también -me refiero a Casandra-. Puesto que Zeus, con benevolencia, te ha hecho partícipe de las abluciones en nuestra morada, puesta en pie en compañía de muchos esclavos junto al altar protector de nuestra riqueza, baja de ese carro y no seas demasiado orgullosa (ESQ., *Agam.*, 1035-1039).

La esclava se resistirá por ser la vidente de Troya, conoce las intenciones de Clitemnestra desde el principio. Pero eso no impide su muerte, pues la reina poderosa y cruel acabará con la vida de ambos. Mostrando al final su fiereza, su determinación y frialdad. Orgullosa rememora los asesinatos ante el público, pues se ha convertido en el hombre vengativo que lo puede todo:

CLITEMNESTRA. — No sentiré vergüenza de decir lo contrario de lo que he dicho antes según era oportuno, pues, al andar tramando acciones hostiles contra unos enemigos que tienen la apariencia de ser amigos, ¿cómo se les podría tender una trampa con mayor altura que la medida de su salto? Sí. Con el tiempo acabó por llegarme este combate que yo tenía meditado de antiguo, debido a una vieja querrela.

Aquí estoy en pie, donde yo he herido, junto a lo que ya está realizado. Lo hice de modo -no voy a negarlo- que no pudiera evitar la muerte ni defenderse. Lo envolví en una red inextricable, como para peces: un suntuoso manto pérfido. Dos veces lo herí, y con dos gemidos dobló sus rodillas. Una vez caído, le di el tercer golpe, como ofrenda de gracias al Zeus subterráneo salvador de los muertos (ESQ., *Agam.*, 1373-1387).

Con la muerte de Agamenón se proclama soberana, supera al hombre con sus acciones, se eleva con la fuerza de sus actos y se afianza en la justificación de sus acciones, todo lo que ha ocurrido ha sido causado por el hombre, El primer golpe fue el de Agamenón, el último el de Clitemnestra:

CLITEMNESTRA. — También vas a oír el veredicto de mi juramento: ¡Por Justicia -la vengadora de mi hija- por Ate y Erinis, en cuyo honor degollé a ése, no abrigues la esperanza de que el miedo vaya a poner su pie en mi palacio, mientras encienda el fuego en mi hogar Egisto bien dispuesto hacia mí como antes, pues es para mí un no pequeño escudo de valor!

Ahí yace el ofensor de esta esposa, el deleite de las Criseidas al pie de Ilio, y también esta prisionera, su adivina y compañera de lecho, profetisa que con él compartía fielmente su cama, pero que frecuentaba igualmente los bancos de los marineros (ESQ., *Agam.*, 1432-1443).

Además, Clitemnestra asegura con sus actos su título de reina, si bien, no es lo más importante, no es lo que buscaba, su única intención era vengar el sacrificio de Ifigenia. Es en este punto en el que comienza su condena, pues con la liberación de la

carga de la venganza, se sentenciará a muerte. Sófocles y Eurípides presentarán la figura de Clitemnestra en sus *Electras* partiendo del final de *Agamenón*.

Ahora la reina despiadada se presenta más calmada, menos varonil, más madre que esposa. Su racionamiento se acerca al perdón. La rabia ya no la consume, el dolor por la pérdida de la hija y la ausencia del esposo ha desaparecido. Por lo que, razona sobre sus actos con calma, pero sin dejar de estar estos justificados por la necesidad de obtener un justo pago por la vida de su hija:

CLITEMNESTRA. — A lo que parece, vas y vienes libre otra vez. Pues no está aquí Egisto que te impedía avergonzar a los tuyos estando en la puerta. Pero ahora, como aquél está ausente, no me haces ningún caso. Sin embargo, muchas veces has dicho a voz en cuello ante mucha gente que yo gobierno con insolencia y contra justicia, injuriándote a ti y lo tuyo. Pero yo no soy insolente, y hablo mal de ti porque con frecuencia oigo lo mismo por parte tuya. Tu padre, y nada más, es siempre para ti el pretexto: que fue muerto por mí. Por mí, lo sé bien, no puedo negarlo; la Justicia se apoderó de él, no yo sola, a la que deberías ayudar si fueras sensata. Este padre tuyo, al que siempre estás llorando, fue el único de los helenos que se atrevió a sacrificar a tu hermana a los dioses. ¡No tuvo él el mismo dolor cuando la engendró que yo al darla a luz! Anda, muéstrame por qué causa la sacrificó. ¿Es que vas a decir que por los argivos? Ellos no tenían derecho a dar muerte a la que era mía (SÓF., *El.*, 517-536)<sup>30</sup>.

Se justifica ante Electra, quien la ataca y condena por la muerte del padre, representa la conciencia del pueblo. Clitemnestra no cede ante los ataques, no se muestra vulnerable, su razón y convicción le aportan la seguridad ante sus actos. Todo lo que ha hecho está justificado por un daño anterior mayor:

CLITEMNESTRA. — Con todo, pareja decisión tomó tu padre contra quienes entre los suyos en modo alguno debía haber tomado.

Hablaré..., que cuando la mala fama se apodera de una mujer, en su lengua se asienta una cierta amargura.

---

<sup>30</sup> Citado por la edición de Gredos (1981), traducida por A. Alamillo.

En lo que a mí se refiere, no está bien. Atendiendo a los hechos, si tienes razón en odiarme, es justo que me odies, pero si no, ¿a qué esa repugnancia por mí? (EUR., *EL.*, 1012-1016)<sup>31</sup>.

Por los hijos, Clitemnestra se muestra vulnerable, busca el perdón de Electra en Eurípides, pues su batalla era con el esposo, no con los hijos. Comprende su oposición y su descaro, el rechazo que nace de Electra hacia ella, forma parte de su deber como hija:

CLITEMNESTRA. — Hija, tú has nacido para amar a tu padre por siempre. También sucede que unos están de parte del padre, mientras que otros aman a su madre más que al padre. Te perdono, pues en verdad no me alegro en exceso de mis acciones (EUR., *EL.*, 1103-1109).

Se sentirá arrepentida por la visión que sus hijos tienen de ella, al igual que sentirá conocer la muerte de su hijo Orestes en Sófocles. Como madre su figura es endeble, la fuerza y superioridad que presenta contra Agamenón empequeñece con los hijos. Así se convierte de verdugo a víctima:

CLITEMNESTRA. — Ciertamente que no en vano. ¿Cómo podrías decir en vano, si me vienes con pruebas fidedignas de la muerte de quien, nacido de mi vida, pero apartado de mis pechos y de mi alimento, vivía fuera de la patria, desterrado, y no me había visto desde que salió de esta tierra y, reprochándome el asesinato de su padre, me amenazaba con llevar a cabo hechos terribles, de suerte que ni de noche ni de día podía yo cubrir los ojos con dulce sueño, sino que el tiempo, momento a momento, pasaba como si fuera a morir? Pero ahora, en este día, he sido liberada del temor que sentía ante ésta y ante aquél. Ésta era para mí mayor daño por vivir conmigo y estar bebiendo siempre la sangre pura de mi vida. Ahora, por lo que se refiere a sus amenazas, podré vivir tranquila (SÓF., *EL.*, 773-787).

La muerte de Orestes la apena y tranquiliza al mismo tiempo, pues su vida depende de que este viva y decida vengar la muerte del padre. Clitemnestra recibe su propia medicina, su farsa hacia Agamenón se cumplen ahora en ella. La muerte del hijo, le trae la sorpresa de su propia muerte, pues desprotegida caerá en el engaño para morir en sus manos, en Sófocles y Eurípides:

---

<sup>31</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férrez.

ELECTRA. — ¿Ha muerto la miserable?

ORESTES. — Ya no temas que la audacia materna te deshonre nunca.  
(SÓF., *El.*, 1426-1427).

CLITEMNESTRA. — (Desde dentro.) ¡Hijos, por los dioses, no matéis a vuestra madre!

CORO. — ¿Oyes los gritos bajo el techo?

CLITEMNESTRA. — ¡Ay, ay de mí! (EUR., *El.*, 1165-1167).

Clitemnestra representa el prototipo de mujer fatal, para la sociedad grecolatina es un ejemplo de lo que no debe ser una mujer del su tiempo, viril, resentida y altiva toma sus propias decisiones, juzga y cuestiona los actos de los hombres. Condena al esposo por el sacrificio de su hija Ifigenia y el adulterio. Su cautela y paciencia la llevan al éxito, al final, tras diez años obtiene su venganza.

También es esposa, reina y madre, pero los atributos no la describen, pues al dejarse llevar por sus sentimientos, el rencor y la rabia, se desvincula del prototipo de perfecta esposa y madre. Como Medea, se apodera de ella el resentimiento y se eleva sobre los hombres. No obstante, Clitemnestra obtiene su castigo, la muerte a manos de su hijo Orestes.

Esquilo muestra a la mujer poderosa que no se achanta ante la adversidad. Reina regente durante diez años, su poder ante el hombre crece en su ausencia, aunque rechacen su soberbia, a pesar de que no sean creídos sus anuncios de la inminente llegada de Agamenón, Clitemnestra acalla a los hombres con su raciocinio. Se empodera para dar muerte al esposo y a la cautiva:

La astucia de la soberana se refleja en su actitud frente a su marido al que, tras adular exageradamente lamentando la situación en la que se ha encontrado durante su ausencia, hará pisar una alfombra de púrpura tendida a sus pies y cargada de simbolismos\*. Su inicial comportamiento ficticio de mujer ejemplar, desde las palabras que hace llegar a Agamenón a través del mensajero (600 ss.) hasta su encuentro con éste, desaparece por completo cuando surge en escena tras el uxoricidio. Se muestra entonces como una figura terriblemente grandiosa, en el umbral del palacio salpicada con la sangre que compara con gotas de rocío, no se

arrepiente ni se derrumba al contemplar sus manos manchadas (de Paco Serrano, 2003, p. 107).

Concluido su objetivo otorgará el poder a Egisto, pues su única razón para gobernar era vencer a su propio enemigo:

Clitemnestra, pese a su actuación, se muestra contraria a la violencia gratuita y a la guerra injustificada y, una vez perpetrado su crimen, considerado como acto de necesidad, cree que se debe detener la cadena homicida y borrar el odio que empañaba las paredes de la casa de Atreo (de Paco Serrano, 2003, p. 108).

De una manera similar, la presentan Sófocles y Eurípides, pero suavizada por la condición de madre. La figura de Electra se contrapone a la de Clitemnestra, mostrando en Sófocles, una madre despiadada, sin corazón, que no se arrepiente de sus actos, justificados en todo momento por las acciones de Agamenón, por el sacrificio de Ifigenia.

El punto de no retorno lo marcará el conocimiento de la muerte de su hijo, Orestes, al liberarse de la carga de una muerte certera, su orgullo se pierde. De verdugo pasa a víctima. Y así caerá a manos de los hijos, en los mismos engaños que ella preparó para el padre y con el mismo rencor. Ni la pena y racionamientos de sus actos en Eurípides, ni la duda de Orestes la salvarán. Su condena impuesta por sus actos y Casandra es la de morir a manos del hijo.

Sin duda alguna, Clitemnestra representa la fuerza y la fiereza de la reina, como Hécuba vengará a la hija entregada en sacrificio. Se enfrentará al esposo y a los hijos, sin remordimiento, sin pena, sin miedo. Hasta después de la muerte su furia despertará a las erinias, que buscaran cobrar el pago por su muerte a Orestes. Clitemnestra es un ejemplo de mujer poderosa y fuerte, negada a la sociedad grecolatina como ejemplo de maldad que pervive en la actualidad como prototipo de mujer fatal un icono feminista.

**CASANDRA [Esquilo: *Agamenón*, 458 a. C. y Eurípides: *Las Troyanas*, 415 a. C.]**

La leyenda de Casandra, al igual que la de Hécuba y Andrómaca va a estar ligada al ciclo de la guerra de Troya. Es Hija de Hécuba y Príamo, se convertirá en la última superviviente de los hijos del matrimonio. Grimal (1989) comenta sobre ella que junto con su hermano Héleno, es la única de las hijas de Príamo con el don de la predicción. Las razones de la adquisición de su don las define en dos vertientes, la menos popular, se fundamenta en un descuido de los padres, pues tras celebrar el nacimiento de sus retoños en el templo de Apolo, los olvidan toda la noche. Al volver a recuperarlos se encuentran con dos serpientes «purificando» a los pequeños. Esta acción de las serpientes será la que les otorgue a ambos hermanos el don profético.

Por otro lado, popularmente se conoce que el don de la profecía a Casandra le es entregado como regalo de Apolo, con el que había hecho un trato. Este le otorgaría el don de la profecía a cambio de entregarse a él. Si bien, una vez que la joven obtuvo el talento se negó a cumplir con su parte del trato, lo que supuso la ira del dios, quien le arrebató la capacidad de persuadir. Pues Casandra es capaz de predecir el futuro, pero no de convencer, por lo que nadie cree sus palabras.

Graves (1955) y Hard (2004) mencionan la figura de Casandra, al igual que Grimal ligada a la destrucción de Troya y a la posterior muerte de Agamenón. Ambos autores la presentan como una de las hijas menores de Hécuba, que junto con su hermano posee el talento de la predicción, otorgado de una forma u otra por el dios Apolo. Las predicciones de Casandra serán certeras, pero le acompañarán la falta de convicción, pues nadie creerá sus palabras.

Al encontrarse bendecida y maldecida por el dios, la leyenda de Casandra girará entorno al rechazo de sus visiones por parte de los hombres, así augurará la llegada de Paris, la derrota de Troya y la posterior muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra, sin ser creída. Los autores grecolatinos la presenta como un personaje femenino desafortunado, que sufre a lo largo de toda la guerra de Troya observando la destrucción de su patria, sin poder hacer nada para impedirlo.



Tratarán al personaje numerosos autores grecolatinos, quienes ensalzarán el infortunio de la joven y su muerte a manos de Clitemnestra. De los tragediógrafos griegos, Esquilo será el primero en presentar la figura de Casandra en su obra *Agamenón* del 458 a. C., donde se contraponen a la figura de Clitemnestra, otorgándole al personaje femenino la solemnidad del vencido. Eurípides también tratará la figura de Casandra en su obra *Las troyanas* del 415 a. C., su aparición es menor, pero muestra la fuerza y determinación del personaje a través de sus últimas profecías, con las que confirma su futuro y el de las supervivientes de Troya, que no es otro que el cautiverio.

Casandra se aprecia en la tragedia de Esquilo y Eurípides como un fuerte contraste frente a los vencedores. Conoce su futuro y el de los hombres y mujeres que le rodean, por ello en Esquilo se lamenta, sufre por los acontecimientos venideros y su pasado con el dios, Apolo, al que suplica:

CASANDRA. — ¡Ay de mí! ¡Dioses! ¡Horror! ¡Oh Apolo, Apolo! (ESQ., *Agam.*, 1074)<sup>32</sup>.

[...]

CASANDRA. — ¡Ay, ay de mí, desgraciada! ¡Infausto destino! ¡Anuncio que colma la copa de mi propio infortunio! ¿Para qué me trajiste aquí - ¡desgraciada de mí! -, sino a acompañar a otro en la muerte? ¿A qué, si no? (1136-39).

[...]

CASANDRA. — ¡Ay! ¡Ay vida envidiable del ruiseñor canoro! Le han otorgado los dioses un cuerpo dotado de alas y una dulce vida sin lágrimas. En cambio, a mí sólo me espera que me rajen con una espada de doble filo (1146-49).

Además, la muerte le acecha, Clitemnestra ha ejecutado su plan a la perfección y ya en el palacio comienza el asesinato de Agamenón. Casandra lo observa todo desde fuera y es por eso que se lamenta, suplica y sufre, pues su turno está por llegar. Al contrario que Eurípides, que muestra a una Casandra llena de vitalidad y alabanzas, Troya

---

<sup>32</sup> Citado por la edición de Gredos (1986), traducida por B. Perea Morales.

ya ha caído y su destino está determinado, va a ser entregada a Agamenón como botín de guerra. Y con ello va a cumplir su sino, conseguir vengar su patria:

CASANDRA. — ¡Eleva, ofrece!

Porto la luz, venero, ilumino —¡aquí, aquí!— con antorchas el templo. ¡Oh soberano Himeneo, feliz es el novio y feliz yo que en Argos voy a unirme al lecho de un rey! ¡Himen, oh soberano Himeneo! Porque tú, madre, con lágrimas y sollozos te lamentas de mi padre muerto y de la querida patria, pero yo por mis nupcias levanto la llama del fuego, para brillo, para resplandor, para darte, oh Himeneo, para darte, oh Hécate, luz sobre los tálamos de las vírgenes, como es ritual (EUR., *Troy.*, 309-323)<sup>33</sup>.

Al convertirse en la “esposa” de Agamenón, ya que alega haberla elegido como trofeo por sentir un amor profundo hacia ella, nace su oportunidad de vengarse. De modo que su futuro queda ligado al del hombre, su vida y su muerte dependen de él, ya no como cautiva, sino como la esposa ilegítima del rey. Es por ello que teme ante su inminente muerte en Esquilo y que se alegre en Eurípides, sus predicciones son certeras, por mucho que los hombres no le crean y su muerte le dará el poder para convertirse en la heroína trágica:

CORIFEO. — A la de los Atridas. Si no te das cuenta de ello, yo te lo digo, y no dirás que esto es mentira.

[...]

CORIFEO. — La extranjera parece tener buen olfato, como si fuera una perra de caza, y sigue una pista en la que hallará un asesinato.

[...]

CORIFEO. — Ya conocíamos tu fama como profetisa, pero no andamos buscando adivinos (ESQ., *Agam.*, 1089-1099).

CORIFEO. — Reina, ¿no vas a sujetar a la doncella poseída, no vayas a llegar con veloz paso hasta el campamento de los argivos? (EUR., *Troy.*, 344).

---

<sup>33</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férrez.

La condena de Casandra aumenta, pues su condición de extranjera y cautiva en Esquilo la convierte en una mujer a la que nadie da crédito, predice su muerte y la de su rey, incluso describe sus asesinatos. Sin embargo, para el extranjero sus profecías no valen nada:

CORIFEEO. — Es que no he entendido con qué recursos cuenta el autor.

CASANDRA. — ¡Pues bien que hablo yo la lengua griega!

CORIFEEO. — ¡También la hablan los oráculos delficos y, sin embargo, es difícil su interpretación!

CASANDRA. — ¡Ay, ay! ¡Qué fuego! ¡Penetra mi ser! ¡Oh Apolo Licio, ay, ay de mí! ¡Esta leona de dos pies, que con un lobo se acuesta en ausencia del noble león, me va a matar! ¡Desgraciada de mí! ¡Como si preparara un veneno, en la vasija de su rencor pondrá también lo que él debe por mí! ¡Mientras afila el puñal contra el marido, se está jactando de que va a hacerle pagar con la muerte el haberme traído!

¿Por qué, entonces, debo tener lo que para mí constituye un escarnio?: el cetro y, en torno a mi cuello, las guirnaldas de profetisa. ¡Voy a destruirlos antes de mi muerte! (ESQ., *Agam.*, 1247-1267).

Se encuentra sola y desamparada, no tiene convicción, ni su pueblo, ni sus enemigos la creen, así que asume su papel, y acepta su inminente muerte. La muerte la empodera y le aporta el valor para enfrentarse al enemigo, sola, cautiva y en terreno desconocido. El temor se vuelve valentía. Y es que, la fuerza que Eurípides le aporta desde el principio, en Esquilo la obtiene con la cercanía de su final. Casandra antes de partir de Troya, ya revela su destino a sus allegados, manifiesta su final y su venganza:

CASANDRA. — Madre, corona mi victoriosa cabeza y celebra mis bodas reales. Conque despídeme, y si no te parece que tengo suficiente celo, empújame a la fuerza. Que si existe Loxias, el ilustre Agamenón, soberano de los aqueos, va a concertar conmigo una boda más infausta que la de Helena. Voy a matarlo, voy a destruir su casa para tomar venganza de mis hermanos y padre.

[...]

Y es que, en verdad, el hombre prudente debe evitar la guerra; pero si da con ella, es hermosa corona para su ciudad el morir con honor, mas es deshonra morir indignamente. Por esto, madre, no tienes que lamentarte por tu patria ni por mi boda,

pues con ella voy a destruir a mis enemigos más odiados y a los tuyos (EUR., *Troy.*, 355-411).

Su propósito no es otro que elevar a Troya con su muerte, pues la venganza de Clitemnestra, desencadenará la destrucción de su estirpe y de sí misma. Casandra los condena con su sacrificio, incluso les advierte de su destino, para con sus últimas palabras conseguir la victoria de Troya sobre los griegos. Sin un ejército, sin armas, las mujeres troyanas logran vengar la patria, pues en la muerte al fin los dioses le serán favorables:

CASANDRA. — [...] ¡Malditos seáis! ¡Cuando ya estéis caídos en tierra, tendré mi venganza! ¡Enriqueced de ruina a otra cualquiera en mi lugar! ¡Mirad, el propio Apolo me esta desnudando de mi veste de profetisa, porque ha visto que con toda certeza, sin motivo alguno, soy objeto de burla, en compañía de mis amigos, por parte de mis enemigos!

Ya venía yo soportando que me llamaran vagabunda, como a una pobre, infeliz mendiga muerta de hambre. ¡Y ahora el adivino que me hizo adivina me ha conducido a este terrible infortunio mortal! En lugar del altar de mis abuelos me espera el tajo del verdugo, que quedará ensangrentado con la sangre caliente de mi degüello.

Pero no moriremos sin que los dioses tomen venganza por nosotros, pues otro vengador nuestro vendrá a su vez, un vástago matricida, que tomará por su padre venganza. Desterrado, errante, expatriado de este país, regresará para dar cima a esas iniquidades de su familia.

Un poderoso juramento han hecho los dioses: lo traerá la plegaria de su padre muerto. ¿Por qué he de gemir y sentir por mí compasión? Puesto que primero vi terminar como terminó la ciudad de Troya, y a quien la tomó llegar de este modo a su fin por decisión de los dioses, voy a tomar la iniciativa y a entrar en la casa. Tendré valor para morir (ESQ., *Agam.*, 1267-1290).

En Esquilo se despide y se adentra a morir con la victoria en sus manos, es el símbolo de Troya, el último sacrificio que llevará a la destrucción del enemigo. Casandra se desprende del miedo, de la cordura y el dolor, para presentarse como el símbolo de la destrucción. En la muerte al fin será reconocida:

CASANDRA. — ¡Adiós, madre, no llores! ¡Oh amada patria y vosotros, hermanos y padre que yacéis bajo tierra, no tardaréis mucho en recibirme! Me

presentaré ante vosotros muertos como triunfadora, luego de arruinar la casa de los Atridas por quienes perecimos (EUR., *Troy.*, 450-461).

Cassandra no cumple el prototipo de mujer estipulado por la sociedad grecolatina. Su función no es la de hija fiel o amante esposa, es un vehículo para culminar la venganza de Troya. Desafortunada desde el inicio de su vida, representa el sufrimiento de las mujeres, sabe, conoce y comprende el mundo a la perfección, pero no tiene cabida en él, ni sus palabras en la sociedad patriarcal. Sus enemigos la consideran loca, sus amigos la repudian, solo la muerte la liberará de la condena.

A pesar de encontrarnos con un personaje femenino menor tanto en el mito como en la tragedia, logra destacar en Esquilo y en Eurípides. Será su sufrimiento, la fuerza de sus sentimientos y la convicción con la que expone su futuro, lo que la conviertan en una heroína trágica. Para Esquilo, Cassandra representa todo lo opuesto a Clitemnestra, es cautiva, esposa ilegítima y joven. Pertenece a la casa enemiga por la que murió su hija, es un trofeo de guerra, que merece morir. Y al mismo tiempo, es su símil más cercano, pues dialoga con razón, sus palabras son repudiadas por el hombre y sus acciones no parecen valer nada:

Ambas representan la voz de una mujer que se alza sin la autorización y el control absoluto de un varón. En la Grecia clásica la voz femenina propia fue considerada un instrumento desestabilizador del orden social, de modo que, como afirmaba Tucídides (II, 45, 2), las mujeres virtuosas no debían hablar, ni debían ser el centro de las conversaciones ajenas. Sus voces debían ser desatendidas o silenciadas y sus nombres permanecer ocultos o ignorados (Quintano Martínez, 2019, p. 145).

Así, Cassandra y Clitemnestra representan al igual que Medea el símbolo de la venganza, de la mujer que se iguala al hombre a través de sus acciones y diálogos, son heroínas trágicas que se empoderan con sus palabras. Incluso en la muerte se impondrán al hombre, pues Cassandra con su sacrificio, consigue alzarse sobre los Atridas y obtener la gloria para su pueblo. Se convierte en la salvadora de Troya.

Del mismo modo, la muestra Eurípides, en sus breves intervenciones, como vencedora en la derrota, acepta el cautiverio mejor que ninguna de las troyanas, debido a que conoce a la perfección su futuro y su destino. Ya desde el principio, se muestra libre, asume su condena y por ello, ha acabado su sufrimiento. Su pena cobra sentido y se

convierte en el objeto de venganza, se alza sobre los vencedores, como Helena se convierte en la destrucción de los enemigos. Ya que, su muerte supone la ruina del enemigo:

Como esclava y concubina, Casandra tenía que morir junto a su amo, sacrificada con Agamenón. Sus muertes se insertaban en el destino fatal de la casa de los Átridas y, más que una venganza personal de Clitemnestra, eran otra trágica consecuencia de la maldición familiar que reinaba en palacio. Desde otro punto de vista, la muerte de Casandra también podría entenderse como un auto-sacrificio final, como si fuese una manera de expiar su culpa personal en pago por su pasada desobediencia (Quintano Martínez, 2019, p. 142).

Ya sea por venganza o sacrificio, la muerte de Casandra supone la debacle del vencedor. Su dualidad de víctima y verdugo le aporta la caracterización necesaria, para convertirla en un modelo femenino a seguir, que se debate entre la sumisión y la rebelión para darle significado a su condena y a la derrota de Troya. Con su silencio, con sus gritos ahogados y sus palabras, Casandra se convierte en una figura femenina emblemática, que no solo se enfrenta al hombre, sino también al dios:

La studiosa nella sua analisi ha tenuto conto anche della gestualità come espressione dei sentimenti nelle rappresentazioni vascolari antiche. confronti della verginità e del gámos, nel suo ruolo di vittima e di vendicatrice, nella accettazione delle norme e nella ribellione, nella rappresentazione della ragione e della mania, nella verità e nell'inganno, nell'appartenenza e nell'emarginazione, imponendosi precisamente per questo - come ritiene la studiosa - come la figura emblematica nella configurazione tragica della mescolanza delle voci (de Paco Serrano, 2011, p. 138).

Sin duda alguna, el pequeño papel que representa Casandra en la tragedia, la posiciona como un prototipo de mujer fuera de los cánones establecidos. No representa a la mujer fatal como Medea y Clitemnestra, pero tampoco a la sumisa como Andrómaca y Yocasta, es sin duda, a la par que Antígona una digna heredera y una heroína del mundo trágico, pues eleva con su muerte la casa familiar.

## MEDEA [Eurípides: *Medea*, 431 a. C. y Séneca: *Medea*, C. 50 d. C.]

Son numerosos los autores que han tratado el mito de Medea en sus obras trágicas, desde Sófocles, Eurípides a Séneca, configurando un personaje cada vez más potente y legendario. Sin embargo, de todos ellos, son solo de Eurípides y Séneca de los que se conserva al completo la tragedia mitológica. Primero fue la de Eurípides en 431 a. C. quien ya la nombra *Medea*, siglos después influenciados por la potencia del personaje trágico y mítico, vendría la *Medea* de Séneca en aproximadamente el 50 d. C. Ambos autores rehacen la visión del mito y de su protagonista.

A través de su estudio de la mitología griega, Graves (1955), y Hard (2004), ya presentan al personaje femenino con un carácter marcado y de ideas propias. Desde *Los Argonautas* hasta *Jasón y Medea*, la figura femenina se convierte en una parte vital e indispensable para que el héroe, Jasón, lleve a cabo sus hazañas. Y no es hasta la traición de este, que no se vuelve contra el hombre.

Ambos trágicos partirán de este mito final, *Jasón y Medea*, para crear su tragedia. Definirán el personaje femenino desde el abandono y rechazo que este último mito proporciona. Contextualmente la pareja se encuentra en Corinto con sus hijos ya un tiempo, por lo que el rey, Creonte, decide entregar a su hija en matrimonio a Jasón. Al aceptar este el enlace, desencadena la venganza y posterior tragedia de Medea. Tanto el trágico griego como el latino fundamentarán las bases de su personaje con el mito. Configurando así un personaje femenino de carácter fuerte y varonil que escapa a lo establecido para las mujeres de su tiempo.

Dentro de la tragedia, de las características que se le asocian por su diálogo y por el del resto de personajes, podríamos decir que no es un prototipo de mujer al uso grecolatino. Lo mismo ocurre con otras heroínas como son Clitemnestra, Fedra o Antígona, que con sus comportamientos se alejan de la norma establecida. Medea apenas cumple con las características sociales de una mujer de su tiempo. Es madre, pero repudia a sus hijos, es esposa, pero se venga de Jasón (su marido), es hermana y es hija, pero mata a su hermano creando el mayor de los sufrimientos para su padre.

Medea sin duda sería un prototipo de mujer único, no entraría dentro de los roles establecidos para las mujeres (madre, hija, esposa), tiene una entidad única, ejemplifica

todo aquello que no debe ser una mujer de su tiempo. Tanto en Eurípides como en Séneca, su identidad va más allá de las limitaciones sociales impuestas a la mujer. Es sin duda en ambas tragedias un personaje femenino poderoso y principal, sus intervenciones son las que más aportan y sus ideas radican en un fuerte sentimiento y conocimiento de la condición femenina, pues las comprende, conoce su situación en la sociedad y va más allá. Se podría caracterizar como una persona sabia y fuerte, varonil, de ideas propias. Al igual que ocurre con otros personajes de la tragedia, como Clitemnestra.

El movimiento que la lleva a realizar la atrocidad de ejecutar a sus hijos viene justificado por la locura de amor, por la soledad y por el conocimiento de esta de sus limitaciones y de su fuerza. Medea justifica sus actos como la consecuencia que desencadena el nuevo matrimonio de Jasón, se deshace de su posición de extranjera repudiada, y se deja llevar por los celos y la locura del rechazo, pero siempre desde la perspectiva racional que le aporta su condición sabia.

Desde el comienzo tanto Eurípides, como Séneca presentan un personaje ligado a lo oscuro, mientras se lamenta de sus desdichas, planea cómo acabar con su sufrimiento, con el mal trato que ha obtenido de Jasón. Razón por la que aparece desde el principio conjurando, maldiciendo, previniendo lo que va a ocurrir:

MEDEA. — (*Desde dentro*). ¡Ay, desgraciada de mi e infeliz por mis sufrimientos! ¡Ay de mí, ay de mí! ¿cómo podría morir? [...]. (EUR., *Med.*, 95-98).<sup>34</sup>

¡Ay, hijos malditos de una odiosa madre, así perezcaís con vuestro padre y toda la casa se destruya! (EUR., *Med.*, 112-115).

Ahora, acudid ahora, diosas vengadoras del crimen, con los pelos sueltos erizados de víboras, estrechando la lúgubre antorcha en vuestras manos ensangrentadas. Acudid horripilantes, como aquella vez que estuvisteis apostadas junto a mi tálamo nupcial. Dad muerte a la nueva esposa y muerte al suegro y a la real estirpe; y a mí algo aún peor que yo pueda pedir para desgracia del esposo: que viva, que ande errante por ciudades desconocidas, pasando necesidades, desterrado, temblando de miedo, odiado, sin un hogar fijo; que, famoso ya por andar siempre buscando alojamiento, anhele el umbral ajeno, que me eche en falta a mí como esposa

---

<sup>34</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férez.



y (peor que esto ya no voy a poder pedir nada) a unos hijos que se parecen a su padre y que se parecen a su madre (SÉN., *Med.*, 14-25)<sup>35</sup>.

También habla de su estirpe, Medea es descendiente de una casa de dioses, es por eso que se salva de la condena ligada a la tragedia, la llamada justicia poética. Pues los dioses están regidos por otras reglas, y esta es una mujer poderosa. Para Séneca su estirpe justifica su final, para Eurípides lo hace el dolor del rechazo:

MEDEA. — ¿Contempla esto el sol, padre de mi estirpe, y se le sigue contemplando y, sentado en su carro, sigue haciendo el recorrido de siempre por un cielo sereno? ¿No vuelve a su lugar de nacimiento y recorre hacia atrás el camino del día? Concédeme, concédeme ser conducida a través de los aires en el carro paterno, confiame las riendas, padre, y permíteme gobernar con las bridas ardientes los fogosos corceles: que Corinto, que con su doble litoral es causa de retraso para los navíos, ardiendo en llamas junte los dos mares. (SÉN., *Med.*, 29-36).

Muestra el linaje que empieza y el que acaba. Y es que mientras para Séneca es una mujer sin corazón ni piedad, para Eurípides hay algo más profundo en ella, es más que venganza. Sufre porque es la condena que tienen las mujeres, pero no lo hace en silencio y acaba por orgullo con la vida de sus hijos:

MEDEA. — Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano más hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado. Así que, ¡ármate, corazón mío! ¿Por qué vacilamos en realizar un crimen terrible pero necesario? ¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolora! ¡No te echas atrás! ¡No pienses que se tratan de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz! ¡Olvídate por un breve instante de que son tus hijos y luego...llora! (EUR., *Med.*, 1237-1249).

Se le puede atribuir un carácter varonil, alejado de lo femenino por lo mismo que alega: “*si algo te queda de tu antiguo vigor; rechaza los temores de mujer y reviste el carácter del inhóspito Cáucaso.*” (SÉN., *Med.*, 41) y es que el vigor es una característica muy masculina y el lamento muy femenina.

---

<sup>35</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

El carácter varonil que presenta Eurípides de Medea viene condicionado por los efectos de sus actos anteriores, y todo lo hecho por Jasón. Los crímenes cometidos por el hombre, los que se le atribuyen a Jasón pasan a ser parte de ella, y en Eurípides esto es lo que hace emerger su maldad, el rechazo, el darse cuenta de todo lo que ha hecho por su esposo y verse sola. La inteligencia que le ayuda a salvar a su esposo ahora la condena:

MEDEA. — ¡Ay, ay! No es ahora la primera vez, sino que ya me ha ocurrido con frecuencia, Creonte, que me ha dañado mi fama y procurado grandes males. Nunca hombre alguno dotado de buen juicio por naturaleza, debe hacer instruir a sus hijos por encima de lo normal, pues, aparte de ser tachados por holgazanería, se ganarán la envidia de sus conciudadanos (EUR., *Med.*, 293-297).

Medea se considera a sí misma un hombre, un hijo de valor, “Yo misma participo de esta suerte, ya que al ser sabia soy odiosa para unos [... (304)] y para otros hostil” (EUR., *Med.*, 303-304), y es por esto, que recibe el rechazo de los que ama. La Medea de Eurípides vive condenada a la mala suerte por su sabiduría, todo lo que le ocurre es por saber igual que los hombres.

En Séneca su maldad, sus problemas, nacen por su condición de mujer, así es como la caracteriza, no es por un arrebato, ella es malvada desde el principio: “eso lo hice de doncella; más terrible debe erguirse mi dolor: ya, después de haber parido, son crímenes más grandes los que me corresponden” (SÉN., *Med.*, 49-51).

Sin embargo, la individualidad masculina que le da los rasgos de mujer varonil, poderosa, que la igualan al hombre, la contraponen a los que la convierten en eminentemente femenina, y es que se lamenta por el matrimonio de su esposo con otra mujer y lamenta su suerte:

MEDEA. — Muerta estoy. Ha sacudido mis oídos el himno nupcial. Apenas puedo yo misma, apenas puedo aún crearme una desgracia tan grande. ¿Esto ha sido Jasón capaz de hacerlo? ¿Después de haberme arrebatado un padre, una patria y un reino, abandonarme sola, el cruel, en un lugar extranjero? ¿No ha tenido en cuenta mis méritos él, que había visto cómo mis crímenes superaban a las llamas y al mar? (SÉN., *Med.*, 117-122).

Pero al personaje de Medea el lamento no le dura mucho, es fuerte y la pena de las acciones, soledad y el destierro no le achantan, se vuelve fuerte y se impone a la dureza de los acontecimientos:

MEDEA. — [...] Que te den ánimos tus propios crímenes volviendo todos a tu mente: la más famosa joya de un reino, robada; el pequeño acompañante de una virgen nefanda despedazado con la espada, sus despojos arrojados delante de su padre y su cuerpo esparcido por el ponto; y los miembros del anciano Pelias cocidos en un caldero de bronce: ¡cuántas veces he derramado impiamente sangre funesta! Y ningún crimen lo cometí por odio; el que se ensaña es mi amor desgraciado (SÉN., *Med.*, 129-136).

Y es que, su poder es tal, su maldad tan aguda, que hasta los hombres le temen, incluso Creonte el rey está deseando que se marche, para dejar de tener a la ciudad atemorizada:

CREONTE. — [...] Precisamente me disponía yo a extinguir cuanto antes con el hierro esa horrible peste; pero venció con sus súplicas mi yerno. Se le ha concedido la vida; que deje libre de miedo al territorio y que se vaya en paz (SÉN., *Med.*, 183-186).

De los roles que se le pueden atribuir a Medea, el de madre ejemplar no parece ser uno de ellos, y es que tímidamente se pudiera considerar madre cuando ante Creonte, solicita que sus hijos no sean castigados por ella. No obstante, todo forma parte de su plan, hacer parecer que sufre por ellos, para luego condenarlos por los pecados del padre:

MEDEA. — [...] Pero aunque por la fuerza haya cedido y se haya entregado, pudo muy bien acudir a su esposa y dirigirle unas palabras de despedida. También de esto se asustó el intrépido. El yerno del rey tenía sin duda en sus manos el retrasar el momento de mi cruel exilio. Para dos hijos un solo día me ha sido concedido. Yo no me quejo de lo breve del plazo. Dará para mucho. Consumará este día, sí, consumará algo que ya nunca ningún otro día pueda mantener en silencio. Voy a atacar hasta a los dioses y voy a hacer temblar al mundo entero (SÉN., *Med.*, 417-424).

[...]

He decidido esta forma de castigo y lo he decidido con razón: el crimen extremo hay que prepararlo haciendo acopio de valor: hijos, antaño míos, pagad vosotros el castigo por los crímenes de vuestros padres. El horror ha empezado a sacudir mi corazón, mis miembros están rígidos de escalofrío, y mi pecho se ha puesto

a temblar. Se ha apartado la ira y vuelve la madre en su plenitud, echando fuera a la esposa (SÉN., *Med.*, 924-929).

O cuando en Eurípides duda en el acto de acabar con sus vidas, cuando ya está prácticamente cometido el crimen:

MEDEA. — [...] ¿Por qué vacilamos en realizar un crimen terrible pero necesario? ¡Vamos, desdichada mano mía, toma la espada! ¡Tómala! ¡Salta la barrera que abrirá paso a una vida dolora! ¡No te echas atrás! ¡No pienses que se tratan de tus hijos queridísimos, que tú los has dado a luz! ¡Olvídate por un breve instante de que son tus hijos y luego...llora! (EUR., *Med.*, 1242-1249).

Y es que, para Medea son reflejo de su padre y son un vehículo para culminar su venganza, para transmitir a Jasón todo el daño que le ha hecho. Asesinar a sus hijos es lo último que hace por Jasón. Pues como bien le adelanta, lo ha hecho todo por él, cambio todo su mundo por él:

MEDEA. — Huyo, Jasón, huyo; no es algo nuevo esto de cambiar de domicilio; lo nuevo es el motivo de la huida: por ti solía huir antes. Me alejo, me voy fuera. Y, ya que me obligas a dejar tus Penates, ¿a cuáles me remites? ¿Hacia Fasis y Cólquide debo poner rumbo? ¿Al reino de mi padre y a los campos que inundó la sangre de mi hermano? ¿A qué tierras mandas que me dirija? ¿Qué mares me indicas? ¿Las fauces del Ponto, a través de las cuales traje de vuelta a la noble tropa de reyes en pos de un seductor por entre las Simplégades? ¿Debo dirigirme a la pequeña Yolcos o a Tempe, en Tesalia? Cuantos caminos fui abriendo para ti, los fui cerrando para mí. [...] (SÉN., *Med.*, 447-458).

Esta acción de Medea no solo le aporta la desvinculación de los hijos, que ya repudia desde el principio, sino que, además, contribuye a la destrucción total de Jasón. Los hijos eran propiedad del hombre, son su semilla y les pertenecen porque les hace inmortales, mientras la mujer es solo el recipiente que el hombre se ve obligado a utilizar para obtener la inmortalidad (Sala Rosé, 1998).

Al final de la tragedia, cuando Medea llega a lo más profundo de su ser y se convierte o reconvierte en ella misma, reafirma su identidad, empodera su nombre y se aleja de todo lo femenino. No se lamenta, ni arrepiente de sus actos, se ha salvado por su grandeza, por su linaje, y porque es justo que acabara con la vida de sus enemigos:

MEDEA. — Ahora soy Medea: mis dotes naturales han ido creciendo con los males. Me alegro, sí, me alegro de haberle arrancado a mi hermano la cabeza, me alegro de haber despedazado sus miembros y de haber despojado a mi padre de su bien guardada reliquia, me alegro de haber armado a unas hijas para perdición de un anciano (SÉN., *Med.*, 910-914).

El personaje que Eurípides y Séneca crean es un personaje con una visión muy potente de sus acciones, de lo justo y lo injusto, pero siempre desde su individualidad. Ambos crean un personaje principal, fuerte y llamativo. Sus acciones varoniles, el hecho de que discurra, opine, razone, sobre cada uno de sus actos, cuestione los de Jasón, los de Creonte, se cuestione a sí misma, la convierten en héroe trágico y al mismo tiempo, es un clarísimo ejemplo social, de lo que no debe ser una mujer del mundo grecolatino.

Tanto el dramaturgo griego como el latino convergen en un mismo punto de su creación y es la fuerza del personaje, si bien, la Medea de Eurípides y la de Séneca, podrían presentarse como dos mujeres distintas. Pues sustancialmente se diferencian en su psicología más profunda. Mientras en Eurípides lucha y sufre por cada uno de los actos cometidos y de los que va a cometer, en Séneca no existe esta profundidad, la raíz de su psicopatía nace de ser mujer, de ser bruja.

Se justifican las acciones de Medea, cada uno de sus actos, por la traición y la venganza. En Séneca es una razón simple, es el movimiento lógico de la mujer sabia y con poder, de la mujer-varón. Por eso, no cuestiona el infanticidio, asesina a sus hijos sin dudar, es una acción más, que el héroe realiza, como en su *Hércules loco*, el hombre mata sin ver y sin corazón, Medea es igual.

Sin embargo, la mitología no la muestra como una madre despiadada y sin corazón. Es Eurípides el primero que muestra el infanticidio<sup>36</sup>. Pues el mito varía entre el asesinato colectivo de sus hijos, producido por el pueblo de Corinto en venganza por la muerte de su rey. A este respecto marca María-José Ragué Arias (2002):

---

<sup>36</sup> Mismo pensamiento extraído de: *Diccionario de mitología griega y romana*, Pierre Grimal (1989). p. 338, junto a la definición de Medeo, hijo de Medea: Se dice que Eurípides fue el primero en afirmar que los hijos de Medea habían sido muertos por su madre. En la versión anterior eran lapidados por los corintios, quienes los castigaban de este modo por haber llevado a Creúsa el vestido y las joyas.

Eurípides nos relata en su tragedia el fragmento del mito que comienza cuando, estando ya Jasón y Medea en Corinto, con sus dos hijos, Medea se entera del futuro matrimonio de su esposo con la hija del rey, y como consecuencia, de su propia condena al exilio, sola, sin sus hijos. La indignación de Medea, sus lamentos, preceden en magnífico in crescendo dramático, la ideación de su venganza: el hechizo que conseguirá que su regalo de bodas a la princesa, provoque su muerte y la de su padre. La tragedia llegará a su máximo exponente cuando Medea medite sobre el destino de sus hijos y decida matarles. Sólo un episodio-que Séneca omitirá-nos habla de la situación de carencia vital en la que se halla Med. Es el de su encuentro con Egeo, a quien Medea Ayudará a poner remedio a su falta de descendencia a cambio de ser acogida en su huida. Exiliada de Corinto.

Medea es el mejor ejemplo de la cruel perversidad de la que dota Eurípides a sus heroínas trágica. Pero a su lado podríamos poner también a Clitemnestra, asesina de su esposo al regreso de troya, o a Fedra, devorada por la pasión por Hipólito, el hijo de su esposo Teseo (p. 61).

Y es que lo que Séneca da por sentado, siglos más tarde como característica propia del personaje femenino, los estudiosos de la mitología no tienen del todo claro. Si bien a Medea desde el principio en la mitología se le ha descrito como una mujer despiadada y sin escrúpulos, el papel de matricida no se le había supuestamente asociado, hasta la tragedia. Sus hijos no se libraban de la muerte, pero esta no venía de manos de la madre, si no del pueblo Corintio, que con la muerte se vengaba del asesinato de su rey y princesa.

Al introducir el matricidio Eurípides crea un personaje profundo, con el que el público se puede llegar a identificar. Desvinculando la venganza y el rechazo, Medea como heroína se ve obligada a matar a sus hijos, al igual que Hércules, pero con el razonamiento que la caracteriza, se dispone a una lucha interna, pues es mujer y es madre. Cosa que en Séneca no llegará a mostrar en profundidad.

La Medea de Eurípides sin duda esconde una doble moral, que hace profundizar en las razones del asesinato de sus hijos. Nace la posibilidad de la benevolencia de la madre, castiga a sus hijos para salvarlos de algo peor. Argumento que rompe Séneca con la consistencia de sus actos, la maldad de la mujer es incontrolable, mata sin corazón y mata por venganza, sus muertes son necesarias para mortalizar a Jasón.

Medea es un ejemplo para la sociedad actual, como lo fue Nora en *Casa de muñecas*, de Ibsen, ambas son mujeres que rompen con lo socialmente establecido, lo han dado todo por su matrimonio y por su esposo, han roto con las cadenas del patriarcado, y, sin embargo, son cuestionadas por el último de sus actos, el abandono y el asesinato de sus hijos. Medea consciente de su condición femenina va más allá de lo impuesto a la mujer y se vengá del hombre eliminando su descendencia. La venganza se desvinculará con el tiempo del mito y los actos de Jasón desaparecerán para dejar en el recuerdo el matricidio.

## FEDRA [Eurípides: *Hipólito*, 428 a. C. y Séneca: *Fedra*, 290 d. C.]

Desde la tradición mitológica el personaje de Fedra siempre se ha caracterizado como la madrastra enamorada, que despechada por el rechazo condena a su hijastro a muerte. Tanto Grimal (1989), como Graves (1955) y Hard (2004) caracterizan el personaje mitológico de Fedra como la madrastra enamorada desde el mito *Fedra e Hipólito*. En el cual, Fedra queda perdidamente enamorada de su hijastro, al que le reconoce su amor y por el que es rechazada. Movida por el rechazo se venga de Hipólito acusándole de violación, lo que supondrá la muerte de este y el suicidio desesperado de ella.

Existen otras versiones del mito que contemplan la muerte de Fedra antes de la de Hipólito. Han sido numerosos los autores grecolatinos que han tratado el mito de Fedra e Hipólito, desde Homero, Eurípides, Ovidio, hasta Séneca, configurando el personaje femenino, en la mayoría de las ocasiones, como la madrastra cruel. No obstante, por la potencia del personaje, las que nos ocupan son la Fedra Trágica de Eurípides y Séneca.

La primera de ellas, del autor griego, se data en el 428 a. C. con el título de *Hipólito*, se conservará la segunda versión. Como afirman Medina González y López Pérez (1991), en su introducción a las obras de Eurípides en Gredos, “Hay que advertir que, con anterioridad, había compuesto Eurípides otra versión de la obra que le proporcionó un soberano fracaso, debido a la crudeza en la caracterización de Fedra” (p. 25). Lo mismo afirma Grimal (1989) acerca de los dos finales de Fedra en las dos versiones de Eurípides, en uno morirá antes que Hipólito y en otro, después.

Unos siglos después Séneca en el 290 d. C. presentará su *Fedra* al mundo, con variaciones del título, como son *Fedra* o *Fedra e Hipólito*. Manteniendo la tónica de Eurípides será mucho más duro con el personaje<sup>37</sup>.

El personaje de Fedra en las tragedias de Eurípides y Séneca difiere muy poco el uno del otro. Ambas Fedras se encuentran como un títere, un daño colateral, en Eurípides

---

<sup>37</sup> Cita María Dolores Gallardo López (1973), que algunos autores como Valckernaer, Kallmann y Wilamovitz, postulan la idea de que la obra de Séneca no sea original, sino una reconstrucción del primer Hipólito de Eurípides y los fragmentos de Sófocles (p. 69).



lo marca desde el principio la intervención de la Diosa, Afrodita. El enamoramiento de Fedra hacia su hijastro es el vehículo de venganza de la diosa:

FEDRA. — [...] en cambio, por las faltas que ha cometido contra mí, castigaré a Hipólito hoy mismo; la mayor parte de mi plan lo tengo muy adelantado desde hace tiempo, no tengo que esforzarme mucho (EUR., *Hipól.*, 21-23)<sup>38</sup>.

[...]

En una ocasión en que iba desde la venerable mansión de Piteo a la tierra de Pandión a participar en la iniciación de los misterios, al verle la noble esposa de su padre, Fedra, sintió su corazón arrebatado por un amor terrible, de acuerdo con mis planes (EUR. *Hipól.*, 24-30).

En Séneca el amor que siente Fedra por Hipólito nace de la mujer, es un sentimiento perverso, que evita y esquiva, pero que al final la consume. Y es que, lo muestra como parte del linaje, como una maldición o condena que pervive en su casa. Fedra está condenada desde la cuna a ser desgraciada en el amor:

FEDRA. — [...] Con su odio a la estirpe del Sol aborrecido, Venus venga a través de nosotros las cadenas de su amante Marte y las suyas propias; de nefandos oprobios carga a toda la descendencia de Febo. Ninguna hija de Minos ha conseguido un amor apacible; se le une siempre la impiedad (SÉN., *Fedra*, 124-129)<sup>39</sup>.

La diosa vuelve a intervenir, pero de una manera menos directa, mientras en Eurípides asume su papel de ejecutora, en Séneca, es una condena asociada a la estirpe.

La mano ejecutora de la diosa está detrás del comportamiento y la construcción de Fedra, es sin duda la razón de que, en ambas tragedias, se muestre un personaje confuso y afligido, Fedra, sufre, no es una mujer que incumpla las reglas, pero el amor es incontrolable. Lucha por evitar la lujuria, por ser fiel a su esposo Teseo, pero sin duda, es una batalla que no puede, ni quiere ganar:

FEDRA. — ¿Que es un salvaje? Tenemos bien aprendido que con amor se vence a los salvajes (SÉN., *Fedra*, 240-241).

---

<sup>38</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férrez.

<sup>39</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

FEDRA. — No ha desaparecido de mi noble alma todo pudor. Te hago caso, nodriza. Este amor que no quiere ser gobernado, ¡sea derrotado! Honra mía, no consentiré que te manches. Este es el único medio, la única escapada de mi desgracia: seguiré a mi hombre, con la muerte me adelantaré a la impiedad (250-255).

NODRIZA. — ¡Niña! ¿Qué gritas? No digas estas cosas delante de la gente, dejando escapar palabras inspiradas en la locura.

FEDRA. — (Levantándose del lecho) ¡Llebadme al monte! Iré hacia el bosque y caminaré entre los pinos, donde corren los perros matadores de animales, persiguiendo a los ciervos moteados. Por los dioses deseo azuzar a los perros con mis gritos, y lanzar, situándola junto a mi rubia cabellera, la jabalina tesalia, sosteniendo en mi mano el puntiagudo dardo (EUR., *Hipól.*, 212-222).

Fedra representa un papel innovador en la tragedia, como personaje femenino, su comportamiento no es el de madre o esposa, sino el de mujer. Se entrega al amor, y a la confianza del otro, cuando ya no puede más, se declara a Hipólito:

FEDRA. — Mi pecho enloquecido lo abrasa la llama ardiente del amor. Con fiero furor destroza [lo más hondo de mi medula y corre por mis venas] un fuego sumergido en mis entrañas y escondido en mis venas, como la llama que ágilmente recorre las altas vigas de una casa.

HIPÓLITO. — ¿Es, entonces, tu casto amor por Teseo lo que te hace enloquecer?

FEDRA. — Así es, Hipólito. Estoy enamorada del rostro de Teseo, aquél de antes, el que tenía hace tiempo, de muchacho, cuando apuntando la barba le sombreaba las puras mejillas y conoció la casa sin salidas del monstruo de Cnosos y fue recogiendo el largo hilo a través del intrincado camino.

En ti resplandece aún más una belleza desaliñada: todo tu padre está en ti, pero además un cierto aire de severidad de tu madre entra a partes iguales a formar tu hermosura. En tu rostro de griego aparece la rudeza de un escita. Si al lado de tu padre hubieses entrado en el mar de Creta, para ti más bien habría hilado mi hermana sus hilos (SÉN. *Fedra*, 641- 663).

Como mujer es débil, se envenena con la locura de amor y llega al punto más oscuro de su personalidad, sobre todo en Séneca. Para Séneca el que esté enamorada y no sea correspondida, provoca que llegue al extremo, al límite de la locura, condenando a su

hijastro a la muerte. La mujer inocente, la que luchaba por mantener la honra de su familia, por mantener la cordura en Eurípides, se vuelve oscura y necia en Séneca, el rechazo de su hijastro y la advertencia de este de que se aleje de él con la espada, le dan la oportunidad de manipular la situación y llegar al extremo:

TESEO. — ¿Quién, dime, ha sido el que ha destruido nuestra honra?

FEDRA. — El que tú menos piensas.

TESEO. — ¿Quién es? Exijo oírlo.

FEDRA. — Te lo diré esta espada que, aterrorizado por el tumulto, dejó abandonada el violador, asustado de los ciudadanos que acudían corriendo (SÉN., *Fedra*, 893-899).

Condena al hijastro a muerte con su testimonio, se empodera, se impone al hombre, pero, Al contrario que otros personajes femeninos principales, como Clitemnestra o Medea, Fedra empequeñece al conocer la noticia de la muerte de su amado, la locura de amor da paso a la cordura y al lamento:

FEDRA. — [...] ¡Ay de mí!, ¿a dónde ha huido tu belleza y los ojos que eran mi estrella? ¿Yaces sin vida? Ven un momento y escucha mis palabras. No voy a decir nada impúdico: con esta mano voy a pagarte el castigo y voy a hundir el hierro en mi pecho infame, voy a dejar a Fedra sin vida y a la vez sin culpa, y a ti por las olas uso y los lagos del Tártaro, por la Éstige, por los ríos de fuego voy a seguirte enloquecida (SÉN., *Fedra*, 1174-1181).

FEDRA. — ¡Desdichada de mí! ¿Qué he hecho? ¿Por dónde de la recta cordura me aparté en mi desvarío? La locura se apoderó de mí, la ceguera enviada por un dios me derribó. ¡Ay, ay, desgraciada! (A la Nodriza.) Mamá, cúbreme de nuevo la cabeza, me avergüenzo de lo que acabo de decir. Cúbreme: de mis ojos se derrama el llanto y ante mi vista no veo sino vergüenza, pues enderezar la razón produce sufrimiento. La locura es un mal; pero es preferible perecer sin reparar en ella (EUR., *Hipól.*, 240-249).

Inevitablemente, Fedra está condenada a la muerte por sus actos. Por mucho que Eurípides justifique estos derivados de la injusticia de la diosa, Fedra debe cumplir con su deber, que no es otro que devolver la honra a su casa quitándose la vida:

NODRIZA. — ¿Tus manos están puras de sangre, niña?

FEDRA. — Mis manos están puras, mi corazón es el que está contaminado.

NODRIZA. — ¿Por un maleficio obra de algún enemigo tuyo?

FEDRA. — Un amigo me ha destruido, sin quererlo yo y sin quererlo él.  
(EUR., *Hipól.*, 317-319).

[...]

NODRIZA. — ¿Qué es eso tan terrible que te impulsa a morir?

FEDRA. — Deja que me pierda, pues contra ti no va nada (EUR., *Hipól.*,  
322-324).

Eurípides suaviza la figura de Fedra por ser un efecto colateral, pues entra en la trama por la lucha entre el hombre y la diosa. Ella es un títere, pero aun así merece la muerte, porque debe cumplir con su castigo, por haberse dejado llevar y por la debilidad de su condición femenina. Sin embargo, en Séneca es la locura de amor la que la condena y es la conciencia que le devuelve la cordura, la que justifica su muerte, pues confiesa ante Teseo lo que ha hecho y se autocastiga:

FEDRA. — ¡Oh, muerte, único alivio de mi amor! ¡Oh, muerte, honra suprema para el pudor ultrajado! En ti me refugio, ábreme tu apacible regazo.

Escúchame, Atenas, y tú, padre, que eres peor que una funesta madrastra. Falso es lo que conté, y la impiedad, que yo misma en mi delirio había concebido dentro de mi enloquecido pecho, la deformé con mentiras. Tú has castigado algo que no ha existido, padre, y yace víctima de una acusación impura un joven puro, pudoroso, sin tacha... (*dirigiéndose a Hipólito*)

¡Recupera ya tu forma de ser! Un pecho impío se abre al puñal justiciero y una sangre derramada cumple el sacrificio debido a los manes de un varón virtuoso.  
(SÉN., *Fedra*, 1189-1199).

La muerte a Fedra la honra, la enaltece y es que, asume su lugar y su castigo. Para mayor valor, ella misma ejecuta el deber del padre y del hijo, acaba con su vida, por no respetar su lugar.

Fedra es un personaje femenino condenado, lejos de estar idealizada por su comportamiento ejemplar, o estigmatizada por su amor inapropiado, es una mujer.

Representa al individuo femenino influenciado por la sociedad, mantiene una lucha constante por lo que es correcto y no, por el deber de ser esposa, madre e hija. Lucha por no dejarse llevar por su pasión y cuando lo hace, cumple con lo establecido, se suicida como lo hace Yocasta al descubrir su parentesco con Edipo y así, ella misma ejecuta la sentencia del hombre.

En un mundo gobernado por hombres Fedra es una víctima. Se centra toda su caracterización en la visión del amor desde el sufrimiento. Es un ejemplo dual para la sociedad, por un lado, es la mujer que sufre por la contradicción y por otro, la que se libera por el amor.

La principal diferencia entre el personaje femenino de Eurípides y el de Séneca es la muerte de este. Eurípides la condena a muerte antes que, a Hipólito, pero con su testimonio desesperado, que deja escrito, cometerá el último acto de locura, culpándole de su muerte y condenando al joven inevitablemente. Al contrario, Séneca le permite dejarse llevar por el calor del rechazo, identificarse como mujer y alejarse de la lucha moral, de lo correcto e incorrecto.

La Fedra de Séneca sufre por cada decisión al igual que lo hace la de Eurípides, pero tiene una potencia mayor en cada uno de sus movimientos, duda, sufre, llora, se lamenta, pero con el calor que le produce el amor prohibido. No se encierra, no se arrepiente de cada paso que toma, como bien marca Gallardo López (1973) en referencia al personaje de Séneca:

Por lo que respecta a Fedra al tomar este personaje ha recreado su figura, le ha dado nueva vida y lo ha hecho más enérgico, más audaz; tiene, sin lugar a dudas, más nervio, más garra que el pálido personaje euripídeo. Con ello no queremos decir en absoluto que sea superior a la del trágico griego, sino simplemente hacer constar que es un tipo humano distinto, más vivaz, más sanguíneo diríamos hablando en términos médicos (p. 86).

Es sin duda Fedra un personaje femenino con fuerza, su condena al amor inalcanzable, la convierte en una simple mujer enamorada y le da una perspectiva que la aleja, al menos en Séneca, de un estándar de madre o esposa. Es madre, pero apenas tiene importancia, casi no se menciona y es esposa, pero no se identifica como tal, respeta las

tradiciones y conoce su estatus, no obstante, el amor que siente por su hijastro es mucho más fuerte que cualquier deber que tenga que cumplir.

Representa la heroína trágica que no puede luchar contra lo humano, tanto en Eurípides como en Séneca, acaba perdiendo la batalla contra su pasión y sus sentimientos, enloquece por amor, y esto es lo que hace que perviva la figura femenina y el mito a lo largo de los siglos. La pasión incontrolable la convertirán en homónima de Medea, la traición y la venganza las igualarán. No obstante, la culpa de Fedra está justificada por el sufrimiento de la estirpe, por la condena amatoria.

Ambas se convertirán en ejemplo de lo femenino, la lucha de Fedra por lo correcto o incorrecto, la convierte en un ejemplo de las pasiones humanas. Pervive su figura por lo cercano de su configuración humana, el sufrimiento de amor, el lamento de las jarchas, la mujer que está atada por las cadenas invisibles del amor, la muerte producida por el amor prohibido en Shakespeare, la que recuerda a la Fedra que muere al conocer la noticia de la muerte del ser amado, la acercan a la actualidad, para presentarla como una víctima inevitable del amor y de la condición humana.

#### 1.3.1.1.4. Nodrizas

##### **NODRIZA [Eurípides, Séneca, Esquilo]**

El papel de la Nodriza en la tragedia no se remonta a un linaje mitológico, sino que representa a la mujer del mundo. Su función habitualmente es la de aconsejar, acompañar e informar a la protagonista, como en las jarchas, la nodriza será esa confidente experimentada necesaria para la trama. Como personaje secundario su fuerza y determinación, incluso el conocimiento del personaje se ven mermados por su función informativa, el valor de sus acciones empequeñece con el de las protagonistas:

Las nodrizas son personajes secundarios cuya participación en la obra no afecta directamente al desarrollo de los acontecimientos, aunque resulta de enorme importancia a la hora de ver la tempestad interior que agita a la apasionada. Son anónimos, lo que equivale a decir que están desprovistos de personalidad propia (Bernal Lavesa, 2013, p. 50).

Si bien, existen algunas nodrizas que destacan por el valor de sus diálogos y su aporte a la trama. Con unos rasgos similares a los de las heroínas, se convertirán en las confidentes que desde su posición secundaria tejen los hilos de la trama. Este es el caso de las nodrizas que presenta Esquilo en su obra *Coéforas* del 458 a. C., donde se contraponen a Clitemnestra con su corazón de madre al conocer la muerte de Orestes. Eurípides también la recoge en sus obras *Medea* del 431 a. C. e *Hipólito* del 428 a. C., quien presenta a dos mujeres muy distintas, para Medea será la voz de la conciencia, mientras que, para Fedra, como alcahueta, se convertirá en la confidente que alienta a la joven a perseguir a su amado. Del mismo modo, las presentará Séneca siglos después en sus obras *Medea* del 50-61 d. C. y *Freda* del 59 d. C.

Esquilo la presentará como una mujer sumisa, es una sirvienta más, pero su relevancia radica en la importancia de sus actos, pues ella crío a los hijos de Clitemnestra, consoló al pequeño Orestes cuando lloraba, cuidó de él hasta que les separaron, por protección del niño, que fue exiliado. Es por eso que, sufre como una madre, como si fuera su madre, cuando anuncian la muerte del hijo. Reaccionando con más pena y dolor de lo que lo hace la metódica Clitemnestra:

NODRIZA. — [...] Pero a mi Orestes querido, a quien me dediqué con toda mi alma, al que crie desde el momento en que lo recibí del seno materno «...». Las mil molestias de los lloros agudos con que me llamaba y me hacía ir y venir durante la noche, han terminado por ser inútiles para mí que las soporté. Sí, que a un ser desprovisto de razón hay que criarlo como si fuera un animal - ¿cómo no?- conforme al propio juicio. Un niño, cuando está todavía en mantillas, no sabe aún decir si tiene hambre o sed o tiene que orinar, sino que el joven vientre de los niños obra espontáneamente. Yo se lo adivinaba, pero creo que muchas veces me equivoqué, y lavandera, entonces, fui de los pañales del pequeño, que ambas funciones yo tenía, la de nodriza y lavandera, y, como tenía un doble oficio, me hice cargo de Orestes por decisión de su padre.

¡Y ahora, desdichada, me entero de que ha muerto! ¡Y voy en busca de un varón que es la deshonra del palacio y va a enterarse con gusto de esta noticia! (ESQ., *Coéf.*, 750-766)<sup>40</sup>.

De igual modo, sufrirá en Medea de Eurípides, ante las intenciones de esta y sus maquinaciones de venganza, lo que la llevará a temer por la vida de los hijos de esta:

NODRIZA. — Entrad, todo irá bien, dentro de la casa, hijos. Y tú tenlos lo más apartados que puedas y no los acerques a su irritada madre, pues ya la he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo. No cesará en su cólera, lo sé bien, antes de desencadenarla sobre alguien. ¡Que al menos, cause mal a sus enemigos y no a sus amigos! (EUR., *Med.*, 89-96)<sup>41</sup>.

Con su pena y preocupación ayudará a caracterizar a Medea, a dar a comprender al público su sufrimiento, el dolor y la transformación de Medea, de esposa a matricida, se muestran gracias a la Nodriza. Que advierte desde el principio el sufrimiento y la locura que se cierne sobre la protagonista:

NODRIZA. — Como os decía, niños queridos, vuestra madre excita su corazón y su cólera. Apresuraos a entrar a casa y no os acerquéis a sus vista ni os aproximéis a ella, guardaos de su alma despiadada. ¡Vamos, entrad cuanto antes! (EUR., *Med.*, 100-106).

---

<sup>40</sup> Citado por la edición de Gredos (1986), traducida por B. Perea Morales.

<sup>41</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férez.



Además, le aporta énfasis y relevancia a la figura de Medea desde el principio:

NODRIZA. — [...] Ahora, por el contrario, todo le es hostil y se duele de lo más querido, pues Jasón, habiendo traicionado a sus hijos y a su señora, yace en lecho real, después de haber tomado como esposa a la hija de Creonte, que reina sobre esta tierra. Y Medea, la desdichada, objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos, invoca a la diestra dada, la mayor prueba de fidelidad, y pone a los dioses por testigo del pago que recibe de Jasón (EUR., *Med.*, 16-24).

Mientras Eurípides muestra a la nodriza intentando salvar a los hijos, Séneca le otorga la posibilidad de convertirse en su conciencia, de redirigirla hacia el buen camino, a pesar de la pena y el dolor:

NODRIZA. — Calla, te lo ruego. Esconde las quejas y encomiéndalas a lo más hondo de tu dolor. El que en silencio, con actitud paciente y serena, soporta hasta el final las graves heridas, puede devolverlas: la ira que se encubre es la que daña. Una vez confesados, los odios pierden la capacidad de venganza (SÉN., *Med.*, 150-154)<sup>42</sup>.

Como figura madura, su experiencia le aporta la confianza para enfrentarse a su señora, por mucho que sea inferior. La considera su hija, cuida de ella, y la protege de sí misma, como intenta proteger a sus hijos:

NODRIZA. — (A Medea). Hija mía, ¿a dónde apresuras tus pasos airados, fuera de la casa? Detente, reprime la ira y contén ese ímpetu.

(Aparte). Semejante a una ménade en trance que, frenética al ser poseída por la divinidad, lanza sus pasos a la ventura por la cima del nevado Pindo o por las cumbres de Nisa, así corre una y otra vez de acá para allá con desenfrenada agitación, con muestras en su rostro de un furor demencial (SÉN., *Med.*, 380-386).

Esta nodriza amorosa, que representa a la madre y confidente. Que conoce a sus señores, intuye su comportamiento, incluso los defiende de sus propias acciones, se contrapone a la que presenta Séneca en Fedra, mucho más astuta y malvada, se

---

<sup>42</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

contrapondrá a la figura sumisa y vulnerable de Fedra, para asemejarse más a una alcahueta que a una madre amorosa y comprensiva:

NODRIZA. — [...] Refrena, te lo ruego, las llamas de un amor sacrílego y la impiedad que ninguna tierra bárbara nunca cometió, ni los getas errantes por las llanuras, ni el inhóspito tauro o el disperso escita. Echa fuera, en actitud purificadora, esa horrible fechoría y, acordándote de tu madre, ten miedo de las relaciones insólitas. ¿Estás dispuesta a mezclar el lecho del padre y del hijo y a concebir en tu vientre impío una prole híbrida? (SÉN., *Fedra.*, 165-172).

Al principio será la confidente de la joven, que con su experiencia le hará considerar sus posibilidades con el hijo de Teseo, su propio señor, para cuestionar su respeto hacia el hombre y su consideración:

NODRIZA. — ¿Se va a parar él y va a abandonarse a las caricias y a despojarse de sus castas costumbres por este amor no casto? ¿Por ti va a deponer su odio? ¿Por ti, por cuyo odio quizás es por lo que las persigue a todas? No puede ser vencido por las súplicas (SÉN., *Fedra*, 237-239).

Irá mucho más allá, para evitar el suicidio de Fedra, la alentarán a seguir adelante, a pesar del rechazo de Hipólito:

NODRIZA. — (Aparte). Como una dura roca, inaccesible por cualquier parte, resiste a las olas y vuelve a lanzar lejos las aguas que baten sobre ella, así rechaza mis palabras. Mas Fedra avanza precipitada, incapaz de soportar la tardanza. ¿Hacia dónde se inclinará la Fortuna? ¿Hacia dónde se dirigirá su locura? A tierra ha caído de pronto su cuerpo sin vida y su rostro lo ha cubierto un color semejante a la muerte.

(A Fedra). Levanta la mirada, sacude ese letargo de tu voz: es tu Hipólito, mira, hija, es él quien te sostiene (SÉN., *Fedra*, 580-587).

Se convertirá entonces en la causante del engaño, en la razón por la que Fedra le acusa de violación, en la conciencia de la mujer falta:

NODRIZA. — Se ha descubierto la falta. Alma mía, ¿por qué quedas estupefacta en tu indolencia? Dirijamos contra él mismo las pruebas y adelantémonos acusándole de un amor incestuoso. Un crimen hay que velarlo con un crimen. Lo más seguro cuando tienes miedo es tomar la ofensiva. Si nos hemos atrevido las primeras

a esta impiedad o si hemos sido sus víctimas, mientras permanezca en secreto la falta, ¿qué testigo va a saberlo? (SÉN., *Fedra*, 721-724).

La nodriza sin duda es un personaje secundario, informativo que con sus acciones comunes representa el rol y la contraposición de la heroína trágica. Se opondrá a Clitemnestra con su función de madre, al sufrir más que ella por la muerte de Orestes, del mismo modo lo hará con Medea, al predecir su venganza e intentar proteger a los hijos de esta, de ella misma. Será la conciencia de las heroínas, con la única intención de como figura maternal, devolverles la razón femenina que han perdido por sus impulsos varoniles.

La nodriza, desde su estatus secundario, supondrá la conciencia y el amor maternal, para las heroínas desesperadas. Con sus intervenciones fundamentará los actos de las protagonistas, dándoles credibilidad, fortaleza y razón. Pues ya sean sus actos considerados aceptables o no, la seguridad con la que la nodriza cree en ellas, en sus capacidades, les aportará la credibilidad que su comportamiento varonil les reduce.

### **1.3.1.1.5. Diosas**

El papel de los dioses en la tragedia grecolatina siempre va a ser determinante para el héroe, ya en la épica de Homero su hazañas y vida, suponían una fuerte influencia para el devenir de los mortales. Lo mismo ocurrirá con los dioses en la tragedia, supondrán en numerables ocasiones el inicio y el fin de la trama. Ante todo, en lo referente a las divinidades femeninas.

Las diosas suelen aparecer como vengativas, en la mayoría de los casos, sobre todo si nos referimos a diosas como Juno y Afrodita, con un carácter marcado a lo largo de toda la mitología griega y latina. Como diosas han de controlar el *statu quo* y mantener el valor que les pertenece como divinidad.

Por lo que, es de esperar que la diosa del Matrimonio quiera castigar todas aquellas acciones que el hombre realizar sin seguir los cánones de la moral, pero, además, como diosa, entidad que está por encima de los hombres, es necesario que, contra los engaños de su esposo, busque el castigo y la venganza. Sus acciones no se reprochan, y son justificadas por la posición que le otorga ser una divinidad.

Lo mismo ocurre con Afrodita, su carácter carnal y pasional, justifican cada una de sus acciones realizadas para vengarse del rechazo de los hombres. Y es que, la divinidad del amor se vuelve vengativa cuando el hombre la repudia o rechaza, como ocurre en *Hipólito* de Eurípides. Fundamentalmente, castigará a Hipólito por su rechazo, por no adorarla.

Que las diosas decidan imponerse a la voluntad de los hombres, no supondrá que se caractericen como un prototipo inapropiado para la sociedad grecolatina, como ocurre con Medea o Clitemnestra, sino todo lo contrario. La deidad, hombre o mujer es cortada por otro rasero, sus actos no justifican su ser, son y actúan por su voluntad, sin necesidad de explicación, ni justificación. Solo el hombre que las enfada es castigado.

Aunque, si se diferencian Juno y Afrodita de su homónima Atenea, las tres son deidades, pero la aceptación que reciben de los hombres es distinta. Atenea se caracteriza como una mujer, fuerte e inteligente, dotada para la guerra, y esta caracterización suya no la convierte en un prototipo de lo inaceptable, como puede ser la sed de venganza de Juno

y Afrodita contra los hombres como Heracles e Hipólito, sino que la veneran mucho más, por su saber estar.

La Atenea que presenta Esquilo, por ejemplo, es una diosa comedida, justa, que respeta al hombre y no se impone, al menos en la tragedia de las *Euménides*. Contrapone claramente la visión de las sedientas de sangre con su comportamiento disciplinar y justo.

No obstante, hemos de remarcar que estos personajes femeninos divinos, se encuentran siempre en una posición secundaria, sus intervenciones son las mínimas con respecto a los otros personajes, muy a pesar de que su función, su intervención, sea la que desencadene en muchas ocasiones la trama. Como ocurre en las obras de Esquilo, Eurípides y Séneca, donde se pueden encontrar estas deidades de fuerte carácter.

#### **EUMÉNIDES [Esquilo: *Euménides*, 458 a. C.]**

El lugar que ocupan las Euménides o Erinias en la mitología grecolatina es limitado, consideradas tanto por Graves (1955) como Hard (2004), como deidades menores, que se nutren de la venganza. De este mismo modo, las presentará Esquilo en su tragedia *Euménides*, en el año 458 a. C., última de la trilogía de la *Orestíada*, donde las diosas alertadas por matricidio de Orestes, quien ha asesinado a su madre en venganza de su padre, perseguirán al joven con la única intención de castigarlo y evitar que el acto quede impune.

Son introducidas por Clitemnestra quien en forma de sombra las llama para que cumplan su venganza. Ha sido asesinada por su hijo y nadie busca justicia para ella.

Se presentan como un conjunto coral, desde el principio, se identifican como desplazadas, repudiadas, a las que buscan expulsar desde su primera aparición. Su objetivo no es otro que el de condenar a Orestes:

APOLO. — [...] ¡Marchaos ya, rebaño sin pastor! ¡Ninguno de los dioses quiere bien a un ható de esa calaña!

CORIFEO. — Príncipe Apolo, escucha también a tu vez. Tú, en persona, no eres el cómplice de esto, sino que todo lo hiciste como el único culpable que eres (ESQ., *Eum.*, 197-201)<sup>43</sup>.

Se enfrentan a Apolo sin pudor, son sus iguales, a pesar del menosprecio, y tienen un objetivo claro, no permitir que el matricidio quede impune:

APOLO. — ¿Qué misión es ésta? ¡Presume de tu honroso privilegio!

CORIFEO. — Echar de sus casas a los matricidas (ESQ., *Eum.*, 208-210).

Esquilo las caracteriza por medio de los otros personajes y sus diálogos, como un conjunto de diosas despiadadas, perseguirán a Orestes hasta el fin del mundo con tal de cumplir con su misión. Pero al mismo tiempo, se muestran como defensoras de las mujeres, para ellas Clitemnestra era un individuo valioso y sus actos contra Agamenón, no le hace desmerecer justicia por su asesinato:

CORO. —

Estrofa 1.<sup>a</sup>

*Ahora será el momento de la aniquilación que acarrearán unas leyes nuevas, si llega a triunfar el derecho y la culpa de este matricida. Este hecho va a acostumar a todo ciudadano a la licencia. ¡Muchos auténticos sufrimientos de heridas causadas por hijos aguardan a padres a partir de ahora a lo largo del tiempo!* (ESQ., *Eum.*, 489-497).

Su condición de diosas les supone un avanzado conocimiento sobre el mundo, se les permite cuestionarse los actos de los hombres, y se preocupan por las acciones venideras. Se centran en justificar y sustentar su sed de venganza ante Orestes, defendiendo las acciones de su madre muerta y cuestionando las de este:

ORESTES. — Ella tenía sobre sí dos manchas.

CORIFEO. — ¿Cómo es eso? Explícalo a los jueces de esta causa.

ORESTES. — Al matar a su esposo, en él mató a mi padre.

---

<sup>43</sup> Citado por la edición de Gredos (1986), traducida por B. Perea Morales.

CORIFEO. — ¿Y qué? Tú sigues con vida, en tanto que ella quedó libre de mancha con la muerte.

ORESTES. — ¿Por qué, entonces, cuando estaba viva, no la obligaste a ir al destierro?

CORIFEO. — Porque no era de su misma sangre el hombre que mató.

ORESTES. — ¿Y soy yo de la misma sangre que mi madre?

CORIFEO. — ¿Pues con qué otra cosa te nutrió, asesino, cuando estabas dentro de sus entrañas? ¿Reniegas de lo que es más querido: la sangre de una madre? (ESQ., *Eum.*, 600-609).

Se encuentran en una lucha continua contra el hombre y el dios, no tienen un lugar establecido en el Olimpo y por ello, no son respetadas por el hombre:

CORIFEO. — Tú eres quien lo dices. Pero, como yo no gane este juicio, mi compañía, en adelante, va a ser gravosa para este país.

APOLO. — No cuentas tú para nada entre los dioses, ni entre los nuevos ni entre los antiguos. Venceré yo.

CORIFEO. — Algo así hiciste también en la casa de Feres: convenciste a las Moiras para que hicieran inmortal a un mortal.

APOLO. — ¿Es que no es justo conceder bienes al que te venera y, sobre todo, al llegar la ocasión en que lo necesita?

CORIFEO. — Tu engañaste con vino a las viejas deidades y te aprovechaste de ello para destruir la antigua distribución de los destinos (ESQ., *Eum.*, 719-728).

Conocen su mundo y el de los mortales, son mujeres sabias y ancianas, que han perdido la credibilidad al perder su lugar entre los dioses. Esquilo las compone con conciencia y furia, extrapoladas de la *Orestíada* son diosas que temen por los actos de los hombres, porque sean justos, pero en la tragedia se convierten en un ejemplo de venganza y justicia descontrolado. Al final, parecen más movidas por la avaricia y el rechazo que la justicia:

CORO. — ¡Que yo haya sufrido esto! ¡Ay! ¡Que yo, con mi antigua sabiduría, viva en esta tierra, como un ser sin honor y detestable! ¡Ay! ¡Rabia y rencor

infinito contiene mi aliento! ¡Ay! ¡Ay de mí, Tierra! ¡Ay! ¿Qué dolor me traspasa el costado? ¡Oye, madre Noche! ¡Irresistibles engaños de dioses me han arrebatado, sin consideración, mis **eso** antiguos honores! (ESQ., *Eum.*, 870-881).

Con la aparición de Atenea modifican su rol vengativo, al tener a alguien que las escucha y busca un equilibrio justo, pierden la sed de sangre. La iniciativa que en un principio defendían se ve apagada por la avaricia, por la posibilidad de volver a ocupar un lugar en el mundo de los hombres:

CORIFEIO. — Soberana Atenea, ¿qué sede dices que puedo tener?

ATENEA. — Una libre de toda clase de dolor y pena. Acéptala.

CORIFEIO. — Ya la he aceptado. ¿Qué honores me aguardan?

ATENEA. — Tan importantes, que no podrá prosperar ninguna casa sin tu ayuda (ESQ., *Eum.*, 893-896).

Las Euménides que Esquilo muestra, se configuran con una visión infame, son mujeres despiadadas, que no dudan en enfrentarse a los hombres. Dentro de su afán por la justicia se esconde su verdadera intención, que claramente muestran en el juicio contra Orestes, y es que su única condición para no arrasarse la tierra en la que se esconde es ser adoradas por sus ciudadanos.

Y entonces, muere la credibilidad de las diosas, que solo quieren recuperar su lugar en el olimpo, lo que las convierte en diosas menores, que incluso estarían por debajo de los hombres. Se remarca así el papel secundario de estas, pues el verdadero protagonista es el hombre que huye de ellas.



**ATENEA [Esquilo: *Las Euménides*, 458 a. C.]**

La función de Atenea en las *Euménides* de Esquilo es la de mediadora. Aparece en la obra casi al final de esta como un notable contrapunto con las diosas vengativas. Su condición de hija de Zeus y sus características de mujer sabia, astuta e inteligente, le da un carácter viril aceptado por los hombres, pues la diosa, nace del hombre, su progenitor único es Zeus, y eso le confiere un respeto especial para estos.

Desde el principio se muestra aparentemente neutral, no se deja llevar por sus emociones, discurre y actúa con cautela. Entra en escena movida por la discordia nacida de la persecución a Orestes:

ATENEA. — He venido corriendo desde allí con pie infatigable sin alas, haciendo sonar terroríficamente los pliegues de mi égida, [tras haber uncido a este carro unos potros en pleno vigor]. Y, al ver a este grupo, nuevo en el país, no siento temor, pero reflejan extrañeza mis ojos. ¿Quiénes sois? Os hablo a todos por igual: a este extranjero abrazado a mi imagen y a vosotras. No os parecéis a ninguna raza de los seres que andan dispersos por el mundo. Ni os ven los dioses entre las diosas ni sois parecidos a humanas figuras.

Pero que uno hable mal del vecino, por no merecer él reproche, está lejos de la justicia y no se ajusta a la ley divina (ESQ., *Eum.*, 403-414)<sup>44</sup>.

Reconoce a las diosas vengadoras, las Erinis y los actos del joven Orestes. Se convierte simbólicamente en la conciencia justa de la tragedia, pues desde el principio su temple lleva al desarrollo de la trama por la imparcialidad, contraponiendo de nuevo el ansia de las diosas con su saber estar:

ATENEA. — De las dos partes que aquí comparecen sólo una ha hecho su alegato.

CORIFEO. — Es que la otra no aceptaría nuestro juramento ni quiere prestarlo.

ATENEA. — Prefieres tener fama de justa a obrar con justicia.

---

<sup>44</sup> Citado por la edición de Gredos (1986), traducida por B. Perea Morales.

CORIFEIO. — ¿Cómo es eso? Explicámelo, ya que no eres pobre de sabiduría.

ATENEA. — Digo que lo que no es justo no prevalece por apoyarse con juramentos.

CORIFEIO. — Entonces, comprueba los hechos y dicta una recta sentencia.

ATENEA. — ¿Estaríais dispuestas a otorgarme poder decisorio en este proceso? (ESQ., *Eum.*, 426-434).

La prudencia de Atenea la lleva a buscar un jurado con el fin de realizar un juicio justo, desvincula así el castigo de lo divino y reduce la pena del hombre:

ATENEA. — Si alguien piensa que este asunto es demasiado grave para que lo juzgue un mortal, tampoco a mí me autoriza la ley divina a resolver en un juicio por homicidio cometido bajo el influjo de cólera intensa. Y, sobre todo, cuando tú has venido bien preparado -como suplicante que ya tuvo purificación y sin peligro de daño para mi templo- y éstas, igualmente, están revestidas de una dignidad no desdeñable y, si no ganan en el asunto, inmediatamente de haber caído a tierra desde el interior de su pecho, se irá extendiendo su veneno, insoportable, eterna peste.

Esto es así: ambas cosas -que se queden o echarlas de aquí- constituyen calamidades contra las que no tengo soluciones yo.

Pero, ya que este asunto se ha presentado aquí, para entender en los homicidios, elegiré jueces, que a la vez que sean irreprochables en la estimación de la ciudad, estén vinculados por juramento, y los constituiré en tribunal para siempre.

Citad vosotros testigos que aporten las pruebas y, juramentados, vengan en auxilio de la justicia. Cuando yo haya seleccionado a los mejores de mis ciudadanos, vendré con ellos, para que juzguen en este proceso con toda verdad, [sin transgredir su juramento, sin dejarse llevar de pensamientos que no sean justos] (ESQ., *Eum.*, 470-489).

Desde una perspectiva actual, el hecho de que rechace tomar una decisión justa, pero personal, acerca del matricidio, podría suponer una pérdida de poder y potencia en el personaje femenino. Lo cual se justifica por la influencia del autor, y es que el hecho de que introduzca un jurado se debe al nacimiento de la democracia y por ende, al deseo

del dramaturgo que mostrar en la obra su realidad<sup>45</sup>. Si bien, esto llevaría a cuestionarse las razones de porque una diosa respetada y de tan alta estima, no es capaz de emitir un juicio.

Sin embargo, para el modelo grecolatino la mujer viril, las mujeres que representan lo perverso, como Medea, realizan juicios propios, y Atenea es todo lo contrario, es de los pocos prototipos femeninos que se respetan, esto es debido a su origen masculino, pues nace el hombre y no de la mujer. Atenea para el pueblo grecolatino cumple el rol establecido, no cuestiona las acciones del hombre, y no emite un juicio de valor por sí sola, lo hará una vez obtenido todos los testimonios y siempre dependerá del veredicto de jurado:

ATENEA. — Ésta es mi misión: dar el veredicto en último lugar. Voy a agregar mi voto a los que haya en favor de Orestes. No tengo madre que me alumbrara y, pon todo mi corazón, apruebo siempre lo varonil, excepto el casarme, pues soy por completo de mi padre. Por eso, no voy a dar preferencia a la muerte de una mujer que mató a su esposo, al señor de la casa. Vence, por tanto, Orestes, aunque en los votos exista empate.

Jueces a quien esta misión os está encomendada, sacad pronto los votos de las urnas (ESQ., *Eum.*, 734-743).

Sustancialmente, el personaje de Atenea en la tragedia de Esquilo cumple un rol importantísimo para el devenir de Orestes y la ciudad. Lo construye de tal manera, que cumple con lo estereotipado para la mujer del mundo grecolatino y aumenta la distancia entre sus homónimas las Euménides, tiene todas aquellas características de poder que se le confiere a las diosas, junto con el respeto irreprochable de la ciudadanía. No necesita de una connotación negativa para ser respetada como en el caso de Juno o Afrodita.

---

<sup>45</sup> Esquilo en esta parte de la obra conecta con su propia actualidad y convierte a la diosa en una ente democrático, influenciado por la sociedad de su tiempo. (Rodríguez Adrado, 1999, pp. 99-100). Si bien, la diosa continúa influenciando en la decisión, pues es finalmente ella, la que decide la resolución del conflicto, al resolver el empate de votos como una absolución (Lesky, 1966, p. 106).

## AFRODITA [Eurípides: *Hipólito*, 428 a. C.]

La figura de Afrodita o Venus en la mitología siempre se muestra como una mujer independiente y fuerte. Nacida de los testículos de Urano, la seducción y el amor son sus principales características. No obstante, como diosa acostumbrada a ser el centro de atención, no es de extrañas que su venganza sea una de las más crueles. Como ocurre en *Hipólito* de Eurípides, del año 428 a. C., donde la diosa usando sus artes amatorias, se vengará del joven hijo de Teseo, consiguiendo que su madrastra enloquezca de amor por él. Y derivando en la consecuente muerte del joven y de esta.

La primera en aparecer en la tragedia de Eurípides, *Hipólito*, es Afrodita. Se presenta como una diosa ofendida por un hombre, Hipólito, pues este la considera la menor y menos importante de las divinidades:

AFRODITA. — soy una diosa poderosa y no exenta de fama, tanto entre los mortales como en el cielo, y mi nombre es Cipris. De cuantos habitan en el ponto y los confines del atlas y ven la luz del sol tengo en consideración a los que reverencian mi poder y derribo a cuantos se ensombrecen contra mí. En la raza de los dioses también sucede esto se alegran con las honras de los hombres. Voy a mostrar muy pronto la verdad de estas palabras. EL hijo de Teseo y de la Amazona, alumno del sato Piteo, es el único de los ciudadanos de esta tierra de Trozén que dice que soy la más insignificante de las divinidades, rechaza el lecho y no acepta el matrimonio (EUR., *Hipól.*, 1- 15)<sup>46</sup>.

Que la menosprecie es su punto de partida para castigar al hombre, tolera el rechazo o la consideración de sus iguales, pero no de los hombres que son inferiores. Lo que hará nacer en ella la sed de venganza:

AFRODITA. — [...] en cambio, por las faltas que ha cometido contra mí, castigaré a Hipólito hoy mismo; la mayor parte de mi plan lo tengo muy adelantado desde hace tiempo, no tengo que esforzarme mucho (EUR., *Hipól.*, 21-23).

Y como diosa del Amor, para llevar a cabo su plan jugará con sus habilidades. El castigo que va a proporcionar es doble, por un lado, castigará a Hipólito a través de Fedra:

---

<sup>46</sup> Citado por la edición de Gredos (1991), traducida por A. Medina González & J. A. López Férez.

AFRODITA. — En una ocasión en que iba desde la venerable mansión de Piteo a la tierra de Pandión a participar en la iniciación de los misterios, al verle la noble esposa de su padre, Fedra, sintió su corazón arrebatado por un amor terrible, de acuerdo con mis planes. (EUR., *Hipól.*, 24-30).

[...]

Desde entonces, entre gemidos y heridas por el aguijón de amor, la desdichada se consume en silencio. Ninguno de los de la casa conoce su mal. Pero este amor no debe acabar de este modo. Se lo revelaré a Teseo y saldrá a la luz. Y su padre matará a nuestro joven enemigo, con una de las maldiciones que Posidón, señor del mar, concedió a Teseo como regalo [...] (39-46).

Así explica su plan como un personaje informativo, que tiene como base dirigir la trama. Adelanta lo inevitable y es que, el poder de los dioses contra los hombres es irresistible, el destino de los hombres está en manos de los dioses.

En su papel femenino el de Afrodita no sería más que el de una divinidad, no supone un carácter relevante el de la diosa, no como Medea, no es que se imponga en el mundo de los hombres, es que su comportamiento es el establecido para una divinidad, su superioridad le permite salirse de la norma establecida para la mujer de la sociedad grecolatina.

## **JUNO [Séneca: *Hércules loco*, siglo I]**

Juno desde el inicio de la mitología clásica está unida a su hermano y esposo Zeus. Considerada la diosa del matrimonio y del hogar, velará por que se mantenga la norma establecida en ambos ámbitos, más en lo humano que en lo divino. Su fiereza nacerá de las infidelidades de su esposo, lo que la llevará a participar en innumerables venganzas contra las amantes y los hijos bastardos de este.

De esta relación nacerán las hazañas de Hércules y la tragedia de Séneca, *Hércules loco* del siglo I, en la que con mayor fuerza se ve la injusta y delirante venganza de la diosa. En ella, Juno aprovechará la vuelta del héroe a casa de los infiernos, para infundirle la locura y ceguera con la que matará a sus hijos y su esposa, acabado con su estirpe.

Como diosa principal aparece una única vez para presentar la trama y poner al público en contexto. Desde el principio se muestra con altivez. Se presenta como la hermana del tronador, tiene un poder claro y un lugar establecido en el olimpo, pero se encuentra desplazada, otros que no tienen su poder, ni su posición, ni siquiera su inmortalidad han accedido a lo más alto. De ahí nace su odio y sed de venganza.

Como personaje femenino no se lamenta por su situación, sino que de ella fluyen la rabia y el desprecio, no por lo que le ha ocurrido, sino por la aceptación de sus rivales en el cielo:

JUNO. — [...] Pero me estoy quejando de cosas ya viejas: por sí sola esta cruel y feroz tierra tebana esparcida de nueras impías, ¡cuántas veces me ha convertido en madrastra! Puede subir Alcmena y ocupar vencedora mi puesto y a la vez puede tomar posesión de los astros que se le prometieron a su hijo. [...] (SÉN., *Herc. Fur.*, 20-24)<sup>47</sup>.

Justifica el porqué de su odio hacia Hércules, no solo es la hermana del dios más poderoso, sino también la esposa y la guardiana del matrimonio. El desprecio al héroe nace de su vínculo, madrastra e hijastro. Caracteriza al héroe con sus diálogos y conforma

---

<sup>47</sup> Citado por la edición de Gredos (1979), traducida por J. Luque Moreno.

las razones por las que debe enfrentarse al él, el poder del hombre se posición por encima del de los dioses, Hércules se engrandece con cada obstáculo:

JUNO. — [...] Él se sobrepone a las desgracias y se engrandece con ellas y mi cólera le produce gozo. Mis odios los convierte en motivos de alabanza propia: al imponerle empresas demasiado crueles he demostrado quién es su padre y le he dado una oportunidad para su gloria (SÉN., *Herc. Fur.*, 32-36).

El comportamiento de Hércules ante los impedimentos de Juno cada vez le hacen más poderoso, la preocupación de la diosa entonces va más allá. El hombre está cerca de imponerse a lo divino, y como diosa no puede permitirlo. Así nace el culmen de sus castigos:

JUNO. — [...] por el cielo hay que temer, no vaya a conquistar los reinos de allá arriba el que ha vencido a los de abajo, arrebatándole el cetro a su padre. Y hasta los astros no llegará él por un camino lento como Baco. Intentará abrirse paso con la destrucción y querrá reinar en el cielo tras dejarlo vacío. Con las pruebas a que ha sido sometido su vigor, se siente orgulloso y que el cielo puede ser vencido por sus fuerzas lo ha aprendido transportándolo... (SÉN., *Herc. Fur.*, 63-70).

El rol que desempeña Juno es el de protectora de lo divino, es un personaje femenino perverso y rencoroso, pero estas cualidades no nacen en ella sin ningún sentido, son causa del enfrentamiento al hombre. No solo se enfrenta al héroe como consecuencia de su relación fraternal, sino por los peligros que supone. Y en su oposición al héroe involucrará a toda la familia de este, convirtiendo a Megara, su esposa fiel, en el detonante de la locura y condenando así a toda su estirpe:

JUNO. — [...] Voy a sacar y arrastrar desde lo más hondo del reino de Dite todo lo que él ha dejado: vendrá el odioso Crimen y la Impiedad feroz, que se lame su propia sangre, y el Extravío y la Locura, siempre armada contra sí misma. Éste, éste es el servidor que debe usar mi resentimiento. Comenzad, esclavas de Dite, agitated rápidas la ardiente antorcha de pino, que Megara acaudille esa tropa erizada de serpientes y con su mano funesta arranque de la ardiente hoguera un enorme tizón (SÉN., *Herc. Fur.*, 96-104).

Su sed de venganza la llevará al extremo, incluso a desear volverse loca para poder culminar con su castigo y es que, no solo es la divinidad que castiga al hombre, sino

también la madrastra que repudia al hijo. No nace en ella ni un atisbo de amor, todo lo que siente es odio. Así se impone al hombre y a sus ambiciones:

JUNO. — [...] Pero para que el Alcida pueda ser arrastrado, sin ser dueño de su mente, conmovido por enorme locura, tenéis vosotras que enloquecer primero, Juno, ¿por qué no enloqueces todavía? A mí, a mí, hermanas, privadme de razón, trastornadme a mí la primera, si es que yo me dispongo a hacer algo digno de una madrastra...

Voy a cambiar de súplicas: ruego que a su regreso vea a sus hijos a salvo y que vuelva con la fuerza de su brazo. He encontrado el día en el que el odioso valor de Hércules va a ser de mi agrado: ¿me ha vencido a mí?, que también se venza a sí mismo y desee morir después de haber vuelto de los infiernos: ahora me va a servir el que haya sido engendrado por Júpiter.

Me apostaré allí y para que los dardos salgan disparados por un arco certero, yo los lanzaré con mi mano; yo gobernaré sus armas cuando ya esté loco; por fin voy a ayudar a Hércules en una lucha...

Una vez realizado el crimen, ¡que lo admita en el cielo su padre con esas manos! (SÉN., *Herc. Fur.*, 109-123).

El personaje femenino que crea Séneca cumple el rol presupuesto de diosa. Fuera de la caracterización habitual de la diosa, que protege el matrimonio y que es la madrastra injusta, la presenta como un ser divino, que justifica sus actos con el enfrentamiento a Hércules. La razón de todo lo malo que realiza deriva de las acciones del hombre, es justa porque sus actos son consecuencias de este y no de su deliberada maldad. Sin embargo, la base de su insistencia y del enfrentamiento al héroe, sin duda recae en su relación fraternal.

Busca con sus actos desvincularse del papel de madre y se convierte en la malvada madrastra, cumpliendo así con su función principal, proteger la virtud del matrimonio. la diosa no merece un castigo por sus crímenes, pues es de esperar que exista en la tragedia un enfrentamiento del dios y del héroe. Juno es un prototipo femenino inalcanzable, es imposible que ninguna mujer sea como ella, pues su comportamiento es específicamente divino y acorde con su rol.



Las diosas de la tragedia como ya hemos visto tienen un papel relevante, pero no extenso. Suelen ser mujeres fuertes que se anteponen a los deseos del hombre o que se los conceden. En la mayoría de los casos la benevolencia no es una de sus virtudes. No obstante, sus acciones siempre vienen desencadenadas por el hombre, es el castigo que merecen por imponerse a la divinidad.

La rivalidad del dios y el hombre en su lucha por la comprensión del mundo, a las diosas les confiere una posibilidad como mujeres de mostrar su poder y sus capacidades, lo que en las sociedades grecolatinas no era posible para la mujer real. Esta posibilidad de ser más que un mero objeto que venerar, también las convierte en un prototipo de mujer a la que poder alabar o repudiar. Pues diosas como Afrodita y Juno, en la mayoría de las ocasiones tendrán una connotación negativa, similar a la de Medea y Fedra, por ser mujeres con identidad propia.

No obstante, el comportamiento de las diosas siempre va a estar justificado por la rivalidad con el héroe, si buscan el enfrentamiento con el hombre es porque este lo ha iniciado, provocando que ejerzan su deber dividido, oponiéndose a estos sin ser caracterizadas como viriles. También las salvaguarda su pequeño papel en la tragedia y en la mitología, que sin duda marca el devenir de los protagonistas. Lo que dejaría una clara reflexión, y es que, aun pudiéndose considerar personajes secundarios por sus escasas intervenciones, las diosas de la mitología griega y latina son y serán un valiosísimo ejemplo de lo femenino en cualquier época, pues su fama positiva o negativa, sobrevive a través de los siglos.

### 1.3.1.2. Comedia

Como ocurre con la tragedia, la mayoría de los autores que encontramos son hombres, se desconocen datos de mujeres que desarrollaren el arte de la dramaturgia, de ahí, que seleccionemos a los más relevantes y de los que más textos han pervivido, para crear un canon de sus obras. Como son el griego Aristófanes y los latinos Menandro, Plauto y Terencio. Indistintamente contemplamos las creaciones provenientes de la comedia antigua y política de Aristófanes y de la comedia media y nueva, social de Menandro, Plauto y Terencio.

Analizamos creaciones en las que los personajes femeninos de la comedia poseen una mayor intervención o carácter como son: *Lisístrata*, *La Asamblea de mujeres*, *El atormentador de sí mismo*, *Los hermanos*, *La suegra*, *La suegra*, *El labrador*, *Estico*, *El arbitraje*, *La Andriana*, *La trasquilada*, *La comedia de la Arquilla*, *Truculento*, *La maroma* y *El eunuco*.

A diferencia de los personajes de la tragedia, los de la comedia no van a estar fundamentados en una tradición mitológica, y se van a encontrar la mayoría de ellos abocados a un segundo plano. Donde su función fundamental es la de ayudar a informar al espectador o resolver el conflicto. Esto no impide que de nuevo nos encontremos con héroes en este caso cómicos, protagonistas que resaltan por su resolución del juego cómico y de los conflictos cotidianos. A pesar de que este esté condicionado por la idea cómica, y abocado a la simpleza psicológica por ello (López Férez, 1988, p. 440).

De los roles que el personaje femenino desempeña en la comedia, se pueden encontrar de nuevo los de madre, hijas, esposas, mujeres, con el añadido de esclavas, siervas y cortesanas. Estos papeles son menores, pero no dejan de ser necesarios para la comedia y la configuración de la trama.

A diferencia de los personajes de la tragedia, con nombres individuales y característicos, donde ningún personaje femenino, ni masculino comparte el mismo nombre, en la comedia los personajes serán renombrados, se reutilizan y se recharacterizan sus roles (esto también viene dado por la influencia de unos autores sobre otros, como ocurre con Menandro y Terencio). Se pueden encontrar personajes femeninos en

diferentes obras con el mismo nombre y que realicen una función distinta en la trama, como puede ser pasar de madre a sirvienta.

De los comediógrafos citados, solo Aristófanes les aportará a sus personajes femeninos en sus obras, *Lisístrata* y *las Asamblea de mujeres*, un papel principal y relevante, esto es debido al tipo de comedia que compone, al pertenecer a la comedia antigua, a través de la utopía política, critica las circunstancias de su pueblo, y la posible facilidad de la resolución de los conflictos de su tiempo, a través de la figura femenina.

A rasgos generales, tanto los personajes femeninos de Menandro, como de Plauto y Terencio, analizados, tienen una condición secundaria, en los que sus intervenciones muy levemente superan las de los hombres. Por la temática alejada de la épica, la batalla y la nobleza del conflicto, pues la comedia media y nueva no muestran un mundo caótico, asocial, que constantemente se encuentra en la búsqueda de la verdad, el territorio, el dios y lo propio, sino que se establece en una sociedad funcional, social, donde en la mayoría de los casos, se aprecia como cada uno de los personajes desarrolla su papel social.

Al ser los personajes femeninos de la comedia, mucho más mundanos y sociales, su individualidad se pierde con la trama, son parte del conjunto, y funcionan por el conflicto que nace con ellas, pero no porque ellas sean la parte principal, como ocurre con las protagonistas de las tragedias. De ahí que, se hayan de exponer, por lo general, en categorías de: Esposas-Madres, Hijas, Cortesanas, Mujeres y Sirvientas y esclavas, y que se presenten de nuevo ordenados cronológicamente por autores de Grecia a Roma.

### *1.3.1.3. Esposas-Madres*

Al igual que ocurre con la tragedia, el papel de esposa y madre es uno de los más característicos y principales de la comedia. Sin embargo, difiere en el tratamiento que obtiene. La mujer en prácticamente toda la comedia se encuentra tutorizada por el hombre, el personaje masculino, lo que provoca que su influencia sea menor. Esto no quiere decir necesariamente que el rol de esposa-madre no posea importancia en la trama pues existen excepciones como las que veremos a continuación, en las que se vuelven imprescindibles<sup>48</sup>.

Estas esposas y madres de la comedia, no tan desgarradas por el dolor y la pérdida como las de la tragedia, se encuentran en ocasiones en la búsqueda de su retoño perdido. Debido a la inconsciencia de la juventud, las violaciones o relaciones prematrimoniales que las llevan a un embarazo no deseado y, posteriormente, a exponer a sus pequeños por la tranquilidad del honor del esposo, amante o padre y el suyo propio. Así pues, unidas a las madres trágicas por la preocupación por los hijos, su devenir, sus acciones, se destinarán a la protección de la honra en lo referente a las hijas y, en ocasiones, a la concienciación del hijo, siempre sin mucho éxito con este último.

Su papel fundamentalmente es el de informar, ayudar a sustentar la trama, pues el hilo cómico se desenreda con su aparición. Ya que, unas de las funciones fundamentales de las madres y esposas en la comedia, será la de reconocer al niño/a perdido devolviendo la buena reputación a la casa familiar. Se convierten en personajes fijos donde su carácter no varía a lo largo de la comedia, su rol y su función se mantienen hasta el final:

Menandro en su obra plasma a la esposa ateniense con un papel oscuro y silencioso que representa la realidad de la vida cívica, pero deja entrever en el fondo una nueva concepción: la relación armoniosa en el seno del matrimonio y la creciente valoración personal de la mujer en Atenas (Espert Guerrero, 2010, p. 36).

---

<sup>48</sup> Las madres y mujeres que presentamos con sentido de inferioridad no suelen ser las más frecuentes, pero sí las que más intervienen en la comedia. Existen personajes femeninos que cumplen este rol, con un carácter mucho más marcado sobre todo en Plauto, como las que presenta Haydée Franco (2005) en su artículo “Algunos personajes femeninos en la comedia de Plauto” en los que el personaje “es regañona, altanera, orgullosa y lo suficientemente astuta como para descubrir las faltas del esposo” (p. 48).

Razón tal vez por la que no se dude de su palabra al reconocer al retoño perdido. Las madres sufren, se apenan por la pérdida o descontrol de los hijos, por su desaparición y por los actos que las llevaron a alejarse de ellos, como es el caso de Sóstrata, Pánfila y Mirrina. Pero también son amantes madres, perfectas consejeras, con un toque de humor, sutiles pícaras que harán lo que esté en su mano para mantener el honor familiar.

**MIRRINA [Aristófanes: *Lisístrata*, 411 a. C., Menandro: *El labrador*, ¿?, Terencio: *La suegra*, 155 a. C.]**

El primero en presentar el personaje de Mirrina es Aristófanes en su obra *Lisístrata* del 411 a. C., aportándole una caracterización especial debido al argumento de la comedia, ya que, en toda ella, la mujer tiene un carácter marcado, sobre todo su protagonista Lisístrata. Mirrina sirve de puro ejemplo de cómo las mujeres contendrán al hombre. Pues, el argumento de la comedia se basa en la imposición de la mujer sobre el hombre, dado que estas lideradas por Lisístrata, negarán al hombre el placer carnal hasta que no firmen la paz, a consecuencia de que se presentan cansadas de las contantes y largas guerras de los hombres.

Mirrina no se muestra como la típica madre y esposa fiel, ama a su marido y a su hijo y es por eso que no duda en seguir los principios de Lisístrata. Desde el comienzo sirve como recurso cómico, para representar la desorbitada libido de las mujeres, su carácter sexual:

MIRRINA. — ¿Llegamos tarde, Lisístrata? ¿Qué dices? ¿Por qué Callas?

LISÍSTRATA. — No te alabo, Mirrina, por llegar a estas horas para un asunto como éste.

MIRRINA. — Es que apenas pude encontrar el sostén en la oscuridad; pero si se trata de algo urgente, cuéntanoslo a las que estamos (ARISTÓFA., *Lis.*, 89-71)<sup>4950</sup>.

---

<sup>49</sup> Las abreviaturas de autor y obras de las citas cómicas se han basado en el criterio unificado de López Férez (1988) y Codoñer (1997), siempre que haya sido posible. En caso contrario, no se ha abreviado.

<sup>50</sup> Citado por la edición de Gredos (2007). Traducida por L. M. Macía Aparicio.

Y al mismo tiempo, refleja un carácter inocente y cándido, que en oposición a Lisístrata da a conocer la facilidad con la que las mujeres se pueden influenciar, con la que cede a los gustos y decisiones de otros. Como le ocurre con el esposo, pues cuando los hombres están hartos de esperar en el lecho, el marido de Mirrina, Cinesias, es el primero que va a buscarla:

MIRRINA. — ¡Por Zeus, yo! ¡Es mi marido Cinesias!

LISÍSTRATA. — En ese caso es tarea tuya ponerle el horno y darle la vuelta, engatusarle, quererle y no quererle y consentirle todo salvo lo que oyó la copa.

MIRRINA. — Descuida, lo haré (ARISTÓFA., *Lis.*, 439-841).

La escena cómica le aportará la posibilidad de mostrarse fiel a Lisístrata y a su propósito en común, dejando de ser madre y esposa devota para mostrar únicamente sus armas de mujer y sexualidad. Representa entonces en el juego de la seducción a la mujer fatal, que maneja al hombre al gusto y a la que se deja llevar por su instinto más primario:

CINESIAS. — ¿No vas a bajar siendo yo el que te llama, Mirrina?

MIRRINA. — Es que me llamas sin necesitarme para nada.

CINESIAS. — ¿Qué no te necesito? ¡Pero si estoy hecho polvo!

MIRRINA. — Me voy.

CINESIAS. — ¡Oh, no! Por lo menos escucha a tu hijo. Tú, niño, ¿por qué no llamas a mamuchi? (ARISTÓFA., *Lis.*, 870-877).

Las artimañas del uno y del otro, provocarán el juego sexual, pues como madre Mirrina no puede alejarse de su hijo, su vínculo los une y su acercamiento al niño provocará, la cómica escena de la esposa fogosa que casi cede ante los ruegos del hombre:

MIRRINA. — ¡Qué cosa es tener hijos! Habrá que bajar. ¿Qué hacer si no?

CINESIAS. — (*Para sí, mirándola mientras se acerca*) Me parece que se ha vuelto mucho más joven y que su rostro es mucho más atractivo, y el enfado y el desdén que hacia mí muestra es precisamente lo que más me hace que me consuma de deseo por ella.

MIRRINA. — (*Al niño, desentendiéndose ostensiblemente de Cinesias*)  
¡Cariñito de mamá, chiquitín de una calamidad de padre, ven que te dé un beso,  
caprichito de mamuchi! (ARISTÓFA., *Lis.*, 884-890).

Comenzará el tira y afloja, mostrando Mirrina el dominio sexual de la mujer, sus encantos y engatusamientos llevarán al esposo al límite, provocando que crea fervorosamente que va a yacer con él:

MIRRINA. — ¿Y voy a incumplir el juramento que he jurado, infeliz?

CINESIAS. — Que se vuelva contra mí. No te preocupes del juramento.

MIRRINA. — Ea pues, voy a traer un catrecillo para nosotros.

CINESIAS. — ¡Oh, no, el suelo nos basta!

MIRRINA. — Por Apolo, que no acostaré contigo en el suelo, ni aunque seas como eres (*se va*).

CINESIAS. — Esta mujer no me quiere, la cosa está bien clara.

MIRRINA. — Ya está, Échate deprisa, que yo voy a desnudarme. Pero, ¡lagarto!, hay que traer una estera (ARISTÓFA., *Lis.*, 893-897).

Hasta que finalmente, Mirrina con el engaño consigue lo que desea, que el hombre se vea obligado a buscar la paz:

CINESIAS. — ¡Mala muerte se lleve al primero que destiló un perfume!

MIRRINA. — Toma esta ampolla.

CINESIAS. — Polla tengo yo otra. Pero tormento mío, túmbate de una vez y no me traigas nada.

MIRRINA. — Lo haré, por Ártemis. Ya me quito todo. (*Se escapa corriendo*) Pero, amorcito, haz que se decrete concertar la paz.

CINESIAS. — Lo pensaré. (*Se vuelve y ve que ella no está*) ¡Esa mujer me ha matado y me hecho polvo; dejando aparte otras cosas me ha pelado y se ha largado! (ARISTÓFA., *Lis.*, 946- 953).

La Mirrina que presenta Aristófanes se aleja de la que sus compañeros cómicos presentarán siglos después. Aunque es madre y esposa, no mantiene el rol, ni la

caracterización habitual. No cumple con los deseos del hombre, sino que los aumenta, para conseguir lo que anhela, la paz. Se convierte entonces en un personaje simbólico, pues representa la lujuria, la inocencia y la libido femenino, mezclado con la astucia de la mujer.

Se impone al hombre por ser su deber como mujer, porque su juramento con Lisístrata y el resto de las mujeres se lo exige. Y porque su negativa a satisfacer los deseos del hombre, le aportan el juego cómico necesario a la trama y credibilidad a sus actos, para confirmar que el juramento de las mujeres es completamente veraz.

Por su parte, los comediógrafos Menandro y Terencio presentarán siglos después en sus comedias, el personaje de Mirrina mucho más comedido y caracterizado como la madre y esposa fiel.

Menandro mostrará a su Mirrina en la obra *El labrador*, donde aparecerá como icono de madre preocupada por los hijos, sobre todo por la honra de la hija. Pues esta ha sido violada por el hijo del vecino rico, y teme por no encontrar quien quiera desposarse con ella. Ya que el padre del vecino va a casarlo con su hermanastra. Hasta que su hijo Gorgias aparece con la noticia de que al ayudar a un hombre este promete casarse con su hermana.

Desde el principio se presenta como madre preocupada, acompañada por su confidente Fílina, pues su hija ha perdido su reputación al ser violada. Debido a ello, se lamentará de su situación en los fragmentos que se conservan de la comedia:

MIRRINA. — Pues te cuento toda mi situación, Fílina, porque sé que hablo con una persona que me aprecia. En este punto estoy yo ahora.

FÍLINA. — Sí, por las dos diosas ', ahora que lo he oído, hija, poco necesito para ir a su puerta y llamar fuera al bribón y decirle lo que pienso.

MIRRINA. — NO, no vayas tú, Fílina. Mándalo a paseo.

FÍLINA. — ¿Por qué «mándalo a paseo»? Maldito sea un tío como ese. Ese malvado va a casarse después de haber deshonrado a la muchacha.

MIRRINA. — ... tantos ... llega ... de la finca el siervo, Daos. Cambiemos un poco de sitio.



FÍLINA. — ¿Y qué nos importa a nosotras?, dime. Estaría bueno, por Zeus (MEN., *Labrador*, 22-34)<sup>51</sup>.

Fílina se convierte en la confesora de Mirrina es una mujer de mayor edad, que la aconseja y la ayuda a sobreponerse a la adversidad. Una adversidad que crece con el conocimiento del embarazo de la hija, la cual está a punto de dar a luz:

FÍLINA. — (*A Mirrina que se mueve preocupada.*) ¿Qué te pasa, hija? ¿Por qué te paseas retorciéndote las manos?

MIRRINA. — ¿Que por qué? Fílina, no sé qué hacer ahora.

FÍLINA. — ¿Sobre qué?

MIRRINA. — La niña está para dar a luz, querida ... (*Faltan unos ocho versos para el final del acto*) (MEN., *Labrador*, 84-87).

El papel de Mirrina como madre en la comedia de Menandro se encuentra fragmentado, al haberse podido recuperar a penas un acto y unos versos, la aparición de la madre es pobre e introductoria. Puesto que solo se conservará de ella la preocupación inicial de la madre, que ha perdido la reputación familiar debido a la violación de su hija. Así, la Mirrina de Menandro se desvincula sustancialmente de la que presenta Aristófanes en *Lisístrata*, sexualizada, empoderada e individualizada por su comportamiento de mujer seductora, por su autoconamiento sexual.

Al igual que Menandro, Terencio la caracteriza como madre preocupada en su obra *La suegra* del 155 a. C., donde se encuentra en el conflicto por la pérdida del honor familiar debido a la violación de su hija. Que se halla desposada con el hijo de Sóstrata, el cual no conoce que ha sido violada y que espera un hijo de su violador. Por suerte para la hija de Mirrina, Filomena, y para esta, al final de la trama se descubre que el verdadero padre del hijo que espera es su propio esposo.

---

<sup>51</sup> Citado por la edición de Gredos (1986). Traducida por P. Bádenas de la Peña.

Mirrina se igualará como madre en esta comedia a Sóstrata, mientras una busca complacer a la nuera con el fin de que vuelva a la casa y así hacer feliz al hijo. La otra protege a la hija para evitar que se descubra el embarazo.

Así pues, Será la encargada de informar de lo que está pasando y además de urdir un plan para que los hombres no se enteren del embarazo. Incluso, aportará información vital para que se pueda resolver el conflicto, para que Baquis resuelva el conflicto, proporcionando la prueba de que el violador de su hija le quito su pulsera.

Por ello, Mirrina se presenta como madre preocupada siempre en escena, es más, si su preocupación cambia no se ve en escena, sino que lo describe Baquis. Busca que nadie se entere de lo ocurrido:

MIRRINA. — ¡Cuitada de mí! ¿Qué haré? ¿A qué mano me volveré? ¿Qué le diré a mi marido, triste de mí? Porque entiendo que ha oído la voz de la criatura que lloraba: tan de presto se nos entró donde mi hija está, sin decimos nada. Y si él sabe que ella ha parido, ¿qué excusa le daré de habérselo encubierto? ¡Ay, no lo sé! Pero la puerta ha sonado. Yo creo que él sale a reñir conmigo. ¡Perdida soy! (TER., *Hec.*, 516-521)<sup>52</sup>.

Se preocupa en ocultar y tergiversar la verdad al esposo, para hacerle creer que es ella la que se interpone a que su hija vuelva al lado del esposo, para evitar que el evidente embarazo se descubra:

FIDIPO. — Ojalá fuese verdad. Pero ahora me acuerdo de lo que me dijiste una vez, cuando le tomamos por yerno. Porque decías que no consentirías que tu hija estuviese casada con un hombre que tenía amores con una ramera y dormía fuera de casa.

MIRRINA. — (*Aparte.*) Más quiero que sospeche cualquiera otra causa, que no la verdadera (TER., *Hec.*, 538-540).

Mirrina muestra la realidad de las mujeres, el sufrimiento de las madres por los hijos y la importancia de la honra, con sus diálogos, con sus pequeñas intervenciones.

---

<sup>52</sup> Citada por la edición de Cátedra (2001). Traducida por J. Bravo.

Además, se convierte en la primera resolutora del conflicto, pues con la información que aporta acerca de la pérdida de la sortija de su hija, anuncia el posible final:

MIRRINA. — (*Sola.*) A fe que no hay en el mundo mujer más desventurada que yo. Porque a la clara veo los extremos que éste ha de hacer, si viene a saber el negocio como pasa, pues esto que es cosa de poco momento le ha puesto tan colérico. Ni sé qué medio me tome, para que se pueda mudar su parecer. Y no me faltaba ahora otro trabajo, sino éste sobre todos los demás, si él me fuerza a criar el muchacho, cuyo padre nosotras no sabemos quién es. Porque cuando a mi hija se le hizo la fuerza, con la obscuridad no se le pudo al hombre conocer el rostro, ni se le quitó prenda ninguna por donde se pudiese después saber quién era. Él le quitó a la doncella una sortija, que ella tenía en el dedo, a la despedida, Juntamente con esto, temo que Pánfilo no podrá tener mucho tiempo en secreto lo que le he rogado, especialmente cuando vea que crían por suyo el que es hijo ajeno (*TER., Hec., 567-575*).

Esta Mirrina no necesita confesora o apoyo, pues su situación social es mucho mejor que la que presenta Menandro, la cual es pobre y se contrapone a la familia rica vecina. Interviene por la hija, la protege y habla por ella con el fin de proteger su linaje. Como madre cumple el prototipo estipulado, la defensa y protección de los hijos se interpone a cualquier adversidad, sufrimiento o dolor. Su instinto maternal la lleva a mentir, a convertirse en la antagonista ante su esposo, en la madre que repudia al yerno y evita separarse de su hija.

Muy distinta a la Mirrina de Aristófanes, menos madre y esposa, y con una mayor conciencia social, protectora por juramento de la paz, que aprovecha su sexualidad para conseguir su objetivo junto con las otras mujeres. Las tres mirrinas en cierto modo, representaría el prototipo de madre, de madres protectoras, que se imponen al hombre y a la adversidad para salvar la reputación familiar, para salvar a la *polis* y a los hombres de un daño mayor y de sí mismos.

**PÁNFILO** [Menandro, *El arbitraje*, C. 304 a. C., Plauto: *Estico*, 200 a. C., Terencio: *Los hermanos*, 160 a. C.]

Pánfila aparecerá como madre, esposa e hija. Como madre se presentará joven y asustadiza. Normalmente, se trata de una madre primeriza, quien ha dado a luz ocultándose de su esposo para no avergonzarse, por no ser su hijo legítimo sino fruto de una violación, como es el caso de la obra de Menandro.

Menandro la presenta en su obra *El arbitraje*, del 304 a. C., que trata principalmente sobre la disputa de dos esclavos, acerca de quedarse con las joyas del bebé que han encontrado. Uno alegará que le pertenecen por encontrar al recién nacido y el otro por quedárselo para criarlo. El recién nacido resultará ser el hijo de Pánfila, esposa de Carisio, quien ha dado a luz al fruto de su violación. Al no conocer al hombre que la violó expone al pequeño para que su esposo no la repudie, sin embargo, este se entera de lo ocurrido y en venganza se echa a los brazos de la hetaira Habrótono. El conflicto será resuelto por el esclavo de Onésimo, quien reconoce una de las joyas como propia de su amo, desvelando la identidad del violador y concluyendo el conflicto satisfactoriamente, al demostrar que el recién nacido es hijo legítimo del joven matrimonio.

Pánfila, al ser madre primeriza y esposa joven, no tiene un papel llamativo en la comedia. Se encuentra perdida y desorientada. Muestra su lamento y el dolor que siente por dar a luz. Así, tímidamente se enfrenta al padre, en su búsqueda de un defensor, tras ser repudiada por el esposo:

*(Esmícrines y Pánfila salen de casa de Carisio.)*

PÁNFILO. — Pues si tú, que me quieres salvar, no me convences de ello, no parecerías un padre, sino un amo.

ESMÍCRINES. — ¿Pero es que se necesitan razones para convencerte de esto? ¿Es que no salta a la vista? Esto, Pánfila, está clamando a gritos. Y si necesitas que yo te lo cuente, estoy dispuesto, y te daré tres argumentos. No os salvaríais ya ni él ni tu (MEN., *Arbitraje*, 713-720)<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Citado por la edición de Gredos (1986). Traducida por P. Bádenas de la Peña.

Pero no lo consigue, Pánfila está desprotegida, dar a luz al hijo de un hombre al que no conoce, quien no es su esposo, la lleva a ser rechazada. Como mujer se encuentra bajo el yugo de la sociedad, como hija y esposa, incluso como madre, está sometida al prejuicio del hombre, aunque la culpa no le pertenezca, la condena ha de pagarla. Así se vuelve pequeña y desesperanzada, hasta la aparición de Habrótono, quien resuelve el conflicto y le muestra la cara oculta de este, desvelando la identidad del padre de su hijo:

PÁNFILO. — Dime, mujer, ¿de dónde has sacado el niño que tienes?

HABRÓTONO. — ¿Entre las cosas que lleva ves alguna que te resulte conocida, amiga? No tengas miedo de mí, mujer.

PÁNFILO. — ¿Es que no lo has parido tú?

HABRÓTONO. — Lo fingí, no para perjudicar a su madre, sino para dar tiempo a encontrarla. Ahora ya la he encontrado, pues te estoy viendo a ti, que eres la que vi entonces.

PÁNFILO. — Pero ¿quién es el padre?

HABRÓTONO. — Carisio.

PÁNFILO. — ¿Lo sabes seguro, amiga?

HABRÓTONO. — Sí, estoy segura. ¿Pero no eres tú la recién casada que vive ahí (señala la casa de Carisio)?

PÁNFILO. — Sí.

HABRÓTONO. — ¡Mujer afortunada, algún dios ha tenido misericordia de vosotros! (*Se oye golpear desde dentro la puerta de Querétrato.*) Algún vecino acaba de golpear la puerta para avisar que sale. Llévame adentro contigo para contarte claramente todo lo demás. (*Vanse a casa de Carisio*) (MEN., *Arbitraje*, 862-876).

El personaje femenino que muestra Menandro se encuentra levemente caracterizado debido a la pérdida de los versos. La intervención de Pánfila es menor, casi imperceptible. Como madre se centra más en la repercusión de su maternidad que en la criatura. Es una mujer joven asustada, que busca la ayuda de sus tutores los cuales le repudian hasta que se descubre la verdad.

Distinto será el personaje femenino que presenta Plauto en su comedia, *Estico* del 200 a. C., donde se enfrenta junto con su hermana Panégiris a los mandatos del padre. Ambas jóvenes están casadas con dos hermanos que han ido en busca de fortuna, su ausencia está siendo tan larga que el padre, como tutor, les pide que acepten la anulación de sus matrimonios y un nuevo enlace. Las hermanas fieles a los maridos rechazan la proposición del padre e intentan ablandarlo para conseguir mantener sus matrimonios. El conflicto se resuelve con la llegada de los esposos, repletos de riquezas:

Otras representantes de la joven esposa honorable son Panegiris y su hermana en *Stichus*. Ambas mujeres reúnen el ideal de nobleza y fidelidad, conocen a la perfección las características de las mejores matronas y desean mantenerse fieles hasta la llegada de sus esposos ausentes (Haydée Franco, 2005, p. 57).

Tanto Pánfila como Panégiris se muestran a la espera del esposo, una espera muy similar a la de Penélope en Homero, quien, en la incertidumbre y el desconocimiento, anhela el regreso del esposo. Incluso, llegan a compararse con la propia Penélope y con sus lamentos épicos:

PANÉGIRIS. — Yo creo, hermana, que fue mucho lo que tuvo que pasar Penélope al verse tanto tiempo sola, privada de su marido; y es que por lo que nos pasa a nosotras podemos hacernos cargo de su situación: nuestros maridos están fuera por sus negocios y nosotras dos, como es natural, en continua zozobra día y noche, pensando cómo les irá en su ausencia.

PÁNFILO. — A nosotras nos corresponde cumplir con nuestro deber, y al portarnos así, no hacemos más que lo que el amor conyugal nos manda. Pero siéntate aquí un rato, que quiero que hablemos largo sobre el problema este con mi marido (PL., *Stich.*, 1-10)<sup>54</sup>.

Son hermanas y son confidentes la una para la otra. Mientras Panegiris se lamenta por la ausencia del esposo, es mucho más visceral, Pánfila se muestra metódica. Su voluntad es la misma, enfrentarse al padre para mantener sus matrimonios, pero su manera de enfrentarse al conflicto las separa. Ya que Pánfila, va mucho más allá del lamento, busca una solución a sus problemas, al enfrentamiento:

---

<sup>54</sup> Citado por la edición de Gredos (2002). Traducida por M. González-Haba.

PÁNFILA. — Porque desde luego, en mi opinión, debe toda persona sensata aplicarse al cumplimiento de su deber; por eso yo, hermana, aunque tú eres mayor que yo, te aviso que no te olvides de cuál es el tuyo; aunque ellos se porten mal y nos traten como no deben, a pesar de todo, para no empeorar aún más la situación, debemos empeñarnos por todos los medios a nuestro alcance en tener presente cuál es nuestro deber (PL., *Stich.*, 40-46).

Mucho más meticulosa, buscará poner el deber de la mujer, la obligación de la esposa de su parte. Ambas hermanas, respetarán la voluntad del padre, su tutor en ausencia de sus esposos. Por lo que, desde el respeto intentarán cambiar la voluntad de este:

PANÉGIRIS. — Nosotras debemos amoldarnos a lo que haga quien tiene una autoridad mayor que la nuestra. Mi opinión es que debemos recurrir a las súplicas, más que a llevarle la contra; si apelamos a su condescendencia, espero que tendremos éxito: nosotras no podemos hacerle frente sin caer en deshonor y cometer el mayor de los crímenes y yo eso ni lo haré ni te aconsejo a ti que lo hagas. Debemos conseguirlo con súplicas; yo me conozco a los nuestros: se le puede convencer (PL., *Stich.*, 70-74).

Nace entonces entre padre e hijas el juego cómico, entre abrazos, halagos y cumplidos, buscan ellas conseguir mantener su matrimonio, mientras su padre intenta expresarles sus dudas:

PÁNFILA. — Espera, que te ponga un cojín.

ANTIFÓN. — Gracias, gracias, me basta así como está; siéntate.

PÁNFILA. — Deja, padre, que te lo ponga.

ANTIFÓN. — Pero si no es necesario.

PÁNFILA. — Que sí lo es.

ANTIFÓN. — Bueno, como quieras. Pero ahora ya está bien.

PÁNFILA. — Una hija no puede hacer nunca bastante por su padre: ¿no es lo natural que seas tú el primero para nosotras? Y después, padre, nuestros maridos, a quienes tú quisiste damos por esposas.

ANTIFÓN. — Vosotras os portáis como deben hacerlo las mujeres honradas al considerar a vuestros maridos como si estuvieran aquí, a pesar de estar ausentes.

PÁNFILA. — La decencia, padre nos lleva, a honrar a aquellos que nos tomaron por compañeras.

ANTIFÓN. — ¿Hay quizá por aquí alguien que esté al acecho de lo que hablamos? (PL., *Stich.*, 93-103).

Se mostrarán ambas hermanas firmes antes su decisión de sustentar los matrimonios, su comportamiento será ejemplar como hijas y esposas. Son fieles al hombre, cumplen ambas con su deber y conocen sus limitaciones. De ahí que, su única forma de convencer al padre sea siendo firmes con sus ideas, con la decisión de este:

PÁNFILA. — Pero nosotras, que somos las interesadas, somos de otra opinión, porque, o no debías de habernos dado por esposas a nuestros maridos, si es que no estabas de acuerdo con ellos, o no está bien el llevamos de aquí ahora durante su ausencia.

ANTIFÓN. — ¿Es que voy yo a consentir que, estando yo en vida, estéis casadas con unos mendigos?

PÁNFILA. — A mí me gusta mi mendigo, lo mismo que a una reina le gusta su rey. A mí me animan los mismos sentimientos ahora en la escasez que antes en medio de las riquezas.

ANTIFÓN. — ¿En tanto aprecio tenéis a unos aventureros y unos pobretones?

PÁNFILA. — En mi opinión, no fue al dinero al que me entregaste tú por esposa, sino a mi marido.

ANTIFÓN. — ¿Por qué os empeñáis en esperarlos, cuando hace ya tres años que salieron de aquí? ¿Por qué no queréis volver a vuestra situación anterior, estando ahora en la peor de las condiciones?

PÁNFILA. — Padre, es una necesidad el obligar a los perros a la caza: una mujer que en contra de su voluntad es dada en matrimonio a un hombre, no es para él sino un enemigo.

ANTIFÓN. — ¿Estáis las dos decididas a no obedecer las órdenes de vuestro padre?



PANÉGIRIS. — Las obedecemos, porque no queremos abandonar a quienes tú nos diste en matrimonio (PL., *Stich.*, 130-141).

Plauto presenta un personaje femenino decidido y respetuoso, como esposa e hija cumple su función, su rol establecido por la sociedad, respetar al hombre<sup>55</sup>. No se impone al padre, sino que busca con amabilidad y cariño hacerle cambiar de opinión, siempre respetando su decisión. Lo mismo ocurre con su hermana Panégiris, ambas son la cara de lo visceral y metódico, pues con razonamiento y cariño dan las razones de porque deben mantenerse fiel a los esposos.

Muy diferente a la que Terencio plasma en su obra *Los hermanos* del 160 a. C., con una breve intervención, pues solo se conoce su lamento, como madre, como hija y como futura esposa, por la pérdida del amado. Ya que, debido al conflicto, cree que su prometido ha raptado a una esclava para casarse con ella, cuando antes le había prometido fidelidad y desposarla.

Sin embargo, su dolor, y su única intervención en la obra, viene dada por los que siente una mujer a punto de dar a luz, pues reflejará angustia y sufrimiento con su grito desesperado. Con dos breves frases Pánfila se desgarrá, en lo físico y sentimental:

PÁNFILO. — (*Dentro.*) ¡Desdichada de mí! ¡Que me partan por medio estos dolores! ¡Juno Lucina, dame favor! ¡Sálvame, yo te lo ruego! (Esc. IV, act. I, p. 178)<sup>56</sup>.

El personaje femenino de pánfila como esposa y madre se caracteriza en los tres autores, Menandro, Plauto y Terencio, como una esposa joven y madre primeriza, desorientada y asustada. Siempre en segundo plano, solo destaca en la obra de Plauto, con una actitud mucho más racional, que visceral, contraponiéndose a su hermana Panegiris y a las otras Pánfilas.

---

<sup>55</sup> De los personajes analizados que más intervención tenían en la comedia y, sobre todo, en la de Plauto, este es el modelo que más interviene, aunque, autores como Haydée Franco (2005) comentan que “Esta esposa legítima, madre de familia, es presentada en el teatro plautino desde dos puntos de vista, uno objetivo y otro subjetivo, aunque prepondera siempre la visión negativa sobre este personaje femenino” (p. 46).

<sup>56</sup> La obra de citación no posee versos, ni en ninguno de los registros se ha podido encontrar. Razón por la que se cita escena y acto en el que se pronuncia. Citada por la edición de Porrúa (1973). Estudio de F. Montes de Oca.

**SÓSTRATA [Terencio: El atormentador de sí mismo, 163 a. C., Los hermanos 160 a. C., La suegra, 155 a. C.]**

Sóstrata es uno de los personajes femeninos más icónicos de Terencio, la presenta con el mismo rol, pero con diferentes características a lo largo de sus obras. Y es que, la recuperará en varias de sus comedias. Su primera aparición como madre y esposa la encontramos en su obra, *El atormentador de sí mismo* del 163 a. C.

La trama se desarrolla en torno a la figura de Menedemo, quien impide a su hijo Clinia tomar nupcias con la cortesana Antífila, de la que está enamorado. El enredo comienza cuando Clinia convencido por los argumentos del padre, acerca de su amor impropio y la necesidad del joven de convertirse en un hombre antes del matrimonio, se marcha a la guerra. Una vez cumplido el servicio militar, el joven a su regreso urdirá un plan, al reconocer que todavía ama a la cortesana, para acabar desposado con Antífila. El engaño será resuelto por Sóstrata, la esposa de Cremes, quien reconocerá a la joven como la primogénita del matrimonio, a la que expuso de bebé, por creer que fuera una carga para el esposo. Finalmente, ambos amantes conseguirán cumplir su deseo, desposarse, pues al ser reconocida Antífila, se convierte en una mujer de bien, digna de Clinia.

Sóstrata aparecerá en la trama, casi al final, para resolver el conflicto. Como mujer y como madre, se mostrará preocupada por las apariencias, dudará antes de reconocer a la hija, ya que la honra del esposo depende de ello:

SÓSTRATA. — (*Hablando con la nodriza.*) Si el corazón no me engaña, éste es realmente el anillo que yo me sospecho; aquel con que fue expuesta mi hija.

CREMES. — (*Aparte a Siro.*) ¿Qué significan, Siro, estas palabras?

SÓSTRATA. — (*A la nodriza.*) ¿Qué dices?, ¿parécete que es él?

LA NODRIZA. — Ya te dije, en cuanto me le mostraste, que era él.

SÓSTRATA. — Pero mira, nodriza, que le hayas mirado bien.

LA NODRIZA. — Muy bien (TER., *Heaut.*, 615-621)<sup>57</sup>.

Se apoyará en la nodriza, una mujer de confianza, para comprobar sus sospechas y una vez segura, no dudará en revelar la verdad. A pesar del temor y de las posibles represalias del esposo. Pues sus actos solo fueron para complacerlo:

SÓSTRATA. — ¿Acuérdate cuando estaba encinta, y cómo me dijiste encarecidamente que si paría hija no querías que se criase?

CREMES. — Ya sé lo que has hecho: hasta criado.

SIRO. — ¿Es ello verdad, señora? ¡Pues entonces una nueva carga para mi amo!

SÓSTRATA. — (*Contestando a Cremes.*) Nada de eso. Había aquí una vieja natural de Corinto, buena mujer; a ella le di la criatura, para que la echase a alguna puerta.

CREMES. — ¡Oh Júpiter!, ¿y tanta necedad había de caber en ti?

SÓSTRATA. — ¡Triste de mí! ¿Qué hice yo?

CREMES. — ¿Y lo preguntas?

SÓSTRATA. — Si yo he errado, Cremes mío, de necia he errado (TER., *Heaut.*, 627-634).

Como madre no sufre por haberse separado de su hija, sino que cree, porque así se lo impuso el esposo, que sus actos eran los correctos. Así, como necia se caracteriza al comprobar que todo lo que hizo fue un error. Confirmando la necesidad de la mujer de encontrarse tutelada por el hombre, al no ser capaz de tomar buenas decisiones:

SÓSTRATA. — Como las pobres mujeres somos de puro necias tan supersticiosas, cuando le di a la vieja la criatura, para que la expusiera, quitéme un anillo de mi dedo, y díjela que lo echase juntamente con la niña; para que si ésta moría, no muriese sin alcanzar parte en nuestros bienes.

---

<sup>57</sup> Citada por la edición de Cátedra (2001). Traducida por J. Bravo.

CREMES. — (*Con ironía.*) ¡Oh, qué bien estuvo eso: tu vida y la suya conservaste!

SÓSTRATA. — El anillo es éste.

CREMES. — ¿De dónde lo has habido?

SÓSTRATA. — La mozuela que Baquis trajo consigo...

SIRO. — (*Con temor.*) ¡Eh!

CREMES. — ¿Qué dice esa mozuela?

SÓSTRATA. — Díomelo a guardar mientras se iba al baño. Al pronto no caí en la cuenta; mas después que me fijé en él, luego lo conocí, y vine a ti corriendo (TER., *Heaut.*, 650-658).

Identifica a su hija por la joya que le cedió al exponerla, pues como madre no podía desprenderse de su pequeña sin darle una prueba, un obsequio, que le aportara alcanzar los bienes familiares. Un presente que años después sería la causa de su reconocimiento.

Como esposa y madre su valor disminuye por sus actos, se hace pequeña al contrario que las mujeres de la tragedia, pues no se impone al hombre, acepta la culpa de sus acciones, y se representa y representa con ello la incapacidad de las mujeres de tomar decisiones por sí solas. Sóstrata en *El atormentador de sí mismo*, resulta ser la clave para la resolución del conflicto, en cierta medida, es la madre heroica que aparece para reconocer a sus hijos y devolverles el valor perdido, además de su lugar y abrirles el hogar familiar.

Muy similar será su función en la obra del mismo autor *Los hermanos* del 160 a. C., donde aparece como madre de Pánfila. Los acontecimientos giran en torno a los hermanos Esquino y Tesifón, ambos hermanos están enamorados de las jóvenes Pánfila y Calidia. Esquino criado por Micion, su tío, se presenta como un joven educado sin reglas, ni imposiciones, que se va a casar con la hija de Sóstrata de la que está enamorado. El enredo comienza cuando Tesifón, criado por el padre de ambos, Demea, con reglas e imposiciones, decide raptar a la esclava Calidia, con el fin de casarse con ella. Al pedir

ayuda a su hermano mayor, para conseguir su objetivo, la sospecha del rapto caerá sobre Esquino, por haber sido educado libremente, sin restricciones.

De modo que, este perderá su reputación y como consecuencia se anulará la promesa de matrimonio que había hecho a Pánfila. El enredo será resuelto por Hegión, quien desvelará al verdadero culpable del rapto, salvando el honor familiar de Pánfila.

Sóstrata aparecerá desde el principio para informar que su joven hija, está en labor de parto, pues va a darle un hijo a su amado:

SÓSTRATA. — Dime por tu vida, ama mía, ¿en qué parará esto?

CANTARA. — ¿En qué parará? A fe, que confío que tendremos buen suceso.

SÓSTRATA. — ¡Ay, amiga mía, que ahora la comienzan a tomar los primeros dolores!

CANTARA. — ¿Ya estás con miedo, como si nunca te hubieses hallado en partos o nunca tú hubieses parido?

SÓSTRATA. — ¡Desdichada de mí, que no tengo a nadie! Estamos solas; Geta no está aquí, ni tengo a quien enviar por la partera, ni quien me vaya a llamar a Esquino.

CANTARA. — En buena fe que él estará luego aquí, porque jamás se pasa día ninguno sin que venga (TER., *Ad.*, 104-292)<sup>58</sup>.

Se presenta como madre y mujer preocupada por el devenir de la honra familiar. Se encuentran desamparadas, madre e hija, por los hechos ocurridos, la promesa del joven parece que se les escapa. Pero Sóstrata se mantiene firme, reconoce la inocencia de sus actos y busca ayuda en el hombre, en Hegión el amigo familiar, para que las proteja y les dé credibilidad, para que resuelva el conflicto:

SÓSTRATA. — Ya no puede ser más negro el cuervo que las alas. Cuanto a lo primero, ella no tiene dote; además de esto, lo que había de ser su segunda dote, ya lo ha perdido: ya no puede casarse por doncella. Éste es el postrer remedio que nos

---

<sup>58</sup> Citada por la edición de Cátedra (2001). Traducida por J. Bravo.

queda, que si negare, aquí tengo conmigo por testigo la sortija que nos dejó. Finalmente, pues mi conciencia está segura de que en esto no tengo culpa ninguna, y que no hubo de por medio dinero ni otra dádiva que a mí ni a ella nos sea afrentosa, Geta, helo de probar mejor.

GETA. — Corriente. Hágase lo que tú dices, puesto que ello sea lo

SÓSTRATA. — Tú, con toda la diligencia posible, ve, y a Hegión, el lío de mi hija, dale cuenta de todo lo que pasa, porque éste fue muy grande amigo de nuestro Simulo, y siempre nos ha querido mucho (TER., *Ad.*, 345-351).

Sin duda, el papel de Sóstrata en esta comedia es débil y sutil, se muestra como madre preocupada por el devenir de su hija. Su función es la de mantener la honra familiar, protegerse de las apariencias. De ahí que busque ayuda. La Sóstrata de esta comedia no es capaz de resolver el conflicto, sino que se mantiene alejada de este, lamentándose.

Su última aparición en la comedia, la hará en la obra *La suegra* del 155 a. C., donde se preocupa por el matrimonio de su hijo Pánfilo y de su función como madre y suegra. La intriga gira entorno al joven matrimonio de Pánfilo y Filomena. Pánfilo al principio de la obra, se encuentra enamorado de la ramera Baquis, quien le rechaza, por lo que en un descuido (borrachera) viola a una joven, un tiempo después acepta su enlace con Filomena. Por motivos económicos, Pánfilo se ve obligado a viajar y separarse de su esposa, de la que comienza a enamorarse. Al regreso de su viaje, se encuentra con que su joven esposa no está en la casa familiar, y no quiere volver a esta. Filomena alegará una mala relación con su suegra Sóstrata como razón por la que no desea volver a la casa. Será en este punto cuando Sóstrata aparezca lamentándose y cuestionado sus actos, en busca de reconocer que es aquello que hizo para molestar a su joven nuera.

No obstante, se desvelará que la verdadera razón por la que no quiere volver a la casa familiar es para que no se descubra que está en cinta y que el hijo que espera no es de esposo. Ya que fue violada antes del matrimonio por un hombre al que no vio la cara. Al ser repudiada por el esposo tras conocer la noticia, Baquis aparecerá en escena para demostrar que Pánfilo fue su violador y que realmente el hijo que espera es legítimo.

Así pues, el comportamiento de Sóstrata es el de amante madre y suegra, se preocupa por sus acciones, por qué podrá haber hecho y decide sacrificarse y alejarse al

campo con su esposo con el fin de dejar espacio a su nuera y a su hijo en la casa, para que puedan vivir juntos. Solo quiere lo mejor para su hijo:

LAQUES. — ¡Oh fe de dioses y de hombres! ¿Y qué gente es ésta?, ¿o qué conjuración? ¿Que sea posible que todas las mujeres por igual quieran unas mismas cosas, y aborrezcan unas mismas? ¿Y que no halléis una que discrepe un punto de la condición de las otras? Y así veréis que todas las suegras de una misma manera aborrecen a sus nueras. Pues en contradecir a sus maridos, todas son de una misma condición, todas tienen una misma terquedad, todas parece que han aprendido en una misma escuela cómo han de hacer maldades. En esta escuela, si tal escuela hay, bien entendido tengo que ésta es la maestra.

SÓSTRATA. — ¡Cuitada de mí! Que yo no sé por qué ahora me riñes.

LAQUES. — ¡Cómo!, ¿que no lo sabes?

SÓSTRATA. — No, así los dioses me amen, Laques mío, y así nos dejen vivir juntos toda la vida.

LAQUES. — ¡Los dioses nos libren de tanto mal!

SÓSTRATA. — Y tú verás, antes de mucho, cuán sin razón me has reñido (TER., *Hec.*, 195-209).

Aún como madre y suegra fiel es cuestionada por su esposo, quien la juzga y la condena por la repulsión de la nuera. Los actos de los otros caen sobre su propia conciencia. De modo que da luz a la conciencia de las mujeres, muestra la culpa con la que se ven obligadas a vivir:

SÓSTRATA. — En buena fe que todas las mujeres somos sin razón aborrecidas igualmente de nuestros maridos por culpa de algunas, las cuales hacen que todas parezcamos dignas de castigo. Porque así los dioses me amen, como yo, en lo que mi marido me riñe, soy inocente. Sino que es cosa dificultosa el disculparme, según todos tienen por cierto que todas las suegras son terribles; Mas yo no, a fe. Porque jamás tuve a mi nuera en otra consideración que si fuera mi propia hija, y no sé de dónde me viene a mí este trabajo. Cierto que con gran deseo estoy aguardando la vuelta de mi hijo (TER., *Hec.*, 275-280).

Se justifica y justifica sus actos por el amor de madre. Pues lucha por ser aceptada por Filomena y cuando la aleja de ella, se preocupa como madre de su situación. Insiste

en su acercamiento a la joven, sin éxito, pero sin dejar de preocuparse por ella, no siente rencor, ni resentimiento. Solo teme por su bienestar:

SÓSTRATA. — Rato ha, cuitada de mí, que oigo aquí no sé qué bullicio. Mucho me temo no se le haya acrecentado más la enfermedad a Filomena. ¡Yo os suplico, a ti, Esculapio, y a ti, Salud, que no lo permitáis! Entraré a verla ahora (TER., *Hec.*, 336-338).

Y se ennoblece con su decisión de alejarse de la casa familiar, para solventar con ello los problemas del joven matrimonio. Sumisa, justa y amable, se disculpa por el daño que haya podido causar y se aleja, mostrando el puro amor de madre:

SÓSTRATA. — Bien sé yo, hijo mío, que tú sospechas que tu mujer se ha ido de casa por mi mal humor, aunque lo disimulas cuerdamente. Pero así los dioses me amen y así yo vea de ti aquel gozo que deseo, como nunca, que yo sepa, he merecido que ella me aborreciese con razón. Y aquel grande amor que yo hasta aquí creía me tenías, ahora por la experiencia lo has mostrado. Porque tu padre acaba de contarme allá dentro cómo me has preferido a tu amor, y yo ahora he determinado darte por ello el galardón, para que sepas, Pánfilo, que tengo con qué premiarte ese maternal amor. Hijo mío, yo entiendo que esto es lo que a vosotros cumple y a mi honra: yo estoy resuelta a irme de aquí con tu padre a la alquería, porque mi presencia no os haga estorbo ni quede excusa ninguna para que no vuelva a casa tu Filomena (TER., *Hec.*, 577-588).

Sóstrata representa a la amante madre y mujer sumisa, sus acciones buenas o malas, se derivan de lo que cree correcto para proteger al hombre, al esposo y a los hijos. No se impone a la voluntad de los hombres como lo hacen las heroínas trágicas, sino que se mantiene lineal en su función de esposa y madre. En cualquiera de las obras cómicas de Terencio, sirve como recurso para mostrar al espectador aquello que no puede ver.

Y al mismo tiempo, se convierte en un personaje femenino, que representa a la madre y esposa fiel, quien no duda por la honra familiar realizar lo que sea preciso, como exponer a su bebe, buscar ayuda para la hija o alejarse de la casa familiar, con tal de conseguir la felicidad y el bienestar del otro.



La esposa y la madre de la comedia inicialmente no se idealiza como lo hace la de la tragedia. A diferencia de Hécuba y Yocasta, las esposas cómicas no suelen enfrentarse al hombre, no se imponen por el hijo, sino que dentro de su limitado papel aceptan su devenir y su lugar. Lo que provoca que se vean obligadas a exponer a sus hijos, por temor o confusión por el qué dirá el hombre, el padre o el esposo. Así que, lejos de verse como madres despiadadas por su pensamiento independiente, como Medea o Clitemnestra, reflejan la sumisión con sus actos, y con ello, evitan las consecuencias nacidas de estos.

No obstante, esto no supone que sutilmente, algunas, muestren su propio pensamiento y una leve equidad con el hombre, como ocurre con Mirrina de Aristófanes, Pánfila y Panégiris de Plauto, quienes presentan unas esposas y madres individuales, alejadas del miedo social. Debido a que estas, se interponen a la decisión de los hombres, al deseo sexual y a su yugo, una por el bien social, por la paz, las otras por el deber integro de la buena esposa e hija. No se someten por el profundo amor y respeto que reflejan ante las normas establecidas. Es por ello, que tímidamente se individualizan y destacan del resto de personajes femeninos con su misma función, sumisa y silenciosa.

Las esposas y madres de la comedia se mantienen fieles al hombre y al juego cómico, intervienen para aclarar y resumir la trama. No se equiparán a la madre y esposa trágica que se enfrenta a la adversidad de la épica guerra, muerte o esclavitud. No obstante, mantendrán el espíritu protector de madre, evitando en todo lo posible el dolor a sus hijas e hijos, salvándolos con su exposición. Mostrando que socialmente la mujer cómica, aunque, destaque mucho menos, es y sigue siendo un ejemplo social a seguir.

#### ***1.3.1.4. Hijas***

Al contrario que las madres el papel de hijas no suele ser tan relevante. Sobre ellas recaen las acciones de confusión, las violaciones y partos no deseados. Suelen ser personajes a la sombra que no resuelven el conflicto cómico, pero que forman parte de él. En ocasiones, son mencionadas sin tener una línea de diálogo, en otras tienen un matiz más relevante. Siempre acatando órdenes y manteniéndose dentro de los estándares establecidos. Ocurre al igual que con las madres, que estos personajes cómicos no se elevan contra el hombre, como los de la tragedia, al contrario que Electra o Antígona, su función es clara. Mantenerse al margen, son meros vehículos de la trama:

La joven es motivadora de acción u objeto de deseo en las comedias de tema amoroso. La trama se reitera; ésta es amada por un adulescens, quien luego de varias peripecias verá triunfar su amor, contando siempre con la ayuda efectiva e imprescindible del esclavo o parásito. La joven mujer puede ser liberta o esclava.

Adquieren protagonismo las hijas de padres desconocidos, que se encuentran bajo el poder de un rufián o una alcahueta, como también las jóvenes meretrices que, por vocación o imposición, ejercen este oficio.

En primer lugar, la hija de padres desconocidos es libre de nacimiento. Ésta ha sido robada o secuestrada siendo niña y permanece bajo el poder de algún mercader de mujeres (leno) o de alguna anciana meretriz (lena) (Haydée Franco, 2005, p. 58).

Estas hijas sin tutor, robadas o convertidas en cortesanas serán las que mayores intervenciones tendrán en la comedia, por su condición liberal, por su trato y conocimiento de los hombres. No obstante, perderán su voz al ser reconocidas, siendo tutorizadas de nuevo, lo que lleva al final feliz. “El encuentro y reconocimiento, o anagnórisis, se convierte en parte del desenlace y reúne las características propias del final de una obra festiva” (Haydée Franco, 2005, p. 62).

Las hijas-madres darán voz a sus lamentos, expresarán sus preocupaciones o gritarán por los dolores del parto. Sobre ellas recaerá la importancia de la honra familiar que en innumerables ocasiones se verá mancillada por la violación, por el deseo carnal del hombre. Muy diferente de las hijas trágicas, heroicas que se enfrentan a familiares, ejércitos o su linaje:

La muchacha en la Comedia Nueva ha sido vista hasta el momento como una figura pasiva, que sufre las peripecias de la acción y a veces los ataques de su enamorado: en *La Trasquilada* es objeto de violencia por parte de Polemón; en *Arbitraje* su marido la rechaza por hacer dado a luz un niño fruto de una violación en una fiesta, sin saber que el violador es él mismo.

En cambio, si la protagonista de *La Trasquilada* habla es porque no se sabe que es una ciudadana; cuando su padre la reconozca, será él quien a partir de ese momento se ocupará de su futuro (Espert Guerrero, 2010, p. 29)

Así pues, las hijas de la comedia, sutiles, sensibles y pequeñas se encuentran constantemente tutorizadas por el hombre, su voz, su razón y su vida estarán dirigidos por la sociedad patriarcal, muy pocas se revelarán al padre, al tutor o al hermano. Y solo lo harán aquellas que no tienen un linaje establecido, o no lo conocen desde el principio (niñas robadas), como Glicera en *La trasquilada* de Terencio. Pues al principio no se conoce que es hija de Pateco, lo que le da la oportunidad de repudiar al hombre que la maltrata. Del mismo modo, se opondrá Selenio de *La Comedia de la Arquilla* de Plauto a su amado Alcesimarco, al ser cortesana, se le permite la picardía para confrontarse al hombre.

**GLÍCERA [Menandro: *La trasquilada*, 314 a. C., Terencio: *La Andriana*, 166-170 a. C.]**

Glícera es presentada por primera vez por Menandro en su obra *La Trasquilada* del 314 a. C. Aparece como joven desamparada tutorizada por un soldado, Polemón, que está enamorado de ella. La joven es gemela de Mosquión, el cual se siente atraído por ella al desconocer que son hermanos, pues su padre los expuso al nacer y estos fueron criados por distintas familias. Al conocer Polemón este hecho, sus celos le llevan a cortar la cabellera de la joven. Lo que dará pie a la trama, pues Glícera se esconderá del soldado en casa de Mirrina, madre adoptiva de Mosquión. Ambos hombres irán en busca de la joven, uno para ser perdonado y el otro para conseguir su amor. No obstante, gracias a la intervención de Pateco, padre de los gemelos, que se muestra como mediador del conflicto para Polemón, se desvelará que Mosquión y Glícera son sus hijos. Finalmente, Polemón asumirá su culpa y conseguirá el perdón y la mano de Glícera.

Glícera se presenta como una joven con carácter, se enfrenta a Pateco, siervo de Polemón, en su primera intervención, para defenderse de las acusaciones de infidelidad:

Crísida<sup>59</sup>, a pesar de su condición de mujer, posee un temple moral como ningún otro personaje de la obra. Es decir, aunque Menandro representa a este personaje bajo los estereotipos que la definen –destinada a la vida privada, a la maternidad y al cuidado de la familia y poco interesadas por cualquier otra actividad, especialmente aquellas vinculadas al ámbito público–, se muestra firme en sus decisiones y no se deja doblegar. Incluso cuando se ve arrojada violentamente de casa, su actitud resignada, aparentemente cobarde, no la tacha de débil ni sumisa pues surge en ella el temple de mujer fuerte ante la responsabilidad de criar un hijo que no es suyo (Espert Guerrero, 2010, pp. 36-37).

Es una mujer libre, una mujer de bien y su huida de la casa familiar, de la casa del soldado, es para evitar un daño mayor:

*(Glícera se defiende ante Pateco de la acusación de haber seguido a Mosquión a casa de la madre de éste.)*

---

<sup>59</sup> El personaje es llamado tanto Glícera como Crísida, depende de la versión, nosotros seguimos la norma de la edición Pedro Bádenas de la Peña (1986).

GLÍCERA. — ... a su madre, amigo... sería capaz después de haberme refugiado? ¿No estás viendo? ¿Para que me tomara por esposa? Porque seguro que él se ha encontrado en mi misma situación. Pero no esto, ¿para tenerme como concubina suya? En este caso, ¿no me habría apresurado yo y él también a ocultárselo a esta gente? ". Pero ¿ni siquiera así me habría puesto sin ningún miramiento bajo el mismo techo que a su padre? ¿Habría yo preferido comportarme así, tontamente, y hacerme enemiga de Mírrina y dejar ante vosotros una fama de disoluta que todavía no he logrado borrar? ¿Es que no me da vergüenza, Pateco? ¿También tú has venido convencido de eso, hasta has sospechado, incluso sospechaste que yo había llegado a ser de esa clase? (MEN., *Trasquilada*, 708-719)<sup>60</sup>.

Se defiende ante el público y ante el soldado, en su conversación con Pateco. Sus acciones son puras, huye del hombre que le lastima y se enfrenta a sus acusaciones. No ha cometido ningún delito, ni daño, sino que ha velado por ella misma:

GLÍCERA. — ¡Nada menos! Pues lárgate. ¡Que se vaya en adelante a insultar a otra!

PATECO. — No ... ha ocurrido lo peor que podía pasar (MEN., *Trasquilada*, 722-725).

De ahí, que se defienda ante el siervo y se adelante a los acontecimientos, con la intención de evitar la brutalidad de Polemón. Razón por la cual, le pide a Pateco que le consiga las reliquias familiares que conserva en casa del soldado, para así demostrar que es una mujer libre:

PATECO. — ¿Qué quieres entonces?

GLÍCERA. — Que me las traigan.

PATECO. — luego conoces perfectamente a este hombre? ¿Qué quieres?

GLÍCERA. — Que seas tú el que me haga este favor, cariño.

PATECO. — Se hará esa ridiculez. Pero deberías fijarte en lo que estás haciendo.

---

<sup>60</sup> Citado por la edición de Gredos (1986). Traducida por P. Bádenas de la Peña.

GLÍCERA. — Yo sé que es lo mejor 'para mí.

PATECO. — ¿Lo crees así? ¿Qué criada sabe dónde tienes eso?

GLÍCERA. — Dóride lo sabe (MEN., *Trasquilada*, 743-751).

Gracias a estas podrá demostrar que es una mujer libre y limpiará su imagen, la cual ha sido deshonrada por los celos del soldado al cortarle la cabellera. Y es que, Glícera conoce que aún le queda un familiar vivo y demostrándolo conseguirá la credibilidad que necesita para alejarse del soldado. Por lo que, cuando descubre que Pateco es su padre le describe la contraseña, todo lo que llevaban ambos gemelos para reconocer así a quien los expuso:

GLÍCERA. — ¿Tú, nuestro padre, nos abandonaste? ¿Por qué?

PATECO. — Muchas e increíbles son, hija mía, las vueltas de la fortuna. La que os trajo al mundo a la vez perdió la vida y un día antes, hija ...

GLÍCERA. — ¿Qué ocurrió? Cómo tiemblo, misera de mí.

PATECO. — Me arruiné, acostumbrado como estaba a disponer de una fortuna.

GLÍCERA. — ¿En un día? ¿Cómo? ¡Ay dioses! ¡Destino terrible!

PATECO. — Llego a mis oídos que a la nave que nos procuraba el sustento la había sepultado el oleaje feroz del Egeo.

GLÍCERA. — ¡Misera de mí, que fortuna!

PATECO. — De veras, creí entonces que, para un pobre como era, sacar adelante la pesada carga de unos hijos sería empeño de un prefecto imprudente... de todas las cosas... el qué?

GLÍCERA. — ...dará a conocer. También había un collar y un adorno pequeño con piedras preciosas puesto allí con los niños abandonados como contraseña.

PATECO. — Volvamos a verlo (MEN., *Trasquilada*, 802-815).

Como hija ejemplar, no se mostrará rencorosa con el padre por haberlos abandonado, es más, es comprensiva con este y busca ayudarlo a reconocerlos.

Comprende sus actos y se preocupa por lo que ocurrió. Por lo que, este hecho favorecerá la evolución de la trama, quedando la disputa con Polemón como un acto secundario. Glicera, junto con la trama, se deja llevar por la alegría de encontrar a su progenitor. Lo que la llevará a aceptar la decisión de su padre de casarla con Polemón y perdonará a este por sus actos.

A pesar de lo fragmentada que se encuentra la comedia, Menandro caracteriza al personaje femenino, como hija fiel y mujer educada. Conoce sus limitaciones y a su tutor, así que sabe cómo debe enfrentarse al hombre, sin sobre pasar sus límites. No se opone a este, sino que lo evita con la única intención de no recibir más daño. Y al mismo tiempo, cuando reconoce a su padre, se muestra comprensiva y compasiva con él, por lo vivido y acepta su deseo de casarla con el soldado, al que perdona sus actos al instante.

Terencio recuperará el personaje femenino unos siglos más tarde en su obra *La Andriana* del 166-170 a. C. donde se muestra a una joven indefensa y asustada que es repudiada por la sociedad, por ser hermana de la ramera Crisis y amante de Pánfilo. El enredo comienza cuando el padre de Pánfilo, Simón, contempla el amor entre Glicera y Pánfilo en el entierro de su hermana. Así comenzará el juego cómico, con el que Pánfilo aceptará el matrimonio con la hija de Cremes, Filomena, mientras busca la forma de casarse con Glicera. Para resolver el conflicto, aparecerá Critón, quien reconoce a la joven como la hija perdida de Cremes. Concluirá entonces la obra con el desposamiento de los amantes.

Glicera, como personaje femenino, interviene una única vez, sin siquiera aparecer en escena, sino que se la escucha, se muestra desdichada y suplicante. Ha perdido a la hermana, al amante y está embarazada. Como mujer no hay nada más que pueda hacer que acogerse a los dioses en busca de ayuda y sumisión. Su carácter débil se conocerá gracias a los otros personajes, sobre todo a Misis, que con un amor similar al de una madre, relata su sufrimiento y dolor. Mientras los otros personajes la repudian por su condición y por sus lazos con la ramera. Para los hombres la figura de Glicera es la de una mujer débil, que busca aprovecharse del hombre con su embarazo:

SIMÓN. — ¿Qué es esto, cielos? ¿Tan loco está...? ¿De una forastera...?  
¡Ah, ya entiendo! ¡Necio de mí, que apenas había dado en la cuenta!

DAVO. — (*Aparte.*) ¿Qué cuenta será esa que dice?

SIMÓN. — Primer enredo que éste me urde: fingen un parto, para espantar a Cremes.

GLÍCERA. — (*Dentro de su casa.*) ¡Juno Lucina, acódeme, ampárame, por favor! (TER., *Andriana*, 471-473).

Junto a Misis, Lesbia también será la voz de Glícera, quien reconocerá cómo ha sido el parto de la joven y que está ha tenido un hijo de Pánfilo:

LESBIA. — Hasta ahora, Arquilis, todas las señales que suele haber, y convienen para la salud, todas veo que las tiene esta parida. Ahora, cuanto a lo primero, haced que se lave; después dadle de beber lo que mandé, y cuanto he ordenado: que luego yo daré una vuelta por acá. (*Aparte.*) En buena fe que le ha nacido a Pánfilo un hijo muy hermoso. Los dioses lo dejen lograr, pues Pánfilo es de tan buena entraña, y no ha querido hacerle agravio a esta honrada moza (TER., *Andriana*, 481-487)<sup>61</sup>.

Así, Misis también le dará su importancia en el conflicto, al mostrar que todo lo que va ocurriendo, el futuro matrimonio de su amado y padre de su hijo, le afecta y apena:

MISIS. — ¡Oh, soberanos dioses! ¡Y que sea verdad que no hay bien que dure a nadie! ¡Parecíame a mí que este Pánfilo era el supremo bien de mi señora, amigo, enamorado, marido aparejado para todo tiempo; y ahora, ¡mira qué disgustos tiene por él! Realmente que hay en esto más mal, que bien en lo otro. Pero Davo sale. ¡Qué es esto, amigo, por tu vida! ¿Dó vas con la criatura? (TER., *Andriana*, 716-720).

El papel femenino que presenta Terencio es de una joven que sufre, por los dolores del parto, por la separación y la pérdida. Ni siquiera la muestra cuando se descubre que es la hija de cremes. En realidad, su función como hija es ínfima y diminuta, pues antes de ser hija es mujer, esposa y madre. No aparece en escena, su rostro no se contempla, pero su dolor se escucha, se la describe sufriendo a través de sus sirvientas. La joven se encuentra totalmente bajo el yugo de la sociedad que la describe y contempla para el espectador que no la puede ver y apenas la escucha suplicar una vez.

---

<sup>61</sup> Citada por la edición de Cátedra (2001). Traducida por J. Bravo.



Así pues, podemos contemplar en las comedias dos personajes femeninos que cumplen del rol de hija de distinta manera. La de Menandro mucho más principal que la de Terencio, se enfrenta a su tutor, se repone a su sufrimiento y busca como mejorar su situación, al conocer sus derechos. Mientras que la de Terencio se mantiene encerrada, encorsetada en la mirada y las palabras de los otros, para ser caracterizada y descrita al gusto del resto de los personajes. No obstante, ambas son sumisas y fieles a los hombres, acatarán para bien o para mal lo que estos ordenen, y el reconocimiento de sus respectivos padres, por obra de otros para Terencio o por su propia mano para Menandro, las llevarán a obtener la felicidad.

## SELENIO [Plauto: La comedia de la Arquilla, 202 a. C.]

El personaje femenino que presenta Plauto en *La comedia de La Arquilla* del 202 a. C., se trata de una joven cortesana<sup>62</sup>. Selenio es fruto de una violación, así que es expuesta por su madre, Fanóstrata, al nacer. Los esclavos encargados de exponerla la entregan a la cortesana Melánide, por lo que la figura de Selenio como hija, será mucho más pícaro y ardiente. Destacará por su impetuosidad sentimental y su habilidad para atraer a los hombres. Y al mismo tiempo, se contrapondrá a sus compañeras, por su inocencia.

Selenio será buscada por su madre biológica al contraer matrimonio con el hombre que la violó tras enviudar este. El enredo gira entorno a la búsqueda materna de la joven y del enlace concertado de la otra hija del padre con el amante de Selenio, Alcesimarco. Finalmente, todo se resuelve al ser esta reconocida por sus padres.

Selenio se lamenta por sus sentimientos, está enamorada y sufre por amor. Lo que la confunde y apena:

SELENIO. — ¡Ay pobre de mí, querida Gimnasio, no sabes cómo sufro!; estoy pasando mucho, me consumo de pena; dolor y dolor y nada más que dolor: en el alma, en los ojos, esta congoja. ¿Qué quieres que te diga, sino que es por mi locura que me veo arrastrada a esta situación tan triste?

GIMNASIO. — Haz por enterrar la locura allí mismo de donde nace.

SELENIO. — Pero ¿cómo?

GIMNASIO. — Escóndela en los últimos escondrijos de tu alma; que seas tú sola la que seas consciente de ella, sin que tenga nadie más que ver en el asunto.

SELENIO. — Pero es que es en el corazón donde me duele.

---

<sup>62</sup> Generalmente este personaje femenino aparece caracterizado bajo los rasgos de la univira, mujer amante de un solo hombre, que espera ser comprada por éste para vivir junto a él, asimilándose en este punto a la matrona. (Haydée Franco, 2005, p. 61).

GIMNASIO. — ¡Oye!, ¿el corazón?, ¿de dónde lo sacas?, dímelo, si es que eres capaz, ¡corazón!, que ni lo tengo yo ni ninguna otra mujer, según lo que dicen los hombres.

SELENIO. — Si es que tengo corazón para sentir el dolor, me duele; si es que no lo tengo, pues a pesar de eso me duele aquí (*señalando al corazón*).

GIMNASIO. — Ésta está enamorada (PL., *Cist.*, 59-68)<sup>63</sup>.

Como cortesana las decisiones que toma no están juzgadas por la sociedad, aunque las mujeres de su misma condición la advierten del peligro. Su amor por Alcesimarco, la lleva a la obsesión y es por eso, que pide a su madre que le conceda el beneplácito para vivir con él:

SELENIO. — Atendedme ahora, que os voy a decir por qué os he hecho venir hoy a mi casa: es que mi madre, como yo no quiero dedicarme al oficio, pues ha querido complacerme como yo la complazco a ella y ha accedido a mis ruegos de dejarme vivir con el hombre del que yo estuviera de verdad enamorada.

SIRA. — Te juro que ha hecho una necedad. Pero ¿es que no has tenido tú todavía trato con ningún hombre?

SELENIO. — Fuera de Alcesimarco, con ninguno, y ningún otro me ha puesto hasta ahora la mano encima (PL., *Cist.*, 83-87).

Selenio se mantiene fiel al hombre al que ama, a pesar de ser cortesana, ningún otro le ha puesto la mano encima. Ahí reside su inocencia y se refleja la falsedad del hombre con el rechazo, al conocer que se casa con otra por obligación. Así, sufre como joven inocente, que ha sido rechazada:

SELENIO. — Pero él le ha jurado solemnemente a mi madre que se casaría conmigo, sólo que ahora resulta que se tiene que casar con otra, una parienta suya de Lemnos que vive aquí a 100 lado (*señala la casa de Demifón*). Su padre le ha obligado; y ahora mi madre está enfadada conmigo porque no he vuelto a su casa con ella después que me enteré de que se iba a casar con otra.

---

<sup>63</sup> Citado por la edición de Gredos (1996). Traducida por M. González-Haba

SIRA. — En cuestiones de amor, pueden hacerse juramentos en falso (PL., *Cist.*, 99-104).

A pesar del sufrimiento por el rechazo y el dolor, Selenio es una joven conocedora de sus limitaciones, el amor la hace inocente y cándida, pero el rechazo la endurece y le aporta la fuerza para imponerse a Alcesimarco, a sus encantos y lamentos. Lo rechaza con firmeza y dureza:

SELENIO. — Me estás hartando.

ALCESIMARCO. — Mi casa está echando de menos a su amita. Déjame llevarte a ella.

SELENIO. — ¡Quita esa mano!

ALCESIMARCO. — Mi querida hermanita.

SELENIO. — Yo no quiero nada contigo, hermanito (PL., *Cist.*, 448-452).

Declinará incluso la restauración de las promesas del amado. El dolor es más fuerte y no se deja manipular, no como le ocurre a Glícera que acaba aceptando al hombre que le ha rapado, sino que Selenio, tiene la fuerza de voluntad y el permiso, para rechazar al hombre sin represalias:

ALCESIMARCO. — Yo os quiero prometer una reparación.

SELENIO. — Pero yo no tengo gana de recibirla de ti.

ALCESIMARCO. — Ves, me lo tengo todo merecido.

SELENIO. — \*\*\* ni mereces que se tenga compasión contigo.

ALCESIMARCO. — Pero yo ni te doy nada, ni te dejaré hoy, antes de que escuches lo que quiero decirte (PL., *Cist.*, 457-463).

El devenir del argumento dará paso de la negación, a la sorpresa, pues Selenio descubrirá junto a su amado, que no es hija de Melánide, sino que fue expuesta y que esta la crío. Con ello, Alcesimarco, planeará raptarla como la única solución para hacerla su mujer. Mostrándose así el hombre enloquecido por amor:

MELÁNIDE. — (*Saliendo con Selenio.*) Ya lo sabes todo: ¿no quieres venir conmigo, querida Selenio, ¿para que te lleve a quienes es más justo que pertenezcas que no a mí? Aunque me cuesta trabajo quedarme sin ti, con todo, me esforzaré por atender mejor a lo que redunde en tu provecho y no en el mío. Mira, aquí en esta arquilla están los dijes con los que te traje entonces la mujer que te entregó a mí; así pueden tus padres reconocerte más fácilmente. (*A la esclava que la acompaña.*) Toma esta arquilla, Halisca; anda, llama a la puerta de Demifón; di que ruego que salga alguien en seguida.

ALCESIMARCO. — (*Sale de su casa con una espada en la mano.*) Muerte, recíbeme en tu seno, soy tu amigo y te busco de buen grado.

SELENIO. — ¡Madre, pobres de nosotras, estamos perdidas!

ALCESIMARCO. — No sé si atravesarme por aquí o por el lado izquierdo.

MELÁNIDE. — (*A Selenio.*) ¿Qué te pasa?

SELENIO. — ¿No ves a Alcesimarco? Tiene una espada en la mano.

ALCESIMARCO. — Anda y no te detengas, abandona la luz.

SELENIO. — ¡Por favor, socorro, que no se dé la muerte!

ALCESIMARCO. — (*Viéndola.*) ¡Oh, salud mía, más saludable para mí que la misma diosa de la Salud! Tú eres ahora la única que, quiera que no, me puedes dar la vida (PL., *Cist.*, 631-646).

Tras el descubrimiento de la verdad sobre su linaje no volverá a aparecer en escena. Será por otros que se conocerán quienes son sus verdaderos padres y que estos la conceden en matrimonio a Alcesimarco.

Selenio como hija se contrapone al resto de personajes femeninos de la comedia que poseen el mismo rol, por su contundencia en la toma de decisiones. Como mujer se lamenta por el amor y el rechazo de Alcesimarco, al conocer que debe casarse con otra mujer, pero no se esconde y sufre como lo hace Pánfila o Glicera, sino que se impone al dolor y al hombre, cuando este intenta recuperarla.

No obstante, al igual que el resto de los personajes femeninos, la decisión final sobre su destino recae en manos de sus tutores, pues al conocer que no es hija de la

cortesana, sino de Fanóstrata, una mujer libre. Su condición cambia y su capacidad para tomar sus propias decisiones, incluso hablar por sí misma le es negado, es más, desaparece el personaje de escena. Y ya son otros los que hablan y deciden por ella.

El personaje femenino de la hija se encuentra mucho más tutorizado que el de la madre y esposa. Al igual que ellas, como ocurre con Pánfila de Menandro y Terencio, el personaje no se desvincula del hombre. El honor familiar le pertenece y son las encargadas, las hijas, de mantenerlo. Lo que hace que la temática de la comedia se base en la mayoría de los casos en esta pérdida de la reputación familiar, a través de una violación o descuido.

La voz de las hijas es fina y sutil, sus intervenciones son limitadas, con algunas excepciones, y en la mayoría de los casos se lamentan por los acontecimientos surgidos, reflejan el sufrimiento de la joven enamorada y de la madre primeriza, al dar a luz al fruto de su amor incestuoso o la violación. Muy al contrario que las hijas trágicas, elevadas por la fuerza de la guerra, la pérdida fraternal y el deber familiar. Las hijas cómicas se esconden tras la fuerza del hombre, muy pocas se revelan para hacer comprender su situación, para obtener el respeto del hombre, del personaje masculino.

Y es que, oprimidas por las normas sociales, en innumerables ocasiones perderán su voz para que otros hablen por ellos. Son jóvenes e inexpertas y su función es la de acatar las órdenes. No obstante, Glicera y Selenio, serán de las pocas hijas de la comedia, que se enfrenten a la sociedad por su crianza, por conocer su identidad, la cual perderá al ser reconocidas por la familia. A pesar de ello, se impondrán a lo establecido, a los deseos del hombre para salvaguardar su dignidad y respetar sus derechos (aceptados socialmente). Así, se convertirán en iconos femeninos, en las hijas de la comedia, que con valor y respeto defienden su integridad.

### **1.3.1.5. Cortesanas**

Dentro de las comedias las cortesanas o hetairas por su reputación y por lo vivido, suelen presentarse como mujeres de mayor carácter, quienes aún sumisas se enfrentan al hombre. Ya que, su poder de seducción los embauca, casi como hijas nacidas de Venus dominan a la perfección el arte del amor y el engaño. Si bien, en numerosas ocasiones en las comedias que hemos seleccionado suelen ser las que ayudan a resolver el conflicto, al reconocer o conocer al violador o amante de las hijas:

Para valorar en su justa medida el testimonio sociológico de los cómicos, no debemos olvidar que ellos se hacen eco de la mala opinión que las mujeres en general y las concubinas, en particular, merecían a los hombres.

No dejan los cómicos de alertar sobre los peligros que acechan a los hombres de parte de tales mujeres (Melero, 2007, p. 193).

La visión que tenemos de las cortesanas/ hetaira en estas comedias seleccionadas es la buena, la de mujeres ayudantes, que no presentan una maldad excesiva, como su reputación anuncia. Como bien marca Navarro Martínez (2016):

Aunque hemos visto un testimonio del tratamiento negativo de la hetera por parte de este cómico, en general Menandro parece redimir a este personaje con la exhibición en escena de la llamada «falsa hetera» o la «buena hetera». Ésta permite el desarrollo de una trama llena de posibilidades dramáticas, lo que la convierte en una figura especialmente deseable para la creación de comedias. Parece ser que fue precisamente Menandro quien más empleó esta figura en sus obras, según lo que tenemos conservado.

Pero este tipo de hetera no es corriente y difiere de las demás, pues su origen libre y perteneciente a la «buena sociedad» se entrevé a través de su carácter bueno y virtuoso, muy superior al del resto de heteras corrientes, que son maliciosas. Por tanto, no sólo va a ser caracterizada con las habilidades de la cortesana, sino también como una fiel compañera, consejera, madre postiza, etc., y, de esta manera, va a ser un personaje importante en el desarrollo de la acción (p. 181).

No tienen honra y no la necesitan, su aceptación social varía entre la aprobación y el desprecio, pues ocasionalmente son respetadas por su oficio, al ser visto como un mal necesario. Su rol las hace considerarse “mujeres libres” que toman sus propias decisiones y aceptan o no a los hombres que las rodean.

Muchas de ellas aparecen una única vez en obras asiladas, y su nombre no suele repetirse, en nuestra selección, pero si su comportamiento o condición representado al gremio:

Por otra parte, los poetas cómicos recurrieron muy probablemente a nombres de heteras famosas no para referirse a ellas en particular, sino como modelos conocidos, con el fin de otorgar mayor realismo a caracteres convencionales (Gil, 1975: 66). Es decir, un personaje real es transferido a la categoría de tipo cómico, por medio de la caricaturización, como en el caso de los parásitos, y, una vez realizada esta transferencia, se le utiliza como sujeto de argumentos que requerían dicho tipo cómico (Montañés, 2005: 47) (Sanchis Llopis, 2014, p. 55).

Esto mismo reconoce Sanchis Llopis (2014) acerca de la fama de las hetairas:

Algunas de estas heteras, altamente cotizadas, adquirieron a partir del siglo IV a. C. un reconocimiento y admiración importantes en la sociedad. A cambio de no poder aspirar al matrimonio, disponían de una libertad de movimientos inusitada para una ciudadana ateniense decentemente casada. En esta época se reservaban plazas en el teatro a heteras famosas, e intelectuales, artistas y hombres acaudalados gozaban de su compañía, en algunos casos durante largas temporadas (p. 59).

Es más, la reputación de las mujeres cortesanas en la comedia se desvanecerá con las obras de Menandro que cambiará la concepción del personaje a partir de la comedia nueva. “El tópico de la codicia de las heteras y la consiguiente ruina de sus clientes pervive hasta el último modelo de comedia griega representado por Menandro” (Sanchis Llopis, 2014, p. 54).

De ahí, que solamente Baquis de Terencio nos aparezca dos veces con un rol de cortesana diferente, el primero más cercano a un carácter liberal y egoísta, donde apenas la joven mira por los demás, y en el segundo, cercana a una hija-esposa libre, la falsa cortesanas, de buena familia, que es lo que acabará consiguiendo al ser casada con su amado.

Es más, esta es la razón por la cual presentamos un canon concreto de personajes femeninos que cumplen este rol, pues son muy pocas las que tienen una intervención llamativa, con la que poder mostrar la función y la diferenciación del personaje femenino con el resto de su mismo papel. Este es el caso de Ampelisca, Fronesio, Baquis y Tais,



pertenecientes a los autores clásicos Terencio y Plauto. Menandro también presentará a la hetaira en alguna de sus obras, como es en *El arbitraje* del 304 a. C. Con el nombre Hambrotono, la cual no llega a cumplir las características de venus seductora, pues su función es mucho más informativa y escasa, pues al estar la obra fragmentada es muy débil la descripción de carácter que podemos encontrar de ella.

#### **AMPELISCA [Plauto: *La maroma*, 259-154 a. C.]**

La figura de Ampelisca se mostrará diferente al de resto de cortesanas, al igual que le ocurre a palestra (compañera en la comedia), ambas son jóvenes que se ven obligadas a ejercer la prostitución, pues su señor las obliga a ello. Es por esto, que en contraposición a Fronesio, Baquis o incluso Habrótono, Ampelisca refleja candidez. No posee la destreza y picardía que sus compañeras.

Plauto la presenta en su obra *La maroma* de difícil datación entre el 259 y el 154 a. C. El hilo argumental está marcado por el amor que surge entre Palestra y Plesidipo. El joven enamorado pagará una señal al Rufián, dueño de las cortesanas, para poder quedarse con Palestra y casarse con esta. Aceptado el acuerdo, el Rufián aconsejado por sus amigos, decidirá embarcar con sus esclavas a una isla vecina con la intención de duplicar sus ganancias. No obstante, una tormenta le impedirá llegar al destino y permitirá a las jóvenes esclavas salvarse, escapando a tierra firme.

Una vez a salvo las jóvenes serán acogidas por una sacerdotisa que las ayudará a evitar a su amo. En el transcurso de los hechos unos pescadores encontrarán las pertenencias del Rufián. Nacerá entonces una disputa por el derecho de la propiedad de lo encontrado. Afortunadamente, dentro de la maleta hallarán la arquilla que la joven Palestra llevaba cuando la raptaron, lo que supondrá el reconocimiento de esta como mujer libre y consecuentemente su liberación. Estos hechos también ayudarán a Ampelisca, ya que, ambas jóvenes serán dadas en matrimonio.

Tanto Palestra como Ampelisca mostrarán un carácter similar, mucho más marcado por la segunda. Desde el principio, al igual que les ocurre a las hijas de la comedia, se mostrarán lamentándose por lo que les ha sucedido, describiendo su situación y su unión:

AMPELISCA. — ¿Qué otra cosa mejor o más oportuna puede haber para mí que renunciar a la vida? Tan desgraciada es la situación en la que me encuentro y tantas y tan mortales son las cuitas que anidan en mi pecho. La realidad es que la vida no tiene ya aliciente para mí, he perdido la única esperanza que me consolaba. He ido dando vueltas por todos los alrededores y me he arrastrado por todos los escondrijos posibles para encontrar a mi compañera, buscando su rastro con la voz, los ojos, los oídos, sin poder encontrarla por ninguna parte, sin saber a dónde dirigirme ni por dónde buscarla, ni encuentro a nadie a quien preguntar que me pueda dar respuesta, ni hay desierto que lo sea más que esta tierra y estos lugares; pero si es que vive, mientras yo viva no cejaré en buscarla hasta dar con ella (PL., *Rud.*, 220-228)<sup>64</sup>.

Su comportamiento y su carácter es sencillo, ambas se apoyan y temen lo que les pueda pasar. No obstante, la figura de Ampelisca se refleja mucho más servil, derivada tal vez de su procedencia, pues mientras Palestra es una joven robada, una mujer libre, de Ampelisca no se conoce su origen:

PALESTRA. — Dime: ¿estás aún viva?

AMPELISCA. — Tú eres para mí el motivo de querer seguir viviendo, al serme posible tocarte con mis manos; me parece un sueño poder tenerte entre mis brazos: abrázame, por favor, vida mía. Me haces olvidar todas las penas.

PALESTRA. — Eso mismo iba a decirte yo. Pero vámonos ahora de aquí.

AMPELISCA. — ¿Y a dónde, dime?

PALESTRA. — Vamos a seguir la costa.

AMPELISCA. — Llévame contigo a donde te plazca. Y ¿vamos a ir andando así, con los vestidos empapados? (PL., *Rud.*, 243-251).

De las dos Ampelisca será la que mayor intervención haga en la comedia, todo ello derivado de su función informativa. Su condición de esclava-cortesana y el hecho de que tenga un señor al que servir la aleja de la típica visión de hetaira, seductora y conocedora de los hombres, para convertirse en un personaje ayudante de la trama. De este modo, se muestra cuando es enviada a por agua por la sacerdotisa, y esta se encuentra

---

<sup>64</sup> Citado por la edición de Gredos (2002). Traducida por M. González-Haba.

con el esclavo de Plesidipo. En confianza le cuenta sus penas y se desahoga, sin buscar nada a cambio, sin utilizar el lenguaje de la seducción:

TRACALIÓN. — Entonces ¿es que está aquí también Palestra, la amiga de mi amo?

AMPELISCA. — Claro que sí.

TRACALIÓN. — Eso se llama una buena noticia, querida Ampelisca, pero cuéntame qué es ese peligro que habéis corrido.

AMPELISCA. — Nuestro barco ha naufragado la noche pasada, querido Tracalión.

TRACALIÓN. — ¿Vuestro barco?, ¿qué historias son ésas?

AMPELISCA. — Pero ¿es que no te habías enterado de cómo el rufián quiso llevarnos en secreto de aquí a Sicilia y de que cargó en la nave todo lo que poseía? Ahora, todo lo ha perdido.

TRACALIÓN. — ¡Oh Neptuno, eres un encanto, salve! Desde luego, no hay jugador de dados que te supere, ahí es nada la buena jugada que has tirado: has dado al traste con un perjurio. Pero ¿dónde está ahora el rufián Lábrax?

AMPELISCA. — Yo creo que ha perecido a fuerza de beber: Neptuno le ha ofrecido esta noche unas buenas copas (PL., *Rud.*, 353-363).

Ampelisca no se muestra seductora con los hombres, no busca obtener una compensación monetaria. Sus interacciones con el resto de los personajes sirven para dar visión al espectador del desarrollo argumental. Lo que hace que Ampelisca no sea una cortesana al uso, y en este caso, lo demuestra el hecho de que está tutorizada, al contrario que sus compañeras Fronesio y Baquis, las cuales tienen incluso esclavas a su servicio.

Es más, se aprecia que Ampelisca no disfruta con los halagos, como las del gremio, ellas se introducen en el juego de la seducción y buscan el deseo del hombre para obtener lo que necesitan o quieren. Ampelisca por su parte los rehúye, no es su principal objetivo, pero complace al hombre, porque es su deber:

AMPELISCA. — Salud, joven.

ESCEPARNIÓN. — ¡Salud mil veces a ti, jovencita!

AMPELISCA. — Vengo aquí a vuestra casa.

ESCEPARNIÓN. — Yo te daré alojamiento, si vienes luego a la tarde, como se acoge a un necesitado; porque ahora por la mañana no tengo nada que darte. Pero, a ver, preciosa mía, encanto (*intenta abrazarla*).

AMPELISCA. — ¡Eh, tú, me tocas con demasiadas confianzas!

ESCEPARNIÓN. — ¡Dioses inmortales! ¡Si es un retrato de Venus, qué ojos tan alegres, y luego ese color, así como de buitre, eh... quiero decir de águila, y además, vaya una delantera, y esa boquita tan linda!

AMPELISCA. — Yo no estoy a disposición del pueblo, mucho cuidado con ponerme la mano encima.

ESCEPARNIÓN. — ¿Es que no está permitido tocar así tan lindamente a una tal lindura?

AMPELISCA. — Cuando tenga tiempo, estoy dispuesta a seguirte las bromas y darte gusto, pero ahora, por favor, dime que sí o que no al recado que traigo (PL., *Rud.*, 417-427).

Su comportamiento frente a los hombres y sus acciones en la comedia, demuestran que es una joven sumisa, sin apenas carácter, que se deja llevar por los demás. Como instrumento de la comedia sirve para alejar la visión carnal y sexualizada de las cortesanas, al menos esta, se desvincula del prototipo habitual. Esta desvinculación viene dada claramente por su tutorización, Ampelisca carece de independencia, como las hijas de la comedia, obedece y cumple con su deber, que no es otro que hacer todo lo que le pida su tutor o superior. Solo se alejará de esta visión sumisa en una única ocasión y será cuando este sola, en busca de agua, cuando rehusará del contacto carnal, por no ser una obligación. Todo ello derivado de su condición como esclava, pues Ampelisca más que hetaira es una esclava al servicio del hombre.

### **FRONESIO [Plauto: Truculento, 189 a. C.]**

La astucia de la mujer y la maldad de la que hablan los hombres se verá representada por la figura de Fronesio, una mujer joven, una cortesana, consciente de sus encantos, que intentará hacerse con el amor y el dinero de Estratófanos. Es la

representación de la seducción. La mujer despiadada que engaña a los hombres para conseguir todo lo que quiere de ellos.

La trama gira entorno a la avaricia y astucia de Fronesio. Como mujer inteligente, busca la manera de engañar a uno de sus pretendientes, el militar Estratófanos, quien había heredado una gran fortuna. Para ello, utilizará al hijo de Diniarco, el cual tuvo relaciones con una joven a la que ha repudiado por estar con la cortesana. Enterado de los planes de Fronesio de engañar a sus otros amantes, permitirá que se quede con la criatura con tal de poder estar a su lado. Hasta que el padre de la joven, Calicles, descubre que el recién nacido es su nieto y obliga a Diniarco a hacerse cargo.

Diniarco será el personaje que presente el plan de Fronesio, quien no intervendrá hasta bien comenzada la trama, por lo que sus planes y ella misma serán descritos por otros personajes, como Diniarco que, al estar perdidamente enamorado de ella, aceptará el engaño:

DINIARCO. — [...] Confieso que yo fui una vez para ella la persona más allegada, su número uno, que es lo más desastroso que puede haber para la bolsa de un enamorado; y ella, luego que encontró a otro que le daba más, que estaba más dispuesto a arruinarse, me ha dado de lado por el militar ese de Babilonia, que decía la muy malvada que no le podía aguantar. Según se dice, está el susodicho a punto de llegar de fuera; por eso se ha inventado ella el siguiente embuste: hace como que ha dado a luz, con el fin de ponerme a mí en la calle y finge que el padre de la criatura es el militar— para poder divertirse a la griega sólo con él ha organizado toda la historia esta de la suplantación del chiquillo, la muy malvada ¿se piensa ella que me engaña?, ¿es que acaso creyó que me lo habría podido ocultar si es que estaba encinta? Yo vuelvo ahora a Atenas después de un viaje de dos días a Lemnos, a donde fui enviado en misión oficial. Pero ahí sale su esclava Astafio; con ella he tenido yo también mis asuntillos (PL., *Truc.*, 80-91)<sup>65</sup>.

Fronesio aparece en escena para convencer a Diniarco de que acuda a su casa. Con la intención de convertirlo en un ayudante para su engaño, pues es al único de sus amantes al que mantiene al tanto de la verdad. Razón por la cual, Fronesio representa a la mujer

---

<sup>65</sup> Citado por la edición de Gredos (2002). Traducida por M. González-Haba.

individual, a la cortesana que crea mil artimañas para ganarse la vida. Conoce a los hombres y la influencia que ejerce sobre ellos, y estos se dejan convencer:

FRONESIO. — Eres el mismo de siempre. Pero dime: ¿has tenido buen viaje?

DINIARCO. — Aquí a tu casa, desde luego que sí, porque tengo la posibilidad de verte.

FRONESIO. — Abrázame.

DINIARCO. — Con mil amores: ¡ay, esto es más dulce que la dulce miel! Júpiter, en esto mi suerte supera a la tuya.

FRONESIO. — ¿Me das un beso?

DINIARCO. — No uno, sino cien.

FRONESIO. — Ahí tienes, por eso eres un pobretón, me prometes más de lo que te pido.

DINIARCO. — Ojalá que desde el primer momento hubieras abonado con mis bienes lo mismo que ahora con los besos (PL., *Truc.*, 369-375).

A pesar de su búsqueda de manipular a los hombres, Fronesio se mostrará mucho más relajada con su amate Diniarco, al que relata incluso los entresijos de su plan. Lo que suaviza la visión mal intencionada de la cortesana, debilitando fugazmente la figura impenetrable y dura de la mujer engañosa. De la venus manipuladora. Pues le importa la opinión y el consentimiento de otros, y lo más relevante de un hombre:

DINIARCO. — Eso no se me había pasado inadvertido. Pero ¿eso a cuento de qué?, ¿qué sacabas con ese engaño?

FRONESIO. — Yo quería tener algún lazo y una cadena para hacerle volver otra vez. Y ahora me ha enviado hace poco una carta diciendo que quería poner a prueba lo que él significa para mí: que si no quitaba de en medio a la criatura, sino que la aceptaba, vendría yo a poseer todos sus bienes.

DINIARCO. — Eso está muy bien. Y después ¿qué?

FRONESIO. — Mi madre va y encarga a las esclavas, cuando ya estaban para cumplirse los meses, ir cada una por su lado y a hacer pesquisas y buscar un niño

o una niña para hacerle pasar por mi hijo. Resumiendo, ¿conoces tú a Sira, nuestra peluquera?

DINIARCO. — ¿La que vive ahí en la casa de enfrente?, claro que la conozco.

FRONESIO. — Pues ella, como por su trabajo tiene que ir por las casas, da con un niño; me lo trae en secreto, me dice que se lo han dado (PL., *Truc.*, 394-409).

Dejará así ver su lado más pícaro, no pertenece a la nobleza, ni a la realeza, por lo que, para conseguir sustento de por vida, llegará al engaño, hará lo que haga falta. Fronesio no repudia su vida, conoce a sus clientes y sabe cómo debe comportarse con ellos, como puede obtener de ellas la mayor rentabilidad.

Sus convicciones a la hora de urdir un plan la convierten en un ejemplo de mujer malvada, no estará a la altura de Medea o Clitemnestra, pues su fin no es el de imponerse al hombre que se lo ha quitado todo, sino el de conseguir lo necesario del hombre:

Así pues, las heteras tienen fama de ser expertas en exprimir hasta la última moneda de sus víctimas. En verdad, esta característica responde a una necesidad real de tratar de conseguir todo el dinero posible durante los años de juventud, para después poder mantenerse en la vejez (Navarro Martínez, 2016, p. 174).

Lo que no excluye que sea consciente de sus actos y cuestione la moralidad de sus actos en su monólogo:

FRONESIO. — ¡Verdaderamente que ocurrencia!, cuando reflexiono en mi interior, confieso que se nos tiene por mucho menos malas de lo que realmente somos. Yo hablo de mí la primera y por experiencia propia. ¡Qué preocupación!, qué dolor siento en el alma... de que mi patraña perezca por la muerte del chiquillo; por tener el nombre de madre tengo más interés en su vida. Después de haberme atrevido a semejante impostura, voy a cometer una nueva. Por avaricia y afán de lucro he procedido en tal forma, he hecho pasar por míos los dolores ajenos. No se debe dar comienzo a engaño de ninguna clase si es que no eres capaz de llevarlo a término con astucia y con diligencia. Ya veis el atuendo que traigo: hago como que estoy todavía débil a consecuencia del parto. Cuando una mujer se pone a una mala acción, si no consigue darle cima, las consecuencias no son sino tristeza, pesadumbre, infelicidad, pobre de ella; de portarse bien se harta bien pronto. Son muy pocas las que se cansan de perseverar una vez comenzado el camino del mal, y muy pocas las

que llevan a su término una buena empresa. A una mujer le resulta una carga mucho más ligera hacer el mal que el bien (PL., *Truc.*, 450-470).

No obstante, a pesar de tener conciencia y reconocer que sus actos no son nobles engañará a unos y otros para adquirir lo que necesita, abastecerse antes de que la belleza se desvanezca.

De hecho, mantendrá su farsa incluso cuando se descubra que el hijo, el cual hace pasar por suyo, es de Diniarco. Será en este momento en el que se muestre el poder de la succión y de la confraternización, pues este, una vez desvelado que el recién nacido es suyo, no la castiga por su apropiación y el uso del retoño para el engaño, sino que le permite tener a su hijo un tiempo más para continuar con su farsa:

FRONESIO. — Te juro que sé muy bien qué es lo que quieres, lo que pides y lo que buscas: quieres verme, exiges que te ame, buscas al niño.

DINIARCO. — Dioses inmortales, ¡qué forma tan clara de hablar!, ¡qué brevemente ha dado en el clavo!

FRONESIO. — Yo sé que tienes una prometida y un hijo de ella, y que debes casarte y que tú tienes ya tus pensamientos en otra parte, de modo que me vas a dar por abandonada. Pero así y todo reflexiona qué animal tan listo es el ratón a pesar de ser tan diminuto: el ratón no se pasa toda la vida en un solo cubil, y así, si se le cierra una puerta, busca otra por donde escaparse.

DINIARCO. — Cuando haya tiempo, hablaré más largo contigo de esos asuntos; ahora, devuélveme al niño.

FRONESIO. — No, por favor, déjale unos días aquí conmigo.

DINIARCO. — De ninguna manera.

FRONESIO. — ¡Por favor!

DINIARCO. — ¿Para qué?

FRONESIO. — Es importante para mí. Por lo menos tres días, mientras que se le birla alguna cosa al militar, deja que lo tenga yo. Si lo tengo yo, eso te traerá a ti también provecho; si me lo quitas, adiós todas las esperanzas que tenía puestas en el militar.



DINIARCO. — De acuerdo, porque, aunque quisiera negarme, no habría otra posibilidad, o sea, que sírvete del niño y cuidalo, que dinero tienes para ello.

FRONESIO. — No sabes lo agradecida que te quedo. Cuando temas ser maltratado en casa escápate aquí conmigo, que por lo menos te tenga de amigo temporero (PL., *Truc.*, 862-881).

Y con ello, obtendrá no solo el dinero del militar, sino también del granjero, el tercero de sus amantes. Pues al contrario que las mujeres trágicas, la cortesana obtiene lo que quiere gracias a su astucia y al conocimiento que tiene de los hombres, de su sexualidad, los engaña como una sirena con sus encantos. Fronesio cumple ese rol de hetaira malvada, alejándose de la buena, aceptada por la sociedad, “Según los fragmentos cómicos, la codicia es el principal de los vicios de las meretrices, siempre, claro está, en opinión de los clientes que recurren a ellas” (Sanchis Llopis, 2014, p. 53):

FRONESIO. — Tú has dado ya, éste va a dar; lo tuyo lo tengo, lo de éste lo espero. Pero se os dará gusto a los dos según queráis.

ESTRATÓFANES. — Sea; tal como se presentan las cosas, no hay sino aceptar lo que se te da.

ESTRÁBAX. — Por lo que a mí toca, no te dejaré ocupar mi lecho.

FRONESIO. — (*Al público.*) ¡Ay qué caza tan buena he hecho y qué a mi gusto! Y como veo que mis negocios marchan bien, también haré marchar bien los vuestros: si alguien tiene deseos de hacerme el amor, no tiene más que decírmelo. Ahora, un aplauso en honor de Venus, que ella es la patrona de esta comedia.

Espectadores, a pasarlo bien, un aplauso y levantad la sesión (PL., *Truc.*, 960-966).

En suma, Fronesio resulta ser un claro ejemplo del prototipo de la cortesana, como la diosa Venus, está hecha para el deseo, para la manipulación desde lo carnal, pero también desde el conocimiento de los hombres. Su entrega a ellos, les hace conocer cuáles son sus miedos, sus necesidades y como se verían obligado a servirles. Así es como Venus atrae a los hombres y se aprovecha de ellos. Es, por tanto, un ejemplo de cortesana, el único de los presentados que cumple a la perfección con el rol asignado de “mujer fatal”.

**BAQUIS [Terencio: El atormentador de sí mismo, 163 a. C., La suegra, 155 a. C.]**

Terencio presentará la figura femenina de la cortesana Baquis en dos de sus obras, *el atormentador de sí mismo* datada del 163 a. C. y *La suegra* del 155 a. C. Baquis representa a una mujer fuerte, libre, con derecho a defenderse y rechazar al hombre, con identidad propia. En ambas obras llegará a resolver el conflicto cómico, aportando la información necesaria para su desenlace.

La figura de Baquis en *El atormentador de sí mismo* supondrá la resolución del conflicto. Menedemo es el estricto padre de Clinia, joven enamorado de la cortesana Antífila. Menedemo reprochará al joven que no está preparado para casarse o enamorarse sin antes haberse hecho un hombre. Así pues, Clinia, con la intención de contentar a su padre y de ganar tiempo para poder estar con la joven, se marchará a la guerra. Comenzando el enredo amoroso y el tormento del padre. Clinia regresará antes para estar con la joven e ideará un plan junto con su amigo, Clitifón con el único finde de casarse con las cortesanas, el uno con Antífila y el otro con Baquis. Finalmente, gracias a Baquis se descubrirá que la joven Antífila es realmente hija de Sóstrata y Cremes, convirtiéndose así es una joven libre con pleno derecho para casarse con Clinia.

Baquis se convierte en el personaje resolutivo e informativo de la comedia, su función principal es la de informar. Desde su primera intervención, introduce al espectador en la trama. Es ella la que muestra el amor entre Clinia y Antífila:

BAQUIS. — En buena fe, amiga Antífila, que te precio mucho y te tengo por dichosa, pues has procurado que tus costumbres fuesen conformes a tu buen rostro. Y así los dioses me quieran bien, como no me maravillo que todos te codicien para sí; porque de tus palabras he entendido tu buena condición. Y cuando yo ahora en mi pensamiento considero tu vida, y las de todas las demás que no queréis nada con muchos, no me maravillo que vosotras seáis tan honestas y nosotras no lo seamos. Porque a vosotras cumples ser buenas, mas a nosotras no nos lo dejan ser aquellos con quienes tenemos trato. Y es que a nosotras nuestros galanes préciannos cebados de nuestra buena gracia, y estragada ésta, ellos ponen su afición en otra parte. Si entretanto no hemos mirado algo por nosotras, quedámonos en blanco. Pero vosotras, cuando os determináis a pasar la vida con un varón solo, cuya condición es muy conforme a la vuestra, ellos aficionan a vosotras; y con esta buena obra estáis

realmente unidos los unos con los otros, de manera que en vuestros amores no puede haber ninguna quiebra.

ANTÍFILA. — De las otras no sé nada; de mí sé que siempre he procurado medir mi provecho con el de mi Clinia (TER., *Heaut.*, 384-397)<sup>66</sup>.

Describe y compara las diferencias entre las mujeres honradas y las hetairas, pues el amor hace que unas lo dejen todo de lado, mientras las otras se deben a todos los hombres. De igual modo, ayuda a sustentar el deseo y el amor que siente Antífila por Clinia. Sus acciones, sus sentimientos son los de la típica enamorada, el temblar por amor, la dudas, el vuelco del corazón. Así, Baquis se convierte en la amiga, en la consejera, en esa mujer que apoya a la enamorada de las jarchas:

BAQUIS. — (*A Antífila.*) ¿Quién es este mancebo que nos está mirando?

ANTÍFILA. — ¡Ah! ¡Tenme, por tu vida!

BAQUIS. — ¿Qué tienes, amor mío?

ANTÍFILA. — ¡Muerta soy!

BAQUIS. — ¡Ay, cuitada de mí! ¿De qué palideces, Antífila?

ANTÍFILA. — ¿Es mi Clinia el que veo, o no es él?

BAQUIS. — ¿A quién ves? (TER., *Heaut.*, 403-405).

Como personaje informativo, también sirve de vehículo para la trama, para justificar y sustentar las acciones de los amantes y la devoción que se tienen. En cambio, como personaje individualizado se muestra a una mujer vivida, que teme las represalias de los demás y duda hacia al final en ayudar o no a los amantes:

BAQUIS. — (*Aparte a Frigia.*) Con harta importunación, en buena fe, me hicieron minas venir aquí las ofertas de Siro. Diez me ofreció que me daría. Pues a fe, que si él ahora me engaña, no le cumplirá ir muchas veces a mi casa a rogarme que venga; porque será por demás. Y si le diere palabra de venir y lo concertare, cuando él trajere la respuesta, Clitifón con su esperanza quedará colgado de la agalla,

---

<sup>66</sup> Citada por la edición de Cátedra (2001). Traducida por J. Bravo.

porque le daré la tostada y no vendré. Las costillas de Siro me lo pagarán (TER., *Heaut.*, 730-733).

No se siente segura, teme ser víctima de un engaño y si habla, lo hará por dinero. Aun así, con sus intrigas y sospechas ayuda a sustentar la resolución del conflicto, dando a conocer que no todo es como parece y que tiene información que puede ayudar a esclarecer la trama. Baquis no desvelará el verdadero origen de Antífila, por cariño hacia la cortesana y el joven, sino por obtener beneficio, mostrando así su verdadera personalidad:

BAQUIS. — (*A Frigia.*) Y le dirá: «Como yo estoy aquí detenida muy contra mi voluntad, y muy guardada. Pero que yo buscaré manera, para darles esquinazo, y me iré allá».

SIRO. — (*Aparte.*) ¡Perdido soy! (Alto.) ¡Baquis, espera, espera! ¿A dó la envías, por tu vida? ¡Mándale que no vaya!

BAQUIS. — (*A Frigia.*) Camina.

SIRO. — (*Persuadiéndola.*) ¡Que ya está a punto el dinero!

BAQUIS. — Que ya yo también estoy aquí.

SIRO. — ¡Que ahora mismo se te dará!

BAQUIS. — Como quisieres. ¿Por ventura os doy yo prisa? (TER., *Heaut.*, 735-740).

Baquis se compone del individualismo liberal que su condición de cortesana le aporta, se comporta como un personaje secundario dispuesto a escuchar y ayudar, cuando Antífila resulta ser de su mismo gremio. Pero se vuelve retorcida, mostrando su verdadero carácter cuando es necesaria la resolución del conflicto. Así, mostrará que su verdadero motivo para ayudar nace de la codicia. Y al mismo tiempo, se convierte en un personaje informativo necesario para el espectador, pues es clave para el desenlace feliz y correcto. Lo que la lleva incluso a ganarse un matrimonio respetable con Clitifón.

Con el mismo rol aparecerá en la obra *La suegra* del 155 a. C. Donde ayudará a resolver indudablemente el conflicto. La intriga gira entorno al joven matrimonio de Pánfilo y Filomena. Pánfilo al principio de la obra, se encuentra enamorado de la ramera

Baquis, quien le rechaza. Por lo que en un descuido (borrachera) viola a una joven, un tiempo después acepta su enlace con Filomena. Por motivos económicos, Pánfilo se ve obligado a viajar y separarse de su esposa, de la que comienza a enamorarse. Al regreso de su viaje, se encuentra con que su joven esposa no está en la casa familiar, y no quiere volver a esta. Filomena alegará una mala relación con su suegra Sóstrata como razón por la que no desea volver a la casa. Tras descubrirse que el verdadero motivo por el que no quiere volver es por su embarazo, la figura de Baquis tomará mayor relevancia en escena, al describir y aclarar que, el embarazo es fruto del descuido por parte de Pánfilo.

Desde su primera aparición se presenta como una mujer independiente. Un personaje informativo decisivo, al que aluden otros personajes masculinos, aportando sobre ella su carácter liberal, típico de las cortesanas. Que incluso, ayudará a reafirmar las palabras de Mirrina, madre de Filomena:

LAQUES. — Tú recibes en tu casa a mi hijo Pánfilo.

BAQUIS. — ¡Ah!...

LAQUES. — Déjame decir. Antes que él con esta mujer se casase, ya yo toleré vuestros amores. (*Baquis quiere hablar.*) Aguarda, aún no te he dicho lo que quiero. Él ya tiene su mujer; búscate tú otro amigo más seguro, mientras estás a tiempo de mirar por ti; porque ni él tendrá toda la vida esta voluntad, ni tú tampoco, en verdad, esa frescura.

BAQUIS. — ¿Quién dice eso?

LAQUES. — Su suegra.

BAQUIS. — ¿Que yo...?

LAQUES. — Tú misma. Y se ha llevado consigo la hija, y ha querido ahogar secretamente un niño que ésta ha parido.

BAQUIS. — Si supiese, Laques, que hay otra cosa más firme que el juramento con que poderos persuadir que me dieseis crédito, aquella os ofrecería; que después que Pánfilo se casó no he tenido con él trato ninguno (TER., *Hec.*, 744-754).

Un negativo estigma case sobre ella, debido a su condición de ramera, pues por mucho que diga la verdad, no será creída por los hombres, hasta que no aporte pruebas

fidedignas. A través de su rol informativo, se muestra como otros personajes le hablan para aclarar la acción, para describir lo que está ocurriendo fuera de la escena y así, desvelar al espectador lo que no puede ver, ni oír. Confirmará también en el mismo diálogo su separación del hombre. Pues los hombres casados no visitan a las hetairas.

Baquis será determinante para resolver el conflicto, incluso con sus connotaciones negativas, se convierte en la salvadora, ella posee las piezas que faltan para completar el rompecabezas, conoce que Pánfilo abusó de una joven, pues le regalo un anillo que le quito a esta. Pieza fundamental para que se pueda reconocer la identidad de la joven, la misma a la que hace referencia Mirrina, la madre de Filomena, al describir el desafortunado acontecimiento que llevo a su hija a quedar en cinta:

BAQUIS. — Sí: que Mirrina ha reconocido por de su hija aquella sortija que me dio él días pasados.

PARMENÓN. — Entiendo. ¿Sólo eso le digo?

BAQUIS. — Nada más; que él vendrá así que lo oiga. ¿Por qué te detienes?

PARMENÓN. — No me detengo: ni hoy he tenido tal lugar, según que corriendo y andando he pasado todo el día. (*Vase*)

BAQUIS. — ¡Qué de alegría le he dado a Pánfilo hoy con mi venida! ¡Qué de bienes le he acarreado! ¡Qué de congojas le he quitado! Restitúyole el hijo que por su culpa y la de éstas casi iba a perecer; vuélvole su mujer, la cual él nunca pensó haber de recobrar en su vida; hele librado de la sospecha en que su padre y Fidipo le tenían. El principio de desenmarañarse todo esto ha sido esta sortija. Porque recuerdo que habrá unos diez meses que vino a mi casa así a primera hora de la noche sofocado, solo, bien bebido, con esta sortija. Asustéme al pronto. Dígole: «Alma mía, Pánfilo, por tu vida, ¿de qué vienes alterado? ¿O de dónde has habido esta sortija? Dímelo.» Él hizo como que no me entendía. Yo al ver esto comencé a sospechar algo, y a apretarle más, para que me lo dijese. Y el hombre me confiesa que en la calle había forzado no sé qué mujer, y dícame cómo luchando con ella le había quitado aquella sortija. Esta sortija la ha conocido Mirrina, viéndomela puesta en el dedo. Pregúntame de dónde la había habido. Cuéntoselo todo. De aquí se ha descubierto como él fue el que forzó a Filomena y que de allí ha nacido este muchacho. Huélgome que por mí le hayan venido todos estos contentos, aunque otras ramerás no harían lo que yo: porque no es cosa que esté en nuestro interés que ningún amigo nuestro guste de casarse. Pero en verdad que por la codicia jamás tengo de inclinar mi voluntad a lo malo. Ya yo,

mientras me fue lícito, gocé de él benigno, gracioso y amoroso. En mal hora se hizo para mí este casamiento: lo confieso. Y en verdad no entiendo haber yo hecho nada por donde mereciese este castigo. Pero cuando la persona ha recibido de alguno muchos bienes, justo es que sufra los males que de él mismo le procedan (TER., *Hec.*, 815-840).

De este modo, el personaje secundario se convierte en el elemento decisivo para la resolución del enredo. Hace lo que ninguna otra mujer de su condición haría, al contrario que la anterior Baquis, se aleja de la avaricia para prestar su ayuda a otra mujer.

Baquis se convierte en ambas obras de Terencio en el personaje secundario informativo, de un modo u otro ayudará al devenir de la trama, ya sea para resolverlo, como para aportarle fluidez, convirtiéndose en una mujer aceptable al ser casada con Clitifón, convirtiéndose en una mujer aceptada, por la sociedad, una buena cortesana, al dar a conocer todo lo que sabe y aceptar las represalias.

Similar a la Baquis de Terencio en *La suegra*, será la figura de Habrótono de Menandro, a quien presenta en su obra *El arbitraje* del 304 a. C. La cual se encuentra fragmentada. Encontramos pues una hetaira con rol informativo, inteligente y hábil que sirve para ayudar al protagonista Carisio a hallar a su hijo recién nacido. Habrótono demostrará el carácter pícaro y hábil que poseen las cortesanas, ideando un plan al instante con el que localizar al recién nacido.

**TAIS [Terencio: *El eunuco*, 161 a. C.]**

Tais como cortesana ejerce un doble papel que no se había visto antes en esta categoría, el de hermana protectora o pseudohermana y pseudomadre, pues su intención no será otra que devolver a su hermana adoptiva a su verdadera madre. Terencio presenta a este personaje femenino por primera vez en su obra *El eunuco* del 161 a. C. El peso inicial de la trama recae sobre Tais, quien está buscando desesperadamente la manera de salvar a su hermanastra, Pánfila, con el fin de devolverla a su familia. Al poner toda su atención en la salvación de su hermana, su amante Fedro acudirá a quejarse, celoso, por su falta de atención. Así, el amante enamorado se convertirá en cómplice y ambos encontrará la manera de salvar a Pánfila, del hombre que la tiene como esclava. Finalmente, Pánfila recuperará a su familia y será entregada en matrimonio a su amado.

A modo de las madres, la primera aparición de Tais es lamentándose por su fortuna, por los celos de su amante y por la suerte de su familia:

TAIS. — (*Sin verlos.*) ¡Desdichada de mí! ¡Qué recelo tengo no haya sentido mucho Fedro el no haberle ayer dejado entrar en casa, y no lo haya tomado a otro fin del que yo lo hice!

FEDRO. — (*A Parmenón.*) Todo estoy temblando, Parmenón, y erizado después que he visto a ésta.

PARMENÓN. — Ten buen corazón, y allégate a este fuego, que tú te calentarás más de la cuenta.

TAIS. — ¿Quién habla aquí? ¡Ay, Fedro, alma mía!, ¿aquí estabas tú?, ¿por qué te parabas?, ¿por qué no entrabas sin llamar?

[...]

TAIS. — ¡No te atormentes, te ruego, alma mía, mi Fedro! que, en buena fe, no lo hice por amar ni querer a otro más que a tí, sino que se ofreció así el caso y no se pudo evitar (TER., *Eum.*, 81-97)<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Citada por la edición de Cátedra (2001). Traducida por J. Bravo.



Y es que, al contrario que las otras cortesanas, Tais depende de los hombres, necesita de su ayuda para poder salvar a su hermana. Al perder a su madre su conciencia le pide que la devuelva, y al mismo tiempo, la convierte en la tutora de la joven, de ahí su comportamiento maternal. Del mismo modo, sirve de personaje informativo para poner en contexto a los espectadores y explica la trama y su plan desde el principio:

TAIS. — Óyeme, por mi amor. Mi madre murió allí poco ha. Su hermano es algo codicioso del dinero; y como vio la moza de buena gracia, y que sabía tañer, confiando sacar de ella dinero, pónela luego en venta, y véndela. Por fortuna estaba casualmente allí mi amigo el capitán, y compróla para regalármela, sin saber nada de estas cosas y sin tener de ello noticia. Ahora ha venido, y como ha sentido que también contigo tengo trato, busca muy de veras achaques para no dármele. Dice que, si él estuviese seguro de que yo le querré más que a ti, y no temiese que en teniéndola en mi poder, le deje, holgaría de dármele; pero que se recela de esto. Aunque, a lo que yo sospecho, él ha puesto su afición en la doncella (TER., *Eum.*, 130-140).

Debe enfrentarse a los celos del hombre por su condición de ramera, aunque su función sea la de ejercer como pseudomadre, como hetaira los hombres van a ella y le ofrecen regalos con el único fin de obtener su cuerpo y su cariño. Por otro lado, como personaje informativo, advierte de lo que puede pasar con otros personajes. Es observadora y observada:

TAIS. — (*Saliendo de su casa y hablando con Pitias, que está dentro.*) Mira, Pitias, que procures con diligencia, si Cremes por casualidad viniere aquí, rogarle sobre todo que me espere; y si esto no le acomoda, que vuelva, y si no pudiere, llévamele allá.

PITIAS. — Así lo haré.

TAIS. — ¿Qué?... ¿Qué otra cosa tenía que decirte? ¡Ah! mucho cuidado con esa doncella: y mira, que me estéis en casa (TER., *Eum.*, 500-507).

Por su papel como pseudomadre y hetaira, Tais finalizará la trama con la desvelación del verdadero linaje de la hermana, al igual que Baquis en *La suegra*, aportando la información necesaria para que su hermanastra sea reconocida. Es más, como pseudomadre se preocupa por salvar la honra de la joven, pero cuando está ya se supone perdida:

TAIS. — ¿No acabarás, malvada, de hablarme por cifras? Si sé... No lo sé... Fuese... Helo oído... Yo no estuve allí... ¿No me dirás claramente lo que pasa? La doncella tiene sus ropas rasgadas; está llorando, sin hablar palabra; el eunuco escapó, ¿por qué?, ¿qué ha sucedido aquí?, ¿aun callas?

PITIAS. — ¿Qué quieres que te diga, cuitada de mí? Dicen que aquél no era eunuco.

TAIS. — ¿Quién era, pues?

PITIAS. — Querea.

TAIS. — ¿Cuál Querea?

PITIAS. — Ese mozo hermano de Fedro.

TAIS. — ¿Qué dices, hechicera?

PITIAS. — Yo lo he sabido de cierto.

TAIS. — ¿Y a qué fin vino a nuestra casa? ¿Por qué le trajeron?

PITIAS. — No lo sé; sino que creo debía estar enamorado de Pánfila (TER., *Eum.*, 817-828).

No obstante, la pérdida de la virginidad de la joven, no la lleva al lamento como ocurre con las madres de la comedia, sino a la comprensión, pues juzga a Quereas por violar a su hermana, le da una lección moral y encuentra una solución, obligándolo a casarse con ella:

TAIS. — (*A Pitias.*) Lleguémonos a él. (*A Querea.*) Doro, hombre de bien, estés en hora buena. Dime, ¿has huido?

QUEREA. — Señora, sí.

TAIS. — ¿Y parécete bien eso?

QUEREA. — No.

TAIS. — ¿Y piensas salirte sin castigo?

QUEREA. — Perdóname este yerro, y si otra vez lo cometiere, márame.

TAIS. — ¿Temiste, por ventura, mi cólera?

QUEREA. — No.

TAIS. — ¿Pues qué...?

QUEREA. — Temí que ésta me acusara ante ti.

TAIS. — ¿Qué habías hecho tú?

QUEREA. — Poca cosa.

PITIAS. — ¡Ah, desvergonzado! ¡Poca cosa! ¿Y poca cosa te parece deshonorar una doncella ciudadana?

QUEREA. — Creí que era esclava como yo.

PITIAS. — ¿Esclava? No sé quién me detiene que no le asga de los cabellos. ¡El monstruo aun viene con ganas de mofarse de nosotras!

TAIS. — Quítate de ahí, loca.

PITIAS. — ¿Por qué? ¿A qué pena le quedaré yo obligada a este ladrón, si se los arrancare, mayormente pues él confiesa ser tu esclavo?

TAIS. — Dejemos ahora todo eso. Lo que nos has hecho, Querea, no es digno de ti. Porque ya que yo mereciera una afrenta como ésta, a lo menos el hacerla no te estaba bien a ti. Y realmente que no sé qué partido tome con esta doncella, según tú me has revuelto todos mis consejos para no poderla entregar a sus parientes, como era razón y yo lo deseaba, para granjear yo, Querea, esta buena obra.

QUEREA. — Pues aún confío, Tais, que de hoy más ha de haber amor perpetuo entre nosotros. Porque muchas veces, de cosas semejantes y de malos principios ha procedido gran familiaridad. ¿Qué sabes si algún dios lo ha querido así?

TAIS. — En tal caso, por mi vida que yo también lo admito y lo quiero (TER., *Eum.*, 854-875).

Tais lleva su papel mucho más allá de la simpleza de cuidar a la hermana. Y como pseudomadre va mucho más allá que las madres, mientras estas esconden de los hombres el deshonor que supone la violación de las hijas y ocultan lo ocurrido, incluso los embarazos no deseados. Tais se enfrenta al hombre y le reprende las acciones carnales, la ramera se impone, como Hécuba amonesta al hombre y este le teme, teme su ira y su

desprecio. No obstante, Tais mucho más comedida pues aún su condición no es la de una reina, sino la de una cortesana, perdona al hombre para llegar a un acuerdo con este:

QUEREA. — Yo ahora te suplico que seas mi valedora en esto. Yo me encomiendo y entrego a tu fidelidad, y te tomo por mi patrona: pídotelo por merced: moriré si con ella no me caso.

TAIS. — ¿Y si tu padre...?

QUEREA. — ¿Mi padre? Yo sé de cierto que querrá, con tal que ella sea ciudadana (TER., *Eum.*, 885-890).

Tais demuestra ser un prototipo de cortesana alejado de la norma, al estilo de Ampelisca, pues su comportamiento como pseudomadre-pseudohermana, en constante búsqueda de la familia de esta, le permite alejarse de la sexualización del personaje femenino. Por lo que, destinará gran parte de su papel a proteger a su tutelada. Y al mismo tiempo, mantendrá la fuerza, el individualismo que su condición le aporta, permitiéndose incluso regañar al hombre Quereas, por violar a su hermana y consiguiendo, además, la sumisión de este y su palabra de matrimonio.

Las cortesanas en la comedia acaban cumpliendo un rol mucho menor del esperado, cercana a la mujer independiente, se sexualiza y al mismo tiempo se asocia al hombre. Suele ser causa o resolución para el conflicto. El amor desmedido de los hombres los lleva a cometer violaciones, desesperados y despechados por el rechazo de estas. Son la causa del delirio sexual del hombre o al menos la excusa. Por ello, son también las salvadoras de las jóvenes hijas, a las que ayudan al aportar el artículo idóneo para reconocer quienes son, y que no son las culpables del acto desmedido de los hombres:

Las heteras ocupan todavía un lugar secundario. Constituyen un colectivo en el que depositar libremente todos los tópicos misóginos y cuando son presentadas individualmente sustentan esencialmente las burlas de personajes masculinos (Souto, 2002: 173-178) (Sanchis Llopis, 2014, p. 50).

Y al mismo tiempo, son mujeres reconocidas como icono de la fatalidad, en la comedia acaban siendo un vehículo más para la trama, son para bien o para mal un personaje femenino secundario más. Algunas con mayor carácter buscarán aprovecharse del hombre, obtener de ellos lo que creen justo y merecido, otras más sumisas, anhelarán

una vida que las haga libres, que las convierta en ciudadanas. No obstante, de un modo u otro, la figura de la mujer fatal y la falta de reputación las perseguirá. Son mujeres desacreditadas por la misma sociedad que las necesita, para el control del hormonal joven:

Así pues, la legislación solónica sobre la prostitución es presentada como una medida de protección pública. Solón instala a jóvenes esclavas en casas de distintos barrios de la ciudad para servir de alivio a los ardores de la juventud, proteger la castidad de las mujeres libres y garantizar así la pureza de los hijos de los ciudadanos (Salles, 1982: 17) (Sanchis Llopis, 2014, p. 62).

La hetaira se convierte en una mujer fatal vista desde la sexualidad, no por su independencia, ni su discurrir viril como ocurre con las mujeres de la tragedia. Estas engañan a los hombres, los atraen con sus palabras y con su cuerpo, para obtener lo que necesitan, dinero. Las mueve tanto el hambre como la avaricia. Sin embargo, no todas representan a la mujer devoradora de hombres, son más las que se adaptan a la sociedad aportando cordura y racionamiento, exponiendo los hechos que faltan para completar la trama y así resolver el conflicto. Lo que hace que no sea vistas como un modelo de conducta, ni un ejemplo al que repudiar, sino más bien como un mal necesario.

### 1.3.1.6. Mujeres

Aristófanes será de los comediógrafos el que más personajes femeninos independientes presente, ya que los utilizará para construir su crítica social. Razón principal por la cual estos personajes femeninos se individualizan y revalorizan, para imponerse al hombre, por el bienestar común, por la salvación de la patria. Se las define como mujeres, pues al igual que en la tragedia tienen una identidad propia que las individualiza y las caracteriza por separado del hombre. Son relevantes para la trama y para la acción, además son como en la tragedia protagonistas.

Estos personajes independientes también tienen en su mayoría una caracterización más sexualizada, derivada del juego cómico. Estas mujeres con carácter propio rebajarán su influencia y ejemplo con el carácter sexual, de modo que, Aristófanes les quita importancia como modelo a seguir. Sobre todo, lo hará en sus comedias más relevantes, las que mejor y más han perdurado hasta nuestros días, como es el caso de *Lisístrata* y en *La asamblea de mujeres*:<sup>68</sup>

Desde la óptica de un lector moderno, obras como las que acabamos de aludir parecen alegatos en defensa de las mujeres y de su mayor capacidad para resolver problemas que los varones parecen incapaces de solucionar. Pero parece claro que las soluciones que se proponen son meramente cómicas, para hacer reír y, como tales no podrían tener visos de realidad para los griegos (Bernabé Pajares, 2008, p. 66).

Y es que como bien marca Guevara Macías (2020), en su artículo, los personajes femeninos de estas comedias tienen mayor relevancia o independencia, al considerarse como personajes parlantes:

Se debe hacer la salvedad de que estos últimos no son ‘personajes tipo’, como en la Comedia Nueva, sino que construyen su comicidad a partir de estereotipos que marcan su personalidad, forma de hablar u otras características. En el caso de Aristófanes, se observan algunos personajes “genéricos” que frecuentemente carecen de nombre y corresponden a tipos cómicos como la hija, esposa, anciana, esclava, etcétera. En general, son fácilmente reconocibles por el público, pues están “basados

---

<sup>68</sup> Para más información acerca de los personajes femeninos en las comedias de Aristófanes, es recomendable Guevara Macías (2020).

en la diversidad de mentalidades según el origen étnico, la clase social o la profesión”  
(p. 121).

Lo que justifica que las mujeres de la comedia, las individualizadas- parlantes sean de las que menos podamos encontrar en estas, pues derivado por la influencia social del teatro y el autor, por norma general esta se encuentra tutorizada por el varón, bajo su influencia y normas.

Así, Menandro, Plauto y Terencio presentan personajes femeninos constantemente vinculados al hombre, en mayor o menor medida. Sus comedias tienen protagonistas masculinos con moderadas intervenciones femeninas. No obstante, Aristófanes el más antiguo de los cuatro comediógrafos, si presentará en dos de sus obras personajes femeninos mucho más independiente. Sobre todo, en su obra *Lisístrata* del 411 a. C., y *La asamblea de mujeres* del 392 a. C. En ambas obras, Aristófanes presenta unos personajes femeninos individualizados con raciocinio propio y sentido de unidad social. Son mujeres que discurren como hombres, que buscan la resolución de la guerra o de la decadencia social.

Estas mujeres ayudan al autor a componer una dura crítica social y son un vehículo para la comedia crítica y burlesca. Sirven como modelo de conciencia, no representan a la verdadera mujer social, pero muy al contrario de lo que pretendiera su autor al concederle el poder de la diosa Atenea, en la actualidad son iconos de mujeres fuertes y poderosas, independientes. Bien lo muestra Bernabé Pajares (2008):

[...] La intención del autor no pretendía ni de lejos ser un modelo femenino ni prototipo de luchadora feminista, se ha convertido con el andar de la historia [...] en la modernidad. Hemos de felicitarnos porque el curso de los acontecimientos ha conseguido, veinticinco siglos más tarde, que el tipo de mujer que el viejo ateniense imaginó como una ridícula utopía ha resultado en nuestros tiempos un tipo femenino que cualquier sociedad moderna calificaría de normal (p. 72).

Así pues, de los personajes femeninos que presenta en estas dos comedias Aristófanes, se han seleccionado aquellos que más relevancia e intervenciones poseen. Siendo las cabecillas y sus fieles seguidoras, para *Lisístrata*, la protagonista del mismo nombre y sus seguidoras más férreas Cleonica y Lampito. Mujeres muy similares a ella

con una caracterización, menos ideal, menos varonil (Iriarte, 1990), pero que continúa representando la individualidad de la mujer.

En cuanto, a *La asamblea de mujeres* serán Praxágora, cabecilla y el conjunto de mujeres, sin nombre propio, que apoyan su discurso. De las dos comedias los personajes femeninos que más van a destacar serán Lisístrata y Praxágora, convirtiéndose en las protagonistas, son las que inician la trama, las que mueven la acción y las que la concluyen. Ambas representan a esa mujer independiente de carácter varonil para la época.

### **LISÍSTRATA [Aristófanes: *Lisístrata*, 411 a. C.]**

Lisístrata será presentada por primera vez en la obra de Aristófanes del 411 a. C. cumpliendo con el rol de protagonista. Aristófanes se sirve de una utopía política para presentar en su obra *Lisístrata* la resolución a la batalla entre Atenas y Esparta.

Lisístrata desde el principio buscará la unión de las mujeres de ambas naciones, con la única intención de conseguir el ansiado tratado de paz. Ya han pasado varios años de guerra y las mujeres de ambos bandos se encuentran manteniendo la ciudad salvaguardada por los hombres más ancianos y menores de la ciudad. Lisístrata se introducirá en escena con la solución definitiva, con el beneplácito y la unión de las mujeres de ambas patrias, conseguirán negar el afecto carnal a sus esposos, y así dar fin a la guerra al intercambiar la sexualidad por la paz. Poniendo en riesgo sus vidas al quebrantar la ley que las obliga a prestar sumisión y placer al esposo. No obstante, la utopía concluirá con un final victorioso por parte de las mujeres que unidas conquistarán la paz.

Iniciará la comedia Lisístrata describiendo su enfado con las mujeres, pues tras convocarlas a todas, de una y otra nación, con el fin de comentarle su plan, estas no han aparecido:

LISÍSTRATA. — Es que me arde el corazón, Cleonica, y estoy muy enfadada por culpa de nosotras, las mujeres, porque los hombres nos toman por unas enredadoras.

CLEONICA. — Y lo somos, por Zeus.



LISÍSTRATA. — Sin embargo, se les dijo a ésas que vinieran aquí para tratar de un asunto nada insignificante y no vienen: están durmiendo (ARISTÓFA., *Lis.*, 10-15)<sup>69</sup>.

De modo, que a través de la espera se caracteriza de manera negativa a las mujeres. Lisístrata llevada por su carácter varonil, da importancia a las acciones de la mujer, les aporta relevancia, mientras Cleonica, su fiel compañera, muestra la trivialidad de sus acciones y las ve como la sociedad, seres pequeños e indefensos sin armas con las que batallar:

LISÍSTRATA. — Respecto a Atenas no diré nada semejante, pero piénsatelo un poco: si se reúnen aquí todas las mujeres, las de Beocia, las del Peloponeso y nosotras, todas juntas salvaremos la Hélade.

CLEONICA. — ¿Y qué podrían hacer de sensato o glorioso las mujeres, que nos quedamos sentadas llenas de colorete, con nuestros vestidos de color azafrán, las largas cimbéricas que llegan hasta los pies y los zapatitos elegantes?

LISÍSTRATA. — Eso precisamente es lo que espero que nos salve: los vestidos azafranados, los perfumes, los zapatitos, el colorete y las túnicas transparentes...

CLEONICA. — ¿De qué modo?

LISÍSTRATA. — ... hasta tal punto que ninguno de los de ahora blandirá la lanza contra otros... (ARISTÓFA., *Lis.*, 39-50).

Acompañada de su séquito, sentará las bases de su plan al reconocer la desesperación y tristeza que le causa a las mujeres la separación, la espera larga del hombre. Pues el fervor por la ausencia del esposo se acrecienta en las mujeres, que necesitan del contacto carnal:

LISÍSTRATA. — ¿No echáis de menos a los padres de vuestros hijos, que están en campaña? Pues bien sé yo que los maridos de todas vosotras están fuera de casa.

---

<sup>69</sup> Citado por la edición de Gredos (2007). Traducida por L. M. Macía Aparicio.

CLEONICA. — El mío, ay de mí, lleva fuera de casa cinco meses: está en Tracia vigilando a Éucrates

MIRRINA. — Pues el mío, ocho meses completos en Pilos.

LAMPITO. — Y el mío, si alguna vez viene de su regimiento, volando agarra el escudo y se marcha como una exhalación.

LISÍSTRATA. — Ni siquiera de amantes ha quedado ni una chispa; y desde que nos milesios traicionaron los no he visto ni un solo consolador de un palmo que nos sirva de ayuda con su cuero. ¿Querriais, pues, si encuentro el modo, ayudarme a terminar con la guerra? (ARISTÓFA., *Lis.*, 98-111).

Con ello justifica Lisístrata la necesidad de llegar a un pacto entre las mujeres, a que toda acepten el acuerdo para conseguir que los hombres finalicen la guerra. De forma que, acogiéndose a la necesidad sexual del hombre consigan acabar con los enfrentamientos. Esta será la base del plan de la protagonista:

LISÍSTRATA. — Hablaré entonces; no hay que ocultar el plan. Mujeres, si hemos de forzar a nuestros maridos a vivir en paz, hemos de abstenernos...

CLEONICA. — ¿De qué?

LISÍSTRATA. — ¿Lo haréis?

CLEONICA. — Lo haremos, aunque tengamos que morir.

LISÍSTRATA. — Pues bien, hemos de abstenemos de la polla. (Murmullos y gestos de espanto) ¿Por qué os volvéis? ¿Adónde vais? Vosotras, ¿por qué torcéis el gesto y negáis con la cabeza? ¿Por qué palidecéis? ¿A qué vienen esas lágrimas? ¿Lo haréis o no; qué problema tenéis? (ARISTÓFA., *Lis.*, 119-128).

A pesar del temor de sus compatriotas por el posible castigo del hombre, Lisístrata se muestra la más fría de todas, no le importan las represalias, pues está segura de que su plan no tiene lagunas. Incluso tiene pensado como convencer a toda la Asamblea:

LAMPITO. — Nosotras convenceremos a nuestros maridos de que vivan en paz sin dolor ni engaño, pero ¿cómo se podría convencer a las tumultuosas asambleas de los atenienses para que no desbarren?

LISÍSTRATA. — No te preocupes. Convencer a éstos corre de nuestra cuenta.

LAMPITO. — No, mientras marchen las trirremes y el tesoro inagotable esté en el templo de la diosa.

LISÍSTRATA. — Eso también está previsto: hoy mismo nos adueñaremos de la Acrópolis. Se han dado órdenes a las más viejas de que lo hagan mientras nosotras organizamos esto: fingiendo que van a hacer un sacrificio tomarán la Acrópolis (ARISTÓFA., *Lis.*, 169-175).

Lisístrata es una mujer metódica, cada parte de su plan está totalmente medido a la perfección. Es más, su fuerza y entereza se mostrarán cuando el consejero, el elegido por los hombres para dialogar con las mujeres, aparezca en escena. Se defiende y dialoga sin mostrar un ápice de debilidad, convencida de que sus actos son los idóneos y de que las mujeres la apoyaran:

LISÍSTRATA. — Por Ártemis, que si me acerca la punta de la mano llorará por muy servidor público que sea. (*El arquero retrocede*)

CONSEJERO. — ¿Te ha dado miedo? Vamos, cógela por en medio; y tú ayúdala y atadla enseguida.

CLEONICA. — Por Pándroso, que, si le pones a ésta la mano encima, te vas a cagar de las patadas.

CONSEJERO. — Ya ves: te vas a cagar. ¿Dónde está el otro arquero? Ata primero a ésta, la que tanto habla.

MIRRINA. — Por la Luminosa, que si le acercas la punta de la mano vas a pedir árnica enseguida. (*El arquero se retira*) (ARISTÓFA., *Lis.*, 435-444).

Aun cuando la amenazan con hacerle daño se defiende, devuelve la advertencia para imponerse al hombre, pues su voluntad es mucho más fuerte:

LISÍSTRATA. — Por la Pastora de Toros, que si te le acercas te voy a hacer gemir, arrancándote los cabellos a puñados.

CONSEJERO. — Desdichado de mí, me quedé sin arquero. Pero jamás debemos consentir ser derrotados por mujeres. Vamos, escitas, en orden de combate, marchemos todos a una contra ellas. (*Mientras los arqueros se organizan y avanzan, el consejero va quedándose disimuladamente atrás*)

LISÍSTRATA. — Vais a saber, por las dos diosas, que tenemos dentro cuatro batallones de mujeres belicosas con armadura completa (ARISTÓFA., *Lis.*, 447-453).

Pero no solo ella está dispuesta a enfrentarse a los hombres, todas las mujeres unidas suponen un desafío para estos, debido a que, se unirán a su compatriota para defenderse ante estos. Lo que supondrá al consejero buscar el diálogo antes de usar la fuerza:

CONSEJERO. — (*A las mujeres*) Pues bien: lo primero que quiero saber de vosotras, por Zeus, es con qué propósito clausurasteis nuestra Acrópolis con cerrojos.

LISÍSTRATA. — Para guardar a salvo el dinero y evitar que guerrearais por su culpa.

CONSEJERO. — Es, pues, del dinero la culpa de que estemos en guerra.

LISÍSTRATA. — Todo se perturba por su culpa. Es para poder robar para lo que Pisandro y los que están en el poder siempre andan promoviendo resueltas. Pues bien, respecto a eso que hagan lo que quieran, pero a este dinero no van a ponerle ya la mano encima.

CONSEJERO. — ¿Pues qué harás?

LISÍSTRATA. — ¿Y tú me lo preguntas? Nosotras lo administraremos.

CONSEJERO. — ¿Vosotras administraréis el dinero?

LISÍSTRATA. — ¿Por qué te extrañas? ¿No somos nosotras las que os lo administramos todo en casa? (ARISTÓFA., *Lis.*, 484-497).

Lisístrata se mostrará segura, diligente, aportará cada una de las razones y soluciones del porqué de su encierro y la toma del tesoro de la ciudad. Contraponiéndose a la figura del hombre que se presenta desde el inicio hostil, superior, con lo que intentará dominarla constantemente, mientras esta con sus palabras se defiende y se impone:

CONSEJERO. — ¿Y de dónde os viene esa preocupación por el dinero y la paz?

LISÍSTRATA. — Te lo explicaremos.

CONSEJERO. — Habla enseguida, si no quieres llorar.

LISÍSTRATA. — Escucha pues y trata de contener tus manos.

CONSEJERO. — No puedo: se me hace difícil sujetarlas del cabreo que tengo.

CLEONICA. — Mucho más llorarás entonces.

CONSEJERO. — Grazna para ti sola, vieja. Y tú, habla.

LISÍSTRATA. — Lo haré. Durante los primeros tiempos de esta guerra, nosotras con nuestra natural discreción —no nos dejabais ni rechistar— hemos aguantado todo cuanto hacíais los hombres, aunque no nos gustaba nada. Pero comprendíamos bien lo que hacíais, y muchas veces en casa nos enterábamos de que habíais tomado decisiones equivocadas sobre asuntos de importancia. Y entonces, aunque afligidas en el fondo, os preguntábamos sonriendo: «¿Qué decreto referente a treguas de paz habéis hecho inscribir en las estelas en la asamblea de hoy?» «¿Y a ti qué?», decían nuestros maridos, «cállate». Y yo me callaba.

CLEONICA. — Pues yo no me callaba nunca.

CONSEJERO. — Pues vas a gemir si no te callas ahora.

LISÍSTRATA. — Así pues, yo me callaba. Y nos enterábamos de vuestras sucesivas decisiones, cada una más equivocada que la anterior, y entonces decíamos: «¿Cómo actuáis tan estúpidamente, marido?». Y él al instante me miraba de soslayo y me decía que si no seguía cosiendo lo iba a sentir largo rato en mi cabeza: «De la guerra se ocuparán los hombres».

CONSEJERO. — Bien decía aquél, por Zeus.

LISÍSTRATA. — ¿Cómo que bien, desdichado, si no podíamos ni aconsejaros cuando decidíais mal? Pero cuando os hemos oído ya decir abiertamente en la calle: «No hay hombres en este país», a lo que respondía otro «claro que no, por Zeus», hemos decidido unirnos todas las mujeres y salvar juntas a la Hélade, ¿pues de qué servía seguir esperando? Así pues, si vosotros queréis devolvernos a nosotras que decimos cosas útiles la misma atención y el silencio que manteníamos nosotras, aún conseguiremos enderezaros (ARISTÓFA., *Lis.*, 504-528).

Lisístrata muestra la sumisión a la que se somete a las mujeres, la falta de escucha y comprensión que obtienen de los hombres, quienes les increpan y las hacen aun lado. Al contrario que con las mujeres de la tragedia, la falta de consideración de los hombres hacia ellas no supone el rechazo de estas a los hombres, ni la negativa a prestarles su

ayuda. Sino que, van mucho más allá y en su ausencia buscan la manera de unirse para salvarlos de la guerra:

CONSEJERO. — ¿Y cómo vais vosotras a poder acabar con tantas cosas revueltas como hay en el país y desenredarlas?

LISÍSTRATA. — Muy fácilmente.

CONSEJERO. — ¿Cómo? Dilo.

LISÍSTRATA. — Como con una madeja: cuando se nos enreda, la cogemos así y la separamos con nuestros husos, uno por aquí, otro por allí; del mismo modo vamos a desenredar nosotras esta guerra, si se nos deja, separando a los dos bandos mediante embajadas, una hacia allí, otra hacia aquí (ARISTÓFA., *Lis.*, 564-570).

La solución de Lisístrata se basa en la experiencia de las mujeres, así será como estas resuelvan los problemas de la guerra, junto con la abstinencia sexual. Abstinencia que será difícil de sustentar, incluso para las mujeres que son descritas como seres influenciables e insaciables. No obstante, de todas ellas, Lisístrata será la que permanezca con mayor firmeza y frialdad, pues como líder evita que las mujeres rompan su juramento:

LISÍSTRATA. — ¿Por qué clamas a Zeus? La cosa está así y punto. Yo ya no soy capaz de retenerlas lejos de sus maridos: se me escapan. A una la pillé hace un momento ensanchando la abertura que hay por el lado de la gruta de Pan; a otra, descolgándose con ayuda de una garrucha; a otra, pasándose al enemigo y a otra la agarré por los pelos ayer, cuando se disponía a bajar al burdel de Orsíloco, volando sobre un gorrion. Echan mano de toda clase de excusas para ir a su casa. ¡Vaya, ahí va una de ellas! ¿Eh tú, adónde vas?

MUJER 1. Quiero ir a casa; allí tengo una lana de Mileto que se la están comiendo los gusanos.

LISÍSTRATA. — ¿Qué gusanos? Vuelve aquí.

MUJER 1. Pero si vuelvo enseguida, por las dos diosas: en cuanto la tienda sobre el lecho.

LISÍSTRATA. — Déjate de tender nada. Tú no te vas de ninguna manera (ARISTÓFA., *Lis.*, 718-733).

Su liderazgo es tan fuerte que incluso sermoneará a los hombres, tendrá palabras para todos con las que demostrar sus errores y buscar la unión de nuevo de Atenas y Esparta:

LISÍSTRATA. — Y no creas que voy a dejaros sin lo vuestro a los atenienses. ¿Acaso no sabéis de cuando junto a vosotros, que llevabais aún la capa de los esclavos, vinieron los espartanos con sus armas y mataron a muchos tesalios y a muchos camaradas y aliados de Hipias, y que fueron los únicos que aquel día pelearon a vuestro lado y los que os dieron la libertad y los que volvieron a vestir al pueblo con el manto de lana, abandonando la capa de la esclavitud? (ARISTÓFA., *Lis.*, 1147-1155).

Lisístrata representa a la mujer individual, racional y femenina, que se aleja de las mujeres trágicas, su fin no es el de castigar a los hombres por las nefastas decisiones que han tomado, sino el de darles las herramientas para buscar la paz. Una paz que solo se conseguirá con el ardor sexual. Si en numerosas ocasiones una mujer fue causante de la guerra, Lisístrata y su séquito resultan ser las salvadoras, las pacificadoras. Así se convierte en el contrapunto cómico del trágico, siendo lo opuesto a Helena.

Bien la define Bernabé Pajares (2008) como una mujer inteligente que abandona su papel pasivo y sumiso, que es dueña de su sexualidad y decide cuándo quiere y no quiere relacionarse con el hombre. Su importancia va más allá del de el resto de mujeres, se permite “realizar propuestas generales, políticas, tendentes al bienestar de la ciudad toda, con nuestros criterios de actuación, esto es, asumir el papel de líder político” (p. 68).

Y es que en palabras de Guevara Macías (2020) es un personaje serio que contrasta con sus compañeras por su formalidad y su saber estar:

Al ser la protagonista un personaje serio, su comicidad radica en la inversión, pues adquiere un papel socialmente activo en el ámbito de lo público, espacio propiamente masculino. Su seriedad contrasta con el carácter de sus compañeras, definidas desde un principio como lascivas, adictas al sexo y al vino (p. 122).

En definitiva, la importancia del personaje se verá mermada por lo que Bernabé Pajares (2008) califica como solución cómica, ya que debido a ella Lisístrata solo es heroína en la utopía:

El rol que el público (y probablemente también Aristófanes) les atribuyen a las mujeres, es que se trata de seres que no son inteligentes [...] no son dueñas de su sexualidad no están condicionadas a decidir cuando quieren y no quieren relacionarse con el varón [...] (p. 68).

Por tanto, al estar tutorizadas la relevancia del personaje femenino que se impone al masculino solo forma parte del juego cómico. Lo que privaría a la protagonista de su individualismo y carácter ideal fuera de la utopía cómica, convirtiéndola en un modelo femenino únicamente para la sociedad actual.

### **CLEONICA [Aristófanes: *Lisístrata*, 411 a. C.]**

Cleonica aparece como personaje secundario en la comedia de Aristófanes *Lisístrata* del 411 a. C. su valor como personaje femenino se equipará al del resto de sus compañeras, como Mirrina, su papel es el de sustentar las ideas y decisiones de Lisístrata. Son objeto cómico e informativo, que poseen una voz propia, cercana a la de la protagonista, mucho más marcada por la edad.

Sirve como mediadora y sustentadora de los diálogos de Lisístrata, es su apoyo, la mujer que aparece a su lado desde el principio, que aporta calma y serenidad a la protagonista:

CLEONICA. — Ya vendrán, querida. A las mujeres les es difícil salir de casa: una tiene que ocuparse del marido; otra, despabilar a un criado; otra, despertar al niño; otra, bañarlo; otra, darle de comer...

LISÍSTRATA. — Sí, pero ahora había cosas más urgentes para ellas.

CLEONICA. — ¿Y qué es, querida Lisístrata, eso para lo que hace unos días nos convocaste a las mujeres? ¿De qué cosa se trata? ¿De qué tamaño? Durmiendo (ARISTÓFA., *Lis.*, 15-22)<sup>70</sup>.

Además, ayuda a introducir la trama. Incluso el juego cómico y la sexualidad de las mujeres:

---

<sup>70</sup> Citado por la edición de Gredos (2007). Traducida por L. M. Macía Aparicio.



LISÍSTRATA. — Grande.

CLEONICA. — ¿Y también gorda?

LISÍSTRATA. — Sí, por Zeus, muy gorda (ARISTÓFA., *Lis.*, 23-25).

En el juego cómico, Cleonica muestra el carácter físico de la mujer, como lo más llamativo, antes que sus palabras, su aspecto es lo primero a lo que hace referencia:

CLEONICA. — ¡Qué cosa tan bonita de tetas tienes!

LAMPITO. — Me estás magreando como a una víctima de sacrificio (ARISTÓFA., *Lis.*, 84-85).

La sexualidad será mucho más marcada, en ocasiones, el tema principal, la búsqueda de la paz quedará eclipsado por el físico de sus compañeras de batalla. Eliminando seriedad a su propio objetivo. Y es que, como Mirrina y el resto de las mujeres, la sexualidad en Cleonica va a estar muy marcada. Como mujeres débiles les es más difícil contenerse, pues la mujer en la comedia y, sobre todo, en la de Aristófanes está enormemente sexualizada<sup>71</sup>:

LISÍSTRATA. — ¿Y esa otra jovencita, de dónde es?

LAMPITO. — Es una enviada de Beocia, por los dos dioses, que viene a vosotras.

LISÍSTRATA. — Por Zeus, que la Beocia tiene buenos campos.

CLEONICA. — (*Señalando el sexo depilado de la beocia*) Y por Zeus, que ésta ha segado con mucho esmero su campillo (ARISTÓFA., *Lis.*, 86-89).

De las mujeres que escuchan el plan de Lisístrata, Cleonica es de las primeras junto con Mirrina que no se muestran dispuesta a aceptar el pacto. Debido al juego cómico y a su condición inferior, alejarse del hombre y el placer sexual no le agradan:

CLEONICA. — No puedo hacerlo: que siga la guerra.

---

<sup>71</sup> La comedia no habla también de la coquetería e insaciabilidad sexual de las mujeres (Melero, 2007, p. 196).

MIRRINA. — Ni yo: que siga la guerra.

LISÍSTRATA. — ¿Eso dices tú, lenguado? Hace un momento estabas dispuesta a dejarte abrir en canal.

CLEONICA. — Cualquier otra cosa. Lo que tú quieras. Dispuesta estoy si hace falta a caminar sobre las brasas; eso mejor que lo de la polla, pues no hay nada como ella, Lisístrata querida (ARISTÓFA., *Lis.*, 129-135).

Su preocupación por la separación del aparato reproductor del hombre es excesiva. Así muestra su contrapunto con la protagonista, como mujer débil. Además, se aleja de la idea sexual al reconocer las represalias ante la negación al hombre de lo carnal. Teme que esto pueda suponer que sean forzadas:

CLEONICA. — Esas simulaciones son sólo estupideces. ¿Y si te cogen y te arrastran a la alcoba por la fuerza?

LISÍSTRATA. — Agárrate a la puerta.

CLEONICA. — ¿Y si te pegan?

LISÍSTRATA. — Forzoso es entonces ceder de la peor gana, pero no hay placer en lo que se hace por la fuerza. Además, hay que hacerles daño: y no te preocupes, que enseguida desistirán, pues nunca gozará un hombre si no va de acuerdo con su mujer.

CLEONICA. — Bueno, si a vosotras dos os parece bien, a nosotras también (ARISTÓFA., *Lis.*, 159-167).

Así representa a las mujeres plebeyas, pues ella no tiene tanto poder como Lisístrata o Lampito consideradas mujeres relevantes por su linaje. No obstante, aceptarán el acuerdo, con tal de conseguir la paz deseada y el regreso de los hombres. Incluso planteará cual es el mejor juramento que pueden hacer para mantenerse castas:

CLEONICA. — Lisístrata, ¿qué juramento nos harás jurar?

LISÍSTRATA. — ¿Cuál? Sobre un escudo, como dicen que hizo Esquilo una vez, degollaremos un cordero.

CLEONICA. — No jures nada sobre la paz en un escudo, *Lis.*

LISÍSTRATA. — ¿Cuál será el juramento entonces? ¿Cogemos en alguna parte un caballo blanco y le sacamos las entrañas?

CLEONICA. — ¿Y dónde hay un caballo blanco?

LISÍSTRATA. — ¿Pues cómo juramos?

CLEONICA. — Yo te lo diré si quieres, por Zeus: ponemos en el suelo una copa negra bien grande, boca arriba, y degollando un odre de vino de Tasos juraremos no echarle agua a la copa (ARISTÓFA., *Lis.*, 187-197).

Cleonica es todo un apoyo para el diálogo de Lisístrata, ratifica sus palabras con los hechos cotidiano, cuando tienen que explicar al consejero el porqué de su plan, da credibilidad a la acción, describiendo la vulnerabilidad en la que se encuentran los soldados:

CLEONICA. — Por Zeus, que yo vi a un filarco melenudo a caballo, metiendo en su casco de bronce el puré que le había vendido una vieja; y otro, un tracio, agitando el escudo ligero y la lanza, hecho un que Tereo, asustaba a la vendedora de higos y se tragaba las aceitunas negras a puñados (ARISTÓFA., *Lis.*, 561-564).

No ejerce un papel relevante en la trama, pues una de sus funciones principales es la de sustentar la comicidad con sus contradicciones. Si bien, Cleonica es más que un personaje secundario, es uno apoyo para Lisístrata, aporta información, sabiduría y testarudez. Lo que la convierte en una mujer que no se categoriza como esposa, ni madre, ni hija, sino como individuo, que acepta la voluntad de otros por elección.

### LAMPITO [Aristófanes: *Lisístrata*, 411 a. C.]

Aristófanes la presenta en su obra *Lisístrata* del 411 a. C. con un papel menor, como la representante espartana, tendrá una relevancia similar a la de Lisístrata. Esta deberá ser convencida por la protagonista para unirse a su sequito y ser la cabecilla de su plan en Esparta.

Otros personajes como Lisístrata resaltan sus atributos, mostrando las diferencias entre las mujeres atenienses y las espartanas, que cultivaban su cuerpo. Y, además, como recurso para dar pie a lo cómico:

LISÍSTRATA. — Lo que dices tú es mucho mejor. Además, aquí se nos acerca Lampito. ¡Querida espartana, Lampito, hola! ¡Qué a la vista está tu belleza, encanto! ¡Qué buen color tienes y qué cuerpo despampanante! ¡Hasta podrías estrangular un toro!

LAMPITO. — dioses: Lo creo, por los dos hago gimnasia y levanto los pies hasta la altura del culo (ARISTÓFA., *Lis.*, 77-82)<sup>72</sup>.

La importancia de Lampito como mujer extrajera radicará en la aceptación del juramento y plan de Lisístrata, para que la unificación de las mujeres contra la guerra pueda darse sin inconvenientes:

LAMPITO. — ¡Oh, no puedo decir cuánto apruebo ese juramento!

LISÍSTRATA. — Traed alguna la copa y el odre.

CLEONICA. — (*Sopesando la copa*) Queridísimas mujeres, vaya pieza. En cuanto se la coge se pone una contenta.

LISÍSTRATA. — Déjala en el suelo y acércame la víctima. ¡Soberana Persuasión, y tú, copa de la amistad, recibe el sacrificio con ánimo favorable hacia las mujeres!

(Da un corte al pellejo, por el que se derrama el vino)

CLEONICA. — ¡Buen color tiene la sangre, y qué bien sale a borbotones!

---

<sup>72</sup> Citado por la edición de Gredos (2007). Traducida por L. M. Macía Aparicio.

LAMPITO. — ¡Qué aroma tan dulce, por Cástor! (ARISTÓFA., *Lis.*, 198-207).

Tras su aceptación del plan su figura se desvanecerá, ya no será tan relevante para la trama, debido a que, en un principio es objeto para dar credibilidad a Lisístrata. Pues al ser una mujer de su misma condición, favorece las ideas de esta y le aporta fiabilidad. Que Lampito acepte el plan de Lisístrata supone que este se pueda llevar a cabo y que las mujeres consigan la paz.

### **PRAXÁGORA [Aristófanes: *La asamblea de mujeres*, 392 a. C.]**

Será presentada por primera vez en la obra de Aristófanes *La asamblea de mujeres* del 392 a. C. La situación de Atenas no era favorable, la hambruna y las enfermedades acechan a la ciudad que es gobernada por los hombres. Así pues, un grupo de mujeres liderado por Praxágora, decidirán disfrazarse de hombres, con el fin de acudir a la asamblea y así conseguir que el poder del gobierno quede en manos de las mujeres, más concretamente de Praxágora:

Se traspan los asuntos de la vida pública a la esfera de lo cotidiano y el espectador ve en la escena el reflejo de una sociedad con la que se siente identificado.

En esta pintura social aparecen personajes que se identifican con la situación escénica: los viejos son glotones, las mujeres se obsesionan con la comida y con el placer, los políticos son corruptos. Todo se desarrolla conjugando la fantasía más desenfadada, la broma, la obscenidad, y el realismo de acciones y palabras. El resultado final es la risa y el ambiente festivo que se manifiestan con la restauración de la felicidad, el erotismo, y la abundancia de comida y bebida (Navarro Sardon, 2001, p. 150).

Al igual que Lisístrata se trata de la líder de la revolución femenina, su plan de ceder el poder a las mujeres será el que resuelva la hambruna y penuria del país. Praxágora será la primera de las mujeres en intervenir y la única de la obra con nombre propio, el resto de los personajes femeninos aparecen designados como mujeres. Su intervención principal la define como una mujer de carácter, de ideas claras y al igual que Lisístrata, líder revolucionaria. Se abre al espectador a la espera de que aparezcan el resto de las mujeres, para comentarles su plan y llevar este a cabo:

PRAXÁGORA. — [...] En pago a todo eso vas a conocer nuestros proyectos actuales, que tomaron mis amigas en las fiestas Esciras. (Impacienté) Pero aquí no hay ninguna de las que tenía que haber, y eso que está llegando el alba y la Asamblea va a comenzar inmediatamente. Es preciso que tomemos los asientos a los que un día, si os acordáis aún, Embarullómaco llamó de putilegio en vez de privilegio, y una vez sentadas que no se note que somos mujeres. Pero bueno, ¿qué pasa? ¿Es que no han podido hacerse con las barbas postizas que se les dijo que trajeran o es que han tenido dificultades para quitarles a sus maridos el manto sin que se den cuenta? (ARISTÓFA., *Asam.*, 19-28)<sup>73</sup>.

Como líder su deber es cuidar de que todo esté controlado y salga a la perfección. Así pues, comprobará que todas llevan la vestimenta apropiada y están preparadas para hacerse pasar por hombres. Aunque alguna de ellas desee hilar durante la asamblea:

MUJER SÉPTIMA. — Yo me he traído esta lana para cardarla durante la Asamblea.

PRAXÁGORA. — ¿Durante la Asamblea? ¿Pero qué dices desgraciada?

MUJER SÉPTIMA. — Sí, por Artamis, sí. ¿Dejaré de oír porque esté cardando? Tengo a mis hijitos desnudos.

PRAXÁGORA. — ¿Pero estáis oyendo esto? ¿Ponerse a cardar cuando es preciso no dejar ver a los asistentes ninguna parte de nuestro cuerpo! ¡Estaría bonito que en medio de la multitud una de nosotras se lanzase a la tribuna, se alzase los vestidos y dejase ver su... Formisio. Por el contrario, si envueltas en nuestros mantos ocupamos los primeros puestos, nadie nos reconocerá; y si además sacamos fuera del embozo nuestras soberbias barbas y las dejamos extenderse sobre el pecho, ¿quién sería capaz de no tomarnos por hombres? Agirrio, gracias a la barba de Prónimo, engañó a todo el mundo: antes era mujer, y ahora, como sabéis, ocupa el primer puesto en la ciudad (ARISTÓFA., *Asam.*, 89-104).

Praxágora se muestra como una mujer dura y decidida. Tiene un objetivo claro y es que las mujeres cambien la política de su gobierno actual, por ello no tolera descuidos de sus compañeras. Su función es la de impedir que sean descubiertas. Y así evitar, perder

---

<sup>73</sup> Citado por la edición de Gredos (2007). Traducida por L. M. Macía Aparicio.

la posibilidad de dar su punto de vista, por ello, como hombres cuida de que suenen lo más verídicamente posible:

MUJER PRIMERA. — Hubiera deseado ciertamente que cualquiera de los que están avezados a las lides oratorias me hubiera permitido con lo excelente de sus proposiciones permanecer tranquilo en mi lugar; mas no puedo consentir, por lo que a mí respecta, que en las tabernas se construyan aljibes. ¡No!, por las dos diosas...

PRAXÁGORA. — ¡Por las dos diosas! ¿En qué estás pensando desdichada?

MUJER PRIMERA. — ¿Qué ocurre? Aún no te he pedido de beber.

PRAXÁGORA. — Cierto, por Zeus; pero, siendo hombre, como lo eres ahora, has jurado por las dos diosas. En lo demás has estado bien (ARISTÓFA., *Asam.*, 151-159).

Destaca sobre el resto de las mujeres no solo por ser la ideadora del plan, sino también por su gran sagacidad y don de palabra. Está mucho más preparada que el resto, pues su finalidad última es lograr el gobierno para las mujeres, alcanzar el cambio social necesario:

PRAXÁGORA. — Vete tú también y siéntate allá lejos. Yo misma hablaré por vosotras y me ceñiré la corona, pidiendo antes a los dioses que concedan un éxito feliz a nuestra empresa.

*(Iniciando su discurso.)*

La felicidad de este país me interesa tanto como a vosotros, y me conduelen y lastiman los desórdenes de nuestra ciudad. La veo, en efecto, siempre gobernada por detestables jefes, y considero que si uno llega a ser bueno un solo día, luego es malo otros diez. ¿Quiéres encomendar a otro el gobierno? De seguro que será peor. Difícil es, ciudadanos, corregir ese vuestro descontentadizo humor, que os hace temer a los que os aman y suplicar incesantemente a los que os detestan (ARISTÓFA., *Asam.*, 170-182).

Se caracteriza como una mujer decidida, firme en sus ideas, tiene muy claro cómo debe actuar en cada momento. Incluso cuando las otras mujeres le plantean supuestos incidentes que puedan suceder, habla con claridad sobre sus soluciones y sus actos:

MUJER PRIMERA. — ¿Y si te insulta el legañoso de Neóclides?

PRAXÁGORA. — A ése le diré que vaya a mirar por el trasero de un perro.

MUJER PRIMERA. — ¿Y sí te tumban de espaldas?

PRAXÁGORA. — También les tumbaré yo; en ese ejercicio pocos me ganarán.

MUJER PRIMERA. — Esa es una cosa que no hemos pensado: si te llevan los arqueros, ¿qué harás?

PRAXÁGORA. — Me defenderé poniéndome así, en jarras, y no dejaré que me cojan por el talle.

MUJER PRIMERA. — Si te sujetan, nosotras les obligaremos a que te suelten (ARISTÓFA., *Asam.*, 256-262).

La superioridad de Paraxágora se mostrará cuando su esposo Blépiro aparezca en escena, con el que se dará el contraste de los varonil-femenino<sup>74</sup>. Pues su esposo representará en el juego cómico a hombre vestido de mujer, debilitado por la figura masculina de la esposa:

BLÉPIRO. — (*Saliendo.*) ¡Eh, Praxágora! ¿De dónde vienes?

PRAXÁGORA. — ¿Te importa mucho, querido?

BLÉPIRO. — ¿Qué si me importa? ¡Vaya una pregunta!

PRAXÁGORA. — Supongo que no dirás que vengo de casa de un amante.

BLÉPIRO. — No de uno sólo, quizá.

PRAXÁGORA. — Pues puedes averiguarlo, si lo deseas (ARISTÓFA., *Asam.*, 520-525).

Se muestra desafiante ante el esposo, casi irrespetuosa, no le inquietan las represalias del hombre, pues considera que ha urdido a la perfección su plan, por lo que

---

<sup>74</sup> Como bien marca Loraux (2004) la vestimenta y la manera de comportarse de los hombres y mujeres define su rol en la sociedad. Cuando un hombre viste de mujer o es cándido y débil posee las características asociadas a la feminidad, mientras que cuando una mujer posee un gran discurrir y ferocidad se le asocia carácter varonil, lo que es propio de los hombres.



no teme ser descubierta, y mucho menos tras conseguir que la asamblea acceda a dar el poder a las mujeres:

BLÉPIRO. — ¿Sabes que te has perdido un sextario de trigo, que me hubieran dado en la Asamblea?

PRAXÁGORA. — No te apures: ha tenido un niño.

BLÉPIRO. — ¿Quién? ¿La Asamblea?

PRAXÁGORA. — No, por Zeus, la mujer que me ha llamado. Pero, ¿de veras que se ha celebrado la Asamblea?

BLÉPIRO. — Si, por Zeus; ¿no recuerdas que te lo dije ayer?

PRAXÁGORA. — Si, ahora lo recuerdo.

BLÉPIRO. — ¿Y no sabes lo que se ha decidido en ella?

PRAXÁGORA. — No (ARISTÓFA., *Asam.*, 547-558).

El juego cómico con su esposo será el que exponga que las mujeres han recibido el gobierno, así Praxágora una vez desvelada la decisión de la asamblea dejará de lado las trivialidades de la conversación con Blépiro, para mostrarse como gobernadora y líder de la ciudad. Hará uso de su oratoria para exponer sus ideas y leyes de gobierno. Se impondrá a los hombres para igualar y elevar la sociedad:

PRAXÁGORA. — Porque nadie hará nada impelido por la pobreza. Todo será de todos: panes, pescados, pasteles, túnicas, vinos, coronas, garbanzos. ¿Qué provecho se obtendría de no ponerlo todo en común? Dinos tu opinión sobre esto (ARISTÓFA., *Asam.*, 604-606)

Así, Praxágora creará una utopía en la cual no se les escapará nada, cada posible problema tendrá una solución coherente y colectiva. Es por ellos, que representa a la mujer individual de carácter propio. Como mujer independiente que se impone a los hombres no se asemeja a las heroínas trágicas viriles, que desean castigar al hombre por sus atrocidades, por venganza. Supera a estas manteniendo la imposición a los hombres, pero desde la idealización de la sociedad.

Construirá una sociedad equitativa regida por mujeres<sup>75</sup>. Praxágora como la diosa Atenea es una mujer aceptada socialmente, pues es justa y metódica. Sus actos son para el beneficio de todos (sobre todo de los hombres) y no toma una decisión que desfavorezca a ningún colectivo, sino que los contempla a todos.

### MUJERES [Aristófanes: *La asamblea de mujeres*, 392 a. C.]

Aristófanes crea en una obra *La asamblea de mujeres* del 392 a. C., un grupo de personajes femeninos individuales a las que denominamos como mujeres. Estas, del mismo modo que Cleonica, se convertirán en las fieles ayudante de Praxágora, aportando comicidad, ayudarán a sustentar los diálogos de esta. Son informadoras, describen como se encuentran otras mujeres y cuál es la situación que están viviendo:

MUJER PRIMERA. — ¿No ves e Melística, la mujer de Esmicición, como viene corriendo con los zapatos de su marido? Creo que esa es la única que habrá podido separarse sin dificultad de su marido.

MUJER SEGUNDA. — Mirad a Gensístrata, la mujer del tabernero, con su lámpara en la mano, acompañada de las mujeres de Filodoreto y Querétades (ARISTÓFA., *Asam.*, 47-50)<sup>76</sup>.

Como personajes menores y femeninos les resultará difícil separarse de sus maridos, al igual que Celonica y Mirrina en *Lisístrata*. No obstante, ayudarán también a sustentar las acciones y el diálogo de la protagonista, disfrazándose de hombres:

MUJER CUARTA. — Yo sí. Lo primero que hice, como convenido, fue ponerme los sobacos más hirsutos que un matorral. Después, cuando mi marido se iba al Agora, me untaba con aceite de pies a cabeza y me tostaba al sol durante todo el día.

MUJER QUINTA. — Yo también he suprimido el uso de la navaja, para estar completamente velluda y no parecer en nada una mujer (ARISTÓFA., *Asam.*, 60-67).

---

<sup>75</sup> En la que “quienes saldrán mejor parados de la nueva constitución propuesta por Praxágora serían los ciudadanos varones” (Bernabé Pajares, 2008, p. 64).

<sup>76</sup> Citado por la edición de Gredos (2007). Traducida por L. M. Macía Aparicio.

Asimismo, son efecto del juego cómico, a través de ellas se muestra lo absurdo y burlesco de la situación. Lo irónico de que unas mujeres puedan gobernar, sin ni siquiera estar preparadas o instruidas para ello:

MUJER SEGUNDA. — Querida Praxágora, ¡mira qué ridiculez!

PRAXÁGORA. — ¿Cómo ridiculez?

MUJER SEGUNDA. — Es como ponerle las barbas a unos calamares asados. (ARISTÓFA., *Asam.*, 124-126).

Sus intervenciones no son relevantes, sus funciones son secundaria, ni una de las mujeres que interviene tiene realmente una función principal, sus ideas vienen derivadas de Praxágora, se unen a ella casi por inercia. Lo que hay que reconocerles es que son decididas, no se echan para atrás, no dudan, no cuestionan si los actos son o no los correctos, creen a su líder, compatriota y se ofrecen a ayudar. Así pues, son elementos necesarios para el juego cómico y la resolución de la trama.

Las mujeres independientes de la comedia se diferencian principalmente de las de la tragedia por su motivación, tanto Lisístrata como Praxágora buscan con su rebeldía el bien común. El restablecimiento de la paz por parte de Lisístrata, la salvación de la ciudad por parte de Praxágora. Al contrario que las mujeres trágicas, Medea o Clitemnestra quienes se imponen al hombre llevadas por el deseo de venganza.

Por lo que, ambas protagonistas cómicas buscan el bien común tras contemplar la decadente sociedad en la que viven, y es que “frente a esta decadencia, al mando de las mujeres, se presenta la heroína con una altura dramática, próxima a los personajes de la tragedia” (Navarro Sardon, 2001, p. 169).

Se diferencian de sus compañeras por la seriedad de su diálogo y acciones, son heroínas por su carácter viril, y por la utopía política, que les aporta el racionamiento necesario para llevar a cabo una diligencia adecuada, pues como explica Guevara Macias (2020):

Ambos personajes tienen varias características en común: ambas son mujeres probablemente en la treintena, es decir, ya maduras para la época, y se encuentran insatisfechas con la situación política, especialmente por el frecuente fracaso de los

varones, por lo que deciden tomar partido en las decisiones de la ciudad, para lo que reclutan a otras mujeres, en el caso de Praxágoras a sus compatriotas de Atenas, mientras que Lisístrata llama a todas las mujeres de la Hélade. Nuevamente, la comicidad radica en la inversión, ya que adquiere papel activo en un espacio público propiamente masculino. De la misma manera que ocurre con Lisístrata, la caracterización de la heroína cómica contrasta rotundamente con la tipificación de los otros personajes femeninos secundarios (p. 123).

La edad junto con el conflicto política son las herramientas que necesitan ambas heroínas para convertirse en líderes sociales. No obstante, en relación con los personajes femeninos de la tragedia, con este mismo papel, la mujer principalmente restablece el bien común. Se aprecian como madres del mundo, “reinas”<sup>77</sup> protectoras, con una capacidad varonil que no las desvincula de su feminidad. Tanto Lisístrata como Praxágora poseen un perfecto raciocinio y el don de la oratoria, atribuido al hombre. Es por ello, que ambas figuras se convierten en las más relevantes de los personajes femeninos de la comedia, su determinación y liderazgo las iguala a los hombres y las convierte en heroínas de categoría. Son heroínas cómicas, salvadoras de la sociedad, pues ambas crean utopías que llevan al bien común y a la abundancia social.

---

<sup>77</sup> Aludiendo a reinas como gobernantes o mujeres que toma una decisión que incumbe a un colectivo general.

### ***1.3.1.7. Sirvientas y Esclavas***

Normalmente sumisas, se caracterizan por ayudar al conflicto. Su función suele ser la de informar y resumir al público el enredo cómico, pero también sirven, como en el caso de Misis (*La Adriana* de Terencio) y Dórice (*La trasquilada* de Menandro), para caracterizar a los personajes femenino que no tienen voz o que apenas aparecen, como ocurre con Glícera. Son unos personajes que en la tragedia no se solían ver, ya que su función la hacía el coro, quien apoyaba al personaje y con sus cantos resumía la trama para el espectador o presentaba los acontecimientos futuros.

Al igual que el coro, son confesoras para el personaje femenino y su apoyo en el conflicto. No obstante, sus intervenciones son tan escasas que hemos decidido no incluirlas específicamente en el canon, sino mencionar su función genérica con la que poder mostrar su carácter universal y polifacético que se aprecia a lo largo de todas las obras cómicas.

### **1.3.2. El personaje femenino del Medievo**

El personaje femenino del medievo es casi inexistente. Y es que, si recordamos el momento social en el que se enmarca la mujer, esta no llega a construir obras teatrales, con sutiles excepciones en Alemania como Hildegarda Von Bingen.

Gracias a los estudiosos antes presentados: Finke (1926), Muñoz Fernández y Segura Graiño (1988), Labarge (1989), Bellido (2010), Caso (2019) y Ferrer Valero (2019), entre muchas otras. Podemos reconocer su situación social, además de los posibles modelos que podrían representar, madre, esposas, hijas, reinas y más. Si bien, el teatro de esta época al estar destinado al mundo religioso y conservarse de este, escasos documentos, no muestra apenas personajes, y, si lo hace, son figuras masculinas o alegóricas como los Reyes Magos, el Espíritu Santo o los pastores. Sin prácticamente dar paso a la figura femenina, que si se apreciara sería desde la representación de la madre de Cristo.

Razón por la que no nos detenemos en este apartado además de por la falta de documentos, por el desconocimiento hasta la fecha de personalidades femeninas en el teatro de este periodo. Si bien es cierto que a partir del siglo XV-finales- la producción femenina aumentará y la evolución del teatro posibilitará la creación de figuras femeninas. En este periodo que hemos delimitado su existencia se nos presenta todavía desconocida u olvidada.

#### **1.4. Pervivencia de los personajes femeninos**

Dentro de la tragedia y la comedia grecolatina los personajes femeninos no han tenido una gran relevancia o intervención, lo que ha hecho que estos sean menos notables en general que los personajes masculinos. No obstante, muchas de estas mujeres, sobre todo de la tragedia, se han convertido en iconos para la sociedad actual, son referentes femeninos que ha pervivido en el tiempo.

Los personajes femeninos de la tragedia al derivar del mito han tenido una gran preeminencia en el mundo, son recordadas como parte fundamental de la historia de la humanidad. Son las mujeres vengativas, las amantes hijas y las madres luchadoras. Innumerables obras nos recuerdan la figura femenina adaptada a la sociedad del momento, la mitología embellecida por el tiempo, que nos devuelve la figura mitológica.

Pues como ya adelantaba Luis Gil (1975) la recuperación del mito se vuelve fundamental para una sociedad occidental industrializada que se despersonalizada, y necesita beber de la antigüedad para recuperar su legado “genético”, la nostalgia de la comprensión del pasado y el futuro histórico:

En efecto, la Antigüedad produce una desasosegante sensación ambivalente al hombre moderno: lejana y próxima, perfecta en su cumplido ciclo mortuorio y a la vez imperfecta» inacabada, fallida, como una bella esperanza frustrada, evoca la nostalgia de lo que pudo ser y no fue, admira por sus logros, irrita por cuantos ideales engañosos parece habernos legado (p. 28).

Esta como ya hizo para sus contemporáneos servirá de paliativo para el hombre moderno, una herramienta no solo para la expresión, sino para la resolución colectiva de conflictos humanos, que luego Freud aprovecharía:

En una palabra, lo que con su reelaboración de los mitos pretendieron los trágicos griegos fue dar orientación y sosiego a sus contemporáneos, angustiados por la herencia espiritual de un pasado sometido a revisión, inquietos por un porvenir incierto, indecisos ante el camino a tomar (Gil, 1975, p. 34).

Y es que, colectivamente el mundo occidental depende de la recuperación de los héroes, del mito, para construir su inconsciente colectivo histórico, su historia épica. De

ahí, que el héroe evolucione, se vuelve arquetipo, se reproduzca con otro nombre, pero con las mismas características:

A nivel más humilde, la gran masa entretiene sus ocios y da pábulo a su imaginación con los substitutivos de los mitos heroicos de los antiguos —el «Superman», el Agente secreto, modernos paralelos de Heracles o de Aquiles— y se arrebatada con los múltiples Orfeos de moda de los conjuntos «pop». Todos estos fenómenos no deben extrañar. «El hombre moderno —dice el P. Maurier— se enfrenta también a la condición humana que comporta siempre las mismas estructuras esenciales, los mismos arquetipos antiguos, las mismas angustias, los mismos sueños a los que es menester hallar una espita (Gil, 1975, p. 41).

Así, no solo las disciplinas artísticas recuperan la figura mitológica y trágica en general y de las mujeres en particular. También lo hará el psicoanálisis, sobre todo con aquellas que poseen un carácter más marcado, como son Medea, Clitemnestra, Electra, Antígona, incluso Yocasta. Son figuras que se aprecian como madres o hijas vengativas, acomplexadas, en la mayoría de los casos, por la repercusión paterno filial o materno filial que justifican el comportamiento social del individuo en una o más etapas de su vida<sup>78</sup>

La razón de esa «Heimweh nach Hellas», o cuando menos de la raíz psicológica del poderoso atractivo que sobre el hombre moderno ejercen los mitos griegos, la puso el psicoanálisis en el hecho de visualizarse en ellos conflictos subconscientes comunes a toda la humanidad (Freud), o de que encarnan esos arquetipos del subconsciente colectivo, creados en el transcurso de los tiempos, que operan sobre el individuo y la sociedad (Jung) (Gil, 1975, p. 29).

Estos modelos de mujeres de escasa reputación serán usados por Freud y Jung para representar las conductas normalmente obsesivas, agresivas, fuera de lugar, que pueden llegar a tener los individuos. Así, el mito se convierte en la explicación

---

<sup>78</sup> Lo que vemos en el psicoanálisis es un progresivo abandono de un evolucionismo cultural que ya en época de Freud comenzaba a tambalearse, comenzándose a concebir el mito como una elaboración de gran importancia en los procesos de educación cultural. [...] Según Von Franz, alumna de representa Jung, “...los cuentos de hadas y los mitos ofrecen representaciones de procesos instintivos en los que la psique presenta una validez general. A ese nivel inconsciente colectivo, encontramos representaciones de procesos de tratamientos típicos para enfermedades igualmente típicas” (1990:11). Se trata entonces de una terapéutica mística en la búsqueda de una verdad interior que hace de guía en el proceso de individuación del sujeto (Apud, 2007, p. 28).



psicológica y cultural del comportamiento humano, desde principios de siglo hasta la actualidad:

El estudio del mito ha sido abordado bajo una gran cantidad de perspectivas: como un intento de controlar y explicar la naturaleza (Frazer), como figura clave para la cohesión y organización social (Durkheim), como narrativa de la psicología popular (Bruner), bajo una concepción dialéctico estructuralista (Levi- Strauss), como actividad mito-práctica (Sahlins), entre otros (Apud, 2007, p. 27)

Por tanto, el psicoanálisis será una de las disciplinas no dramáticas que recupere la figura de estos iconos femeninos para darles voz, para bien o para mal, y, en algunos casos, prestigio. Ya no solo desde el mito, sino desde la conversión de la tradición que realizan los dramaturgos, Esquilo, Sófocles, Eurípides, entre otros<sup>79</sup>:

La segunda lleva a la primera. La mitología ha servido a lo largo de miles de años para transmitir determinados preceptos y valores sociales de una a otra generación. Utilizando los mitos se realiza una especie de arqueología psicológica, pues se muestran las mismas preocupaciones, los mismos dramas de nuestra vida diaria (Ruiz Sola, 2005, p. 132).

El mito es relevante para la creación del personaje, pero son los dramaturgos los que transforman la figura femenina para crear el modelo que perdura hasta nuestros días:

En efecto, es en la narración dramática donde se consolidan esas figuras heroicas, porque el teatro tiene una función no sólo estética, sino a la vez propedéutica y didáctica. Pretende dar desde sus orígenes una lección cívica, que sus protagonistas sirvan de ejemplo y de emulación (Ruiz Sola, 2005, p. 133).

Así pues, la pervivencia del mito supone el desarrollo y la iconización del personaje trágico a lo largo de la historia, pues tragedia y mitología sobreviven al contacto cultural y perduran en el desarrollo antropológico de las civilizaciones. La tradición y su tratamiento literario las ha convertido en heroínas trágicas, por su valor junto al hombre e individual.

---

<sup>79</sup> En lo referente al mito, éste no tiene ninguna forma narrativa propia, aunque ciertamente, el mito es la cantera a donde acude la tragedia griega para extraer sus argumentos y para consolidar figuras míticas ejemplares e inspiradoras imágenes (Ruiz Sola, 2005, p. 133).

En lo que respecta al mundo literario, los personajes femeninos de la tragedia se encontrarán recreados a lo largo de los siglos, tanto manteniendo la figura original, extendiendo sus rasgos y psicológica trágica, como convirtiéndose en inspiración para la creación de personajes femeninos principales. Ya sea en el teatro como en la novela la inspiración de las heroínas trágicas y míticas estará presente a lo largo de los siglos, sobre todo de la Edad contemporánea.

De modo que, en lo que respecta a nuestro género literario predilecto, el teatro, podremos encontrar reconstrucciones de las obras trágicas por parte de los más importantes eruditos, quienes recuperan heroínas trágicas como Fedra, Medea, Casandra, entre otras. Algunas de ellas traducciones o reinterpretaciones que nos muestran la tragedia y el personaje femenino adaptado a la realidad de su tiempo, como puede ser *Fedra* de Unamuno, *La tumba de Antígona* de Zambrano, que bien nos explica y justifica Juan Antonio López Pérez (2011) en su proyecto de investigación *Personajes de la tragedia griega en el teatro español del siglo XX. Tres ejemplos: Fedra, de Unamuno, La tumba de Antígona, de Zambrano y Demasiado tarde para Filoctetes, de Sastre*.

La tradición teatral y más concretamente trágica, recuperará las figuras femeninas más relevantes en las obras actuales con las que dar mayor prestigio y dignidad a los conflictos bélicos y políticos. Incluso la novela las utilizará para presentar la situación social del personaje o caracterizar la feminidad:

Sin detenerme en las modalidades de recreación literaria, bien estudiadas, como son el de la alusión, la amplificación novelesca, la prolongación del relato, la ironía o la reinterpretación subversiva del sentido del mito, me interesa recordar, como ejemplo de esa aplicación, la utilización que hace C. Wolf de Casandra, que la presenta ya no como prototipo de la profetisa delirante, original, sino como víctima femenina de la guerra. Lo mismo pasa con Medea, alejada de su origen. Dice García Gual: “Tanto Casandra como Medea se prestan a sendas versiones feministas”. Los tiempos cambian, como dije al principio. Perviven los nombres, pero varían los valores y las cualidades heroicas.

Figuras míticas, como las de Tetis, Metis, Coronis o Medea, hoy no son denigradas, pues se las valora porque valientemente se enfrentaron a su situación. Son cambios que impone, como dije, la movilidad creciente de los valores considerados fundamentales en un orden social (Ruiz Sola, 2005, pp. 135,136).

Del mismo modo, el teatro argentino las recuperará desde el mito y desde la tragedia, a este respecto marca Francisco J. Bravo De Laguna Romero (1999), en su artículo *La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra*. En el que hace un recorrido por la transformación de Electra a través de las obras más actuales del teatro argentino.

Las mujeres trágicas van a ser a lo largo de los siglos enormemente admiradas y denigradas, se convertirán en figuras que examinar psicológicamente, en iconos sociales para bien y para mal. Sobre todo, les ocurre a figuras tan individualizadas como Medea, Fedra o Clitemnestra:

El diferente tratamiento es evidente cuando autores distintos se ocupan del mismo personaje. Es el caso de la Medea, de J. Bergamín y la de A. Sastre, que ha tratado Vela Tejada. Medea, nieta de Helio y Circe, maga, hechicera, con igual status que las Erinias, mujer y bruja, se orienta como ejemplo del odio terrible que una mujer puede sentir contra e. marido que la traiciona. Eurípides fue el que mejor ha dibujado ese estado de amor y dolor al mismo tiempo (Ruiz Sola, 2005, p. 136).

En cuanto a la pervivencia de los personajes femeninos en la comedia, estos tras un minucioso análisis de datos no se aprecian con tanta profundidad, debido a que son figuras con nombres comunes y psicología simple, que representan a mujeres comunes de la sociedad. No se presentan transgresoras, por lo que no se aprecian como modelos cuestionables y, por tanto, no perviven individualmente como figuras relevantes, como iconos femeninos.

Lo que sí van a pervivir son sus roles. Incluso algunos van a tener una mayor relevancia como es el caso de los criados en la comedia nueva, ya que se volverán elementos necesarios, indispensables, para el ejercicio cómico, sobre todo el masculino.

En suma, los personajes femeninos mantendrán su estatus e intervenciones, sirvientas-consejeras o madres, y no serán llamativas. Se sustentarán en un papel secundario como mujeres serviles o enamoradas.

## **1.5. Conclusiones**

Conociendo el contexto social en el que se enmarca la figura histórica de la mujer podemos comprobar que esta no se detecta como escritora, creadora del texto dramático

desde Grecia hasta la Edad Media. Muy diferente será su papel con el inicio del Siglo de Oro y el avance de la civilización junto con el teatro.

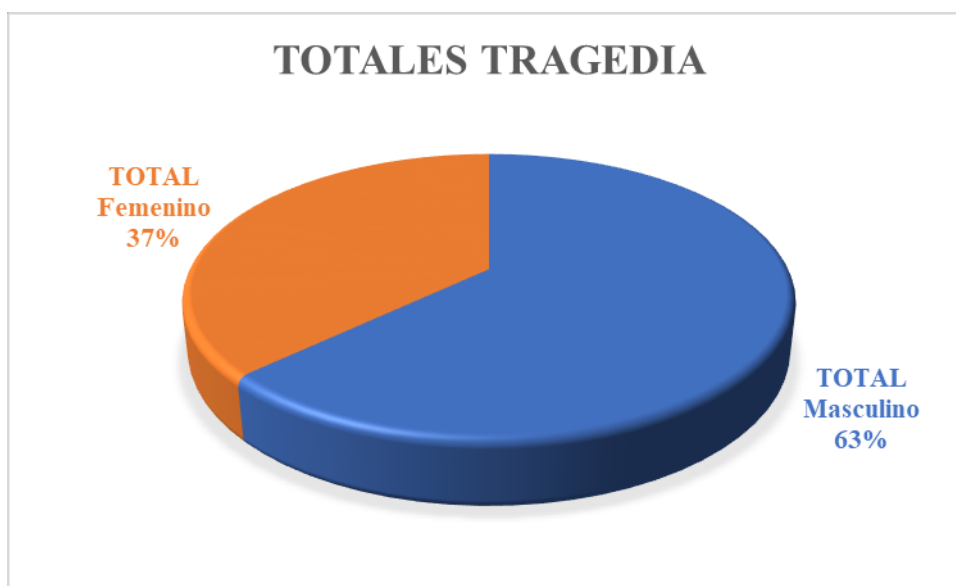
Lo mismo ocurre con la figura de la actriz, de dudoso conocimiento, que no representaba en los teatros pues este era un trabajo para el hombre, incluso para el adolescente. En los escasos datos que se pueden referenciar acerca de la mujer en este arte, esta se aprecia en breves ocasiones como público y asistente de la representación, cargos a lo que, si podían acceder, lo hacían mujeres de alta cuna. Así pues, de las referencias sobre la labor de las mujeres fuera del hogar que recogen Finke (1910), Labarge (1989) y Muñoz Fernández y Segura Graiño (1988), la de la representación no se encuentra unida a ellas. Es más, en el caso de que lo hicieran, la actuación se veía abocada a la referencia sexual, como arte de seducción que practicaban las hetairas o cortesanas, sobre todo, en la Edad Media, pues en referencia al mundo grecolatino, no se conoce con fiabilidad.

En lo que respecta a los personajes femeninos podemos afirmar que estos como personaje-persona, se ven relegados en la mayoría de los casos a la condición social de su tiempo. Cumplían el papel de madre, esposa, hija, sirvienta o esclava, el mismo que la comunidad les pedía. Convirtiéndose en modelos de conducta para la sociedad de lo correcto y lo incorrecto. Razón principal por la que el personaje femenino interviene con limitada presencia en las obras teatrales grecolatinas. La situación social del individuo influencia al autor y al mismo tiempo, a su recreación de la realidad de este y el mundo en el que vive.

Por ello, al igual que en la vida se pueden encontrar figuras femeninas relevantes que se imponen a la sociedad del momento. Hemos expuesto un grupo minoritario, pero de gran relevancia que se convierten en iconos y modelos para la época actual. Sobre todo, gracias a las obras trágicas, donde la intensidad de los acontecimientos y los conflictos, las guerras, ayudan a dar rigor a los personajes.

Al ser mujeres míticas y estar relacionadas con héroes se convierten en heroínas trágicas, incluso en protagonistas de su propia tragedia, interviniendo con mayor insistencia y adueñándose del texto dramático. De ahí, que podamos apreciar, tras el análisis exhaustivo de las colecciones trágicas de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca,

que al menos cerca del cuarenta por ciento de los personajes femeninos que presentan tienen una amplia intervención. Se refleja menor que el de los hombres que oscila sobre más del sesenta por ciento del total. Esto suele derivar del papel que desempeñan un gran número de las heroínas trágicas presentadas anteriormente, pues son madres, hijas y esposas, y, sobre todo, reinas o hijas de reyes, es decir, pertenecen a las familias más importantes de la dinastía y de la tradición.

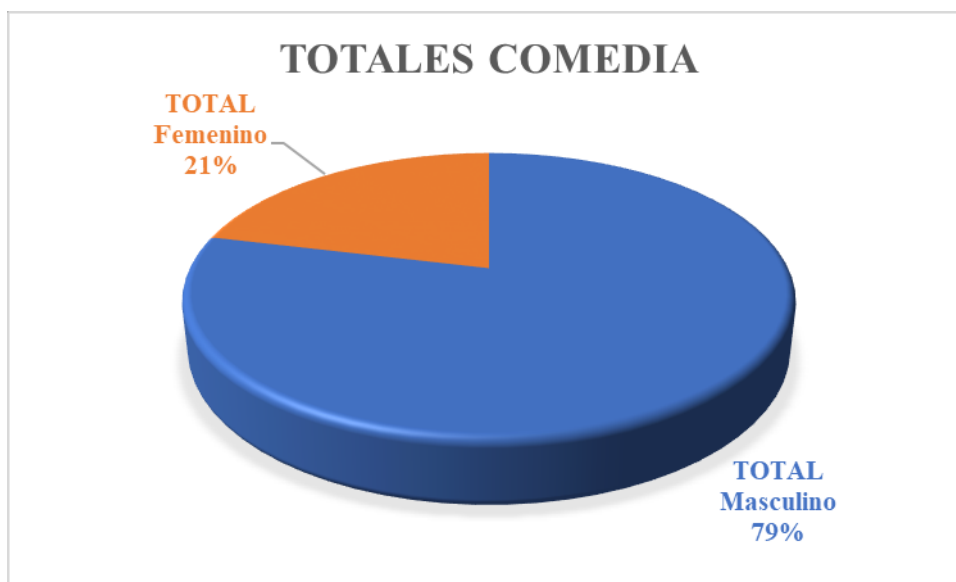


*Gráfica Intervenciones 1: Totales Tragedia Grecolatina*

Por otro lado, los personajes femeninos que nos encontramos en las comedias cumplirán los mismos roles que los trágicos, serán esposas, madres, hijas, esclavas, con el añadido de la hetaira o cortesanas. Mujeres mucho más independientes incluso en la sociedad del momento.

Estos personajes cómicos se han mostrado mucho más influenciados por la condición social que vive la mujer, por lo que sus intervenciones en numerosas ocasiones van a ser ínfimas. Es más, no suelen desempeñar una función protagonista, sino que sirven como ayudantes u objetos cómico. No obstante, gracias a Aristófanes encontramos personajes femeninos relevantes y con carácter protagónico, quienes marcan el ritmo cómico y la utopía social. Lo que nos ha llevado a encontrarnos con una intervención femenina en la comedia de un veinticinco por ciento, que se contrapone al casi cuarenta por ciento de la tragedia y, sobre todo, al setenta y siete por ciento de su compañero cómico masculino.

Lo cual nos deja claro que del catálogo completo analizado de los comediógrafos Aristófanes, Menandro, Plauto y Terencio, el personaje femenino tiene una escasa presencia en el ejercicio cómico.



Gráfica Intervenciones 2: Totales Comedias Grecolatinas

Así pues, el análisis de las obras nos lleva a corroborar que, tanto los personajes femeninos de la tragedia como de la comedia, tienen menores intervenciones en las obras dramáticas, incluso, cuando son las que dan nombre a la obra. Como puede ser el caso de Electra. En la tragedia este carácter secundario del personaje femenino se ve mermado por la presencia de algunas excepciones, como son el caso de aquellas que presentamos en el apartado *mujer* (Clitemnestra, Casandra, Medea y Fedra), que son heroínas trágicas con una fuerte relación con el hombre y la patria. Las cuales se imponen al yugo patriarcal, para castigar o defender su honor.

En lo que respecta a los personajes de la comedia, las excepciones las encontramos en el mismo apartado de nombre *mujeres*, donde mayormente hallamos personajes cómicos de las obras de Aristófanes, *Lisístrata* y *La asamblea de mujeres*, debido a la utopía que el autor crea, en la que cede el gobierno a la mujer. Aun así, estos personajes se van a mantener fuertemente relacionados con el hombre y sus acciones habitualmente abogarán por el bienestar de este y el común.

En suma, los personajes femeninos trágicos regularmente poseen una mayor relevancia, por su carácter transgresor y su linaje mítico. Se convierten en iconos para las

sociedades, mientras los de la comedia, en su mayoría, solo son personajes secundarios que representan el modelo real de la mujer social.





**CAPÍTULO II. HUELLAS DE  
MUJERES EN EL TEATRO ESPAÑOL:  
DEL SIGLO DE ORO AL XVIII**



## 2.1. Contexto social

En el capítulo anterior pudimos ver el estado social en el que se enmarcaba a la mujer desde Grecia hasta la Edad Media, su concesión de mujer oculta y sumisa, además de los prejuicios y bondades que nacen sobre ella con la religión católica. Con ello pasamos de un estado social grecolatino-medieval con el que introducimos en el capítulo segundo del Renacimiento al siglo XVIII. Donde contemplamos el estado social de la mujer de lo más genérico a lo más concreto, con el fin de conocer la influencia de su presencia social y, por ende, literaria.

Nos encontramos con una leve evolución de la figura femenina con respecto a la vista en la Edad Antigua y Media. Desde Grecia a la Edad Media, la mujer ha evolucionado en su consideración legal y comunitaria. Relegada en la mayoría de las ocasiones al gobierno del hogar, su contribución social va variando hasta convertirse en parte fundamental tanto en el interior como en el exterior doméstico y social.

Durante el periodo que abarca la Edad Moderna, de finales del siglo XV al XVIII aproximadamente<sup>80</sup>, la figura femenina se presenta como parte funcional y casi esencial del conjunto social. Ya a finales de la Edad Media, las labores y trabajos de la mujer comenzaban a obtener un mayor reconocimiento. Se convertían en parte integrante de la sociedad trabajadora, siempre compatibilizando las labores familiares con las externas.

Numerosos autores nos hablan de la mujer durante estos periodos determinados, tales como De Maio (1988), Anderson y Zinsser (2007), Duby y Perrot (2020), Fernández Álvarez (2002), Ferrer Valero (2019), Morant, Ortega, Lavrin, y Pérez Cantó (2005). Trabajan la visión social de la mujer desde los estratos más bajos hasta los más altos, junto a sus respectivos trabajos e influencias sociales y literarias.

La concepción objetual de las mujeres permite reflejar un ente que se mantiene a lo largo de los siglos, si bien, mejora la visión que se percibe de ella. Ya que, se convierte en una contribuyente más de la familia. Duby y Perrot (2020) tratan la figura de la mujer

---

<sup>80</sup> La cronología exacta de este periodo varía en función de los historiadores escogidos, para algunos partiría de mediados del siglo XV o principios del siglo XVI. Mientras que para otros se data el inicio en el siglo XVI.

en su evolución social y temporal. Esta permanece sumisa a la sociedad, sus labores se incrementaban con el trabajo fuera del hogar pero los roles en lo que la podemos encontrar se mantenían inquebrantables, madre, esposa e hija. Y es que, la mujer de los siglos XV al XVIII “en la escena doméstica económica, intelectual pública, conflictual e incluso lúdica de la sociedad, se encuentra, por lo común, requerida por sus tareas cotidianas” (p. 8).

De modo que, las mujeres compatibilizaban sus funciones en el propio hogar con las laborales. No se apreciaba igualdad entre los sexos, hombres y mujeres continuaban desempeñando labores distintas. No obstante, una excepción que hemos podido encontrar radica en el campesinado, que se mantenía más o menos igualado. Las mujeres del campo trabajaban igual que el hombre, así lo declaran Anderson y Zinsser (2007), alegando que las campesinas “no conocieron la división del trabajo, ni diferenciación de esferas para la mujer y el hombre. Trabajaban en todo. Realizaban todas las tareas, excepto las más pesadas, relacionadas con la preparación de los campos y cosecha” (p. 113). Esta igualdad laboral del campesinado se mantendría hasta el siglo XVIII.

No todos los roles de mujeres les permitían ejercer laboralmente una función similar a la de los hombres. Ni siquiera el empleo en el campo era completamente equitativo, pues a pesar de conocerse que en un principio hombres y mujeres desempeñaban similares funciones, los bajos sueldos de las mujeres y la dificultad de estas para encontrar un puesto de trabajo eran mayores. Desde el principio Duby y Perrot (2020) marcan esta dificultad, afirmando que, con el paso de los siglos y el incremento de la población en el campo, las mujeres y hombres se veían obligados a buscar ocupaciones fuera de sus territorios, lo que los llevaría a probar suerte en las ciudades, aumentando las dificultades para la población femenina.

Esta visión de la campesina se encontraba unida a la de la joven que, por presión social, necesitaba obtener una dote y con ello, procurar solicitar el empleo que mayor remuneración le aportara. Pues era preciso que consiguieran un esposo lo antes posible, para cumplir con los cánones establecidos. El problema radicaba en que las mujeres, aunque ejercieran tareas similares a la de los hombres, obtenían unas compensaciones menores que sus compañeros, como ya se apreció en el capítulo anterior.

Por otro lado, las campesinas una vez enviudadas tenían derecho a heredar las tierras del esposo, pues lo pactaban antes de casarse, estas tierras las mantendrían hasta que se volvieran a casar o su hijo varón fuera mayor de edad, y se quedara con ellas y con la responsabilidad de cuidarlas:

Una viuda tenía derecho a una parte de las tierras de su marido durante toda su vida o hasta que volviera a casarse- momento en que el nuevo marido asumiría la responsabilidad de mantenerla- y a una parte de los bienes muebles, los enseres, colchones y ropa de cama, cualquier artículo doméstico propiedad de la pareja (Anderson & Zinsser, 2007, p. 166).

Por su parte las viudas, en general, se encontraban en una situación delicada socialmente, pues su prestigio disminuía conforme avanzaba su edad. Debido a su dependencia y a la pérdida de su sustento principal con la muerte del esposo, podrían llegar a considerarse inferiores incluso que los niños, al depender de sus hijos o nietos. Y es que, como bien marcan Anderson y Zinsser (2007) si los salarios aportados a las ciudadanas eran inferiores y su supervivencia dependía del varón, con la muerte de sus esposos, lo único que les quedaba para subsistir era entregar su cuerpo por dinero o robar para vivir. “¿Con qué otros recursos contaban las mujeres? Podían convertirse en prostitutas o ladronas. Podía encauzar su violencia contra los más acomodados que ellas.” (p. 169).

Similar podría parecer la vida de las solteras según Fernández Álvarez (2002). Estas mujeres no poseían apenas consideración social, presentaban una vida desdichada pues, por un lado, no cumplían con lo estipulado socialmente al no estar casadas, por lo que, eran repudiadas por la sociedad. A lo que se le unía, la posibilidad de que quedarán embarazadas, razón por la cual, se pensaba que estas eran las principales culpables de los niños “expósitos”, recién nacidos abandonados a su suerte:

Penoso, duro e injusto destino. Y, sin embargo, aún podía ser peor si, al probar la vida amorosa, la mayoría de las veces tras promesa de matrimonio incumplida por su amante venía la temida criatura a irrumpir en el mundo con su llanto de recién nacido. Porque era la denuncia del descalabro familiar sufrido, la voz de alarma que alguna virgen de la casa había dejado de serlo. [...] y así surge el expósito (p. 114).

En cierto modo, estas mujeres podrían ser las de menor número pues para solventar o evitar esta problemática, con frecuencia se disponían los matrimonios de las jóvenes, a través de una especie de contrato de compraventa, en el que se las entregaba a un hombre probablemente de mayor edad. Al casarlas a una temprana edad, las familias evitaban su conversión en solteras y los problemas económicos que su manutención conllevaba. En los casos en los que la mujer no pudiera aportar su dote, y no tuviera ningún pretendiente que estuviera dispuesto a hacerse cargo de ellas, estas serían entregadas a los conventos.

Duby y Perrot (2020), por su parte, afirman que la vida de las solteras era muy similar a la de las viudas, ambas carecían de los medios suficientes para sustentarse, no disponían de un tutor, benefactor o esposo que les respaldara económicamente:

Jamás se le ocurría a nadie que una viuda pudiera hacer las cosas tan bien como su marido. De ahí que oficiales y sirvientes con quienes tenían deudas exigieran establecerse, lo cual podía aumentar los problemas de las viudas. Muchas tenían que dejar las deudas sin pagar, y las principales víctimas de ello eran las jóvenes que no podían hacerse con sus salarios acumulados (p. 54).

Lo que dificultaba su estabilidad y las llevaba a ejercer la prostitución o el hurto, tanto a las viudas como a las solteras, las criadas o sirvientas, mujeres que vivían una situación económica y social inferior.

La vida de las religiosas se apreciaba algo más privilegiada, las jóvenes que no conseguían un esposo o provenían de familias extremadamente pobres, podrían ser entregadas a la fe. Serían acogidas en los conventos, donde alcanzarían a acceder a una educación completa. Además, estas virtuosas servirían como modelos de perfectas damas, que se alejaban del pecado, pues la vida en el convento era estricta, las normas lograban que las mujeres no se distrajeran con el libre albedrío, como estipulaba La Santa (Santa Teresa de Jesús).

No obstante, este camino de la fe no siempre era perfecto, debido a que las jóvenes que ingresaban en el convento lo hacían a una edad temprana o contra su voluntad, lo que las llevaba a buscar su libertad o el contacto con el otro, con el despertar sexual o intelectual. Convirtiéndose en mojas desesperadas, infieles o incluso fugitivas.

En lo referente a las mujeres de poder, de las cortes, estas se mantenían con un perfil similar al del capítulo primero, realizaban el papel de los hombres en su ausencia, gobernando la casa o el territorio. Y al igual que sus compañeras de menor poder adquisitivo, eran entregadas en matrimonio desde muy temprana edad, sobre todo, en el caso de los enlaces reales:

Aunque el matrimonio la convertía en garante y guía de su familia, una mujer de la nobleza no tenía otra alternativa válida. Como hija, aceptaba los planes que la familia tenía para ella. Cuando alcanzaba la madurez, se convertía en esposa, y como esposa aceptaba el matrimonio con sus desventajas y sus compensaciones (Anderson & Zinsser, 2007, p. 311).

De modo que, las habilidades y responsabilidades de las mujeres nobles-burguesas se mantenían muy parejas a las de las aristócratas de la Edad Antigua y Media. Entre sus funciones se apreciaba la de cuidar del bienestar o interior de la casa y proteger la honra familiar, manteniendo intacta su virginidad hasta el matrimonio. También se presentaban como fervientes cristianas que apoyaban a sus congregaciones y que estaban al servicio de los más desfavorecidos, prestando su ayuda a los enfermos y creando hospitales para tal causa.

Lo único, además de las desventajas adquiridas por su sexo, que las igualaba a sus compañeras de menor estrato social eran los riesgos del parto. En sus aportaciones de ciudadanos y nuevos miembros a la unidad familiar, el parto era el que mayor riesgo conllevaba, siendo una de las principales causas de mortandad femenina:

Desde el siglo IX al XVII, frente a tanto riesgo, frente a tantas cosas sometidas al cambio, persistieron las constantes de la vida de la mujer de la nobleza. Aunque rara vez detentaron tierras por derecho propio, dieron instrucciones a los administradores y senescales, encargados de las haciendas de la familia. Supervisaron los trabajos en las propiedades y en el hogar. En ellas recaía la responsabilidad del linaje, pues ellas daban a luz a los hijos que continuarían el nombre y las pretensiones a las tierras de la familia. Eran tan esenciales para el sistema feudal y el orden del reino, como lo eran los hombres (Anderson & Zinsser, 2007, p. 321).

En lo que respecta al matrimonio existía una sutil diferencia entre las mujeres de la plebe y la nobleza, y es que, las plebeyas no se veían tan tutorizadas por los hombres, pues esa condición quedaba para las más ricas que eran mantenidas por el padre o esposo.

De ahí, que se hable de una tutela similar a la del Imperio romano. Por otro lado, existían los bienes gananciales para los matrimonios trabajadores que adquirirían riquezas en común, pero lo más frecuente era que, aunque, la mujer trabajara, el hombre fuera dueño de su salario o propiedades:

A pesar de ello, poco a poco, desde el siglo XIII al XVII, las leyes de las ciudades y de las nuevas dinastías reales conferían cada vez más autoridad al marido, autoridad sobre cualquier dinero o propiedad que pudiera tener por derecho propio o que la pareja hubiera adquirido en común (denominado bienes gananciales) (Anderson & Zinsser, 2007, p. 425).

Con respecto al matrimonio, De Maio (1988) argumenta que “el Renacimiento hereda el régimen del matrimonio coaccionado, la peor ilegalidad contra la naturaleza. Esta costumbre era universal y tan obvia que no necesitaba el respaldo de ningún documento” (p. 101). Si bien, aclara que esta coacción hacia el matrimonio no tenía por qué darse únicamente, como hemos visto, en las mujeres de alta cuna. “No es verdad que la elección estuviera siempre vigente en las clases humildes. Montaigne encontraba allí una coacción menor, posiblemente porque se discutía sin esperanza sobre la dote y la clausura de la mujer estaba menos vigilada” (p. 101). En suma, ve el matrimonio como un cambio de prisión “de la patria potestad a la material” (p. 102).

Algo en lo que convergen Duby y Perrot (2020), pues curiosamente los autores hablan de que las mujeres tendrían un marido acorde con la dote que pudieran aportar, además, sus trabajos podrían estar relacionados, la tabernera con el constructor o mercader, la hilandera con el cardador (p. 36). Y es que, los roles de la mujer se encuentran extremadamente delimitados por la sociedad:

Para la mujer no había más que dos destinos honorables: el de casada, o bien el de aquel otro matrimonio, el amor a lo divino, la monja. Fuera de eso no quedaban más que migajas, miradas con desprecio: las solteras se convertían en solteronas, si no es que perdían su virginidad y paraban en unas pérdidas: eran las madres solteras que, ya infamadas, frecuentemente acababan en ramerías (Fernández Álvarez, 2002, p. 109).

Las mujeres de la corte eran instruidas con esmerado cuidado, en lecturas e iconos femeninos medidos, como ejemplos de castidad y servicio. Buscaban crear esposas



placidas, sumisas y dependientes, mujeres que no se salieran de la norma establecida. Esta búsqueda de la perfecta esposa viene condicionada por la vida de la corte, ya que, principalmente los intercambios comerciales, se mantenían con los acuerdos matrimoniales. “Las familias descubrieron otras estrategias para salvaguardar el patrimonio. Proporcionaban la dote y negociaban la asignación de viudedad echando mano de tierras y propiedades periféricas, e hipotecando las tierras en cuestión” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 504).

En cuanto a las herencias, cuando no existían hijos varones se hacían excepciones con las leyes, puesto que las hijas serían las que heredarían tierras y título. No obstante, lo más frecuente era que estas les otorgaran el cargo a sus hijos lo más pronto posible. Lo que, por otro lado, posibilitó el reinado de alguna de las mujeres más representativas de la historia como Isabel I de Inglaterra.

Así pues, podríamos afirmar que, en los siglos venideros, más cercanos al Siglo de Oro, la mujer noble mantiene la misma consideración que en los siglos anteriores en lo que respecta a la adquisición de territorios o mandatos. En la literatura mantenían las mismas consideraciones que, en época anteriores, todavía no variaba la figura de la mujer como idealizada, que se aleja de las connotaciones negativas de la pecadora Eva. Se mantenían el romance y el ideal de las damas.

Estas mujeres de la nobleza se acercaban al prototipo literario y real, eran las de mejor consideración y posición, un ejemplo de la evolución de la mujer a lo largo de la historia. Como expresa Fernández Álvarez (2002) estas mujeres de las cortes eran apreciadas de una forma mucho más idealizada. Por lo que, se convertían en ideales para las figuras femeninas literarias. Estos modelos que posteriormente se podían apreciar en la literatura, no solo reflejaban a la dama como el paradigma a seguir, sino a la esposa fiel y sumisa, la casada ya sea física o espiritualmente, se opondría a la soltera o ramera.

Entre los roles de figuras femeninas que más se distinguían en la vida diaria y la literatura, hallamos a las sirvientas. Si la mujer se encontraba con dificultades para adquirir un salario debidamente remunerado, las sirvientas eran las que más complicaciones obtenían al dedicarse a las labores doméstica. Sus salarios eran sustancialmente inferiores que los de sus compañeros varones, a lo que habría que añadir

su situación dentro de la casa, pues muchas se veían obligadas a convertirse en objetos sexuales para el señorito, por temor a perder su sustento. Similar era la situación de las esclavas, excluyendo el añadido de la no remuneración por su trabajo, muchas se convertían en las compañías extramatrimoniales de sus amos, a los que en numerosas ocasiones le daban hijos ilegítimos, que servían como esclavos sin derechos.

Es por ello, que podemos apreciar similitudes entre la ramera, las sirvientas y las esclavas, sus situaciones sociales se asemejaban, pues eran mujeres con un sueldo tan bajo o nulo que se veían obligadas a vender su cuerpo. La ramera acababa como manceba o recluida en una casa de señoritas, donde ofrecía su cuerpo al precio que otros estipulaban, adquiriendo un mínimo porcentaje como ganancias por su trabajo. Mientras las sirvientas y las esclavas, por un sueldo mísero o nulo seguían las ordenas o deseos del joven señorito o señor de la casa.

Las rameras en ciertas ocasiones se apreciaban casi institucionalizadas, eran aceptadas socialmente como un bien común o mal necesario, y se las diferenciaba por su atuendo. Las razones por las que las mujeres se decantaban por la prostitución se debían a su situación económica y social, madres solteras, viudas, o incluso casadas entregadas a esta labor por orden del esposo. La necesidad las llevaba a ejercer este oficio propio de pecadoras.

Las cortesanas eran las que ejercían una labor más similar a las rameras o prostitutas, sin embargo, se encontraban con una aceptación social mayor que las anteriores, pues desempeñaban la labor de dar placer al aristócrata:

Como las prostitutas, las cortesanas en un principio obtenían reputación y recompensas por su aspecto físico y por su consentimiento para realizar el acto sexual. Aquí termina todo el parecido, porque las cortesanas tenían que aprender a hacer más cosas para los hombres a los que servían. Cultivaban muchas facetas. Algunas escribían poesía, otras componían música” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 541).

Similar al papel que ejercían las hetairas en la Edad Antigua. Su culturización y aprendizaje en el arte de la seducción y el verso las convertía en mujeres con una mayor aceptación y destreza. No obstante, no se libraban de las duras leyes, las misoginia y violencia.

En lo referente al salario de las mujeres, podemos afirmar que en la mayoría de las disciplinas que podían desempeñar, sus salarios eran ínfimos, comparados con los de sus compañeros varones. Desde las campesinas hasta las sirvientas, “los salarios de las mujeres eran más bajos que los de los hombres, se les permitía oficios menos prestigiosos y más vulnerables a las fluctuaciones económicas” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 385). Algo que ya vimos en el capítulo anterior, pues conocemos que, en momentos importantes de la historia o de crisis, se crearon leyes para evitar que las mujeres trabajaran o accedieran a alguna profesión en concreto. Con todo, se ha de remarcar que, aunque el salario de la mujer se mantenía muy por debajo de lo esperado, este suponía más que una ayuda familiar (Morant, Ortega, Lavrin, & Pérez Cantó, 2005).

Estas bajas remuneraciones afectaban al futuro de las jóvenes, pues la sociedad les aconsejaba la búsqueda de la estabilidad a través del matrimonio, por lo que, para poder llegar a tal fin, era preciso que acumularan una buena dote. Anderson y Zinsser (2007) comentan que los mejores trabajos a los que podían acceder dependían de los gremios, para los que debían ser aceptadas como aprendices desde bien jóvenes u ofrecer una cuantiosa dote para casarse con un artesano, tarea verdaderamente complicada teniendo en cuenta su situación económica y laboral.

En casi todos los trabajos no domésticos el hombre predominaba, salvo algunas excepciones, como la medicina o el cuidado de los enfermos que aportaban una leve relevancia a la figura femenina (como ya vimos en el capítulo anterior). Quien en ciertas ciudades podría no solo realizar estudios médicos, sino también ejercer con el título de “médicos”:

Dada la orientación teórica y a menudo incorrecta del médico, cuando los ciudadanos más ricos y educados se ponían enfermos preferían llamar a mujeres que, debido a su experiencia práctica, su conocimiento de las plantas y su sentido común, aliviaban el dolor y curaban con más eficacia que los graduados universitarios (Anderson & Zinsser, 2007, p. 442).

Si bien, pronto perderían este privilegio al no poder todas acceder a los estudios necesarios para ejercer la medicina, la mujer se fue separando de esta disciplina, incluso de su especialidad más íntima, los partos:

Poco a poco los hombres habían expulsado a las mujeres de un aspecto tras otro de la medicina. Resulta más sorprendente que la mujer perdiera la experiencia y la categoría incluso en la supervisión del parto, área de la medicina exclusivamente suya según la tradición (Anderson & Zinsser, 2007, pp. 444-45).

Esto mismo afirma Ferrer Valero (2019), quien presenta la idea de que los hombres al conocer las técnicas utilizadas por las mujeres en los partos, se decantaron por poner en duda su profesionalidad. Dificultando su acceso a la universidad y por consiguiente al examen que legalizaba su labor:

Hacia el siglo XVIII, los doctores y cirujanos empezaron a fijarse en la técnicas y prácticas que realizaban las mujeres durante los partos y pusieron en duda su profesionalidad. La imposición de tener que aprobar un examen para poder ejercer legalmente la medicina, cuando las universidades tenían vetado el acceso a las mujeres, parecía una trampa evidente para desbancar a las mujeres de la única especialización sanitaria a la que se les había permitido el acceso desde prácticamente el principio de los tiempos (p. 76).

En lo que respecta a la educación entre los distintos sexos, se encontraba diferenciada a pesar de la evolución de los nuevos siglos, no se educaba de la misma manera a los hombres que a las mujeres. Y es que, la mujer más instruida lo estaba por igualarse en la conversación al hombre, que, con frecuencia, se encontraba en los estratos más altos:

La educación medieval, que para la inmensa mayoría se reducía a la mera imitación de los gestos del trabajo y la plegaria, no se preocupaba todavía por distinguir entre los saberes propios de uno u otro sexo. Los siglos siguientes, ante la nueva exigencia de producir cuadros para los Estados y para la Iglesia, ponen esta evidente distinción en práctica, con tanta mayor razón cuanto que todavía no se admite la igualdad de las inteligencias y de las funciones femeninas y masculinas (Duby & Perrot, 2020, p. 114).

Así pues, se precisaba necesaria la educación de la mujer con la decadencia del cristianismo. Sobre todo, en el siglo XVIII cuando se buscaba moralizar la educación en niños y niñas, además de en las mujeres. Por lo que, la enseñanza de la mujer se convertía en una herramienta indispensable y necesaria, conviniendo en que está pudiera aprender hasta los diecinueve años. Si bien, no todas las mujeres podían acceder a la alfabetización, pues muchas de los estratos más bajos continuaban sin aprender a leer y escribir. “A las

jóvenes sólo se les concede un saber incompleto y enormemente vigilado” (Duby & Perrot, 2020, p. 114). Lo que no supuso un inconveniente para que algunas figuras femeninas, se convirtieran en escritoras, poetisas, intelectuales ilustradas de gran saber, como es el caso de Moderata Fonte, Lucrezia Marinella o María de Zayas.

Con el aumento de las cortes y burgueses nacieron mayores oportunidades para los escritores y escritoras, lo que posibilitaba que las mujeres pudieran obtener un mecenazgo, ayuda o repercusión en el mundo de las artes:

Para otros, sin embargo, la escritura era más que un entretenimiento o un ejercicio intelectual. Para algunas mujeres era el medio de obtener el favor de un mecenas aristocrático o real, otro de los caminos que podía seguir una mujer para conseguir el acceso a las cortes y sus ventajas (Anderson & Zinsser, 2007, p. 551).

Antes del Renacimiento las mujeres accedían a la educación a través de los conventos, solo algunas de la aristocracia tenían la posibilidad de estudiar a los autores latino y romanos, además de escribir traducciones o textos críticos. Si bien, con la llegada de los nuevos siglos, fueron capaces de acceder a esta instrucción sin declinarse a la vida religiosa:

Este resurgir del estudio académico para las mujeres de la elite comenzó ya a finales del siglo XIV y principios del XV, cuando reinas y mujeres de la nobleza como Ana de Bretaña, esposa de Carlos VIII y después Luis XII de Francia, tenían sus propias bibliotecas y encargaban sus propios manuscritos” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 556).

Gracias a los avances de las reinas y mujeres de las cortes, sus hijas comenzaron a ser instruidas como los varones, junto a sus hermanos, demostrando una gran destreza en el aprendizaje:

Entre los siglos XV y XVIII las mujeres privilegiadas participaron en los nuevos movimientos intelectuales. Como los hombres de su clase, llegaron a ser humanistas, naturalistas y científica. Desgraciadamente, muchas de estas mujeres sufrieron el conflicto con sus familias y con la sociedad. Una vida dedicada al estudio estaba en contradicción con el papel que todavía se seguía esperando que las mujeres, pese a sus logros intelectuales, desempeñaran (Anderson & Zinsser, 2007, p. 561).

La mujer tenía la obligación de ser esposa y madre, solo alguna afortunadas pudieron conciliar sus deberes con sus gustos y estudios, pues por norma general esta al contraer matrimonio perdía la posibilidad de continuar con sus estudios, ya que la familia y sus deberes como esposa se lo impedían o dificultaban. Solo se podrían dedicar completamente a sus estudios aquellas que se decantaban por una vida religiosa. Si bien, algunas pudieron compaginar ambas vidas, no sin dificultades. A partir del siglo XV se encontraban más mujeres creadoras en las cortes:

Inicialmente, las mujeres y hombres de las cortes se divertían cultivando sus propias aptitudes en la música, la danza y el teatro. [...] Gradualmente, sin embargo, primero la música, y después la danza y el teatro, fueron quedando reservados para los profesionales. Mujeres y hombres, preparados especialmente para las representaciones formales e informales, vivían en palacio y ocupaban un puesto como miembros regulares del entorno cortesano (Anderson & Zinsser, 2007, p. 535).

Empezarían como bufones o cantantes de las cortes, que como los maestros tendrían un habitáculo en el hogar de su mecenas o rey, y servirían para el entretenimiento del señor y la señora en las fiestas. Con la música el número de mujeres que cantaban para la corte aumentaba, muchas eran músicas desde muy pronta edad. Lo mismo ocurre con el teatro, “con la llegada de la ópera de las cortes italianas del siglo XVII, también el teatro y la danza pasaron del dominio de aristócratas aficionados al de los profesionales, tanto hombres como mujeres” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 537). En España este desarrollo teatral se da mucho antes, haciendo gala de su imperio ilustrado, por lo que la profesionalización del teatro la podremos ver mucho antes.

Las mujeres tuvieron más suerte en la música, el teatro y la danza, no les ocurre lo mismo con la pintura, una disciplina mucho más consolidada por el hombre, que provocaba que se encontrarán en un segundo plano, “aceptadas” por los padres, hermanos o superiores. Lo que no impidió que avanzaran y consiguieran expresar su arte.

En suma, la situación de la mujer no evoluciona tanto como cabría esperar tras el estudio de los primeros siglos. La Edad Moderna nos ofrece un perfil de la mujer similar al de la antigua, donde la figura femenina mantiene los mismos modelos sociales que ya encontramos en la antigüedad, pues estas principalmente continúan al servicio del patriarcado, enclaustrada en las funciones de madre, esposa e hija. A la idea de la mujer

pecadora o madre inmaculada, se le une la dama virtuosa, razón de más, por la que aquellas mujeres que no cumplieran con lo establecido socialmente serían repudiadas, como le ocurría a las solteras, ramerías o cortesanas. Sus trabajos y salarios continuaban estando dominados por las fluctuaciones, poseían una menor remuneración y menos opciones laborales. Así pues, podemos afirmar al igual que lo hace Ferrer Valero (2018) que:

El mundo occidental experimentó importantes cambios en los ámbitos del pensamiento, la ciencia y el arte, en los que las mujeres tuvieron un mínimo o nulo protagonismo. Mientras hombres de la talla de Miguel Ángel o Leonardo da Vinci regalaba al mundo obras de artes inmortales, como la Capilla Sixtina o el hombre de Vitruvio, las mujeres no solo eran relegadas a de los grandes centros del saber científico y artístico, sino que eran empujadas con más ímpetu tras los muros del hogar (p. 75).

En consecuencia, estas mujeres lucharon por imponerse a las dificultades y detractores de su tiempo, persistiendo no solo en la adquisición de nuevos y mejores empleos, sino también convirtiéndose en ilustres artistas o mecenas de los más aclamados, “en este sentido, a pesar de que las mujeres no tuvieron un papel destacado como artistas durante el renacimiento, sí que destacaron como grandes mecenas del arte como Isabel a d’Este o Elisabetta Gonzaga” (Ferrer Valero, 2018, p. 77). Lo que supone la supervivencia y el reconocimiento de aquellas mujeres que lucharon contra viento y marea para dejar huella en su tiempo y por ende, en el nuestro.

## **2.2. La mujer en el teatro como creadora e intérprete: dramaturga y actriz**

La mujer en el teatro y la sociedad del Siglo de Oro al siglo XVIII, se nos va a presentar con mayor fuerza que en los siglos anteriores, en los que la vemos prácticamente desaparecida y olvidada tanto social como teatralmente, en su papel de actriz y dramaturga. Como hemos podido comprobar los roles sociales establecidos para la mujer no se van a diferenciar de los de la Edad Antigua y Medieval, pues contemplamos de nuevo, a la madre, esposa, hija, sirvientas, esclavas y ramera, a las que se les unen las solteras. Si bien, el nuevo comienzo de era les proporcionará un avance intelectual y económico que al principio nos parecía imposible.

Conseguirán acceder a la cultura, aun con sus restricciones, convirtiéndose en creadoras y actrices. Y es que la búsqueda del conocimiento y la expresión de este nuevo siglo llevará a algunos cabezas de familia a instruir a sus hijas, sus padres o maestros, les prestarán una educación similar a la del varón. Como es el caso de Cristiane de Pizan, que ya vimos en el capítulo anterior. Estas mujeres educadas, normalmente de la alta y baja aristocracia, se convertirán no solo en escritoras, sino también en mecenas y cuidadoras del arte de su tiempo.

Sobre el siglo XVIII se crearon los salones de tertulia no solo de los hombres, sino también de las mujeres, con lo que se fundamentó la educación de estas, puesto que estas doncellas educadas de la nobleza y aristocracia, sobre todo las primeras, obtendrían un lugar en el que desarrollar sus ideas e inquietudes intelectuales.

Este desarrollo individual de la mujer en el arte permitía que algunas de ellas se convirtieran en mecenas, no solo de hombres, sino también de mujeres creadoras, a los que respaldaban. Así pues, las cortes comenzaban a introducir a escritores y escritoras, actores y actrices para su divertimento, con lo que, aumentaban su importancia y relevancia, profesionalizando incluso las representaciones y creaciones en los siglos venideros. Estos escritores “escribían como entretenimiento; era una actividad que les proporcionaba placer o les hacía obtener reconocimiento para sus habilidades intelectuales.” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 550). Mientras para la mayoría podría ser una manera de desarrollar un pasatiempo, para algunas mujeres era una vía directa a la profesionalización.



Gracias a ello, nació una larga lista de mujeres eruditas que revolucionaron el mundo con sus creaciones y conocimientos, con sus representaciones, con su diligencia y su gobierno, como las que presentamos en el capítulo anterior y las creadoras que veremos en este mismo capítulo. “Entre los siglos XV y XVIII las mujeres privilegiadas participaron en los nuevos movimientos intelectuales. Como los hombres de su clase, llegaron a ser humanistas, naturalistas y científicas” (Anderson & Zinsser, 2007, p. 561).

Durante estos siglos en los que se profesionaliza la labor de los hombres y las mujeres en el teatro, tanto como actrices y dramaturgas, nos hemos encontrado con un teatro revolucionario, que se aleja y al mismo tiempo se funde con los modelos grecolatinos. Si en la Edad Media, el teatro se nos pierde en las representaciones litúrgicas, con el Renacimiento la representación teatral convive con los temas religiosos y populares. Y es que estos Siglos de Oro, haciendo gala de su nuevo pensamiento, no solo aceptarán, aunque con restricciones, a la mujer en su representación y construcción, sino que también evolucionarán aumentando sus subgéneros.

De la tragedia y comedia grecolatina, a los autos litúrgicos, nos acercarnos al teatro del gusto popular, cotidiano y cercano. Igualmente, construido para educar y disfrutar, al que se unirán las loas, sainetes, tragicomedias y dramas, entre otros subgéneros, y de los que tanto autores varones como femeninos, han dado cuenta de una gran destreza. Es más, se desarrollarán la ópera, las tonadillas, entre otros géneros musicales. A los que se les unirán, “otros espectáculos teatrales del siglo XVI que incluían el teatro universitario y la tragedia renacentista y piezas breves como los entremeses y pasos, danzas y monterías” (Amorós & Díez Borque, 1999, p. 37).

Del mismo modo, nos hemos encontrado con nuevos personajes, nacidos no solo de la nueva sociedad, sino de la gran destreza creativa de los autores, como es el caso del *bobo, la dama, doncella, galán*:

De los personajes sobresale el de bobo o simple, sin precedentes en la comedia italiana, posible derivación del rústico pastor de las églogas, aunque con personalidad propia. El resto de tipos tiene filiación realista, proceden de la vida diaria, aunque de su más baja extracción: criado, rufián, marido engañado, vizcaíno, negra, etc. (Oliva & Torres Monreal, 2014, p. 161).

Al principio del siglo XVI en España se continuaba desarrollando el teatro religioso, sin embargo, con el paso de los años, y las restricciones, este teatro acaba diluyéndose, para mezclarse con uno más profano, acompañado de la farsa. Se mantenían los autos, basados en las escrituras sagradas, y se comenzaban a escribir loas y farsas religiosas. Se llega a cambiar el lugar de la representación e introducir una nueva maquinaria para la escenografía que sería heredada por el teatro popular. “Las prohibiciones, el resto. Los ambiguos autos quedaron reducidos a pequeños diálogos en las iglesias, con canciones interpretadas por sacristanes y acólitos, sobre todo en la fiesta de Navidad” (Oliva & Torres Monreal, 2014, p. 165).

Así pues, en el siglo XVI las comedias, como se designaba a casi todo tipo de teatro, tienden a convertirse en “función o diversión pública” con la que llegar a emocionar al público de todo tipo de estratos. Por su parte, el teatro del siglo XVII acoge todo los géneros y subgéneros teatrales, desde la tragedia hasta los entremeses, comedias mitológicas, bailes, jácaras, pasando por el estilo popular y el culto, representando en variados espacios y dedicado a un público docto y mundano. También se dio el teatro de títeres, este se solía representar durante la cuaresma, tiempo en el que no se permitía las otras representaciones o de manera adicional al resto de obras, como los entremeses.

El nacimiento de este teatro popular de gran interés y reconocimiento supuso la creación de lugares concretos en los que representarse, los más populares eran los llamados Corrales de Comedias, donde tanto doncellas, como caballeros y mosqueteros, incluso los más distinguidos aristócratas asistían para el disfrute y entretenimiento. Si bien, también encontramos otros lugares para la representación de las llamadas *comedias* como los palacios, o salas creadas en las pertenencias de nobles, para el disfrute de los más poderosos, donde, sobre todo, se representaban comedias palaciegas, incluso mujeres y hombres de alto linaje, participaban como actrices y actores.

Por su parte, el teatro del siglo XVIII no trajo grandes cambios en lo referente a la construcción de las obras, hasta los años sesenta. Con todo, será el culpable de la construcción y reconstrucción de los teatros, modificando su arquitectura:

Del siglo anterior, el teatro hereda unas convenciones literarias y otras que tienen que ver con la representación, sí como una estructura y una organización administrativa. En cuanto a las primeras, encontramos comedias de capa y espada y

comedias de tramoya, además del teatro musical y de los géneros menores; cada género necesita una puesta en escena y una interpretación determinada (Amorós & Díez Borque, 1999, p. 70).

En lo que se refiere a la interpretación del actor, “la forma de interpretar estaba, pues, determinada por las convenciones heredadas, pero a la vez por las puestas en escena de quien eran objeto las obras dramáticas, que condicionaban la actuación del actor” (Amorós & Díez Borque, 1999, p. 75).

En lo que respecta a la producción dramática esta se ajustaba a los modelos clasicistas, con comedias y tragedias neoclásicas, unidas a las obras de carácter popular, como son las comedias de enredo, magia, santos, mitológicas, entre otras. El lector que nos hemos encontrados es mucho más culto y, por tanto, la obra se engrandece, se vuelve más refinada, como la escena, pero manteniendo el acercamiento al público típico y ya adepto de la comedia nueva.

Como hemos podido ver el lugar de la mujer en el teatro de estos siglos va creciendo exponencialmente, lo que posibilita que encontremos numerosas actrices y autoras, las cuales no solo crearon y representaron obras de todo tipo, sino que, llegaron incluso a dirigir compañías teatrales, estando a cargo de la escenografía, papeleo y distribución de las representaciones.

Estas mujeres a lo largo de los siglos han sido olvidadas y/u ocultadas por la sociedad, si bien, su relevancia teatral las equiparaba a los dramaturgos y actores masculinos que sí conocemos, como es el caso de Lope de Rueda, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cosme Pérez llamado “Juan el Rana”, entre otros. Tanto las autoras como las actrices tuvieron un papel fundamental en el teatro y mucho más social, al conseguir dar vida y voz a los personajes femeninos y a ellas mismas.

### **2.2.1. Dramaturgas hispanas de este periodo**

La vida de las mujeres no se presentaba fácil durante estos siglos, por norma general, la mujer desempeñaba un papel claro en la sociedad y no solía salir de este estándar establecido. Si bien, conocemos gracias a estudios como el de Manuel Serrano y Sanz (1975) con sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1401 al 1831* (tomo I y II) que existió un extenso número de mujeres que fueron mucho más

allá de lo establecido socialmente y se convirtieron en escritoras influyentes, trabajando cualquier género literario.

Así pues, nos ha interesado centrarnos en aquellas que desarrollaron su creatividad e imaginario en el teatro español del siglo de Oro al siglo XVIII. Y podemos afirmar, que hemos hallado numerosos estudios que trabajan la figura creacional de la mujer en este arte, como es el caso de los completos volúmenes dirigidos por Juan Antonio Hormigón (1996), (1997), (2000) y (2000), donde gracias a su proyecto de investigación y a la reunión de un amplio grupo de investigadores, recopila los nombres más relevantes y olvidados de dramaturgas de habla hispana en este periodo de estudio y los siglos venideros. Del mismo modo, encontramos escritoras relevantes en las obras de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (eds.) (1994), como en Mercedes de los Reyes Peña (ed.) (1998), al igual que en Luciano García Lorenzo (ed.) (2000); Juana Escabias (2013) y Vicenta Márquez de la Plata (2018), entre otras.

Ya en el contexto adelantamos como la mujer llegó a formar parte de ese amplio mundo de escritores, su introducción en la alfabetización posibilitó, al menos, que las mujeres más privilegiadas pudieran desarrollar una de sus habilidades creativas y de mayor pervivencia como es la escritura. Hormigón (1994) comenta en la introducción a *Teatro de mujeres del barroco*, que España podría considerarse el país que antes introdujo a mujeres escritoras en el arte dramático, aunque, no deja de reconocer que “la escritura teatral femenina tardó en aparecer en la historia del teatro” (p. 14). No obstante, marca que durante los siglos que nos acontecen podemos reconocer junto a los hombres, nombres de autoras tan importantes como lo de Ana Caro, Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva, Luisa de Silva, Ángela de Acevedo o Sor Juana Inés de la Cruz.

Fernando Doménech (1994), en la introducción a esta misma obra, alega que la vida de las autoras era complicada, casi borradas por la historia nos es difícil reconocerlas o recupéralas, si bien, muchas de ellas consiguieron hacerse hueco, a pesar de que el tiempo las olvidara después.

Y es que, pese a que, en el teatro del Siglo de Oro estas mujeres llegaron a tener una gran relevancia, en momentos de crisis eran separadas de la creación:

De todos los géneros literarios, el teatro fue el de más éxito y el más conflictivo del Siglo de Oro. Contaba con la oposición frontal de todos los moralistas, que pedían continuamente su supresión y a menudo lo conseguían, sobre todo en épocas de crisis, cuando los poderes civiles se volvían timoratos y pedían ayuda al cielo. Una de las razones más poderosas para pedir la supresión era, por supuesto, el papel que en el teatro juega la mujer (González Santamera & Doménech Rico, 1994, pp. 26-27).

Esta razón es debido a que en España las mujeres podían actuar, y para los moralistas podrían llevar a la lujuria el verlas cantar o bailar, incluso ejecutar papeles de hombres sobre un tablado. Además, se les asociaba una dudosa reputación tanto a las actrices como a las autoras.

Márquez de la Plata (2018) comenta al igual que los investigadores anteriores, que el teatro del Siglo de Oro es el que introduce más mujeres, el que las acoge, al modernizarse y cambiar. Se convierte gracias al nuevo pensamiento, en una herramienta accesible para la creación femenina, aunque con restricciones y siempre motivada por el respeto de la mujer a la sociedad patriarcal:

El teatro toma su forma definitiva. Se afianza el idioma. No solo los hombres escriben, también las mujeres se lanzan a escribir, a veces inclusive compiten por premios y fama con los hombres. Sale del hogar una mujer nueva: la mujer *creadora*, cambia el recinto del hogar por foro público y aunque estas atrevidas creadoras salen a la luz, lo hacen casi siempre disculpándose por ser mujeres y *osar* escribir, pero lo hacen con éxito (p. 3).

Y es que, durante estos siglos nos hemos podido encontrar con mujeres que realizaban o conformaban sutiles cambios, irrumpiendo en la vida exterior y convirtiéndose incluso en mecenas de artistas de toda índole. No obstante, no hay que olvidar que no todas las mujeres podían acceder a una educación privilegiada que les permitiera convertirse en escritoras. Ya que, por norma general las escritoras descendían de una buena familia, que de un modo u otro les había permitido acceder a esta. Lo que no excluye que algunas autoras pudieran proceder de otros estratos:

Estas renacentistas fueron por lo general hijas de nobles, humanistas ellos mismos, que pusieron maestros y profesores de todos los saberes como tutores y pedagogos de sus hijos e hijas. También se dio el caso de que los padres fuesen ellos mismos maestros o educadores que supieron apreciar el valor de la educación y el

talento de sus hijas y que fuesen ellos los primeros en iniciar la formación de estas doncellas (Márquez de la Plata, 2018, p. 22).

Si bien, el Siglo de Oro se convirtió en un primer aliado de la mujer escritora y, sobre todo, de la dramaturga. Ahora bien, con la llegada del nuevo siglo, el siglo XVIII, la dramaturga se encontrará algo más apartada y con mayores dificultades. Pues socialmente, el cambio de pensamiento afectaba a la aceptación de esta como creadora:

El periodo ilustrado es más reducido en el número de autoras. Quizás la difusión de ciertos valores burgueses respecto a la condición femenina, así como la misoginia intelectual de que hicieron gala la mayoría de nuestros ilustrados, puedan tener bastante responsabilidad en que así fuera (Hormigón, 1996, p. 27).

No obstante, estas dudas sociales no supusieron un alto en las autoras, pues podemos reconocer un número bastante amplio de mujeres que crearon durante el siglo XVIII, como es el caso de una de las más representativas del momento, María Rosa Gálvez la cual dispone de una numerosa biblioteca de obras teatrales, en las que abarca no solo tragedias y comedias, sino también traducciones teatrales, llegando a desarrollar prácticamente todos los subgéneros de este arte.

Las dificultades para estas mujeres continuaban siendo enormes, el ser mujer superaba a su creación, lo que hace que sus obras hoy en día no sean tan conocidas, sobre todo, si estas no están ligadas a alguna institución religiosa:

La calidad media de estas autoras es muy grande. No hay entre ellas ningún Calderón ni ningún Tirso. Pero no por galantería sus contemporáneos las llamaron «décima musa». Sus obras, elegantes, bien construidas y con «excelentes coplas», se pueden comparar con cualquiera de los ingenios de la época (Hormigón, 1996, p. 396).

Con todo, hemos de reconocer que la mayoría de las mujeres que encontramos datadas no necesitaron de su entrada en los conventos para poder crear. Sino que pudieron obtener el éxito alejándose de la vida religiosa.

Debido a la importancia que consideramos que tienen estas mujeres presentamos tras el estudio y búsqueda realizado, algunos de sus nombres basándonos en las investigaciones antes citadas, sobre todo de Hormigón (1996, 1997 y 2000), con el fin de

recuperar su memoria y reconocer a las dramaturgas más representativas de la historia femenina del teatro español. El listado completo se compone de cerca de 49 autoras, nacidas tanto en la península como en territorios del imperio Español de estos siglos. Contando con personalidades reconocidas en su tiempo, si bien, olvidadas en la actualidad de Portugal, Hispanoamérica y España.

En él apreciamos a las dramaturgas **Ángela de Acevedo; María Rita Barrenechea y Morante; Ana Caro Mallén de Soto (Torres); María Igual y Miguel; Margarita Hickey y Pellizoni; Sor Juana Inés de la Cruz; María de Navas; Gracia de Olivade; Isabel Senhorinha Da Silva; Paula Vicente o María de Zayas y Sotomayor;** de entre el computo completo que se puede estimar en el [anexo I](#) de esta investigación.

Gracias al trabajo de varios investigadores como Hormigón, Luciano García, entre otros, no nos hemos introducido en las biografías y obras completas de todas las dramaturgas, sino que tras un estudio exhaustivo menguamos la lista a presentar. De las 49 dramaturgas recuperadas, hemos reducido el listado a las que consideramos por su persistencia en el tiempo y los variados estudios que se pueden apreciar de ellas, las personalidades más representativas del teatro hispano de este periodo.

De tal menara que consideramos a dramaturgas como **Ángela de Acevedo; María Rita Barrenechea y Morante de la Madrid; María Antonia de Blancas; Ana Caro Mallén de Soto (Torres); Maríana Cabaña; Joaquina Comella; Leonor de la Cueva y Silva; Feliciano Enríquez de Guzmán; María Rosa Gálvez; Sor Juana Inés de la Cruz; María de Laborda Bachiller; Joaquina Magraner y Soler; Juana Teodora de Souza y María de Zayas y Sotomayor.** Las cuales hemos presentado al igual que lo hace Hormigón en orden alfabético.

Del mismo modo que este, continuando su criterio no incluyendo en el listado aquellas personalidades que se encuentran a caballo entre el siglo XVIII y XIX, como son **María de Gasca y Medrano, Francisca Javiera de Larrea, María Lorenza de Los Ríos “Marquesa de Fuente-Híjar” y Carolina de Onís.** Por ser consideradas para Hormigón dramaturgas del naciente siglo XIX, y es que, gran parte de sus obras se

representaban a mediados de este siglo, además de que se componían de características típicas del periodo decimonónico, con menor apreciación de los modelos dieciochescos.

Así mismo, siguiendo nuestro propio criterio, hemos limitado a todas aquellas dramaturgas que, construyeron obras de importante creación, ya sea en España o Portugal, pero no nos ha sido posible adquirir sus obras o estas se encuentran perdidas. Como es el caso de **Isabel Correa**, de nacionalidad portuguesa, quien traduce la comedia pastoril, *El pastor Fido*; **Bernarda Ferrerira de Lacerda** fue conocida poetisa, a la que se le atribuyen los títulos del *Cazador del cielo y la buena y mala amistad* de las que no se tiene más datos; **Juana Josefa de Meneses**, nacida en Lisboa y de la que no se tienen datos de sus obras, más que su título *Contienda del amor divino y humano, el divino imperio de Amor y El duelo de las finezas*.

**María de Navas** de nacionalidad portuguesa y además conocida actriz, a la que solo se le reconocen ensayos sobre teatro, pero no obras teatrales y **Beatriz de Souza e Mello**, nacida en Lisboa, se datan de ella, únicamente los títulos de sus obras *La vida de Santa Helena, y Invención de la cruz* junto con, *Yerros emendados, y alma arrepentida*.

Junto a estas autoras de procedencia portuguesa, también hemos recusado a **Gertrudis Conrado**<sup>81</sup>, **María Igual y Miguel**, **Madama Equí**, **Gracia de Olivades**, entre otras, por no poseer información de sus obras, solo sus nombres y apenas datos biográficos.

Asimismo, de aquellas, que según Hormigón (1996) no han podido ser reseñadas como **Mariana de Silva** o **Paula Vicente**, pues la mella del tiempo ha hecho que muchas de sus obras o incluso sus biografías sean irrecuperables.

Al igual que las anteriores, hemos descartado a aquellas en las que su producción se compone de obras traducidas, como es el caso de **Margarita Hickey y Pellizoni**, que tradujo obras como *Andrómaca* de Rancine o *Zinda* de Voltaire. Finalmente, el último de los filtros que hemos seguido para la creación de nuestra lista se ha basado en nuestro

---

<sup>81</sup> Recientemente ha sido encontrado el manuscrito original de su obra por Helena Estabriel Pérez (2019), en la universidad de Alicante, no obstante, no hemos tenido acceso a esta y por esa razón la hemos descartado. Sin bien, agregamos en enlace para su consulta cuando sea posible: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/8160>



criterio más personal, el análisis de los personajes femeninos, debido a nuestro propósito de buscar las figuras más relevantes de las obras teatrales.

Para este capítulo de las obras de mujeres, hemos seleccionado aquellas que crearon personajes femeninos con una considerable presencia en el texto. De ahí, que un gran número de escritoras conventuales, monjas y mujeres seglares hayan sido descartadas. Estas mujeres fueron y son grandes escritoras de una considerable influencia, pero, sus creaciones alegóricas, nos imposibilitan el estudio de la obra, pues no consideramos pertinente seleccionar el sexo o género del personaje en base a su nombre común y abstracto como puede ser “el ángel”, “el alma” o “la pureza”.

No obstante, consideramos que estas mujeres forman parte de un conjunto relevante, que hemos de remarcar. Crearon todo tipo obras del género teatral, como son loas, coloquios, autos, festejos, incluso comedias y tragedias. Con frecuencia, nos encontramos que estas mujeres se dedicaban en cuerpo y alma a la vida religiosa, o estaban muy unidas, sus obras suelen componerse en un acto breve, donde se describe la vida y obra de Dios o su hijo. Por lo general, sus personajes son indeterminados sexual o genéricamente y, los personajes femeninos que introducen son menores, incluso sus intervenciones. Ejemplo de ello lo podemos ver en las obras de las mujeres conventuales.

### Autoras de teatro conventual

Las mujeres conventuales o monjas solían acceder con mayor facilidad a la educación, sabían leer y escribir en diferentes idiomas, sobre todo, latín, y eran grandes eruditas. Por lo que no es de extrañar que la mayoría posea una amplísima biblioteca creacional de todo tipo de géneros literarios. En el teatro sus creaciones se caracterizan por estar basadas en la vida religiosa, milagros, pasajes del antiguo y nuevo testamento, festividades de navidad, entre otras. Si bien, también compusieron obras dramáticas mundanas, del gusto popular, a pesar de que estas no se representarán en público. Pues si algo tienen las creadoras religiosas es que eran autoras, actrices y directoras de sus propias obras.

Por norma general las obras teatrales que componían se representaban en las vísperas de Nochebuena o festividades de Navidad, de ahí, que su temática fuera recurrente a estas festividades. No obstante, podemos encontrar composiciones dedicadas a sus propias compañeras, como la loa de **Sor Francisca de Santa Teresa** (1706), titulada *Loa a la profesión de Sor Rosa, compañera de la autora*. Repleta de personajes femeninos, incluso su entremés compuesto por un único personaje femenino titulado *Entremés del estudiante y la sorda*.

Otro ejemplo, lo encontramos en **Sor Ignacia de Jesús Nazareno**, quien construye festejos con personajes simbólicos, en los que algunos aparecen personajes femeninos, como es el caso de *Festejo al nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, que se celebró el año 1770; *Festejo en celebridad del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, para el año 1772 y *Festejo para el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, creado para el año de 1775.

Lo mismo ocurre con **Sor Marcela de San Félix**, importantísima creadora por ser hija ilegítima del mismismo Lope de Vega junto con Micaela de Luján. Se dice que debió recibir instrucción literaria de su padre, hasta que por decisión propia tomo el hábito en el convento de las Trinitarias en 1621. Desde entonces residió en el convento hasta su muerte el 9 de enero de 1687. Hormigón (1996) comenta que “toda su obra la escribió en el convento y en gran parte para ceremonias del mismo: loas y coloquios para profesiones o para celebrar fiestas litúrgicas[...].” (pp. 559-560). En sus coloquios presenta personajes

simbólicos o solo masculinos, con todo, se aprecian algunas excepciones como en *Loa IV*, donde muestra dos personajes femeninos protagónicos. Como personajes encontramos a la misma autora, Sor Marcela y a su compañera Sor Escolástica, ambas tratan la escasez de alimentos que viven en el convento y su preocupación por su mala diligencia como directoras del convento.

No obstante, hubo algunas mujeres pertenecientes a las órdenes religiosas que fueron mucho más allá, como es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz o Sor María do Ceo. Ambas de procedencia extranjera, la una mexicana y la otra portuguesa, tienen una amplia fama. Desafortunadamente, **Sor María do Ceo** se encuentra algo más olvidada que Sor Juana Inés de la Cruz, ya que no se conservan sus obras:

Su obra tiene quizás la altura de la de Sor Juana Inés de la Cruz, y desde luego su figura es más tradicional. Pero fue una escritora prolífica, dueña de un gran estilo dentro de las tradiciones barrocas y que escribió con soltura obras que, por su espectacularidad y dominio de los recursos técnicos, sólo podían representarse en corrales o palacio Real. Famosa en su época, hoy ha caído en el olvido, al menos en España (Hormigón, 1996, p. 398).

Conocemos de ella que compuso ocho autos con personajes alegóricos, además de algunas comedias, como son *En la cara va la fecha*, *En la más oscura noche* y *Preguntarlo a las estrellas*.

Hemos de remarcar que estas autoras no han sido consideradas, ya no solo por la indefinición que encontramos en ocasiones de sus personajes, sino también por la imposibilidad de acceder a sus manuscritos. Incluso en otros casos, al considerar que los personajes que encontramos y la temática de su obra, están completamente definida e identificada con la vida privada de la autora.

Ya que, nos hemos encontrados con un personaje femenino individualizado, en cierto modo aislado que se identifica únicamente con un grupo específico, como son las mujeres religiosas y su día a día. Lo que no supone que no sea relevantes, sino que se nos presenta excluyente para este estudio más genérico. Además, se tratan de obras menores, compuestas indudablemente para el disfrute propio de la congregación, de ahí, que, en la mayoría de las ocasiones, la autora y sus compañeras representaran las obras, utilizando

esta como un medio de diversión y entretenimiento propio y privado. Razón por la que decidimos nombrarlas, pero no analizar las obras en profundidad.

Así pues, aunque no las consideremos en nuestro listado de representantes, estas mujeres de vida religiosa fueron, al igual que sus compañeras importantes contribuyentes para la historia del teatro español. Es por ello, que, con estas restricciones no hemos pretendido mantener en el olvido a estas grandes dramaturgas que no solo merecen ser reconocidas y recuperadas del olvido, sino datar dentro de nuestras posibilidades aquellas que más valor aportan al personaje femenino.

Por estas razones, hemos decidido delimitar el estudio a un teatro más popular y genérico, destinado al gusto del vulgo, a los corrales de comedias. Por lo que consideramos, si se desea ampliar su visión, la consulta de sus biografías en cualquiera de los estudios citados, sobre todo, en la completa investigación dirigida por Hormigón (1996-2000).

En suma, nuestra lista se compone de aquellas mujeres que afortunadamente han podido crear y poseer con el paso de los siglos una mayor fama. Sus obras estaban destinadas a un público genérico, típico de los corrales de comedias, pero también a uno culto y refinado. Tratan temas de lo más variado de este periodo, desde comedias hasta sainetes y tonadillas. Todas ellas, fueron al igual que sus contemporáneas, mujeres con un enorme talento, que contribuyeron con sus creaciones al teatro y a la historia de este<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> En los anexos de esta investigación se encuentra de nuevo el listado completo de “Dramaturgas representativas de este periodo” para su consulta.

### 2.2.1.1. Breve semblanza de personalidades más representativas

Presentadas estas hemos trabajado más en profundidad sus biografías con el fin de darlas a conocer, recordarlas y comprender sus obras. Las mujeres que mostramos anteriormente convivieron y coexistieron a lo largo del Siglo de Oro y XVIII con sus homónimos hombres, crearon junto a ellos, al mismo tiempo o para ellos, magníficas composiciones que han perdurado hasta la actualidad.

Nuestra lista ha quedado reducida a catorce mujeres que compusieron comedias, tragedias, dramas, sainetes, tonadillas, entremeses para el teatro culto y cotidiano, del gusto del público de su época. La gran mayoría de ella se hicieron hueco en este mundo gracias a su educación y disciplina. Algunas además de ser dramaturgas, también fueron actrices y directoras de teatro, de relevante importancia y necesario conocimiento.

Como venimos haciendo desde la presentación del listado, trataremos brevemente sus biografías, presentándolas en orden alfabético, basándonos en la disposición de Hormigón (1996).

#### ÁNGELA DE ACEVEDO (LISBOA, C. 1660-1707)

Ángela de Acevedo o Azevedo<sup>83</sup>, nació en Lisboa, cerca del 1669. Fue hija de Juan de Acevedo Pereira, hidalgo de la casa real e Isabel de Oliveira, su segunda esposa. En fecha indeterminada se mudó junto a su familia a Madrid donde residió el resto de su vida. Una vez en Madrid se convirtió en dama de la corte para la reina Isabel de Borbón (1615-1644), quien la tuvo bajo su protección y mecenazgo. Durante este periodo estuvo casada con un ilustre hidalgo del que no se conoce su nombre y tuvo una hija de este matrimonio. Al enviudar decidió junto con su hija tomar el hábito en la orden de San Benito (Portugal), donde murió en 1707.

De la autora se conservan tres obras, aunque “algunos investigadores señalan que debió escribir algunas más, perdidas y de título desconocido para nosotros. Además, se

---

<sup>83</sup> En varias investigaciones encontramos el apellido de la autora con la grafía “z” al igual que la “c”. Al seguir el criterio de Hormigón y por ser nuestro estudio de base, nos decantamos por hablar de la autora como Ángela de Acevedo, de ahí que anteriormente y en adelante, el apellido de esta se presente con la grafía “c”.

conoce que seguramente sus obras fueron representadas en algunos «de los festejos palaciegos»” (Escabias, 2013, p. 23).

De las tres comedias que se conservan de la autora, sabemos que todas ellas están escritas en español, si bien, se encuentran ambientadas en Portugal, su tierra patria. De ellas se desconoce, en principio, las fechas exactas de representación y su publicación, únicamente conservamos el texto. Los títulos de estas obras son *El muerto disimulado*, *Dicha y desdicha del juego* y *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*. Juana Escabias (2013) comenta que estas podrían estar datadas del año 1640, además, alega que estas presentan fielmente las características de la “comedia española”, divididas en tres jornadas, empleando un sistema polimétrico variado que se adapta a cada situación:

La primera es una comedia de enredo, con notable complicación en el planteamiento y personajes travestidos que implican una larga tradición en el género. En las otras comedias hay una constante intervención sobrenatural que supone cierta complicación escenográfica y hace pensar que pudieron estar escritas para el teatro de palacio. En todo caso, hay una exaltación religiosa absolutamente típica del barroco calderoniano (Hormigón, 1996, p. 404).

En suma, podríamos decir que las obras de Ángela Acevedo dan muestra de la gran capacidad de la autora para la construcción de dramas polimétricos, similares a los de los autores de su tiempo, siendo incluso violentos y crudos, reales, con temática amorosa como eje principal de la trama.

**MARÍA RITA BARRENECHEA Y MORANTE DE LA MADRID (BILBAO, C. 1757-1795)**

Nacida en Bilbao sobre 1757, hija de don José Fernando de Barrenechea y Novia de Salcedo (Marques del Puerto), junto con doña Ana María Morante de la Madrid y Castejón (Marquesa de la Solana). En 1761 tras la muerte de su madre, fue enviada al monasterio de las Huelgas en Valladolid, donde fue educada.

Se conoce que tomo nupcias en 1775 con don Juan de Sahagún de la Mata Linares y Vázquez Dávila y Arce (conde de Carpio) en Valladolid, con el que tuvo dos hijas, María Martina y Francisca Javiera. Gracias al nombramiento de su esposo como ministro del Real Consejo de Ordenes, pasaron a residir en Madrid, donde Murió el 23 de noviembre de 1795. Se dice que fue cercana amiga de la también dramaturga María Rosa Gálvez, quien le dedicó un poema a su muerte.

Aficionada a la literatura sus obras según Hormigón (1996) en 1903 seguían en poder de sus descendientes, los Marqueses del Socorro. No obstante, al ser obras de conservación privada no se conoce con seguridad si estas permanecen preservadas, por lo que podemos tratar sobre ella y confirmar que su única obra publicada fue *Catalín*. “Todo ello nos da una imagen de la aristócrata amiga de las nuevas ideas, filantrópica y reformista, al estilo (aunque sin duda menos importante) de la Condesa-Duquesa de Benavente o la Duquesa de Osuna” (Hormigón, 1996, p. 421).

*Catalín*, se trata de una comedia escrita en prosa, editada en Jaén en 1783. No obstante, hemos de resaltar que se conoce otra comedia de la autora, *La aya*, escrita en un acto, de la que no se poseen más datos.

### **MARÍA ANTONIA DE BLANCAS (SIGLO XVIII)**

Desafortunadamente son escasos los datos biográficos que encontramos de la autora, se desconocen su fecha y lugar de nacimiento. Hormigón (2000) supone tras un estudio del Archivo Histórico Nacional, que podría haber sido natural de Madrid, ya que la única comedia, en verso, de la que tenemos su autoría es *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*, que se estrenó en esta ciudad en 1750:

En la edición de *El esclavo de su amor* se la cita como “una señora de esta corte”. Es posible que, como indica Aguilar Piñal, María Antonia de Blancas haya sido natural de Madrid. Si, como parece, se estrenó dicha comedia en 1750, la autora vivió a mediados del siglo XVIII (Hormigón, 2000, p. 27).

### **MARIANA CABAÑAS (SIGLO XVIII)**

Pocos datos relevantes se conocen de la autora y actriz Mariana Cabañas. No podemos fechar ni su nacimiento, ni muerte, únicamente que fue actriz y empresaria. Si bien, Teresa Ferrer Valls (2008) no la presenta en su obra, al menos con este nombre, pues la única Cabañas que aparece es *Cabañas, María de*. De la que no se poseen datos biográficos, más que una deuda en la que se comprometía a pagar a Alonso Fernández San Juan.

Con respecto a Mariana Cabañas se le atribuye un único sainete en un acto para la comedia *El más justo Rey de Grecia* del autor Eugenio Gerardo Lobo, titulado *Las mujeres solas*. Su estreno se sugiere sobre el año 1757 en Madrid. En el que se muestra como una escritora “ágil, dueña de los recursos escénicos derivados de su profesión” (Hormigón, 1996, p. 424).



**ANA CARO MALLÉN DE SOTO / ANA MARÍA CARO MALLÉN DE TORRES**  
(GRANADA, 1590-C. 1649)

Encontramos una controversia sobre la biografía de esta autora, pues Hormigón (1996) la cita como Ana Caro Mallén de Soto, mientras que Escabia (2013) la nombra Ana María Caro Mallén de Torres. La biografía que ambos investigadores presentan es similar, coinciden en su lugar de nacimiento y su parentesco familiar con don Juan Caro Mallén de Soto, caballero que se ha considerado el hermano mayor de la autora, además de en su fama y título de las obras. Si bien, Escabias (2013) se adentra mucho más en la vida de la autora, ya que afortunadamente, descubrió estudios recientes de ella. Por su parte, Márquez de la Plata (2018) zanja la duda al confirmar que el nombre completo de la autora era Ana María Caro Mallén de Torres.

Así pues, conocemos que Ana María Caro Mallén de Torres o de Soto, fue poeta y dramaturga religiosa, autora de comedias y periodista durante el siglo XVII. Se desconoce su fecha exacta de nacimiento, puesto que nació como esclava, por lo que no se tienen datos de sus padres biológicos. No obstante, Ana María Caro Mallén de Torres (de Soto) fue bautizada el 6 de octubre de 1601 en Granada. En su documentación de bautismo se confirma su nacimiento bajo la condición de esclava, además del nombre del hombre que la llevaría a la pila bautismal y posteriormente la adoptaría, Gabriel Caro de Mallén. Su madre adoptiva sería la primera esposa de este, Ana María de Torres y su hermano mayor, el primogénito del matrimonio Juan Caro Mallén. A la muerte de su madre, su padre se volvería a casar con Alfonsa de Loyola. Con la mudanza de su hermano a Sevilla, se marchó con él y residió en la ciudad hasta su muerte el 6 de noviembre de 1646.

Ambos autores coinciden en que la producción literaria de la dramaturga fue extensísima y lo más importante, se han encontrado datos fehacientes que confirmarían que esta fue remunerada por sus obras:

Ana María Caro de Mallén, que en vida vio sus obras estrenadas y editadas al lado de autores como Pedro Calderón de la Barca, fue elogiada por su pericia literaria e ingenio por numerosos contemporáneos como Vélez de Guevara, matos Fragoso o castillo Solórzano (Escabias, 2013, p. 33).

Según Escabias (2013) su legado literario se compone de una loa, un coloquio, dos comedias, cuatro relaciones y cinco poemas. Aunque se conoce que la autora compuso otros textos más dramáticos que no han sido conservados en la actualidad. Por su parte Hormigon (1996), pone título a sus obras y comenta que su primera creación estrenada es *Relación poética de las fiestas celebradas en el convento de San francisco en Sevilla*, además de *Loa sacramental*, *La puerta de la Macarena*, *La cuesta de Castilleja*, *El conde partinuplés* y *Valor, agravio y mujer*. Estas dos últimas son en las que ambos investigadores coinciden como las dos comedias que se conservan en la actualidad de la autora.

En suma, Ana María Caro Mallén de Torres (de Soto), fue una extraordinaria autora, admirada y reconocida en su tiempo de la talla de los autores masculinos. Sus creaciones se encuentran cargadas de referencias mitológicas e históricas, demostrando un perfecto dominio de los modelos clásicos y de sus contemporáneos. Además, era una mujer que en sus obras refleja la lucha por la igualdad y justicia para todos, al construir personajes humildes, los que a través de su deseo continuo de saltarse las normas demuestran su valía

### **JOAQUINA COMELLA (C. 1778-1800)**

Al igual que sus anteriores compañeras de profesión, es difícil encontrar extensos datos sobre su biografía. Se conoce que fue hija del famoso comediógrafo Luciano Francisco Comella, autor de dramas heroicos y comedias sentimentales. La vida de Joaquina fue breve y poco afortunada, pues murió muy joven cerca del año 1800, y en condiciones de precariedad junto a su padre.

Afortunadamente, son diversos los investigadores que alegan que gran parte de su contribución dramática la realizó ayudando a su padre (García Garrosa, 2015). Con lo que se podría justificar, tal vez, el hecho de que únicamente se le atribuya una tonadilla titulada *La Anita*. La cual, fue publicada entre el 18 o 21 de febrero de 1794, de la que se conserva únicamente el texto, compuesto en un acto, sin música. Que se estructura como la comedia de enredo.

### **LEONOR DE LA CUEVA Y SILVA (MEDINA DEL CAMPO, C. 1611- C. 1705)**

Ocurre con Leonor lo mismo que con sus compañeras del siglo XVII, y es que se conocen pocos datos acerca de su biografía. Nacida en Medina del Campo a finales del XVI y principios del XVII, sus padres fueron don Agustín de la Rúa y doña Leonor de Silva, ambos hidalgos. No fue hija única, sino que tuvo varios hermanos varones como el Capitán don Antonio de la Cueva y Silva. En 1646 decidió tomar el hábito en Santiago. En este punto es cuando se pierden los datos de la dramaturga, no se conoce si tomó nupcias en algún momento de su vida, ni tampoco la fecha de su deceso, aunque González Santamera & Doménech Rico (1994) afirman que pudo tener una larga vida, al atribuirle sonetos fúnebres a la reina María Luisa de Borbón, cuya muerte se data de 1689. Asimismo, otros autores afirman que Leonor debió fallecer en 1650.

Si bien, fue reconocida poetisa debido a sus tres sonetos fúnebres, dos de ellos dedicado a su tío, el poeta don Francisco de la Cueva y Silva, además del antes mencionado a la reina. Estos sonetos demostrarían la excelencia de la autora en la construcción de sus versos, alabados por la crítica de su tiempo. Sus poemas solían ser autobiográficos, de temática variada (amor, elogios, funerarios, morales), y con ellos obtuvo una importante consideración en su época. En lo que respecta a su obra dramática,

únicamente se le atribuye *La firmeza en la ausencia*. Se trata de una comedia autobiográfica:

La obra tiene un desarrollo muy lineal, centrado en el asedio de Armesinda y su asombrosa perseverancia en el amor de un ausente. En esta figura de sobrehumana fidelidad Leonor de la Cueva centra su ambigua defensa de las mujeres. Ambigua no en la intención de la autora, sino en su resultado (González Santamera & Doménech Rico, 1994, p. 223).

La comedia de la autora es realmente completa, pues trabaja otros temas como la crítica al poder absoluto del rey, además de las intrigas de la corte. Es más, está compuesta en tres jornadas en verso polimétrico, con una expresión llana y directa.

#### **FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN (SEVILLA, 1580- C. 1644)**

El estudio realizado por Bolaños Donoso (2012) sobre la autora confirma su procedencia sevillana en el último tercio del siglo XVI, su fecha de nacimiento debió rondar sobre el 12 de julio de 1569, si bien, estudios posteriores sitúan este en 1580. Se le conocen dos hermanas monjas doña Carlota y Magdalena Enríquez a las que le dedica su obra y dos esposos don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán y, don Francisco de León Garavito, con el que contrajo matrimonio tras enviudar en 1630. Sus progenitores debieron ser Diego García de la Torre y María Enríquez de Guzmán. Desde muy joven, cerca de la treintena, quedó sola debido a la muerte de sus padres, hermano y la toma de hábito de sus hermanas.

Diversos investigadores confirman que sobre ella ronda la leyenda de que asistió a la universidad vestida de hombre, lo que explicaría su conocimiento sobre mitología clásica y lenguaje jurídico. Además, se le reconoce haber sido una mujer de ideas clara, conocedora de la perspectiva clásica.

La autora tuvo una vida complicada llena de penurias, pero también de alegrías, pues se sobrepuso a la falta de ingresos, el hambre, la muerte de su primer esposo y las críticas por la publicación de la primera parte de su obra *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* y, sobre todo, consiguió casarse con el amor de su vida, su segundo esposo.

El final de su vida no fue mucho mejor que el transcurso de esta, sus años más felices fueron con su segundo esposo, pero a la muerte de este, volvieron los malos momentos y las dificultades económicas para la autora. La cual finalmente fallece entre el 23 de abril 1643 o el 6 de diciembre de 1644, “sin que por ahora hayamos podido constatar la fecha exacta por no haberse conservado, en la parroquia de San Esteban [...] el libro de registro de las defunciones relativo a esos años” (Bolaños Donoso, 2012, p. 253).

Feliciana Enríquez de Guzmán fue una autora prolífica, decidida. Se le atribuyen dos tragicomedias, primera y segunda parte, con sus cuatro entremeses. Su obra se divide en cinco actos en verso polimétrico, junto con los cuatro entremeses dos iniciales a la primera parte y dos para la segunda parte, además, con ello, diez coros, dos prólogos, diversos poemas dedicados, un caligrama y una carta ejecutoria, en la que defiende la construcción de su obra y su modo de ver el teatro. En ella intenta crear su propio modelo de obra teatral y, se muestra contraria al *arte nuevo* de Lope. Impulsado lo que posteriormente conocemos como el teatro del esperpento.

Esta extensa obra de dos partes se encuentra sujeta a las unidades de lugar, tiempo y acción clásicas, siguiendo el modelo grecolatino, todas las escenas se desarrollan en exteriores. Escribió su obra en 1619, pero no sería hasta 1624 y 1627 que no se publicaría en Lisboa y Coímbra, es más llegó a ser representada antes el rey Felipe IV en 1624.

Feliciana Enríquez de Guzmán fue una autora menospreciada e incluso olvidada por los propios intelectuales de su época, merece ser recordada y reconocida como la gran erudita y luchadora que fue, una mujer que, a pesar de las penurias y las críticas, se mantuvo firme y creó una obra propia y compleja.

## MARÍA ROSA GÁLVEZ (MÁLAGA, 1768-1806)

María Rosa Gálvez fue escritora prolífica del siglo XVIII, si bien, estrenó toda su producción dramática a principios del siglo XIX. La autora nació en Málaga en 1768, se la conoce como hija adoptiva de don Antonio Gálvez y doña María Ana Ramírez de Velazco. Se casó en Málaga en 1789 con don José Cabrera y Ramírez, capitán de milicias que posteriormente fue agregado en la legión española. Doménech (1995) en su edición de las obras de la autora comenta que “con su marido pasó a Madrid, en donde es seguro que frecuentó los círculos literarios ilustrados: Jovellanos la cita en sus diarios desde 1790, y por la misma época Moratín o Tomás de Iriarte [...]” (pp. 9-10).

Hormigón (1996) a su vez aclara que sus obras empiezan a estrenarse en 1801, “comenzó a estenar y publicar en Madrid sus obras dramáticas y poéticas, por lo que se puede suponer que llevaba algún tiempo viviendo en la corte”(p. 474). Del mismo modo que se la reconoce como una autora prolífica, también se la aprecia como una mujer libertina, pues se dice que en su estancia en la corte conoció a Godoy con el que tuvo amores. Tal vez esta relación nace de la mala situación de su matrimonio, pues su esposo se encontraba ausente y acumulaba grandes deudas con todo tipo de personalidades. Solicitó la separación de este en 1806, la cual le fue concedida. Sin embargo, no llegó a disfrutar su separación, pues la dramaturga falleció ese mismo año el 2 de octubre, a los treinta y ocho años.

Compuso alrededor de dieciséis obras de todo tipo, comedias, tragedias, dramas, traducciones, incluso teatro musical. En ellas no solo trabajó los diversos géneros teatrales, sino que presenta una gran variedad de enfoques y temas:

Las dieciséis composiciones que integran el elenco poético de Gálvez (doce odas, una silva, una elegía, un romance heroico y una octava real) constituyen un magnífico ejemplo de la lírica de entresiglos, impregnada aún de los ideales didácticos y filosóficos de la Ilustración, pero también abierta a los primeros envites de la sensibilidad romántica (Establier Perez, 2013, párrafo 7).

Sus obras fueron estrenadas y publicadas en el corto periodo de 1801 a 1805, un año antes de su muerte. Su magnífica disciplina se muestra en sus obras, que construye tanto en verso como en prosa, tales como *Alí-bek*, *Catalina o la bella Labradora*, *Un loco hace ciento*, *Blanca Rossi*, *Florinda*, *la familia a la moda*, entre otras. En muchas de sus

creaciones podemos ver que se componen de una amplia intervención femenina, además de títulos femeninos donde la mujer es la protagonista. En definitiva, María Rosa Gálvez fue una escritora que debe ser recordada y recuperada, “era una autora de rara ambición, particularmente dotada para el teatro” (Hormigón, 1996, p. 476).

#### **SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (SAN MIGUEL NEPANTLA, 1648-1695)**

La autora nació en San Miguel Nepantla, cerca de México a finales de 1648. Se conoce que era hija de Isabel Ramírez de Santillana y Pedro Manuel de Asbaje. Como niña prodigio aprendió a leer a los tres años, llevada por la curiosidad y el espíritu intelectual, leía libros de su abuelo. Convivió con este y sus padres hasta la muerte de su abuelo en 1656, cuando fue enviada a casa de unos parientes. En 1667 vivió una temporada en el convento de las Carmelitas. Asustada por las rígidas reglas de las Carmelitas, se separó de estas, para en 1669 tomar el hábito en el convento de San Jerónimo, donde vivió hasta su muerte, a causa de una epidemia, en 1695.

Fue en el convento donde desarrolló una gran actividad intelectual y literaria. La autora reunió cerca de 4.000 volúmenes, además de instrumentos musicales y científicos, “sus obras se leían y se representaban en todo el virreinato y en España... Gozó de la protección de obispos, arzobispos y virreyes, especialmente de los marqueses de la Lagunam, que sustituyeron a los Mancera” (Hormigón, 1996, p. 518).

Sor Juana Inés de la Cruz también fue famosa en su tiempo por su poesía mística, muy conocida en la actualidad, convirtiéndose en una figura emblemática. Mientras que su obra dramática, que podemos apreciar extensa, se compone tanto de autos con de sus propias loas, del tipo *Loa para el auto sacramenta de El divino Narciso*, Loas profanas, tales como *Loa de la concepción*, repletas de personajes alegóricos denominados “el sol”, “La fama”, “el Fa”. Del mismo modo, compuso comedias, del tipo *La segunda Celestina* en la que relata el conflicto amoroso entre Don Juan de Lara y Doña Ana, la cual fue compuesta en conjunto con Agustín Salazar y Torres<sup>84</sup>. *Los empeños de una casa y Amor*

---

<sup>84</sup> A este respecto hablan Mora (2015) y Schmidhuber de la Mora & Peña Doria (1994), alegando que investigadores de la talla de Octavio Paz le otorgan parte de la autoría a la religiosa. De hecho trantan las coincidencias entre ambos dramaturgos. Hasta que finalmente, investigadores recientes refieren la obra como propia de la religiosa.

es *laberinto* a los que se le asocian también, festejos y loas. Asimismo, creará sainetes como el denominado *Sainete de palacio* y Festejos.

Sin duda, Sor Juana Inés de la Cruz presenta una completa producción que acoge lo mejor de ambos mundos, el religioso y el laico, desde loas, festejos, sainetes a comedias de enredo. Lo que la convierten en una gran representante del género conventual y dramático popular.

#### **MARÍA DE LABORDA BACHILLER (SIGLO XVIII)**

Lamentablemente se desconocen prácticamente todos los datos biográficos de la autora. Hormigón (1996) comenta que posiblemente ni siquiera su nombre fuera este, pues se la reconoce también con el seudónimo de Margarita de Castro. En el diccionario de Ferrer Valls (2008) encontramos dos reseñas en nombre de Margarita de Castro, actriz que estuvo activa de 1695 al 1704, si bien, no podríamos considerar que fueran la misma persona, pues no se le asocian obras, solo se la conoce como tercera dama del teatro. También se la ha podido asociar con la actriz María de la Gorda Bachillera, pero igualmente que la anterior puede resultar un error, al no encontrar datos que pudieran confirmarlo.

De modo que, lo único claro que podemos atribuirle a la dramaturga es la autoría de la comedia *La dama misterio, capitán marino*, escrita a finales del siglo XVIII. Se trata de una comedia sentimental típica de este siglo, que se encuentra ambientada en Inglaterra.



### **JOAQUINA MAGRANER Y SOLER (SIGLO XVIII)**

Desafortunadamente no se han recuperado datos biográficos de la autora, por lo que únicamente conocemos que vivió durante el siglo XVIII y que escribió una comedia titulada *El hombre honrado y la petimetra corregida*. Se trata de una comedia en verso, de temática amorosa, donde la autora juega con los distintos espacios de la casa, dando muestra del teatro ilustrado de la época. “Es todo un tratado de buenas costumbres y un sermón acerca de cuál debe ser la conducta de los rectores de la sociedad” (Hormigón, 2000, p. 41).

### **MARÍA ISABEL MORÓN (SIGLO XVIII)**

No se ofrecen datos sobre la autora María Isabel Morón, apenas conocemos que fue autora del siglo XVIII, pues su obra *Buen amante y buen amigo* se dice que se estrenó en Madrid en 1792. Es más, en la portada a la publicación de su obra se la denomina Doña Isabel María Morón natural de Madrid (Hormigón, 1996, p. 585). Compuso una comedia en verso de tres actos, utilizando el romance octosílabo, donde la escena transcurre en un solo espacio, una casa de campo.

### **JUANA TEODORA DE SOUZA (LISBOA, SIGLO XVII-XVIII)**

Se supone que vivió sobre el siglo XVII, principios del XVIII pues su única comedia en tres jornadas es *El gran prodigio de España y Lealtad de un amigo*, contiene palabras típicas de este siglo ilustrado. Acerca de la autora no se conocen más datos biográficos. Escabias (2013) comenta que al inicio de su obra se encontraba una nota de la autora, donde aparece su nombre y su lugar de residencia, que parece ser el monasterio de Roza en Lisboa.

## MARÍA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR (MADRID, 1590- C. 1647)

Se trata de una creadora conocida y admirada por los dramaturgos de la época, sobre todo por sus novelas cortas. María de Zayas y Sotomayor nació en Madrid en el año 1590, bajo el seno de una familia acaudalada pues su padre fue don Fernando de Zayas y Sotomayor, capitán de infantería, y su madre doña María de Barrasa. Se desconoce hasta la fecha más datos sobre su vida privada, más que era una ferviente religiosa, cercana amiga de Ana Caro y autora de novelas. No se le asocia ningún esposo, por lo que se cree que ingresó en un convento en 1643 y que su muerte pudo darse unos años después de 1647, o bien, cerca del 1661 o 1669. Si bien, referencias actuales concluyen que su fallecimiento se daría cerca de 1647.

Sus novelas más conocidas y alabadas fueron *Novelas amorosas y ejemplares* junto con *Desengaños Amorosos*. Las cuales después de las de Cervantes se consideran las más importantes dentro del género de la novela corta. No obstante, la novela no fue la única disciplina literaria que desarrolló, junto a ella cultivó la poesía y el teatro:

Gran prosista y poetisa de bastante altura, lo que destaca de María de Zayas es su libertad a la hora de crear, dentro de los estrechos moldes de la novela a la italiana, un mundo de violencias, muertes, venganzas y encuentros sexuales que han escandalizado a sus partidarios más pacatos. La misma libertad, unida a un sentido del humor muy socarró, aparece en su comedia (Hormigón, 1996, p. 603).

Su única comedia conservada se titula *La traición en la amistad*, se trata de una obra compuesta en tres jornadas de versos polimétricos, en la que la acción transcurre en Madrid, en dos espacios cercanos, el interior de la casa y la calle. En ella continúa el esquema de las comedias de enredo. “El jugo amoroso es en María de Zayas de una desenvoltura que no se esperarían encontrar en el Siglo de Oro” (Hormigón, 1996, p. 604).

Estas dramaturgas han sido la fuente de la que hemos obtenido las obras para analizar, al igual que en el capítulo anterior, nos han servido para conocer cómo describen y construyen los personajes femeninos las mujeres de la época. Y cómo han sido consignados o no por la sociedad de su tiempo y su creador.

En lo que respecta a sus datos biográficos son pocos, en general, los que preservamos de estas. Si bien, afortunadamente muchas de sus obras se conservan hasta

la actualidad, al menos de las catorce representantes que hemos seleccionado. En los otros casos, nos encontramos con mujeres de una gran saber y disciplina que escribieron y construyeron obras de gran valía para la historia del teatro español, que desafortunadamente no han perdurado. Con todo, contribuyeron a este arte al igual que lo hicieron sus contemporáneos varones y son merecedoras de ser reconocidas y recordadas.

### 2.2.2. Intérpretes en este teatro hispano

Al igual que las dramaturgas, las actrices lograron con el paso de los siglos adentrarse en el mundo teatral, convirtiéndose en importantes representantes del teatro español. Si en los primeros siglos del teatro grecolatino, el hombre es el que representa a todos los personajes, masculinos o femeninos, en el teatro que nos ocupa de este capítulo, comprobamos como el papel femenino va tomando relevancia, la mujer se representa e incluso llega a representar al hombre, invirtiendo los roles clásicos.

De modo que, hemos podido reconocer que las actrices se introdujeron en la profesión teatral junto con las escritoras, ya que, unido a la creación, encontramos la danza y el canto. Así es como muchas comenzaron su andadura profesional en las cortes, entreteniéndolo a nobles y aristócratas. Si las mujeres escritoras parten de un inicio complicado, las primeras actrices tampoco lo tendrán fácil, pues a ambas, al no seguir la norma establecida se las recibía como mujeres de mala reputación.

Lo que supuso inicialmente, que en el siglo XVI se comenzaran a instaurar leyes que obligaran a las actrices a estar casadas para acceder al mundo de la representación, además se les prohibía la vestimenta masculina, representar a hombres, como a los actores la vestimenta femenina, representar a mujeres. Esto último es debido a que, antes de que las mujeres pudieran actuar y, mientras se les prohibía esta acción, eran los jóvenes muchachos los que las interpretaban vestidos de mujer, lo que suponía un problema para los moralistas de la época, que veían peligrar las correctas normas sociales.

Francisco Sáez Raposo (2009) comenta este hecho, ya que, los matrimonios fueron frecuentes entre los actores debido a la ley que emitió el consejo de Su Majestad. Con todo, al rescindir esta en 1587 se les otorgó a las compañías, la licencia para que las mujeres pudieran actuar, pero con condiciones:

Aunque para ello tenían que cumplir dos condiciones: una, que no podrían hacerlo «sino en hábito y vestido de mujer y no de hombre [...]» [Ferrer Valls; 2002:3], y otra, la que en este momento nos interesa a nosotros, que las obligaba no sólo a que estuvieran casadas sino, además, a que trabajaran en la misma compañía que sus maridos (Sáez Rasposo, 2009, pp. 101-2).

Su acepción determinó la estructura de la profesión teatral, la cual se configuraba en base a las jerarquías de las actrices y actores. Dentro de las compañías los profesionales se dividían en rangos, según su roles de “damas” y “galanes”, por lo que, encontramos los papeles de primera, segunda, tercera, cuarta y quinta o sexta dama<sup>85</sup>. Esta última solía ser la que cantaba o la llamada sobresaliente, además de la sustituta para los otros papeles femeninos. Lo mismo ocurría con los hombres, a los que se les añadía el gracioso, barba y vejete.

Así pues, la importancia del actor en la compañía dependía del papel que ejerciera en esta y su fama adquirida, como bien marca Mimma De Salvo (2006):

Diferente era el caso de las actrices, por las que los cambios de papel sólo podían realizarse en el ámbito de una misma categoría, la de “dama”. En el seno de dicha categoría, sin embargo, el cambio de un papel a otro solía realizarse en relación con la afinidad entre papeles y, por tanto, con respecto a las funciones y habilidades que el desempeño de cada papel suponía, lo que determinaba, consecuentemente, que las actrices especializadas en un determinado papel pudiesen ascender o descender en la categoría de damas moviéndose fundamentalmente entre el apartado de las primeras y segundas damas o en el de las terceras, cuartas y quintas damas (hasta llegar a las sextas y séptimas). Esto naturalmente no excluía que hubiera cambios de papeles en aparente contraste con dicha afinidad de funciones y habilidades. Dicha situación ocurría, como es fácil imaginar, en aquellos casos en que las actrices tuvieran una doble especialización, lo que determinaba que pudiesen pasar de un papel a otro a lo largo de su carrera o en un determinado momento de ella, según dictaban las exigencias de las compañías y las representaciones en las que actuaban [...] (p. 370).

El papel que ejercía la actriz podía también estar condicionado a la posesión de un guardarropa. Los hatos eran importantes para la interprete, la cantidad de vestidos o vestimentas que tuvieran podrían dar a conocer la categoría de esta. Lo que nos permite descubrir si eran primeras damas, o actrices importantes de la época. Esto suele ocurrir con las mujeres de ascendencia teatral, como es el caso de María de Navas. Estas mujeres solían proceder de familias de comediantes, por lo que tenían una gran reputación y

---

<sup>85</sup> En lo referente al papel de las damas, estas podrían llegar incluso a octava, con aparte una que realizara la labor de sobresaliente, todo dependía del número de integrantes de la compañía.

amplia trayectoria, ya que iniciaban su carrera artística desde bien jóvenes. De ahí, la posibilidad de que dispusieran de un mayor guardarropa.

Mujeres de toda índole podrían acceder a la profesión, pues no solo encontramos como profesionales a las que ascienden de familias de comediantes. Existe un elevado número como las que presenta De Salvo (2006) que no proceden de este mundo. Y es que la investigadora nos muestra en su apéndice uno titulado “Actrices documentadas cuyo acceso a la profesión se produjo desde fuera de la profesión” (p. 289), los nombres de profesionales de ascendencia no teatral, como es el caso de: Ana María, *La hija del lapidero*, Mariana de León, *la Mallorquina* o Francisca de Tordesillas.

Estas mujeres acabarían accediendo a la profesión no solo por su talento, sino también por contraer matrimonio con otro actor o cualquier otro hombre que formara parte del elenco profesional: director, carpintero, músico, entre otros. Si bien, también pudieron acceder a la ocupación entregadas por sus familiares al buscar para ellas una vida mejor o no poder mantenerlas. Y es que, existían casos en los que las niñas eran cedidas a la compañía desde bien jóvenes, realizando labores de sirvientas o aprendices, lo que les aseguraría un futuro:

Otras veces los datos biográficos que de ellas poseemos, apuntan en el mismo sentido, especialmente en los muchos casos de aquellas actrices cuyos padres, a todas luces sin medios para mantenerlas, trataron de asegurarles la supervivencia y las entregaron, siendo pequeñas, a alguien de la profesión teatral, es decir, a alguien que contaba con una situación económica más estable, para que las mantuviera adoptándolas o proporcionándoles un oficio (por ejemplo en calidad de criada). A un entorno humilde señalan también aquellos casos de actrices que sabemos que procedían de una situación de marginalidad y que fueron abandonadas por sus padres naturales y acogidas en hospicios. Gracias a que fueron mantenidas por actores, adoptadas por ellos o que trabajaron a su servicio como sirvientas durante un período de tiempo, muchas actrices de la época no sólo lograron sobrevivir a una inmediata situación precaria, sino que, con el tiempo, tuvieron la posibilidad de acceder al oficio teatral, pisar el escenario y convertirse, a su vez, en profesionales de la escena (de Salvo, 2006, pp. 124-125).

Razón por la cual, podemos afirmar que existen casos en los que probablemente se hayan perdido sus datos biográficos y estas estén relacionadas con el arte dramático, por su cercanía a autores, actores o directores, siendo sus propias criadas y llegando a no

representar jamás, o ascendiendo desde la posición más baja. No obstante, en general, de un modo u otro estas mujeres tenían un pariente cercano a la labor profesional.

Por otro lado, también hemos podido encontrar mujeres de alta cuna que accedían a la profesión por gusto, algunas simplemente lo hacían en las representaciones palaciegas como juego o diversión. Con todo, muchas otras se introdujeron en los escenarios por vocación, lo que les supuso ser repudiadas por sus familias.

La actividad teatral de la mujer parece que la ayudó a ir mucho más allá. Ya no solo se aprecia este como un trabajo con el que ayudar a la economía familiar, sino también como un lugar donde desarrollarse, tal vez, por placer:

Si es cierto que las actrices debieron de enfrentarse a prejuicios y discriminaciones por el oficio que desempeñaban, también es cierto que trabajando como protagonistas de la escena podían colaborar, como otras mujeres de la época en sus respectivos oficios, a la economía y al negocio familiar. En este sentido podríamos decir que las actrices de los siglos XVI y XVII siguieron y respetaron con su trabajo aquel guión que la sociedad patriarcal establecía para las mujeres, en tanto en cuanto miembros de una familia, y que por lo tanto enmarcaban su labor en la colaboración familiar, valorada en cuanto contribución a la economía de ésta. Sin embargo, los documentos con los que contamos sugieren que no fue siempre así. A medida que avanza el siglo XVII, no pocos son los casos de actrices casadas o solteras que trabajaron de forma autónoma siendo contratadas y actuando en nombre propio, cuando había toda una legislación que reglamentaba lo contrario (de Salvo, 2006, p. 47).

Lo que supuso que en más de una ocasión fueran apartadas de la profesión teatral, y que se crearan leyes como la de 1586, nacida con la intención de regular el ascenso de la mujer en la representación, algo que no era necesario, y que posteriormente se rescindiría como ya hemos visto. No obstante, vuelve a darse este mismo caso, en 1598. En esta segunda ocasión se busca cambiar las condiciones establecidas con la ley anterior. Se les permitía de nuevo actuar a las mujeres, si bien, esta vez podrían hacerlo en hábito de mujer y de hombre, siempre y cuando este respetara unas medidas establecidas, no pasando de media pierna.

Nuevamente en 1600 nos encontramos con leyes que sustituyen o aumentan las prohibiciones y recomendaciones de las anteriores. En esta ocasión, se recordaba que la

mujer debía representar siempre al lado del esposo o padre, es decir, debía estar casada o tener un tutor varón del mismo gremio a su lado. Y es que, la mayoría de las normativas que nacen durante estos siglos para el teatro están relacionadas con la presencia de la mujer en él. Una presencia que por mucho que los censores y contrarios intentaran erradicar, se iba afianzando cada vez más, hasta convertirse en indispensable:

Estas oleadas censoras, que sin embargo, según bien apuntan Sanz Ayán y García, ya no podrían expulsar de forma definitiva la presencia de la actriz de los escenarios, ya que esto significaría, atentar automáticamente contra la esencia de un fenómeno teatral que se encaminaba ya hacia su pleno apogeo.

[...] Prueba de ello es la presencia de otros decretos emitidos por el Consejo de Su Majestad que, a lo largo del siglo XVII, insistirían sobre estos dos aspectos, como en los decretos de 1608, 1615, 1641 y 1644 (de Salvo, 2006, pp. 67-68).

Por otro lado, podemos encontrar defensores de la actuación femenina, no solo aquellos derivados del gusto popular, sino también legales, por su positiva recaudación económica para los hospitales<sup>86</sup>. No obstante, la dudosa moral que se le refiere a la actriz será difícil de desvincularse, pues existía la posibilidad de que por violación o aprovechamiento del poderoso u otros hombres se convirtiera en concubina:

Las actrices que con violencia eran raptadas y de las que los poderosos abusaban, así como aquéllas que deliberadamente decidían convertirse en sus amantes, pasaban a adquirir el *status* de concubina del noble que las pretendía, algo que probablemente, aunque no sin escándalo, la sociedad solía asumir mucho mejor que otras relaciones extra-conyugales, puesto que sus protagonistas masculinos pertenecían a las clases elevadas, cuyas licencias sexuales eran generalmente más justificadas (de Salvo, 2006, p. 104).

La consideración de las actrices y actores en general de la época era de pecaminosos, personas lascivas que se dejaban llevar por el libre albedrío, razón por la que nacieron tantos detractores, sobre todo moralistas y religiosos, además de numerosas leyes que prohibían la actuación a las mujeres, la vestimenta femenina en los hombres y

---

<sup>86</sup> Parte de los fondos que se obtenían de la entradas a los espectáculos teatrales, regidos por el gobierno de su majestad, iban destinados a instituciones sociales como los hospitales (de Salvo, 2006).



masculina en ellas. Si bien, esto no impidió que continuaran desempeñando la profesión y que prosiguieran invirtiendo los roles.

Como bien marca Carmen Bravo-Villasante (1976) a lo largo del teatro del Siglo de Oro y siglo XVIII nos podemos encontrar con mujeres vestidas de hombres. En un principio, las leyes primarán sobre la actuación y esta vestimenta masculina parecía ser más literaria que real. Pues no se puede confirmar que en la vida diaria las mujeres se disfrazaran de hombres. Por lo que, llegamos a la conclusión de que estas se vestirían de hombre al hacerlo su personaje, ya que numerosas comedias presentan personajes femeninos que se disfrazan de hombre. Generalmente por dos motivos, el rechazo a su condición femenina, la denominada mujer guerrera, o por la búsqueda de su amado.

Aunque existieron casos de actrices que representaron papeles de primeros galanes, papeles masculinos, aun con la prohibición vigente. Bravo-Villasante (1976) no nos especifica cómo fue que estas mujeres consiguieron superar la censura, pero sí que era algo frecuente en los teatros populares del gusto del vulgo, además de que, definitivamente a mediados del siglo XVIII prohibirían la representación varonil por parte de la mujer. Si bien, la normativa llegaba tarde y el disfraz masculino en el cuerpo femenino se había convertido en una costumbre difícil de eliminar, por el gusto popular.

Junto a las actrices hallamos a las directoras, llamadas *autoras*<sup>87</sup> en esta época clásica. Ferrer Valls (2009) afirma que hubo mujeres que ejercieron la labor de directoras, ya por apoyo a su esposo o por herencia, aunque esta tarea no solía mantenerse demasiado en el tiempo:

Hay que advertir que, si descendemos al detalle, tanto en el caso de los autores como en el de las autoras encontramos que bastantes de ellos asumieron la dirección de una compañía de manera fugaz o esporádica, cosa que no debe extrañar por la fuerte inversión económica y el riesgo que este negocio conllevaba (Ferrer Valls, 2009, p. 85).

---

<sup>87</sup> Durante los siglos que analizamos la figura del director de escena se denomina autor de comedias, razón por lo que se les presenta como autores, si bien, no componían las obras, sino que las adquirían del dramaturgo.

Y es que frecuentemente se endeudaban con facilidad, debido a que los directores y directoras tenían que encargarse, no solo de contratar a los actores, obtener la obra de los dramaturgos, sino también de acondicionar el escenario con el mobiliario necesario para la representación. Además, era frecuente que muchas mujeres casadas con directores, al enviudar tomarán las riendas del negocio y fueran las que se hicieran cargo de todo:

La incorporación de la mujer a la dirección de una compañía, como ya analicé por extenso en otro lugar, es un fenómeno lento y posterior a su incorporación a la profesión como actriz [Ferrer Valls: 2002]. Las primeras mujeres que de facto ejercen tareas de dirección empresarial en una compañía lo hacen habitualmente por su relación familiar con un autor. Hay que advertir que en la documentación se alude a las mujeres de los autores a veces como «autoras», lo que no implica que lo fuesen, pues en muchas ocasiones el apelativo simplemente se refiere a su condición de esposas de un autor (Ferrer Valls, 2009, p. 86).

Así pues, en numerosas ocasiones, las encontramos preparadas para ello por su amplia experiencia, ya que, muchas comenzaban su andadura teatral desde bien jóvenes. Pues como ya vimos, por norma general, la mujer que actuaba como la que dirigía solía estar emparentada con el director de la compañía o similares. Existen excepciones en las que las mujeres dirigían la compañía sin la figura masculina pertinente, pero “no sería hasta la segunda mitad del siglo XVII cuando las encontremos, desligadas de la influencia de un marido que poseyera la titularidad de la compañía, ejerciendo como *autoras* de comedias independientes” (Pedraza Jiménez, González Cañal, & García González, 2009, pp. 103-4). Como es el caso de María Álvarez apodada *La perendenga* y María Navarro.

Por su parte, Mercè Saumell Vergés (2019) recuerda que, a pesar de que las leyes obligaran a la mujer a estar casadas, existían excepciones a la norma, mujeres separadas o viudas, que no solo ejercieron el papel de actriz, sino que fueron mucho más allá y realizaron la función de directoras “Algunas de estas actrices llegaron a ser directoras de compañías, su máxima autoridad, obteniendo así poder y reputación” (p. 21).

En consecuencia, estas mujeres se convirtieron en parte fundamental de la empresa familiar, lo que llevó a que marido y mujer compartieran las responsabilidades de la empresa teatral, creando una gerencia conjunta de esta. Esto ocurre, sobre todo, a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII. Siglos en los que podemos encontrar numerosos ejemplos de ello, sobre todo en la obra de Teresa Ferrer Valls (2008) y en Juan

Antonio Hormigón (2003). Ejemplos de ello serían Juana Bautista de León, María Álvarez, Águeda de la Calle o María de Navas, entre otras.

En lo que respecta a las mujeres que ejercieron la dirección, Hormigón (2003) comenta que algunas de ellas fueron mujeres religiosas, estas fueron autoras, actrices y directoras de sus composiciones. Por lo que, las autoras conventuales eran las encargadas de dirigir a sus hermanas, que tomarían el lugar de las actrices, en las representaciones de sus propias obras. Representaciones que se hacían para sus propias comunidades, lo que las convertiría en dramaturgas, directoras y actrices.

Fernando Doménech, en su introducción en Hormigón (2003), considera que en el teatro es donde la mujer consigue más rápidamente obtener relevancia. La influencia de otros países europeos, como Francia, supuso que las mujeres cómicas, las actrices tuvieran igualdad de condiciones con respecto a sus compañeros:

La mujer se adueñó de las tablas y fue figura fundamental para el éxito de cualquier empresa teatral. Esto supuso que, en la formación de las compañías, las cómicas tuvieran el mismo papel que los hombres, con los mismos derechos y obligaciones y efectos económicos que ellos. Y como consecuencia lógica, llegaron a ser autoras de comedias (Hormigón, 2003, p. 908).

Claro que, este cargo de directoras no lo ostentaron hasta la primera mitad del siglo XVII, sino que, sería en el siglo XVIII cuando la labor de directora en las mujeres fuera mucho más relevante y numerosa, aportando nombres como los de: María Hidalgo y María Ladvenant. Existen algunas excepciones a la norma, como es el caso de María Ladvenant que consiguió ostentar al puesto por sus propios méritos, sin vinculación masculina, lo que le supuso una tarea ardua, que logró mantener incluso con oposición a lo largo de varios años.

En suma, la vida de la mujer como actriz y directora se nos ha presentado interesantísima y completa. Se enfrenta constantemente a las leyes que le prohíben ejercer esta profesión, que con tanta soltura y diligencia llevan a cabo, incluso siendo analfabetas y necesitando de los hombres para aprender sus papeles. Estas mujeres al igual que sus compañeras escritoras, se enfrentaron sin dudarle a la sociedad del momento y a las críticas, con el único fin de hacerse un hueco en el teatro y, por ende, en la historia de este.

### 2.2.2.1. Actrices y directoras

La figura de la mujer en el teatro como representante y directora de la compañía se ha presentado, no solo relevante sino también esencial para la construcción escénica de la época. La actriz se vuelve fundamental en los teatros hasta el punto de no poder ser remplazada por los hombres. Razón por la que consideramos importante mostrar los nombres de las mujeres más representativas en la actuación de este periodo.

Ni la actriz, ni la directora han pasado desapercibidas para los investigadores de nuestra época y los anteriores a estos, por lo que hemos podido presentar un extenso número de mujeres que se profesionalizaron en el arte dramático. Para ello, nos hemos basado en las obras de Ferrer Valls (2008) *Dicat*<sup>88</sup>, junto con la Tesis de De Salvo (2006), además de la investigación de Hormigón (2003).

Mimma De Salvo marca en la introducción a su tesis los parámetros con los que seleccionar a estas mujeres, de los que nos hemos aprovechado para mostrar nuestro listado. Principalmente, acoge los nombres del estudio realizado en *Dicat*, en el cual, se recogen cerca de 1720 nombres de mujeres que pertenecen o han tenido relación con los escenarios.

De Salvo (2006) delimita esta extensa base de datos, a través de la filtración de sus biografías o documentos encontrados en la obra *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (1985) editada por Shergold y Varey, de donde también beben Ferrer Valls y Hormigón. A través de su consulta, descartará aquellos nombres que no aporten una biografía segura, en los que la profesión teatral y la recuperación de contratos y manuscritos de la época, no permite determinar que realmente ejercieran la profesión:

Uno de los problemas fundamentales con el que nos hemos encontrado a la hora de definir el *corpus* de esta investigación ha tenido que ver con el establecimiento de una nómina numérica de mujeres dedicadas realmente a la profesión teatral, ya que son muchos los nombres de las que aparecen vinculadas a la profesión a través de un familiar, pero no siempre podemos deducir que fueran

---

<sup>88</sup> El título de la obra completa es *Diccionario biográfico de actores del teatro español*, si bien, el proyecto en el que se elaboró y las siglas con las que se conoce comúnmente es *Dicat*, por lo que a partir de aquí, no referimos a la obra con sus siglas.

actrices, y su actividad como profesionales de la escena nos plantea, por tanto, serias dudas, y ello a pesar de que en ocasiones han sido incluidas como tales en la *Genealogía*, o en el catálogo de Rennert. Del conjunto total de actrices que tenemos documentadas entre mediados del siglo XVI y fines del siglo XVII, 79, de hecho, resultan dudosas. En este caso, nuestra opción ha sido actuar con cautela, descartando de nuestro *corpus* incluso algunas actrices de las incluidas por Rennert en su catálogo cuando no encontrábamos razones sólidas para considerarlas como profesionales (De Salvo, 2006, p. 22).

Así pues, delimitará su *corpus* en aquellas que desarrollaban su profesión en años comprendidos del siglo XVI al XVII, y al mismo tiempo, descarta a aquellas de las que no se tienen datos fiables para confirmar que ejercieron la profesión, por mucho que estas aparecieran en las entradillas de las obras. Ya que de estas solo se conoce, como hemos podido comprobar en *Dicat*, su matrimonio o se duda de que ejerciera la profesión:

En este sentido queremos aportar un ejemplo, el de Catalina de Flores, la cual no tiene otorgada entrada principal en la *Genealogía*, aunque el autor de dicha obra la define “representanta” bajo la entrada de su hija Bernarda Ramírez, y de la que nos cuenta, en otro lugar de su obra (en el que vuelve a otorgar entrada a Bernarda Ramírez) algunos datos de su vida, entre ellos que estaba casada con el buhonero Lázaro Ramírez y que era “natural de Medina del Campo y residia en la Corte de Madrid en aquel tiempo desde que pasó a ella la Corte de Valladolid y heran sus padres montañeses”. En realidad, en la entrada que el autor de la *Genealogía* abre a Bernarda Ramírez, pero que dedica exclusivamente a Catalina de Flores, dicho autor no ratifica que Catalina fuera actriz, sino que cuenta aquella historia que ha consagrado a Catalina en la historia teatral, la del milagro que la Virgen de la Novena operó en su favor para que recuperara la salud (de Salvo, 2006, pp. 22-23).

De tal manera, que, siguiendo sus criterios y listados, aprovechamos los datos obtenidos para crear nuestro propio *corpus* de actrices, ampliando el que Mimma De Salvo presenta en su tesis, como “Apéndice de actrices de los siglos XVI al XVII” (pp. 541-576), con el objetivo de mostrar un listado completo de actrices que llegue al siglo XVIII.

Como se puede apreciar en el [anexo III](#) de esta investigación el *corpus* de De Salvo se compone de un listado extenso de unos 1359 nombres de actrices que ejercieron la profesión entre los siglos XVI y XVII. Así pues, en su apéndice De Salvo incluye a aquellas mujeres que comenzaron su carrera profesional en el siglo XVI y la finalizaron

en el siglo XVIII, pero no las que ejercieron su actividad profesional en este último tramo. Nuestro trabajo se ha basado en ampliar este corroborando junto con *Dicat*, cada uno de los nombres para ampliar el corpus y hacerlo propio.

Así se presentan actrices de este periodo como son: **Sabina Abarca; María de Alcaraz; María Álvarez; María de la Candelaria; María de la O; Antonia Bernarda; Juana Martínez; Jerónima de Olmedo**, y muchas más, que se pueden encontrar en el listado propio construido para esta investigación, en el [anexo III](#).

Así bien, como nuestro estudio incluye el siglo XVIII, hemos seguido las investigaciones de Ferrer Valls (2008) y Hormigón (2003), para añadir aquellas que consideramos faltan en el apéndice de De Salvo, es decir, aquellas actrices que desarrollaron su carrera profesional en el siglo XVIII. Además, también nos hemos valido, para ampliar el listado de los estudios del Museo Nacional del teatro (2008) y Luciano García Lorenzo (2000). Añadiendo a al corpus de 1359 cerca de 47 más, - que se puede apreciar en el [anexo IV](#) de este estudio- de la talla de: **Mariana Alcázar; María Blasco; María Antonia Fernández, Apodada “La Caramba”; María Rosario Fernández, apodada “La Tirana”; Margarita González; Josefa Gutiérrez; María Pulpillo; Catalina Ubalde**, entre otras.

En definitiva, podemos hablar de que han sido datadas y encontradas con mayor o menor información bibliográfica cerca de un total de 1406, descartando unos 79 nombres que no se conocen con seguridad que pudieran ser actrices o simplemente se las nombra relacionadas con el teatro, ya pudiendo ser estas sirvientas de las actrices o de los actores.

Del total de 1406, en la obra dirigida por Hormigón (2003), hemos localizado unas 66 actrices que también fueron directoras de escena de las antes mencionadas. Por lo que, reducimos esta lista dejando únicamente aquellas de las que se tiene certeza que ejercieron la profesión. Lo que nos permite comentar que alrededor de 56 mujeres de esta larga lista compartieron la profesión de actriz y directora.

De modo que hemos hablado de personalidades tales como: **Ángela de la Calle; Sor Cecilia del Nacimiento; Sor Escolástica Teresa Cónsul; Hierónima; María Ladvenant y Quirante, apodada “La divina mariquita” o María Bernarda Portillo**.

La lista completa se puede consultar en el [anexo V](#) de este estudio, componiéndose de cerca de 13 personalidades relevantes, de los cuales algo más de la mitad procedían de conventos.

De estas últimas hemos de marcar que todas aquellas que pertenecieron a la vida religiosa: **Sor Cecilia de Nacimiento**, **Sor Escolástica Teresa Cónsul**, **Sor Luisa del Espíritu Santo**, y demás devotas, se les reconoce la labor de directoras de teatro. Sin embargo, normalmente la escena que preparan es con frecuencia únicamente la de sus propias obras. Obras que solían escribir, dirigir y representar junto con las compañeras de sus órdenes, como hemos datado anteriormente. Muchas de estas mujeres compaginaron la actuación junto con la dirección, lo que las convierte en unas expertas del arte dramático, su disposición y su acción.

Al ser el estudio de nuestros predecesores tan completo y minucioso, hemos considerado únicamente presentar los nombres de las actrices, pero no sus vidas, sobre todo, de las datadas del siglo XVI al siglo XVII. Ya que, como hemos podido comprobar comprenden una extensa lista. Además, consideramos que este trabajo ya se encuentra completamente realizado por De Salvo, Ferrer Valls y Hormigón, entre otros. Es más, sopesamos que esto no supondría una novedad para nuestro estudio. Por consiguiente, presentaremos una breve semblanza de aquellas mujeres que por la limitación del estudio de nuestros predecesores no se han realizado o presentado de manera explícita, que corresponde a las actrices y directoras que desarrollan su profesión en el siglo XVIII.

### 2.2.2.2. Breve semblanza de intérpretes del XVIII

De las actrices que ejercieron su profesión durante los siglos XVI y XVIII, las que mayor reconocimiento han mantenido son **María Calderón “La calderona”** y **Francisca Baltasara “La baltasara”**. Son mujeres que representaron en la mayoría de las ocasiones primeras damas, gracias a su talento para la actuación y a que estuvieron íntimamente relacionadas con el mundo del espectáculo desde muy jóvenes o construyeron lazos sólidos con aristócratas y directores, los que le permitieron mantenerse en la cima del espectáculo.

Sus vidas son enormemente interesantes y los papeles que desempeñaron tanto de hombres como de mujeres las hace que se aprecie mucho más su interpretación y valor para las compañías a las que pertenecían, si bien, no vamos a adentrarnos en sus biografías por estar más que trabajadas por parte de los investigadores antes citados.

Razón por la que nos hemos centrado en aquellas mujeres que subieron a los escenarios en el siglo XVIII y que en las obras anteriores no han sido completamente consideradas. Tratamos en conjunto la biografía de estas actrices y directoras, no obstante, no hemos presentado todas las actrices y directoras encontradas, pues son numerosos los casos en los que únicamente conocemos que pertenecieron a una compañía teatral, como ocurre con **Margarita González, Isabel Montiel y María Toriburco**, o que interpretaron primeras, segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas damas como **Catalina Álvarez, María Blasco, Manuela Josefa, Manuela Moncayo e Isidora Moya**, entre otras. Lo mismo ocurre, con las que únicamente realizaron papeles de damas sobresalientes siendo el caso de **María Bárbara, Francisca Palomino o Ana Teresa Salvatierra**.

Todas ellas fueron mujeres de una gran valía para la actuación y la historia del teatro español, la mayoría trabajaron toda su vida desarrollando el mismo papel en la misma compañía. Sin embargo, de las que hemos de hablar con mayor profundidad lo hacemos, por tener una biografía y fama algo más extensa, y por qué realizaron además de las labores de actuación, las de dirección.

Del mismo modo que con las dramaturgas, se presentarán en orden alfabético, siguiendo el criterio tanto de Hormigón como de Ferrer Valls.



## MARIANA ALCÁZAR (VALENCIA, 1739-1797)

La autora y actriz Mariana Alcázar era considerada una de las mujeres más famosas del siglo XVIII. Originaria de Valencia nace en esta ciudad en 1739, se conoce de ella que comenzó su andadura teatral en 1757 en Madrid, interpretando séptimas damas. Contrajo matrimonio con su compañero de reparto el primer galán, José García Ugalde, junto con el que trabajó en las compañías de Gálvez y Valledor.

Hormigón (1996) comenta que la actriz llegó a fundar su propia compañía, la cual dirigió y estuvo en competencia con la creada por María Ladvenant y Quirante. Lo que supuso enfrentamientos entre sus partidarios, quienes incluso tuvieron designados nombres de grupo para cada compañía como eran los «chorizos» y los «polacos».

Finalmente, se conoce que la actriz se jubiló en 1787 y murió en Madrid en 1797.

En lo que respecta a su faceta creadora, como autora se le asocia el sainete *La visita del Hospital del Mundo*<sup>89</sup>, estrenada por la compañía de María Hidalgo entre 1763-1764, como el sainete asociado a la comedia *Adriano en Siria*. Se trata de un sainete en un acto con música, que presenta un único espacio, un hospital. No obstante, Emilio Palacios Fernández (2000) reconoce que algunos investigadores como Cotarelo y Morino le atribuyen la obra a Alcázar, sino al autor Ramón de la Cruz, si bien, parece que el resto de los estudiosos de los sainetes, confirman que la obra fue escrita por Mariana.

---

<sup>89</sup> En el apartado anterior, el estudio de la autora fue descartado, puesto que no pudimos acceder a su obra, que según Hormigón se encuentra en el Institut de Teatre de Barcelona.

### ÁGUEDA DE LA CALLE (SIGLO XVIII)

Al igual que sus contemporáneas Águeda de la Calle fue actriz y directora de forma ocasional en la temporada teatral de 1762 a 1763. Suponemos que, como herencia de su esposo, el también director Juan Ángel Valledor, el cual dirigió dos compañías de Madrid, quien falleció en 1762.

Hormigón (2003) muestra en el volumen primero de su obra el amplio reparto que la directora y actriz tuvo a su cargo, compuesto por ocho damas, siendo ella misma la sobresaliente de la compañía, además de cuatro galanes, dos barba, dos graciosos, y un vejete, músicos, compositores, tramoyistas, entre muchos otros. Lo más llamativo de su compañía es que a ella pertenecía la famosa actriz y directora María Ladvanent, la cual heredaría la compañía a la jubilación de Águeda de la Calle.

### LORENZA CORREA (1773-1831)

Junto con sus hermanas Laureana, Petronila, Manuela y María, toman el apellido de su padrino el actor José Correa. La actriz lírica inicia su carrera en 1786 como tonadillera y cantante de ópera. En *De la Cazuela a la Escena* (2008) del Museo Nacional del teatro, se dice que en 1792 pasó a formar parte del elenco del teatro de los caños del Peral como triple ópera, donde perfeccionó su dicción italiana. Esta oportunidad le sirvió para que autores como Rossini se fijaran en ella y le escribieran una ópera.

Ya en el siglo XIX, viajó a Italia en 1803 donde residió durante una larga temporada, estrenando óperas en distintos teatros italianos. Hasta que en 1814 debutó en el teatro Odeón de París, país en el que aumentaría su fama y fue contratada para cantar antes el mismísimo Napoleón. En 1821 regresaría a Madrid para cantar en el teatro Principal, donde ya los años y los problemas de salud comenzaban a hacerle mella, dificultándole el trabajo de la actuación. Se mantuvo unos años más activa en Italia, hasta su vuelta a España en 1831, fecha en la que se jubiló.

**MARÍA ANTONIA FERNÁNDEZ “LA CARAMBA” (GRANADA, 1750-1787)**

Cotarelo y Mori (2007) comenta sobre la actriz que fue de procedencia granadina, nació en Motril en 1751. En su etapa profesional tuvo una fama considerable, ejerció como tercera música, “celebre por su belleza, su canto desgarrado y gitanesco, donde acumulaba toda la voluptuosidad andaluza, su alegre conducta y su extravagancia en el vestir [...]”(p. 37). Incluso creó tendencia con su vestimenta, pues solía decorar su pelo con un lazo que muchas mujeres usaron por su influencia.

La joven actriz estudió en la escuela de artistas de Cádiz y una vez finalizado sus estudios se mudó a Madrid, donde comenzó a representar como sobresaliente de música en 1776. Unos años después pasó a ser nombrada tercera dama cantando. Sus espectáculos frecuentes fueron la tonadilla y el sainete, en los que despuntó. En varias ocasiones, debido a su vida “licenciosa”, pues al parecer la actriz era atrevida y gozaba de una dudosa reputación, la Junta de teatro intentó separarla de los escenarios sin éxito.

*La Caramba* obtuvo su plenitud escénica entre los años 1778 y 1779, momento en el que consiguió el papel de graciosa de la música. En 1786 tras años de fama y dedicación, se retirará de los escenarios para “dedicarse a una vida de mortificación y penitencia” (Hernández Quero, 2008, p. 54).

## MARÍA ROSARIO FERNÁNDEZ “LA TIRANA” (SEVILLA, 1755-1803)

Sevillana nació en 1755, siendo hija de don Juan de Fernández Rebolledo y doña Antonia Ramos. En su ciudad natal estudio artes escénicas, lo que le supuso acceder a la compañía de los Reales Sitios<sup>90</sup>. Según Cotarelo y Mori (1897), comenzó su actividad teatral cerca de 1773 en Madrid, en esta compañía. Y en Madrid fue donde conoció al que sería su esposo, el también actor Francisco Castellanos, apodado “el tirano”, de ahí que la actriz heredaría el mismo apodo “La tirana”.

En estos teatros representó papeles trágicos, los cuales fueron muy aplaudidos por el público. Lamentablemente, la disolución de los teatros y la compañía en 1777, imposibilitó a la actriz y a su esposo continuar con su profesión durante un corto periodo de tiempo, mientras recuperaban la compañía en la que trabajaban.

El matrimonio fue aceptado en la compañía de la corte, que era administrada por la Junta, en 1780, lo que supuso la separación de este, pues únicamente la actriz se mudaría a Madrid para trabajar en ella. Allí a María Rosario le ofrecieron realizar el papel de sobresaliente, lo cual no fue de su agrado. La actriz intentó interponerse a la asignaciones de la Junta hasta en dos ocasiones, consiguiendo en su segundo intento un acuerdo con estos por el que pasaría de representar papeles de sobresalientes a primera dama en las tragedias. Además, trabajaría como sobresaliente solo si conocía la obra que la primera dama no pudiera realizar, en el caso de que no conociera la obra se cambiaría (Cotarelo & Mori, 1879, pp. 47-48).

Las exigencias de la actriz parecían bastante caprichosas, pues incluso se vio con el poder de cambiar de compañía puesto que no le agradaba la que le habían asignado inicialmente, pues consideraba que no resaltaría lo suficiente su fama.

Hemos de reconocer que la actriz, astuta, supo cómo buscar los beneficios de su propia persona, lo que le causó problemas no solo con la Junta, sino también con numerosos directores de escena. Su valía se mantuvo a lo largo de los años en los que

---

<sup>90</sup> Los reales sitios eran instituciones pertenecientes a la realeza (Aranjuez, Escorial, San Idelfonso), en los que se construyeron teatros en 1768 destinados a las cortes. Y que comúnmente se conocían como *Teatro de los Sitios* (Cotarelo & Mori, 1897, p. 5).

representó, pero su fama fue decayendo. Cada vez menos resultaban sus estratagemas de cambios de compañías y vivió algunos años en los que apenas actuó como primera dama para las tragedias, debido a la escasez de representación de estas.

A lo largo de su carrera en solitario, buscó tomar segundas nupcias con un hombre del que desconocemos su nombre, cosa que no logró. Lo que supuso que solicitara su guardarropa a su anterior esposo, quien obvió la petición y no le envió nada. De modo que, la actriz gracias a la Duquesa de Alba consiguió obtener un nuevo guardarropa, con el actuaría como primera dama en la compañía de Manuel Martínez (Cotarelo & Mori, 1879, pp. 51-52).

En 1783 su marido volvió a su lado y en 1784 este solicitó que la actriz no pudiera representar a no ser que fuera bajo su permiso expreso. Lo que provocó que esta pidiera el divorcio y por ende, que se separasen al año siguiente. En solitario prosiguió su andadura teatral los años venideros, aumentando incluso su fama como primera dama, representando obras tanto trágicas como cómicas. Debido a problemas de salud se ausentó un tiempo de los escenarios, hasta que el 9 de abril de 1803, solicitó su restitución, la cual fue aceptada. Si bien, esta aceptación no dio tiempo a que llegara a la actriz, pues murió ese mismo año el 28 de diciembre.

**MARÍA LADVENANT Y QUIRANTE “LA DIVINA MARIQUITA” (VALENCIA, 1741-1767)**

Su fama fue tal que se la recordó incluso veinte años después de su muerte. María Ladvenant y Quirante nació en Valencia el 23 de julio de 1741, siendo hija de los también actores Juan Ladvenant y María Quirante. Cotarelo y Mori (1897) comenta que la actriz fue un prodigio del teatro y que aprendió la profesión con gran destreza desde bien joven.

En 1759 se casó con el actor Manuel Rivas, con el que tuvo una hija en 1760, que también se convertiría en actriz y que al igual que su madre moriría prematuramente, llamada Silveria María Pascasia. El matrimonio no fue muy satisfactorio para la actriz, Hormigón (2003) alega que quizás las desavenencias del matrimonio nacieron por los celos del esposo, pues la fama de la actriz fue mucho mayor que la de este (p. 1067).

Esto supuso que se separaran, pues Manuel Riva viajaría de una ciudad a otra actuando, mientras María Ladvenant adquiría fama y comenzaba amores con distinguidos hombres de la nobleza madrileña. “Fruto de estos amores fueron tres hijos: María joseda Bernarda, nacida en 1762 y que fue reconocida por su madre en 1765, Bernardo Pedro de Alcántara, nacido en 1764 y Francisco Manuel, en 1765” (Hormigón, 2003, p. 1067).

Sin duda alguna, la fama y las relaciones sentimentales le proporcionaron a la actriz un sustancioso sueldo con el que no solo pudo permitirse una vida de lujo, sino además, comprar tierras y animales con los que desarrollar una ganadería, que regentó la familia de la actriz.

Probablemente, María Ladvenant comenzó a interpretar papeles a una edad muy temprana, si bien, los primeros datos que se encuentran de ella como actriz son en la compañía de José Parra en Madrid en los años de 1759 a 1760, en la que desempeñaría papeles de octava dama. Pero no duraría mucho realizando estos papeles, pues la joven María, pronto ascendió a cuarta dama. Este puesto le supuso un importante reconocimiento como cantante, al interpretar sainetes y entremeses.

Su fortuna y fama fueron creciendo al unísono, pues tras la jubilación de José Parra, ascendió a segunda dama bajo las ordenes del nuevo director de la compañía José Martínez Gálvez. Un año después paso a interpretar a la tercera dama en esta misma

compañía, en periodo de 1761 a 1762. “Tenía que compartir el papel, sin embargo, con otra joven actriz, Mariana Alcázar, con la que en los años siguientes entablaría una feroz competencia que daría lugar a los bandos de *chorizo* y *polacos*” (Hormigón, 2003, p. 1069).

Esta rivalidad entre las actrices comenzará en 1762-63, precisamente en el momento en el que su compañera y enemiga pasa a formar parte de la compañía de María Hidalgo. Junto al finalizar esta temporada la viuda directora de la compañía Águeda de la Calle se jubilaba y la actriz obtiene la dirección de esta.

La dirección de la compañía no se le hizo fácil a la actriz, pues fueron numerosos los que se opusieron a su nombramiento, avalados por la Junta y otros tantos, como Mariana Alcázar y su esposo, los que sabotearon sus futuros contratos, y por ende, la posibilidad de esta de completar la compañía:

El 26 de marzo de 1763 pide que se le libere de la autoría por no poder completar la compañía, ya que su rival Mariana Alcázar y el marido de ésta, José García Ugalde, se niegan a participar en ella. La junta, para acabar con las rivalidades entre las dos compañías, establece que los beneficios de los dos coliseos, el de la cruz y el príncipe, se junten en una caja común, y que cuando un actor no pueda representar y no haya sustituto en su compañía, ocupe su lugar alguna de la otra compañía (Hormigón, 2003, pp. 1069-70).

Con dificultades, la actriz y directora consiguió completar su compañía esa temporada de 1763. En ella representó obras de los más ilustres creadores, Calderón de la Barca, Moreto, Rojas Zorrilla, Bances Candamo, entre otros. Su gran logro como directora fue mantener diecisiete días en cartel, la obra *Necepsis* de Trigueros. La cual mantuvo a un precio asequible incluso los días más flojos. No obstante, aunque su éxito fue indiscutible y consiguiera mantener el nivel de su compañía durante toda la temporada teatral, el año siguiente de su dirección volvió a tornarsele duro, pues a sus conflictos habituales se le unió su delicada salud, por lo que solicitó de nuevo su retiro y esta vez fue aceptado.

Esta renuncia de la actriz no duro mucho, pues antes de que le fuera asignada la dirección de la compañía a Nicolás de la Calle, solicitó recuperar su puesto y se le fue concedido. Tras ello, los triunfos de la directora fueron innegables, ya que incorporó a la

escena obras italianas y francesas, además de representaciones clásicas como *Andrómaca* o *Hipermnestra*.

Su fama no solo fue por sus logros como directora, con los que alcanzó a mantener en cartel alguna de las obras más de veinte días, sino también por sus interpretaciones como primera dama de la compañía. Sin embargo, sus éxitos no fueron suficientes y cada principio de temporada se encontraba con las mismas dificultades. Sus dudas sobre su autoría en la temporada de 1765 le llevaron incluso a la cárcel, lo que le supuso un año de inactividad teatral.

A la salida de la cárcel recupero su puesto de primera dama, además de la dirección de la compañía, si bien, la actriz no lograría iniciar la temporada de 1767 pues debido a su enfermedad agravada, falleció antes de comenzar, a la edad de 24 años.

#### **RITA LUNA (MÁLAGA, 1770-1832)**

La actriz nació en Málaga en 1770 siendo hija de los actores Joaquín Alfonso y Royo y Magdalena García. Rita Luna era su nombre artístico, pues su nombre de nacimiento era Rita Vidal Alfonso García. A pesar de lo que se pueda pensar su educación no se basó en el arte escénico sino en una vida esmerada y religiosa. No obstante, la actriz siguió los pasos de sus padres y en 1789, con apenas diecinueve años, comenzó su andadura escénica. En Madrid sorprendió a todos con su actuación en el teatro provisional de Sebastián Briñoli, representando obras del teatro clásico.

En 1790 obtuvo un puesto en la compañía de los Reales Sitios, donde comenzaría a crearse una importante reputación. La cual le consiguió la atención del conde de Floridablanca, con lo que, en 1792, bajo instrucciones del conde, fue aceptada como nuevo miembro en la compañía de Manuel Martínez, que interpretaba en el Corral del Príncipe, como segunda dama.

Desafortunadamente, en esta compañía rivalizó con la actriz María Rosario Fernández “La tirana”, por lo que decidió, eludiendo los problemas y el acoso de la diva en 1793, pasar a la compañía del Coliseo de la Cruz. En esta compañía se consagró como la mejor actriz de su tiempo, durante dieciséis años, siendo enormemente aclamada por el público (Naranjo Fernández, 2010, párrafo 9-18). Durante su estancia en esta compañía



interpretó obras como *La dama Boba*, *La moza del cántaro*, *El perro del hortelano*, hasta que en 1806 decide por voluntad propia y en la plenitud de su fama retirarse de los escenarios.

#### **MARÍA BERNARDA PORTILLO (SIGLO XVIII)**

Hasta la fecha se desconocen datos sobre su nacimiento o su parentesco filial. Hormigón (2003) comenta sobre ella que formó parte de la compañía que trabajó en el Valle del Ebro en 1735, de la que se han recuperado escasos datos. Con todo, de los que se han podido rescatar, en ellos se reconoce un debate para su licencia de representación en Tudela, además de la *autoría* de María Bernarda Portillo, quien como representante de la compañía solicita licencia de actuación (p. 1165).

Se le concedió la licencia de representación y ese mismo verano la compañía de Portillo, representó cerca de cuarenta y siete obras, entre las que se encuentran *Las amazonas* de Lope de Vega, *Las armas de la hermosura* de Calderón, *La vida es sueño* de este mismo, *Los tres blasones de España* de Rojas Zorrillas y Coello, entre otras. Desafortunadamente, estos son todos los datos que se han podido obtener de la directora.

## MARÍA PULPILLO (GRANADA, 1763-1809)

La actriz nació en Granada el 21 de marzo de 1763, siendo hija de Mateo Pulpillo y Nicolasa del Barco, ambos padres se dedicaban al mundo de la farándula, pues su padre era director de una compañía teatral. Comenzó su andadura en el espectáculo muy joven, destacando por sus cualidades musicales, se hizo un hueco entre las tonadilleras de Cádiz.

El proceder de una familia noble, su padre lo era, le ocasionó diversos problemas, si bien, nada que la cantatriz no pudiera superar (Angulo Egea, 2000, p. 313). Su padre la apoyó en su crecimiento como actriz y la acompañó a Madrid cuando fue seleccionada para interpretar sextas damas para la compañía de José Ponce. Padre e hija trabajarían juntos en los escenarios, la una como tonadillera y el otro como músico.

Tras la muerte de su padre en 1796 contrajo matrimonio con el músico Blas de Laserna, con el que siguió la misma dinámica, pues el matrimonio actuaba junto, el uno como músico, la otra como tonadillera. Se dice que fue una mujer respetuosa con su público, que mantuvo su personaje dentro y fuera de los escenarios. No se le reconoce ninguna relación fuera del matrimonio, al menos verídica, pero se dice que fue cercana a los hombres que la pretendían, siempre con límites amables.

Parece que fue una tonadillera correcta, que se entendió de maravilla con su esposo, maestro y compositor Blas de Laserna, y que, en una ocasión, esta fue sancionada ocho días, por cantar la letra de *Los hortelanismos* sin respetar la censura, si bien, su castigo fue disuelto al poder alegar que había sido un error de estudio (Angulo Egea, 2000, p. 323).

El 14 de marzo de 1794 se retiró de los escenarios, dicen que, por la edad y el cansancio, pero tal vez también por la decadencia de un género que comenzaba a no ser del gusto del público. Falleció a los 46 años, aun casada con Blas de Laserna en 1809.

Las actrices del siglo XVI al siglo XVIII se nos han presentado como mujeres fuertemente implicadas en el mundo de la representación. La actuación ya no solo se convierte en un medio profesional por el que obtener un sustento económico y familiar, sino también en un medio por el que la mujer se completa y se siente realizada. Son

numerosos los casos en los que las mujeres se individualizan e independizan en el teatro, por mucho que las leyes contradijeran la libertad de la actriz, y buscaran para ellas un hombre a su altura. Podemos llegar a afirmar que la actriz se evade del hombre y consigue una fama mucho más extensa y llamativa que la de su compañero. Son sorprendentes las hazañas que estas mujeres lograron, interpretar personajes femeninos, vestirse de hombres, hasta dirigir una compañía con todo lo que ello conllevaba, las convierte en verdaderos modelos independientes y fuertes.

En suma, la actuación de la mujer a lo largo de los siglos XVI y XVIII se nos ha presentado de lo más interesante. Al igual que en el capítulo anterior podemos confirmar que un elevado número de mujeres se dedicaron a la creación e intervinieron en la historia. Incluso, podemos especificar mucho más al comprobar en este capítulo que la mujer no solo fue creadora de obras dramáticas, sino que, además, representó personajes femeninos y masculinos en los teatros de toda España. Se encontraron con sus limitaciones y sus caminos no fueron sencillos, pero sin duda alguna, consiguieron y han conseguido formar parte de la historia del teatro español, lo que nos ha permitido recuperarlas y recordarlas.

### **2.3. Figuras femeninas creadas por mujeres**

En el contexto social la mujer se ha presentado en estos siglos mucho más avanzada que en la Edad Antigua y Medieval. Nos hemos encontrado con mujeres que accedían a trabajos remunerados y compaginaban estos con las labores internas, del hogar; además de modelos sociales nuevos, debido al avance comunitario y el nacimiento de una nueva clase, la burguesía.

De modo que, nos topamos con modelos sociales como los de madre, esposas, hijas, solteras, sirvientas, viudas, prostitutas y cortesanas, brujas, monjas, además de las más reconocidas como reinas. Estos no varían demasiado de los de los siglos anteriores, pues su construcción y aportación social era similares.

Hemos de identificar que en estos siglos la educación de la mujer se comenzaba a considerar, aunque no de una manera tan amplia como la de los hombres, podían acceder, en su mayoría, a una educación inicial en la que se les instruía para la vida mayormente cristiana. Esta formación no era tan completa como la de las mujeres que se entregaban a la fe, no obstante, un elevado número de estas pertenecientes a la aristocracia o nueva burguesía, obtenían una considerable educación e instrucción de sus padres, normalmente eruditos que, apasionados del conocimiento legaban este a sus hijas. Del mismo modo, nacieron los mecenazgos de mujeres, permitiendo que ellas mismas evolucionasen en el mundo del arte y de la literatura, llegando a convertirse en ocasiones en grandes referentes para su tiempo.

Es esta razón la que nos ha hecho distinguir, como vimos en el apartado anterior, no solo un elevado número de dramaturgas, mujeres escritoras en el teatro, sino también de actrices, mujeres que ejercieron esta profesión de una reputación considerable y que tuvieron una gran fama.

Dentro de los modelos sociales que localizamos, hay uno que no se va a dar de manera explícita en la sociedad, pero que sí lo va a hacer dentro de las obras literarias. Y es que, sobre las mujeres recaía el peso de la honra y honor familiar, por lo que debían comportarse como una dama y proteger lo máspreciado que tenían, su virtud. Esta idea de protección se extendería a la construcción de un nuevo modelo social antes no contemplado, el de dama.

Apreciando el contexto social en el que se enmarcaba la mujer, el personaje femenino se nos presenta de nuevo etiquetado por los cánones sociales, si bien, en comparación con el capítulo anterior, podemos valorar que estos personajes se van a mantener, gracias al gusto de la comedia, sobre todo comedia de enredo, en roles de madre-esposa, hija-futura esposa, dama, bruja, solterona y sirvienta. Y en breves ocasiones, por las tragedias o dramas, en reinas y princesas.

De nuevo nuestra premisa mantiene la importancia de que el personaje se encuentra condicionado por la sociedad del autor que lo construye, en este caso por las dramaturgas. Lo que hace que hallemos modelos de mujeres generalmente individualizados, debido a que estos personajes han sido contruidos desde el pensamiento femenino. Así pues, apreciamos personajes secundarios con una llamativa carga principal, personajes principales con una construcción coherentemente social y al mismo tiempo, personajes secundarios con apenas relevancia.

Una vez más, nos hemos servido para el análisis de los personajes, de la hipótesis de la que partimos en el capítulo anterior, en la que, contemplando la idea del teatro como reflejo de la realidad, *mimesis*, comprobamos que los personajes están contruidos condicionados por la sociedad del momento y el autor que los describe. De modo que, estos personajes femeninos se han considerado individuos en la obra, en el mundo real-ficticio. A partir de esta consideración y conocimiento del contexto social de la autora, presentamos los personajes femeninos creados por mujeres. La condición social que estos personajes femeninos representan y la repercusión que esta condición aporta a la caracterización del personaje, justificando con ello su función principal o secundaria en la obra, ya no como un recurso sino como un ente social.

En este plano hemos de evidenciar que el personaje que se presenta en las obras escritas por mujeres se va a encontrar sutilmente diferenciado del construido por los hombres. Estos van a apreciarse más avanzados en sus modales y carácter, en cierto modo, irán un paso más allá que las mujeres reales de la sociedad. Si bien, en su mayoría hallamos figuras femeninas en un punto en concreto de sus vidas, y es que un amplio porcentaje de los personajes contruidos por mujeres se van a encontrar en edad casadera.

Lo que está íntimamente relacionado con el tipo de teatro que surge en estos siglos, un teatro destinado al entretenimiento y al pueblo, mucho más profano, que no nace de la mitología, sino de las acciones cotidianas. De ahí, que gran parte de las obras contemplan la estructura de la comedia, sobre todo, de la comedia nueva construida por Lope de Vega o Calderón de la Barca, como referentes. Estas se basan en comedias de enredo, amorosas, donde caballeros y damas, se enamoran y desenamoran, para felizmente acabar unidos como esposos. Idea fundamental que se busca en la sociedad, el matrimonio, sobre todo para las mujeres. Pero, además, que abre el juego cómico y el entretenimiento para el gusto del vulgo.

Así pues, en este teatro del Siglo de Oro al siglo XVIII no solo nos encontramos con tragedias y comedias, sino que también nacen otros subgéneros destinados a la función lúdica, de modo, que veremos tragicomedias, tonadillas, sainetes y entremeses, como parte de la creación no solo teatral, sino también femenina. Al estar destinado la mayor parte de este teatro al vulgo, sus personajes femeninos no se van a encontrar modelizados, no son exactos ejemplos de lo que debe ser una mujer, pero si representarán tópicos sociales. No obstante, estos personajes femeninos tienen una identidad propia, por mucho que cumplan un papel social concreto (madre, esposa, hija...). Lo que crea además de ejemplos morales, individuos de propio pensamiento. Razón tal vez por lo que el teatro se convierte en un arma de doble filo durante estos siglos, y fue tan temido, por moralistas y religiosos.

Y es que, como bien marca Alonso de Santos (2012) en referencia a las palabras de Ruiz Ramón, el personaje se encuentra dramatizado mostrando un fuera-dentro, una figura prototípica como es la de galán, dama, padre, gracioso; y al mismo tiempo, un rostro propio, una figura teatral que se asemeja a la del héroe dramático, creandose así un teatro repleto de intrigas, destinado al vulgo (p. 124). Muy similar será el teatro del siglo XVIII, que se regirá entre “el teatro «cortesano», de minorías, y un teatro «popular». Mientras el primero pretende incorporar las nuevas tendencias europeas, el segundo trata de reflejar en escena los problemas más cercanos al espectador” (p. 124). Así, este personaje evoluciona hacia una figura íntima e individual, mucho menos prototípica.

En suma, a grandes rasgos el personaje femenino que hemos encontrado en este nuevo teatro se va a comportar de una manera similar al ya visto. Continuará estando

condicionado por el contexto social en el que se enmarca a la mujer, sin embargo, la localizamos mucho más individualizada, tal vez por formar parte de la creación femenina.

### 2.3.1. El personaje femenino de este periodo

En el contexto social de la mujer hemos denotado un avance de esta en cuanto a su importancia en la sociedad, pudiendo acceder a trabajos remunerados y exteriores. Así, los modelos que localizamos siguen siendo los de madres, esposas e hijas centradas en el núcleo familiar, pero también los de sirvientas, prostitutas y cortesanas, brujas y solteras. Una de las funciones principales que estas mujeres deben respetar es el de mantener la honra, mantenerse vírgenes hasta el matrimonio. Razón por la que en la literatura apreciamos también la figura de la dama. Algo que debe ser toda mujer excepto las prostitutas, cortesanas y brujas. Esta figura de la dama va a estar íntegramente relacionada con su función de hija y futura esposa. Además de con su ascendencia social, pues la mayoría de ellas son mujeres de alta cuna.

Como ocurre en el capítulo anterior, nuestro estudio de este personaje femenino está basado en el contexto social y, por ende, en la hipótesis antes presentada. Fundamentada por la idea del personaje-individuo del siglo XXI y justificada por la *mimesis* teatral. Afortunadamente, en estos siglos hemos podido apreciar una gran cantidad de dramaturgas, por lo que estas son nuestro objeto de estudio. Trabajaremos sus obras y sus personajes femeninos con el fin de comprender la construcción de estos, la evolución del personaje femenino en los Siglos de Oro al siglo XVIII. De modo que, nos servimos de nuestro listado anterior “Dramaturgas representativas de este periodo” ([anexo II](#)) para llevarlo a término.

Hemos seleccionado a estas, descartando al resto de dramaturgas ([anexo I](#)) por la escasez de datos que apreciamos en ellas, la pérdida de sus obras, la imposibilidad de obtenerlas o por su tipo de teatro alegórico. Las seleccionadas presentan todas ellas un conjunto de obras trágicas, cómicas, tragicómicas, entremés, sainete y tonadilla. Otras de las razones por lo que las hemos elegido ha sido por su construcción del personaje, pues la mayoría crean figuras femeninas de importante relevancia, no alegóricas y sus obras poseen una amplia temática. Además de por crear obras originales y propias.

Por ello, han sido nuestro objeto de estudio: **Ángela de Acevedo, María Rita Barrenechea y Morante de la Madrid, María Antonia de Blancas, Ana Caro Mallén de Soto, Mariana Cabañas, Joaquina Comella, Leonor de la Cueva y Silva, Felician**



**Enríquez de Guzmán, María Rosa Gálvez, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Laborda Bachiller, Joaquina Magraner y Soler, María Isabel Morón, Juana Teodora de Souza, y, María de Zayas y Sotomayor.**

De ellas analizamos entre una y dos obras propias, basándonos en el número de intervenciones de sus personajes femeninos y el género teatral que desarrollan. Así pues, hemos examinado más en profundidad aquellas creaciones en las que intervienen un mayor número de veces las figuras femeninas, o aquellas obras de autora que sean únicas. Por consiguiente, nuestro canon de obras es: *El muerto disimulado; Catalín; El esclavo de su amor y el ofendido vengado; Valor, agravio y mujer; Las mujeres solas; La Anita; La firmeza en la ausencia; Primera parte de la tragicomedia de jardines y campos sabeos; Segundo entremés de la primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos; Un loco hace ciento; La delirante; Zinda; La familia a la moda; La segunda Celestina; La dama misterio, capitán marino; El hombre honrado y la petimetra corregida; Buen amante y buen amigo; El gran prodigioso de España y lealtad de un amigo; y Traición en la amistad*. Las cuales hemos presentado alfabéticamente por orden de autora.

Del corpus de obras de estas autoras, han sido descartadas aquellas que no son originales, sino traducciones de la propia autora, esto es debido, a que se ha buscado la autenticidad femenina en la construcción de sus personajes, también se han descartado las obras destinadas al teatro lírico, como la ópera.

Así pues, los personajes presentados por mujeres son construidos desde una perspectiva femenina, que les aporta una individualidad dentro de su globalidad social, de modo que todas se podrían enmarcar en el subgrupo de damas, pero solo algunas cumplirán específicamente este rol, no pudiendo ser etiquetadas en los modelos tradicionales. Los modelos sociales que encontramos en las obras de autora, suelen ser esposas-madres, hijas-primas-hermanas, brujas y damas. Y en escasas ocasiones, reinas y princesas. Siguiendo estos modelos se han presentado por subgrupos, partiendo del subgénero teatral: tragedia-drama, comedias, tragicomedias, entremés, sainete y tonadilla.

### 2.3.1.1. Tragedia y drama

De toda la creación de obras femeninas seleccionada solo dos se presentan como tragedia y drama, ambas obras son de la misma autora, María Rosa Gálvez, datadas en 1804. Excepcionalmente apreciamos en ella los modelos femeninos de reina y princesa, ya que en su mayoría los personajes que presenta la tragedia de esta época y, sobre todo, de la autora se basan en estratos sociales elevados o que se muestran por encima de un colectivo marginal, de ahí que encontremos referencias a reinas, reyes, colonizadores, entre otros. Modelos que ya no vamos a volver a encontrar debido a la temática del resto de subgéneros teatrales y autoras.

Estos personajes que presenta se aprecian ligados a la figura real o ficticia de la reina y como tal se muestran individualizados, con gran poder. Y es que, a pesar de que no se trata de personajes mitológicos, sí resultan ser entidades históricas conocidas o estar inspirados en alguna de ellas. En el caso de *La delirante*, los personajes femeninos más relevantes son Isabel I reina de Inglaterra y Leonor de Escocia, hija de la reina María Estuardo (inventada por María Rosa, pero con referencias a una madre real). Lo mismo ocurre en su obra dramática *Zinda*, donde inspira su personaje femenino principal en la reina Jinga Mbandi-Ngola de Angola.

Y es que, María Rosa Gálvez tiene una especial predilección por, en su tragedia de estilo neoclásico, presentar heroínas trágicas con un fondo histórico:

Todas las obras tienen fondo histórico o bíblico, con elevadas dosis de invención y de adaptación de la historia a las exigencias de la verosimilitud interna de la obra y también todas tienen, de una forma o de otra, un final ejemplar de función catártica. Esto es muy interesante porque, en este final catártico, la muerte de los personajes masculinos negativos o el suicidio o asesinato de los femeninos, y por tanto positivos, tiene como fin el triunfo del concepto de virtud y de sensibilidad que éstos últimos transmiten (Hestablier, 2005, p. 149).

Así pues, en ambas obras se desarrollan personajes de una gran importancia histórica, ya sea ficticia o real, pero siempre acorde con la trama principal. Por su parte en *Zinda* presenta dos personajes femeninos de relevancia, Zinda del mismo nombre que la obra y Ángela. Son de clases sociales distintas y se construyen con diferencias más que apreciables, vemos a una reina y a la hija de un canciller colonial:

En este sentido, Zinda es un perfecto alegato antiesclavista es un momento histórico en que el debate sobre la necesidad de humanización de los excesos del colonialismo europeo era asunto candente (Hestablier, 2005, pp. 150-151).

Al igual que sus anteriores personajes el de Zinda se encuentra basado en una mujer real:

La heroína de Zinda es un personaje histórico, y en el ejemplar que MRG sometió a la censura la tragedia llevaba el título La negra Zinda. Su verdadero nombre era Jinga Mbandi-Ngola (1582-1663) y reinó en Ngongo, actual Angola, por cuarenta años. (Bordiga Grinstein, 2003, p. 89).

Su historia podría recordar a la de María Rosa, si bien, fueron muchas las traducciones que se realizaron de las obras basadas en su vida, pero la única que nació independientemente de ella es la de la autora, quien a partir de la leyenda generó un drama único y propio.

En definitiva, esta naturaleza histórica de las obras hará que los personajes femeninos que encontremos se construyan con un carácter muy humano, real, ocupando gran parte de la trama.

Así estos personajes femeninos que hallamos en la tragedia o drama serán los modelos de reinas, princesa e hija. No se aprecian como modelos de maldad, virilidad o bondad, sino que se componen individualmente, de una personalidad propias, pero siempre manteniéndose dentro de los límites permitidos para la figura femenina, cordiales, afectuosas, sensibles. De los personajes femeninos los de reina serán los que denoten principalidad y heroísmo, como Isabel y Zinda, las cuales, en parte, guían y finalizan el conflicto trágico.

Por su parte, la princesa e hija, mucho más secundarias, reflejarán el carácter sencillo y simple típico de una joven tutorizada. Únicamente, Leonor se desviará tímidamente de la norma, pues como princesa extranjera, casi cautiva, se enfrentará a su opresora. Por su parte, Ángela esperará a ser salvada por otros, por su padre, sin imponerse a ningún varón o líder.

### **2.3.1.1.1. Reina**

Desde el teatro antiguo el papel de la reina ha estado condicionado a la unión de esta con un hombre del mismo rango, el rey. Por lo que, en ausencia de estos siempre se han caracterizado como mujeres de gran poder y entendimiento, protectoras del reino y del pueblo, casi como madres de la patria. Similar se presenta la reina de las tragedias del siglo de Oro al XVIII, pudiendo variar en su importancia, sujeta a su papel principal o secundario. Con todo, el rol de reina presentado por la dramaturga María Rosa Gálvez, evolucionará independizándose de la figura masculina, aun cuando pudiera ejercer de regente. Y es que, se aprecian reinas de un estado ficcional completamente matriarcal.

#### **ISABEL [María Rosa Gálvez: *La delirante*, 1804]**

Este personaje histórico aparece en la obra *La delirante* de María Rosa Gálvez de 1804, se trata de una tragedia dividida en cinco actos, en verso, que se desarrolla de las ocho de la noche a las ocho de la mañana, ubicada en un único lugar y espacio el palacio de la reina Isabel en Londres. El argumento principal se basa en el intento de usurpación del trono de Isabel por Lord Arlington, supuesto aliado de la reina. Isabel ha mandado su ejército a Escocia, de donde su amor y aliado el Conde de Essex regresa. Convencida de que han acabado con todos sus enemigos, la monarca busca el amor del Conde, el cual no es correspondido, pues este le pertenece a Leonor, la enemiga del reino. Essex junto a Lord y Lady Pembroke han ocultado a esta de la reina y su esposo, Lord Arlington.

La trama se enredará cuando Isabel descubra que Leonor continúa con vida y Essex es su cómplice. Si bien, el amor que la reina siente por Essex podrá con todo y perdonará la vida a sus enemigos al encontrarse atrapada por el falso aliado Arlington. Así, la tragedia presenta el conflicto político entre Inglaterra y Escocia, además del enredo amoroso reina-conde-Leonor, que finaliza trágicamente con la muerte de esta última a manos de su esposo.

Isabel se muestra inicialmente como una mujer dirigente, cumpliendo con su rol, ya que como reina posee el poder. Al mismo tiempo, ejerce de vehículo para el inicio de la trama, y se caracteriza como mujer que ama, sufre y manda. Se convierte en personaje informativo, dando lugar al contexto histórico y trágico de la obra, permitiendo conocer su parte de la historia con Leonor y su madre, María Estuardo, sus enemigos:

ISABEL. —

*(Sola sentada junto a la mesa.)*

¿De qué sirve a mi afecto un alma grande

y un corazón sensible, que respira

sólo el placer de amar, cuando en mi pecho

celos, rencores y furor se abrigan?

¡Oh sombra de Norfolk! ¿De qué me acusas?

Tu, a quien mi amor un tiempo prefería,

me abandonaste ingrato; y me he vengado.

Tu cabeza cayó, y la mano misma,

que supo castigar en ti su afrenta,

aniquiló con furia vengativa

a Estuarda, y al fruto detestable

de este enlace, a Leonor ya no respira (v. 141-152, act. I)<sup>91</sup>.

Es una monarca inquisitiva y dura con sus adversarios, pues está segura de que los ha destruido. Y al mismo tiempo es una mujer que ama, una dama enamorada, encantada de la vuelta de su amado y mayor aliado, el conde de Essex. Es por lo que, Isabel se debate entre el amor y la rudeza del mandato:

ISABEL. —

Quejas de mi favor quizá le obligan

a volver; porque premie a sus amigos;

y el amor de Isabel en este día

---

<sup>91</sup> Citado por la edición de Gálvez (2012).

adornará sus sienes victoriosas

del inmortal laurel que le destina (v. 220-224, acto. I).

Será esta faceta de enamorada la que la aleje de la impenetrable barrera de su reinado, de su condición de reina, permitiendo que sus contrarios enmascarados se acerquen a ella, conspirando en su presencia y a sus espaldas. Así, Lord Arlington, supuesto aliado, se enfrenta a la reina, asegurándole que el conde de Essex pretende traicionarla. Sin duda el dolor se apodera de ella, pero no de su valentía, de modo que se enfrentará a su amado, firme y segura, con la única intención de probar su lealtad. El amor no la vuelve del todo invulnerable, pues su función principal es la de reina:

ISABEL. —

Ni ¿qué intentara,

*(Baja del trono enojada.)*

que el golpe destructor de mi justicia

no pudiese estorbar? Busque de Irlanda

auxilio en la traidora rebeldía;

solicite también de mis vasallos

que en su favor desnuden la cuchilla;

apelliden el nombre de Estuarda;

conspiren en venganza de su hija,

y en fin, de la morada de la muerte

invoquen vanamente sus cenizas;

que yo sola, de tantos contrastada,

y por algún infiel quizá vendida,

haré queden de todos las traiciones

en polvo, en humo, en nada convertidas (v. 318- 330, act. I).

Y así se debate entre el amor y el deber, pues su postura como soberana, no aleja su comportamiento de enamorada, y es que sufre por su amor no correspondido, imposible y anhelado:

ISABEL. —

¡Ah! Que mi corazón jamás encuentra  
el reposo a que aspira; bajo el peso  
de la grandeza gime, y no consuelan  
la amistad ni el amor sus sentimientos;  
piensan que soy feliz, cuando yo envidio  
de todos la fortuna, cuando temo  
que puedo hallar el hombre más ingrato,  
en el que mis favores eligieron;  
y antes que su traición imaginada  
llegue a ser contra mí delito cierto,  
procuraré impedirlo: óyeme, Conde (v. 219-229, act. II).

Sus sentimientos por el conde son tales que incluso está dispuesta a ofrecerle el reino, si bien, el rechazo de este, la convierte en un ser aún más vengativo. Es una mujer poderosa y despechada, similar a Clitemnestra, segura de sí misma y de su reinado, por lo que no dudaría en acabar con su amado si fuera necesario, como lo hace con sus enemigos:

ISABEL. —

Ya basta: te comprendo.  
Traidor, ¿piensas que puede alucinarme  
la turbación que encubre tu desprecio?  
No; te conozco bien; con mis favores

he querido saber hasta qué extremo

llega tu ingratitud: yo te abomino;

tú jamás mereciste de mi pecho

terneza ni piedad, sino rencores:

ódiame por tu parte, ama en secreto

la sombra de Leonor; pero mis iras... (v. 262-271, act. II).

La impenetrabilidad de la reina se verá debilitada por el miedo, pues ignorando que Leonor, la princesa enemiga continúa con vida y se oculta en su propio palacio, al contemplarla en su trono, la cree un espíritu. Así, evoluciona de reina a mujer débil y asustadiza, temerosa por las represalias de su enemiga, se acobarda y apela a su compasión:

ISABEL. —

No más; perdona,

espíritu implacable... Apenas puedo

hablar..., huir... Favor, Lady Pembroke (v. 296-299, act. II).

De hecho, el temor la perturba, presentando una mujer sensible e inestable, una reina oprimida. Así, se desvanece la figura de la monarca vengativa, impenetrable, inalcanzable, para mostrar a la persona temerosa, insegura, real. Similar a la reina atormentada por la sombra de su hijo que podemos apreciar en *Electra*:

ISABEL. —

(*Sola.*)

¿Dónde está mi valor? ¿Dónde el antiguo

poder de mi persona soberana?

¿Qué puede intimidarme? ¿Soy la misma

que hizo temblar la Europa? ¡Qué! ¿Una vana



aborrecida imagen así humilla,  
a quien el orbe entero no acobarda?  
¿Soy la misma Isabel?... Sí; despreciemos...  
Pero ¡ay triste!... ¿Qué quieres, Estuarda?...

LEONOR. —

¿Por qué presentas de tu madre  
la cabeza a mis ojos?... Quitá..., aparta  
ese horroroso objeto... ¿Tú me arrojas  
su sangre en mis vestidos? Esta mancha  
jamás se borrará..., jamás..., perdona...

*(Se arrodilla.)* (v. 47-58, act. III).

Esta vulnerabilidad de la reina hace que se muestre voluble y manejable, posibilitando que sus enemigos se conviertan en sus aliados, si bien, no durará mucho pues pronto al conocer la verdad recupera su espíritu resentido y luchador. Y es que, su aliado Lord Pembroke y su esposa esconden a su antigua enemiga Leonor, quien resulta ser la esposa de Lord Arlington:

LORD ARLINGTON. —

El Lord Pembroke anoche de esta estancia  
la retiró: su esposa es quien pretende  
privarme de su amor... ¡Ay!, yo la amaba,  
y la amo todavía: me la ocultan  
para entregarla al Conde, y os ultrajan.

ISABEL. —

No lo conseguirán; yo te lo juro.

Pagarán sus maldades. Ola, guardias (v. 97-103, act. III).

Se esfumará así el miedo y la compasión de su pecho, dando paso de nuevo a su coraza impenetrable, vengativa y conquistadora. Implacable buscará a sus enemigos con la única intención de destruirlos. Si bien, el cariño no se desvincula de su figura, el amor y el temor que amenizan su carácter la vuelven humana, dudosa y sensible:

ISABEL. —

*(Sola.)*

¿Qué me sucede? ¿Es cierto que mis iras  
se atreven a insultar? ¿Que rodeada  
de traidores existe un hombre altivo  
que llegó a desairar su soberana?  
¿Y he podido abatirme hasta el extremo  
de brindarle el laurel? Conde, te engañas:  
nada te prometí: fingidos fueron  
de Isabel los favores: tú ignorabas,  
Leonor, el artificio, y has triunfado  
un momento no más..., no más: ¡qué rabia  
siento en el corazón!... Y es necesario  
ocultar mis furores: ¡oh monarcas  
de Europa despreciados por mi orgullo,  
en mi afrenta gozad vuestra venganza! (v. 182- 195, act. III).

Como reina no tiene límites, pero como mujer enamorada el conde se le presenta un desafío, su punto débil, y es que por él modera su ansia de venganza, su carácter destructor. Si bien, los celos, la furia y la impenetrabilidad que la caracterizan la

desbordan corrompiéndola en exceso. Isabel se debate entre el amor y la guerra, sufre por lo correcto e incorrecto, y es cegada por la cólera del rechazo:

ISABEL. —

*(Aparte.)*

De cólera estoy ciega: envidia, celos,

ultrajes y rencor están luchando

en mi pecho... perezca, sí, perezca... (v. 283-284, act. IV).

Así, representa a la soberana tirana que inspira temor en sus enemigos, a los que no duda erradicar por completo. Por ello, acabará solicitando la ejecución de Leonor, dejándose llevar por los celos, el dolor del rechazo y la furia del poder:

ISABEL. —

Sí; tus celos por mí serán vengados.

Sí; corre a su prisión, y que un verdugo

en ella le dé muerte; el desacato

con que me ultraja lave su vil sangre (v. 291-293, act. IV).

No obstante, la disputa entre lo correcto e incorrecto la absorbe. Isabel se debate entre la disciplina de la reina y la sensibilidad de la mujer. Se mantiene en una lucha constante entre el amor y la guerra, desea acabar con sus enemigos, y al mismo tiempo duda de sus actos:

ISABEL. —

Aún no vuelve Arlington; con su tardanza

en mi pecho renacen las sospechas...

Si estaré obedecida... ¿mas qué dudo?

¿Él no ha sido testigo de su afrenta,

como yo de mis celos? ¿En sus ojos

no brillaba el placer de la fiereza,  
cuando oyó que mi enojo condenaba  
A la odiosa Leonor? Sí; la sentencia  
ya estará ejecutada; ya su sangre  
estoy viendo correr... bañar la tierra; [...] (v. 1-10, act. V).

Su dolor y sus dudas se acentuarán cuando se encuentre acorralada por sus falsos aliados. Sin embargo, su papel de reina no le permitirá mostrarse más allá de la fiereza, el deber de proteger su trono y su patria, además de su reputación están por encima de su propio ser:

ISABEL. —  
Jamás huyó Isabel, sobre mi trono  
*(Sube al trono.)*  
tranquila los espero; mi grandeza,  
mi majestad sagrada hará que tiemblen  
los viles a mi vista (v. 240- 243, act. V).

Finalmente, cuando todo el conflicto se resuelve y sus verdaderos aliados la defienden y protegen, aquellos que juró destruir. Se vuelve compasiva y comprensiva, incluso intentará salvar a su enemiga Leonor, sin éxito:

ISABEL. —  
La grandeza,  
Leonor, de tu carácter ha vencido  
mi enojo y mi rencor; su indulto tengan  
por ti los rebelados, y en mi nombre  
concédeles las gracias que pretendan (v. 326-330, act. V).

Isabel se debate entre la firmeza y la compasión, el amor la vuelve vulnerable, humana, mujer cercana. Si bien, no es capaz de desvincularse de su función de reina, pues es firme, diligente, vengativa y enemiga implacable. Y es que, se convierte en el personaje femenino principal con su carácter voluble y su construcción real y sincera. Como bien marca Hormigón (1996) de los personajes femeninos que presenta la obra, el de Leonor debería de ser el principal, si bien, el que la autora no mantenga el delirio de Leonor en la obra, fomenta que el protagonismo de Isabel aumente. “Esto hace que el personaje de Leonor apenas tenga interés, y tenga mucho más el de Isabel, la reina torturada por el orgullo, el amor que siente por Essex y los remordimientos” (p. 491).

Así, apreciamos a una monarca martirizada por el amor no correspondido, y al mismo tiempo, implacable, destructiva y colérica, alejada del carácter varonil, típico de las mujeres trágicas grecolatinas. Convirtiéndose en una mujer de opuestos, enfrentada por sus propios yoes, por sus roles. Marca Whitaker (1993) que Isabel se debate entre el valor, la confianza propia y ajena, el miedo, la venganza envenenadora y todo lo demás:

Gálvez orchestrates the conflict between Elizabeth and Leonor superbly. As the action of *La delirante* unfolds, the English Queen repeatedly demonstrates her most positive traits: courage, boundless self-confidence, and a sense of historical purpose as leader of a people confronted by powerful foreign adversaries. However, the public gradually perceives that one of Europe's most powerful monarchs is handicapped by her own vindictive nature, her capricious abuse of authority, and an irrational fear of a multitude of adversaries, both real and imagined, both male and female (Whitaker, 1993, párrafo. 5).

Todo ello, convierte al personaje femenino de la reina en el actante principal, en un ser individual, vivido. Pues, sin duda alguna Isabel representa a una mujer comprensiva, dulce y amorosa, al mismo tiempo que a una reina vengativa, celosa, destructiva y poderosa, quien a final deja a un lado su ego y amor propio para salvar su patria e incluso a sus enemigos.

## ZINDA [María Rosa Gálvez: *Zinda*, 1804]

Encontramos al personaje Zinda en la obra de su mismo nombre de María Rosa Gálvez de 1804, se trata de un drama trágico de estilo colonial de importante repercusión. De nuevo, escrito en verso, dividido en tres actos. Se desarrolla la trama principal en el Congo, concretamente en tres espacios, la selva, la galería del fuerte portugués y el interior de la torre de este mismo.

En el *Zinda* busca la liberación de su hijo que ha sido apresado por los colonizadores, mientras sus súbditos le incitan a la guerra contra los blancos en ausencia de su esposo, por el cautiverio del joven príncipe y su deseo de hacerse con el oro de sus minas. En contraposición a los colonizadores opresores encontramos el personaje de Pereyra, un hombre honrado que ha perdido a su hijo a manos de Vinter un colonizador holandés al que ayudó, y que desea casarse con su hija, Ángela, la cual se encuentra atrapada en el fuerte.

Zinda se asociará con él con el fin de salvar a su hijo, si bien, en la batalla es apresada y su esposo, Nelzir se ve en la obligación de hacer un trato por sus vidas. La reina del Congo con el fin de no aceptar el trato, al igual que su esposo, y con la única intención de mantener su libertad, alentarán a su hijo para que se suicide tirándose de la torre en la que se encuentran cautivos. Finalmente, los reyes del Congo serán salvados por su aliado portugués Pereyra, junto a los suyos. El pueblo quedará liberado, mientras Vinter será enviado a juicio.

El rol inicial de la reina del Congo en escena es la de una salvadora, al evitar la ejecución de su aliado colonizador, Pereyra. La apreciamos firme, diligente, segura de su poder y sus palabras al contradecir los deseos de sangre de sus compatriotas:

ZINDA. —

Atrevidos;

¿es esta la clemencia que os encarga

vuestra Reina? Decid, ¿cómo las leyes

de la hospitalidad así se ultrajan

en ausencia de Zinda., que en el orbe  
son con tanta justicia respetadas?

Pereyra me ha enseñado a ser piadosa; [...] (v. 51-57, act. I)<sup>92</sup>.

Se nos presenta pues como una reina compasiva, en contacto con el mundo exterior. Lo que le supondrá la enemistad de alguno de sus vasallos, debido al cambio de costumbres. Y al mismo tiempo, apreciamos el respeto que emana sobre los suyos, pues se la observa como una monarca fuerte y decidida. Su intención no es la de salvar a Pereyra por amistad, sino la de castigar a los verdaderos enemigos:

ZINDA. —

[...]

Mis tormentos

no puede consumir su activa llama,

aunque Pereyra en ella pereciese.

La sangre portuguesa, que mis armas

deben verter, se encierra en esos muros

quiero verla en arroyos derramada

inundar estos campos; vuestro brío,

las voladoras flechas y las hachas

destruyan los contrarios combatiendo;

sus miembros, sus cabezas destrozadas,

anunciarán la lid y la victoria,

señalarán la afrenta y la venganza (v. 142-152, act. I).

---

<sup>92</sup> Citado por la edición de Gálvez (2012).

Como dirigente máximo en ausencia de su esposo, obtiene el respeto de los suyos, por su fortaleza y tozudez. Y al mismo tiempo, sirve de vehículo informativo de la trama, anunciando a Pereyra el asesinato de su hijo a manos de sus aliados y el cautiverio del suyo propio:

ZINDA. —

Su tirana

ambición y su astucia consiguieron

que todos los soldados le nombraran

para el mando del fuerte, y que ninguno

el vil asesinato penetrara.

Mi hijo Zelido entonces con el tuyo

se halló en la fortaleza, mas su infancia

no pudo libertarlo del tirano. [...] (v. 200-207, act. I).

Zinda es madre y es reina lo que la convierte en un arma, contempla con calma a sus amigos, y con furia a sus enemigos, por lo que buscará destruir a todos sus contrarios como madre y como monarca:

ZINDA. —

He aquí el momento. En vano de Pereyra

pretende la virtud que con mis armas

no extermine los viles europeos:

el amor maternal a la venganza

conduce mi valor; perezcan todos;

eternice el estrago de su infamia

la execrable maldad; y el universo

tiemble el furor atroz de una africana (v. 277-283, act. I).



No se estremece ante el adversario, no teme por su vida, ni busca su piedad. Su decisión es clara y firme, atacará a todo aquel que sobre pase los límites de su misericordia:

ZINDA. —

En favor de la paz, de un hijo amado,  
y de la humanidad, mi tolerancia  
escuchará al traidor; pero si insulta  
de nuevo mi piedad, toda la saña,  
que en mi pecho se encierra reprimida,  
dejará su maldad escarmentada.

La virtud de Pereyra, que en el tiempo  
de concordia feliz y de alianza  
se ha grabado en mi pecho, a esto me obliga:  
yo la admiro, y pretendo respetarla (v. 363-371, act. I).

Como líder es una mujer audaz, no se anda con rodeos, de ideas claras, no teme el enfrentamiento, ni la destrucción, su objetivo es nítido y conciso, la salvación de su descendencia y de su pueblo:

ZINDA. —

Basta  
de inútil artificio; si el estrago  
intentas prevenir que te prepara  
mi poder ultrajado, haz que al momento  
al Príncipe me entreguen. De su infancia  
¿con qué derecho, di, con qué motivo

dispone tu malicia? (v. 386-392, act. I).

[...]

ZINDA. —

Huye de mi presencia; en tus murallas  
enciérrate, cobarde. Alumbra el fuego  
del rayo asolador con que amenazas;  
que yo, oponiendo el pecho desarmado  
a esa invención atroz y sanguinaria,  
al frente de mis tropas vencedoras,  
vibrando el arco, y esgrimiendo el hacha,  
abatiré las puertas y los muros  
que te sirven de asilo, y empapada  
en sangre y en furor, de polvo y fuego  
cubierta, volaré donde ultrajada  
gime por tus maldades la inocencia,  
y saciaré en tu vida mi venganza. [...] (v. 434-446, act. I).

Indudablemente representa una figura femenina de gran valía. Cuando su compasión e intento de entendimiento con el enemigo no es correspondido, ni las advertencias, ni las palabras hacen efecto, Zinda se convierte en guerra, como punta de lanza, encabeza la batalla, pues es valiente, en contraposición a su esposo. Ella es madre y reina, y tiene un objetivo: la salvación de los suyos. Por lo que luchará incluso en el cautiverio:

ZINDA. —

Sí; yo espero

no ser jamás esclava de los blancos;

y para conseguirlo tengo un medio  
digno de mí, y seguro. Vinter, sabe  
que ni tu astucia ni tus iras temo.  
Mi hijo Zelido y yo libres nacimos;  
infelices, mas libres moriremos (v. 90-96, act. II).

No se amedrenta, ni teme, no muestra el sufrimiento de una madre, sino la fuerza y el poder de esta en la batalla incansable por la salvación de su descendencia. Únicamente a solas con la hija de Pereyra, Ángela, se reconoce tímidamente sensible y dubitativa, preocupada por el sino de su hijo. A grandes rasgos recuerda a Hécuba, madre y esposa fiel que luchará por los sus suyos hasta después de la muerte:

ZINDA. —

Dime ¿cuál es la suerte de mi hijo?  
¿Qué hizo de él ese infame? ¿Podré verlo?

ÁNGELA. —

Y abrazarlo también: vive a mi lado  
el príncipe tu hijo, y sin recelo  
gozarás de su vista (v. 121-124, act, II).

[...]

ZINDA. —

Feliz infancia, en cuya edad se ignoran  
los males de la vida y los peligros.  
¡Cómo el dulce reposo de tu estado  
envidia mi dolor! Hijo querido,  
hijo de mi desgracia, tú del sueño

gozas el blando halago; y yo suspiro,  
tiemblo, y me afano al contemplar tu suerte;  
cuando Vinter permite que el alivio  
tenga de tus caricias, y a mi lado  
te sepulta también en este sitio,  
sin duda que le queda la esperanza  
de reducir mi vida y mis dominios  
a una vil sujeción..., antes perezca  
Zinda., que llegar pueda a consentirlo. [...] (v. 1-14, act. III).

Así, Zinda se muestra como una combatiente incansable, aun con el sutil temor por el futuro cautiverio de su joven hijo. Lo que la lleva a enfrentarse a su propio esposo al caer cautivo y ceder el más preciado secreto de su pueblo. Representando así a la madre y a la reina y convirtiéndose en protectora incansable de su patria:

ZINDA. —  
¡Dioses! Él es: cobarde negro,  
traidor esposo, ¿es este el heroísmo  
que Zinda te enseñó? ¿Cómo en ti cabe  
un extremo tan vil? ¿Cómo atrevido  
te presentas a mí, cuando humillado  
por salvar a tu esposa y a tu hijo  
complaces la codicia de los blancos,  
descubriendo a un malvado los más ricos  
tesoros de tu patria? Vete, infame,  
de mi presencia, teme el furor mío:

yo detesto al que torpemente débil

su reino y sus vasallos ha vendido (v. 112-123, act. III).

Lo que hace que se presente por encima de los hombres, incluso de Nelzir. Así se desvincula de su función de esposa, pues no respeta las decisiones de este, sino únicamente su intención de proteger a su patria y su hijo. No obstante, su oposición al esposo no dura mucho pues cuando este, le describe y explica su plan, ella se disculpa y se retracta:

ZINDA. —

¡Ah! Perdona Nelzir a mis desgracias

que un momento dudase de tu altivo

corazón generoso (v. 165-168, act. III).

Su amor por su hijo es tal, que cuando Vinter descubre el engaño y Ángela los salva de la muerte, al condenar al pequeño a ser esclavo en Portugal, lo anima a tirarse por la ventana:

ZINDA. —

*(Zelido se abraza a su madre.)*

¿Te enlazas a mi cuello? Hijo querido...

Tu inocencia se asombra de la muerte:

no conoces el bárbaro destino

de que mi amor te libra; tú no sabes

lo que es la esclavitud de esos impíos.

No temas; el morir es un momento;

no aumentes de tu madre los martirios.

*(Zelido se abandona sobre la ventana.)* (v. 284-290, act. III).

El personaje de Zinda se aprecia como una figura potente, principal, que representa a la reina y madre de su patria, es toda una matriarca poderosa, cauta y guerra. Busca evitar la esclavitud, la invasión agresiva y desmedida de los colonizadores, de ahí que respete al primer caudillo de Portugal, Pereyra, un hombre cauto y humilde.

Ahora bien, también la contemplamos como una mujer vengativa y guerrera, sus ansias de libertad y protección la llevan a convencer a su joven hijo de suicidarse, en una escena de lo más confusa y perturbadora. Incluso, la podemos contemplar como un personaje medianamente voluble, pues sus ansias de venganza se inician y desvanecen casi sin transición, cuando Pereyra apela a su cordura, demostrando una compasión digna de una gran reina.

Lo más terrible de este drama trágico, lo encontramos en la muerte de su joven hijo, al que el matrimonio convence de suicidarse en pro de su libertad. Para luego que nadie cargue con la culpa ni el dolor. Algo incoherente con la anterior construcción del personaje y el final plácido y calmado que obtiene la obra:

Zinda, la reina negra del Congo, reúne en sí rasgos que la convierten, a mi entender, en la heroína más original, más acertada y también posiblemente más entrañable por lo disparatada, de cuantas nos ha dejado - y no han sido pocas- María Rosa Gálvez. Zinda es mujer y negra, lo cual parece situarla de partida en la marginalidad más absoluta dentro del proyecto patriarcal ilustrado; pero se da el caso de que es, además, reina y guerrera, y esto le confiere súbitamente dignidad y poder y la devuelve al centro del patriarcado, desde el cual ella manda, instruye y da ejemplo a sus súbditos, que casualmente son todos hombres y también guerreros. Por si corría algún peligro de ser confundida con el prototipo de la mujer «varonil» tan vapuleada por la crítica ilustrada y que tanto levantó los ánimos de la cazuela, Zinda aparece además imbuida con los rasgos más característicos de la feminidad, como esposa de Zefir y madre amante de Zélido, y presenciamos escenas de respeto conyugal y de amor maternal que no dejan la menor duda acerca de la naturaleza femenina de la heroína (Establier, 2005, p. 151).

En definitiva, Zinda consigue salvar a su patria y en cierto modo, a su hijo, pues con la muerte se libera de la esclavitud. Y queda para el recuerdo como una mujer luchadora, defensora de la libertad y la patria, que no duda en sacrificar lo más importante con el único fin de ser dueños de sí mismos.

### 2.3.1.1.2. Princesa

Los modelos de princesas se muestran acompañados normalmente de la figura paternal o maternal, indirecta o directamente, y con frecuencia representan el tipo de hija de más elevado estatus. Las princesas suelen mostrar una educación y comportamiento impecable, en la mitología algunas de ellas sufren una muerte inevitable o el cautiverio, como es el caso de Casandra. Una única princesa hallamos en las obras femeninas, la de María Rosa Gálvez, quien sufrirá un destino similar a la de princesa troyana. Pues esta se verá condenada por el peso de su reinado y de sus enemigos.

Su papel suele ser el de hija, futura esposa y reina, sin embargo, no es así como se trata en esta obra, pues se presenta como un elemento, una joven dama, más que como una hija o futura reina.

#### **LEONOR [María Rosa Gálvez: *La delirante*, 1804]**

Hallamos a Leonor en la obra *La delirante* de nuevo de María Rosa Gálvez, en ella se aprecia como un personaje menos relevante que el de la reina Isabel, a pesar de tener las características de uno principal. Leonor se encuentra desorientada tras la pérdida de su patria y su madre, María Estuarda. Ha sido salvada por Lord y lady Pembroke y se oculta en el castillo de su enemiga la reina Isabel, bajo la protección de estos y el desconocimiento de la monarca. Sin ganas de vivir vagará por el palacio como un fantasma, lo que provocará el temor de la reina al encontrarla y la valentía de la joven princesa, hasta su encuentro con su esposo Lord Arlington. Arropada por su amante el Conde de Essex será perdonada por la reina, incluso aceptada como amiga y no enemiga, lo que provocará que la joven princesa le ceda su reino y, por tanto, que la furia de su esposo la lleve a la muerte.

El conocimiento del personaje nace de la conversación de los hombres, y es que, el conde de Essex y Lord Pembroke conversarán sobre su salvación y cómo mantenerla oculta. La caracterizan como una joven traumada, no recuerda su amor por el conde, pues el dolor por la pérdida de su patria, madre y de todo lo conocido, le ha arrebatado la capacidad de reconocer a sus aliados y a su amante siervo. Así pues, inicialmente Leonor se definirá como una muchacha inocente, simple, aturdida por los acontecimientos pasados:

LEONOR. —

Buscaba aquellas flores

que en el campo formaban otro tiempo

mis placeres.

CONDE DE ESSEX. —

*(Aparte.)*

¡Qué escucho!

LORD PEMBROKE. —

Ven conmigo;

ven, yo te las daré.

LEONOR. —

*(Suspirando.)*

Ya se perdieron.

¡Ay! Las secó el poder; pero las flores

del sepulcro aquí nacen. (v. 65-69, act. II)<sup>93</sup>.

Leonora es una dama sufridora, el dolor es parte fundamental de su ser, lo que le provoca desconfianza y desconsuelo, un vaivén de emociones que no le permiten ser:

LEONOR. —

Lágrimas... ¡Ah! Imposible.

LORD PEMBROKE. —

---

<sup>93</sup> Citado por la edición de Gálvez (2012).



Margarita

ven a mi habitación.

LEONOR. —

No; ¡qué! ¿Se han hecho

todos mis opresores? ¿Por qué causa

te quieres oponer a mis deseos?

LORD PEMBROKE. —

No conoces...

LEONOR. —

Las sombras de la noche

alumbraban con pálidos reflejos

moribundas antorchas... Henriqueta

duerme..., salgo..., las guardias..., el estruendo

de sus armas... Pembroke, los he visto

velar la tiranía soñolientos (v. 74-82, act. II).

De veras representa a una joven atormentada por el tiempo, pasado, presente y futuro, teme, sufre y se desconsuela. Su coraza se basa en la sin razón, en la confusión y el olvido, es por ello, que, al encontrarse con su amado, su sufrimiento aumenta, pues se vuelve consciente y real todo lo vivido:

LEONOR. —

Vete presto.

Tú amabas a Leonor, mi confianza

no ha podido durar sino un momento.

Essex, vete.

CONDE DE ESSEX. —

¿Y adónde?

LEONOR. —

Aquí peligrosas:

¿no habrá otro asilo en todo el universo?

¿Qué de Isabel no es esta la morada?

Ella vendrá..., ¿la veis?... Yo me estremezco (v. 93-97, act. II).

Son otros los que dominan la vida de Leonor, ella no controla su situación y teme la ira de sus enemigos. Su salvación depende de los demás, sobre todo de los hombres que como el Conde, arriesgan su seguridad por el cariño que le procesan. Razón de más para que se muestre como una mujer doliente que padece por su amado y su destino:

LEONOR. —

¡Ah! Mis recelos

se calman a tu vista. Tú aseguras

mi corazón, acento lisonjero

de un amor infeliz. ¿Por qué iluminas

mi confusa razón?... ¿Acaso el cielo

de mí compadecido... Estoy tranquila (v. 103-107, act. II).

Una de las características más llamativas del personaje se basa en su despersonalización, como esta se proyecta exterior a su propia presencia para evadir el dolor y la desidia tratándose como un ser lejano y exterior. Recuerda a su amado y aunque sufre por lo que le pueda ocurrir, también habla en tercera persona de ella misma y su pesar. Se considera muerta en vida:

CONDE DE ESSEX. —

Bien me acuerda;

mas ¿dónde está Leonor?

LEONOR. —

En el sepulcro.

CONDE DE ESSEX. —

¡Ay! No, ¡desventurada! La estoy viendo;

¿Pudiera yo vivir si ella faltase?

LEONOR. —

Leonor no existiría... si primero

hubiera muerto Essex.

CONDE DE ESSEX. —

Pues si yo existo,

¿cuándo pudo morir?

LEONOR. —

Cuando cediendo

por libertar la vida de su madre,

consintió de Arlington el himeneo;

y acusada después... ¡Oh qué de afrentas!

Mi corazón se abisma en el inmenso

espacio del dolor... Si yo pudiese

acordarme de todos los sucesos

que han mediado hasta ahora... (v. 150-164, act. II).

El personaje tomará independencia y un carácter propio cuando creyéndose su propia muerte, al desfallecer, despierta junto a Isabel y se transforma figuradamente en

sombra de sí misma. Se encarará entonces a la reina, se desvanecerá su temor y se convertirá en heraldo aterrador de la reina:

LEONOR. —

¿Por qué escondes  
tu mano vengativa? Bien la veo  
bañada con la sangre de Estuarda;  
tinta en la de Norfolk..., oye: *(Se levanta.)* tus celos,  
tu crimen, y esa mano enrojecida  
te acusarán al tribunal tremendo  
de la inmortalidad..., eran mis padres...  
Hay un Dios vengador (V. 283-289, act. II).

Al enfrentarse a su enemiga se empodera, se vuelve fuerte y el miedo desaparece en ella. Leonor nace renovada y segura:

LEONOR. —

No tengo  
porqué temer: ¡quién! ¿Yo?... ¡Leonor!... ¿Has visto  
como temblaba a mi terrible acento?  
El cobarde delito no resiste  
la voz de la inocencia... Vete presto,  
vete, Conde, no esperes confiado  
a que su corazón de engaños lleno  
se deje enternecer: ella es de mármol... (v. 303-309, act. II).

Si bien, su fuerza se desvanece al conocer que Arlington se encuentra en el palacio, la valentía de perturbar a la reina, de castigarla con su presencia, se disipa y recupera el temer por su vida:

LEONOR. —

Cielos, ¿qué nombre

hiere mi corazón?... ¿No veis cual tiemblo,

amigos, al oírlo? Socorredme...

Ved en su mano el sanguinario acero

que amenaza a Leonor Tú eres un ángel (v. 336-341, act. II).

Y al mismo tiempo, se vuelve fuerte cuando idea suicidarse al entregarse a la reina para ser ejecutada, si fuese necesario. Su decisión se presenta firme pues ha aceptado su situación y prefiere morir antes que vivir condenada al desamor y al gusto de su esposo. Así, la fortaleza que le ofrece la valentía, la convierte en la voz de los oprimidos, en heroína y perfecta contraría de una enemiga sin escrúpulos, temeraria y destructiva:

LEONOR. —

*(A los mismos.)*

Sí, yo iré; venid, amigos,

dejémosla al furor abandonada.

Jamás con su poder hizo un dichoso;

reinó para oprimir dirá la fama;

odiarán sus vasallos su memoria;

maldecirán su nombre... (v. 257-261, act. III).

No obstante, Leonor es un personaje enormemente variable, lo que provoca que pierda importancia, y al mismo tiempo, que se debata, al igual que lo hace la reina Isabel, entre el temor y la fortaleza. Imponiéndose el temor en ella, al contrario de lo que ocurre

con la reina. Y es que el orgullo y fuerza que se apoderan de ella se desvanece con la misma rapidez que nace:

LEONOR. —

¡Oh madre mía!

No fue, no, mi pasión la que el estrago

arrastró sobre ti, pues mis amores

fueron a mi deber sacrificados...

La envidia de tu gloria y tus virtudes

te inmoló a su rencor... Todos lloraron

tu desgraciado fin... pero cobardes

lo vieron los monarcas sin vengarlo (v. 112-119, act. IV).

Leonor es dama insegura, confusa y sufridora, es princesa cautiva, desubicada, sin reino y mujer enamorada. Entre sus roles y cualidades el que no contempla es el de esposa. Leonor no es esposa, aunque haya sido entregada a Lord Arlington, y es que repudia al hombre en todas sus facetas, prefiere la muerte antes que su compañía, y perder su patria, con tal de evitar su cercanía, la guerra y el dolor. Es por ello, que rechaza cualquier alianza con su esposo:

LEONOR. —

Huye, malvado,

de mi vista... ¡Reinar al lado tuyo!

Abominable cetro... él es el blanco

de tu vil ambición... Yo lo detesto,

tanto cómo lo aprecian los tiranos (v. 148-152, act. IV).

Lo que la llevará a la muerte a manos de este, y es que, el rechazo que le tiene y el amor que procesa por el conde, la vuelve un objetivo de su enemigo. Si el amor le

aporta valentía, su situación como mujer, la condena a la destrucción. Leonor es una mártir desde el inicio de la trama hasta el final, pero es una mujer que lucha, en los pequeños huecos que su temor y el amor le generan, por la libertad propia y de sus aliados:

LEONOR. —

*(A Isabel)*

Mira que pierdes

en él tu defensor; no está culpado;

yo lo soy a tu vista: por mis venas

la sangre de Estuarda circulando

presenta a tu delito un ser odioso

en la triste Leonor caiga el estrago

del poder sobre mí; que tus furores

se sacien en mi vida; pero en tanto

la del Conde liberta (v. 243-251, act. IV).

En suma, el personaje femenino de Leonor se presenta como una figura secundaria y “antagonista”, es todo lo opuesto a la reina, sufre por la pérdida de su patria y su familia, por temor a su esposo y a la monarca de Inglaterra. En el conjunto global de la obra es una dama en constante peligro, que se lamenta por su fortuna. Con todo, tiene pequeños atisbos de fuerza y valentía, pues se enfrenta a sus enemigos y nos duda en prestarse como tributo para salvar a su amado Essex. Su final no puede ser otro que perecer a manos de su mayor enemigo Lord Arlington, como mártir, cuando ya había conseguido el favor de la reina.

Whitaker (1993) comenta sobre el personaje no solo que es todo lo opuesto a Isabel, sino que se complementan, pues ambas crecen y adquieren conocimiento y comprensión la una de la otra:

Leonor's most admirable qualities shine forth in her great capacity to love and her renunciation of personal ambition (she does not want to be Queen). She is

also able to discern scheming courtiers from loyal friends. In effect, Leonor is Elizabeth's perfect double [...] (párrafo, 6).

Leonor es un personaje que lucha internamente consigo mismo, mientras busca la forma de salvarse, de recuperar su estabilidad. Es por lo que se debate entre la simpleza y la complejidad, la locura y la cordura, evoluciona de la más absoluta confusión a la imperante grandeza de una futura reina, que protege a los suyos, que da su vida por lo demás. Si bien, únicamente es libre en su muerte, pues será el momento en el que se libere de la sombra de su madre, la condena del perdedor y el dolor de un amor imposible.



### 2.3.1.1.3. *Hijas*

El papel de las hijas en la tragedia denota sencillez y sumisión normalmente ligada al padre o progenitor. Encontramos un único personaje en la obra de María Rosa Gálvez que ejerce este rol. Uno de los más simplista. Como hija no interviene en el devenir de la trama, no se opone a la opresión de los hombres, sino que acepta, sufridora, cualquier decisión que estos tomen por ella. Siempre manteniendo la esperanza de que otros la salven, lo que, al mismo tiempo, aporta importancia al personaje, pues se construye como un modelo digno del valor familiar y virtuosidad.

#### ÁNGELA [María Rosa Gálvez: *Zinda*, 1804]

De los personajes femeninos que apreciamos en la obra *Zinda* de María Rosa Gálvez, Ángela es el segundo personaje y último femenino que se desarrolla en la trama. Su importancia es mucho menor que la de la reina del Congo. Pues su relevancia radica en comportarse como un ayudante de la trama. Ángela, hija de Pereyra se encuentra atrapada en el fuerte. Sufre por la ausencia de su padre y la muerte de su hermano, mientras espera la llegada del primero con la esperanza de que anule su inminente casamiento con Vinter. Ya que, al ser la hija del anterior canciller este busca tomarla como esposa a la fuerza.

El lamento será el punto de partida de Ángela. La encontramos en escena presentando su situación como víctima y futura esposa del opresor:

ÁNGELA. —

*(Sale.)*

Cual víctima adornada, que previene

al sacrificio el inocente cuello,

así yo de estas galas mal vestida

me preparo también a ser el precio

del común alborozo... Pero Vasco,

decidme ¿a quién buscáis en este puesto? (v. 13-18, act. II)<sup>94</sup>.

No solo su suerte será la causa de su dolor, sino también la muerte de su hermano y la ausencia de su padre. Con todo, su rol es claro es hija sumisa y dama respetuosa, por lo que, por mucho que reniegue de su destino, acepta con obediencia lo que planean para ella:

ÁNGELA. —

Vasco, mi situación es muy funesta,

para que del amor logre mi pecho

los felices placeres; desconozco

abatida el semblante del contento.

Muerto mi hermano, ¡oh Dios!, mi padre ausente.

¿Qué gozo para mí en el universo

habrá que me consuele? Mi honor sólo

me obliga a consentir en los deseos

amorosos de Vinter, recelosa

de que pueda irritarlo mi desprecio;

y porque no atropelle mi decoro,

a su poder y a mi desdicha cedo (v. 51-62, act. II).

Así como hija y dama, aceptará los deseos de Vinter con el único fin de evitar la deshonra de su familia. Ángela es todo un ejemplo de respeto, compasión y cariño, y es que se da a los demás a pesar de su mala fortuna, pues cuando conoce el cautiverio de la reina, apela al favor de su captor para que la libere, para que se la trate con el respeto que merece una reina:

---

<sup>94</sup> Citado por la edición de Gálvez (2012).

ÁNGELA. —

Vinter, ese nombre

no conviene a una reina: si merezco

algún favor de vos, dejad que a Zinda

según se debe trate mi respeto (v. 101-105, act. II).

En contraposición a Zinda, Ángela es una mujer cándida, sumisa y respetuosa. No obstante, su carácter mutará al conocer por parte de Zinda quien asesinó a su hermano y que su padre está vivo, pues lo creía muerto:

ÁNGELA. —

Sí; yo los cumpliré; verá el tirano,

que engaña mi inocencia, el fin horrendo

de su execrable vida. ¡Oh padre mío!

Si sabes que me he visto en el extremo

de sufrir el amor de este malvado,

¡cuál será tu furor y sentimiento!

Pero él llega; (v. 235-240, act. II).

El papel de Ángela en la obra no es solo el de dama, sino que también, el de personaje informativo, pues notificará el estado de algunos de los personajes que no aparecen en escena, como puede ser la situación del hijo de Zinda o los planes que tiene Vinter con para este y los suyos:

ÁNGELA. —

Sí: Nelzir desesperado

al contemplar el tuyo y su peligro,

ha colmado de Vinter la esperanza,  
aceptando a sus ruegos el partido  
de descubrir las minas de este imperio,  
para que sus tesoros escondidos  
consigan libertaros de la muerte,  
o de la esclavitud (v. 52-57, act. III).

Esto no resta que la figura femenina, posea otras características como la de salvadora, pues como su padre Pereyra, representa al colonizador amable y humanizado, convirtiéndose en intermediaria de los cautivos, en la voz de los oprimidos. Transformándose en la conciencia de Vinter con la única intención de salvar a Zinda y a su familia:

ÁNGELA. —

Aunque ignoro el origen del agravio  
que habéis de su desgracia recibido,  
nunca será el rigor seguro medio  
de lograr vuestros fines; yo os suplico  
que perdonéis las vidas desdichadas  
de Zinda, de Nelzir y de su hijo,  
y les deis libertad; que no se diga  
que por vuestro rigor gimen cautivos  
los reyes de este imperio; estos soldados  
serán con esta acción envilecidos  
si acaso os obedecen, y algún día  
detestarán en vos a su caudillo (v. 248-258, act. III).

En suma, Angela se presenta como una dama sumisa y cándida, hace todo lo que debe, lo que se espera de ella, pues posee un gran sentido de la honradez y el respeto, a pesar del dolor y sufrimiento por la ausencia de su padre, la muerte de su hermano y su propio destino. Únicamente enfurecerá al descubrir que Vinter mató a su hermano y le engaño sobre el estado de su padre. Lo que provocará que, siguiendo el modelo de su padre, busque comedidamente y desde el respeto mediar para salvar las vidas de sus aliados. De ahí que, todo ello lo realice sin interponerse al hombre, siempre desde el respeto y los buenos modales, sin rabia y con perdón. Esto convierte al personaje en ayudante, secundario de la trama. Su influencia no es imprescindible, pero se presenta lo suficientemente notable como para considerarse un medio indispensable en la salvación de los indígenas cautivos.

En este apartado trágico podemos concluir sin duda alguna que las reinas serán las que mayor relevancia presentan. María Rosa Gálvez construye dos personajes principales de una fuerza indiscutible, y es que, humaniza a la reina destructiva en Isabel e idealiza a la monarca del Congo, igualándola en su compasión y humanidad a los colonizadores y superando a sus enemigos con la destreza de una guerrera que es madre y monarca.

Sus personajes femeninos secundarios no se quedan atrás, y es que, Leonor, pensada en un principio como eje central de la trama, se convierte en el reflejo perfecto de la princesa vencida, similar a Casandra. Leonor enloquece en su sufrimiento y se libera con la muerte, que ya anuncia y desea desde el principio de la obra. Por su parte, Ángela se convierte en el reflejo de su padre, del perfecto humanista y colonizador, es cándida, amable, sincera, pero también es un prototipo perfecto de lo que supone ser una dama, una hija guardadora de la honra y el honor familiar, sumisa y respetuosa, que cumple con su deber por encima de su propio gusto.

### 2.3.1.2. Comedias

La comedia es el subgénero por excelencia más trabajado durante estos siglos. El nacimiento de la Comedia Nueva y el gusto del público por ella hace que sea el más aclamado y en el que más cantidad de dramaturgos y dramaturgas trabajan. Los personajes que hallamos en ellas son los más mundanos, damas, caballeros, graciosos, viejo, padres, sirvientas, entre otros modelos típicos de la época. La temática de las obras es variada, si bien, la que con mayor inclinación se desarrolla y se vuelve más famosa es la comedia de enredo amorosa.

Los modelos sociales de personajes femeninos, que en mayor profundidad se dan en estas, son los de dama, hijas, hermanas o primas, como los más frecuentes, aunque también podemos apreciar a las esposas-madres, incluso viudas. De la selección de obras de autora, tratamos las de Ángela de Acevedo, María Rita Barrenechea y Morante de Madrid, Ana Caro Mallén de Soto, Leonor de la Cueva y Silva, María Rosa Gálvez, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Laborda Bachiller, María Isabel Morón, Juana Teodora de Souza y María de Zayas y Sotomayor.

Sus figuras femeninas varían entre el rol principal y secundario, aportando caracteres de los más diversos y similares, debido a su construcción independiente, pero común, condicionada por la sociedad del momento. Así encontramos personajes principales como Jacinta, Lisarda, Leonor, Doña Leonor, Doña Guiomar, Celestina, Rebeca y Marica, que incluso llegan a travestirse para lograr su objetivo, además de que se pueden considerar principales por su carácter fuerte. Y secundarios como Catalín, Armesinda, Belidaura y Clarinda, Algaya, Talía y Eufrosina, Doña Ana y Beatriz, Mariquita y Belisa, muchas de ellas se debatirán entre el papel principal y secundario, pues es difícil por sus caracteres poder definir el rol de estas figuras femeninas construidas psicológicamente únicas.

Al seguir estas autoras los roles de personajes femeninos, dividiremos el apartado en hijas-primas-hermanas, Esposa-madre, damas, mujeres-brujas-viudas, por los que se reconocen la mayoría de las figuras femeninas.

### 2.3.1.2.1. *Hijas-primas-hermanas*

El papel de hija, prima o hermana es junto al de dama, uno de los que más va a desarrollar el personaje en la comedia de estos siglos, siempre acompañados de caballeros, se encuentran acaballo entre la tutorización de un padre o hermano y el enlace matrimonial. Por norma general son mujeres que sufren por amor, se encomiendan a este o están destinadas a casarse con alguien a quien no aman, lo menos frecuente, pues por los finales felices de la comedia, siempre acaban unidas a sus amados. Se enamoran y desenamorán con facilidad, y algunas se rebelan, las que menos, a su estatus, travistiéndose y buscando su propia justicia por salvar el honor familiar o la unión con su amado.

#### **JACINTA [Ángela de Acevedo: *El muerto disimulado*, C. 1640]**

De las obras de Ángeles de Acevedo *El muerto disimulado* es en la que mayores intervenciones encontremos del personaje femenino, pues se nos presentan prácticamente principales. Se trata de una comedia en tres actos, en verso polimétrico, que se desarrolla en Lisboa, en varias estancias internas y externas como la casa de Don Rodrigo, Don Álvaro y el mesón.

Jacinta enamorada de Don Clarindo es informada de que este ha sido asesinado, cuando partía con la milicia portuguesa. Astuta cree conocer el nombre del asesino de su amado, pues el íntimo amigo de este, Don Álvaro la pretende desde su muerte. A su vez la hermana de Clarindo, Lisarda, apenada por el fallecimiento de su hermano y en busca de venganza, se disfraza de hombre con la esperanza de localizar al asesino. Jacinta por su parte, dará promesa de matrimonio a Don Álvaro si este le ayuda a encontrar al asesino de su amado. Don Álvaro topándose con Lisarda vestida de hombre y forjando con esta una gran amistad, le confesará todo lo ocurrido y le pedirá que se haga pasar por el culpable con el fin de conseguir el amor de Jacinta. Lisarda que ha quedado enamorada de este, aceptará ser su cómplice.

Finalmente, aparecerá Clarindo, que no estaba muerto, vestido de mujer, con el único objetivo de desenmascarar a su antiguo amigo y a su amada. Todo se resolverá al desvelarse su identidad y la de Lisarda, así Clarindo perdonará a su amigo, dándole en matrimonio a su hermana, concluyendo la obra con una cuádruple boda.

Se trata del primer personaje que vamos a ver en escena, pues es la primera que aparece “*Sale Jacinta como huyendo de Don Rodrigo, que viene con una daga en la mano, y Dorotea teniéndole*” (p. 195). Desde el comienzo se presenta como una mujer segura, inteligente, de gran astucia, que prefiere morir por su libertad y sus ideas. No es una mujer fácil de doblegar:

JACINTA. —

¡Ay de mí!

Déjale ya, Dorotea,

no le impidas sus furores,

para que de sus rigores

ofrenda mi vida sea,

que es menos riguridad

que a sus fieras manos muera

que ver que tirano

quiera quitarme la libertad (v. 15-20, pp. 195-6)<sup>95</sup>.

Se muestra liberal de ideas propias, pero al mismo tiempo condicionada por la sociedad, por su deber como hija, pues está siendo obligada por su padre a casarse. En el caso de que no lo haga, su padre Don Rodrigo, amenaza con matarla:

DON RODRIGO. —

[...] Dorotea, tus razones

la dejen desengañada,

que a veces de una criada

pueden más las persuaciones.

---

<sup>95</sup> Citado por la edición de Doménech Rico (1999).



Dila, si quiere vivir,  
que mi gusto ha de observar,  
que o Jacinta ha de casar  
o Jacinta ha de morir (v. 137-144, p. 199).

A Jacinta las amenazas de su padre no parecen asustarle, ella se muestra contraria al matrimonio a la obligación de este, muy a pesar de que su progenitor haya aceptado permitirle elegir a su esposo:

JACINTA. —  
¿Gusto? Niego,  
que aunque en mi padre veo  
que me da la autoridad  
de casar con libertad,  
no casaré a mi deseo,  
que hallo por tan importuno  
el casar, porque te asombre,  
que en el mundo ningún hombre  
me puede agradar, ninguno (v. 164-172, p. 200-201).

Pues posee una visión personal sobre su futuro y el matrimonio, y es que, sin duda alguna, Jacinta es una mujer de ideas propias y firmes. Sobre todo, al inicio de la obra, pues en su negativa al matrimonio se oculta su plan original, el descubrimiento del asesino de su amado. Lo que justifica que rechace la unión matrimonial y los cortejos de sus pretendientes, además de que sufra por el dolor de la separación:

DOROTEA. —  
Tú eres la mujer primera  
que sin amor he topado.

JACINTA. — Después que amor me ha dejado  
quedé de aquesta manera.

DOROTEA. —

¿Luego tú amor has tenido,  
pues dices que te dejó?

JACINTA. — Amor he tenido yo,  
pero de él me he despedido (v. 173-181, p. 201).

Jacinta está enamorada del caballero Clarindo al que conoció en la corte, el cual describe como un hombre amable, una persona querida y bella. Lo suyo fue un amor a primera vista:

JACINTA. —

[...] Vile y viome, y de curiosa  
pasó la vista a empeñada, porque es cosa muy notoria  
nacer de amor los empeños  
de las vistas licenciosas,  
pues si los ojos se aplican  
luego el corazón se postra (v. 250-256, p. 203).

Y aunque se muestra como una mujer dueña de sí misma, se entrega al otro sin pensarlo ni un momento, con una simple promesa de compromiso, lo que la presenta como una figura inocente que se deja llevar por el primer juramento de amor:

JACINTA. —

[...] Descubriéronse los pechos,  
aunque con palabras cortas,  
[...] Con sus prendas primorosas

fueron para mi deseo  
tan poderosa lisonja  
que le acepté la palabra  
de ser mío, y de su esposa  
se la di también, diciendo  
de la fineza por honra  
que aunque de aquella jornada  
no volviera, ¡oh, cuánto llora  
el alma este vaticinio! (v. 330-331, 338-346, p. 206).

Al poco de suceder este acontecimiento la protagonista se entera de que su amado ha muerto, a manos de otro hombre y que este no va a volver. Es este hecho el que justifica su negativa al matrimonio y el sufrimiento de la joven, que prefiere morir antes que ser de otro:

JACINTA. —  
[...] Eso no, no se acomoda  
mi inclinación con aquesto;  
morir sí, que en tal congoja  
no es tan penosa la muerte  
como es la vida penosa (v. 412-416, p. 208).

Lo que provoca al mismo tiempo la picardía del personaje que debe evitar el matrimonio para salvar el honor. Si para entregarse al amor la veíamos como una dama despreocupada, el dolor, le lleva a la desconfianza y, por tanto, agudiza su ingenio. Es por ello que se atreve a dudar de su nuevo pretendiente y mejor amigo de su amado, pues tiene la teoría de que este ha asesinado a Clarindo:

JACINTA. —

Mira si tengo razón  
en esta mi presunción  
para que advertida quedes:  
don Álvaro se pregona  
amigo particular  
de Clarindo, y alcanzar  
podría de su persona  
nuestro amor, que aunque consigo  
queda debía el secreto  
nada esconde de su amigo.  
don Álvaro viendo, pues,  
Clarindo favorecido  
de amor, él aborrecido,  
que insufrible dolor es,  
¿quién duda que de su enojo,  
para acabar mi esperanza  
queriendo tomar venganza,  
fuese su vida el despojo? (v. 501-520, pp. 211-212).

Sus elucubraciones son ingeniosas, de ahí que decida dar esperanzas al supuesto asesino, entregándole una carta de amor. Y lo logra, pues como prueba de su cariño y admiración Don Álvaro le entregará un anillo que le delatará. Y es que este ignora que el mismo anillo que le ofrece como prenda de su amor, es el que ella entregó a su amado Clarindo:

JACINTA. —

Muestra este anillo (*Aparte.*) (Parece

que es el que a Clarindo di.

Contra don Álvaro aquí

ya más sospecha crece.

¿aquí mi anillo? ¡Ay de mí!) (v. 1557-1561, p. 251).

Si bien, su agudeza va mucho más allá del reconocimiento del asesino, Jacinta es capaz incluso, de distinguir a su amado vestido de mujer, su tez, sus modales, la llevan a recordarlo e identificarlo antes de que este revele su identidad:

JACINTA. —

(*Aparte.*)

(Válgate Dios por mozuela:

no sé qué en su rostro miran

mis memorias, pues parece

de Clarindo copia viva.) (v. 1696-1696, p. 257).

Jacinta es una mujer de ideas claras, metódica, impulsiva y dispuesta, por ello tiene un plan de lo más estructurado con el que desvelar al asesino de Clarindo, y evitar todo aquello no le complace como el matrimonio. No obstante, también ejerce su rol de hija fiel y confiable, pues no duda en confesar su amor por Clarindo a su padre, cuando este le increpa por las razones de su negativa al matrimonio. Es más, es capaz de desvelar hasta su plan:

JACINTA. —

[...] Clarindo viome y vile,

y como se divulgan

por los ojos del pecho

las pasiones ocultas  
[...] En la Armada le han muerto,  
y algunas conjeturas  
tengo de que don Álvaro  
fue de mi suerte oscura  
el autor, y queriendo  
experiencia en mis dudas  
hacer, le he puesto, padres,  
la condición que apuntas (v. 2286-230, p. 278-79).

Su confesión la presenta no solo como hija, sino también como una joven vulnerable y perturbada. Debido al rechazo que le produce a su progenitor su intención de venganza y revelación del asesino de su amado:

DON RODRIGO. —  
¡Terrible estás! ¿No miras  
que adquieres la censura  
de negar tu palabras,  
que en nobles no se excusa,  
hallando en ti por premio  
su confesión tal furia?

JACINTA. —  
A palabra cualquiera  
no se extraña que huya  
un ánimo quejoso. (v. 2316-2324, p. 279).

La mujer decidida muda a temerosa, por la influencia paternal y la posibilidad de fallar en sus elucubraciones. Y es que, si por un momento sus averiguaciones no son ciertas, su destino será el de unirse a un hombre que no ama. Con todo, la duda se convierte en un impulso decisivo, Jacinta no se casará con nadie que no sea Clarindo, por ello, se propone el suicidio en un arrebató liberador de la culpa y el deber. Muy similar a Adela de *La casa de Bernarda Alba*. La muerte se convierte en liberación, una que afortunadamente no necesitará al desvelarse la trama:

JACINTA. —

Ea, Corazón,

ya el plazo quiso venir

de morir o de matar,

el valor apercebido

o para matar a quien

mi dicha quiso impedir

dando la muerte a mi bien

o, cuando no sea así

para morir si mi padre

me obliga a casar a mí

con don Álvaro, que tomo

para más suave el morir (v. 3310-3321, pp. 313-314).

Jacinta supone un reto y conflicto, su inteligencia la individualiza, mientras su sentido del deber y el honor la normalizan. Ha dado palabra de matrimonio a un hombre que ha sido asesinado y no descansará hasta encontrar al culpable. Es una mujer decidida y una doncella. Al contrario que con las mujeres trágicas o cómicas, se opone a su padre no por su visión varonil o libertina, no como modelo de mujer independiente, sino por amor. Todos sus actos están justificados por el amor y por la palabra de amor que dio. Desde su plan para desenmascarar a don Álvaro, hasta su decisión de acabar con su vida

si no lo consigue y debe casarse con alguien a quien no ama. Es un modelo de mujer social, una doncella instruida e inteligente, que está completamente decidida a seguir sus instintos por amor. Y eso es lo que la convierte en un personaje resultante y llamativo, casi principal.

**LISARDA [Ángela de Acevedo: *El muerto disimulado*, C. 1640]**

Encontramos el personaje de Lisarda en la misma obra que Jacinta, *El nuestro disimulado* de Ángela de Acevedo. Lisarda es la hermana de Clarindo, quien, al conocer el asesinato de su hermano, y tras morir su padre debido a la noticia, se disfraza de hombre con la intención de dar con el culpable. Será de este modo en el que conozca a Don Álvaro, haciéndose pasar por caballero. Confiando Don Álvaro en ella, le revelará sus actos como asesino de su hermano y sus intenciones con Jacinta. El enredo comenzará cuando Lisarda disfrazada acepte ayudar a este, al quedar perdidamente enamorada. Convirtiéndose en su cómplice hasta que Clarindo, revelando su verdadera apariencia, resuelva el conflicto. Lisarda mostrará su verdadera identidad y logrará el perdón para su amado y su unión a él.

Este personaje al igual que Jacinta se nos va a presentar curioso, de fuerte temperamento, pues desde el principio se va a mostrar vestida de hombre. Parece una mujer inteligente, ya que, su misión es la de resolver el enigma de la muerte de su hermano:

LISARDA. —

Por la crueldad de los hados

bien a mi pesar la veo,

pues la muerte de mi hermano

cuyas noticias la vida

a mi padre le quitaron,



me obliga a pisar sus calles (v. 554-559, p. 213)<sup>96</sup>.

[...]

LISARDA. —

No te he dicho, Papagayo,

que me voy tras el deseo

de saber quién fue el tirano

homicida de Clarindo [...] (v. 567-569, p. 214).

Lisarda se nos presenta como una mujer libre, independiente, pero no por gusto, sino por la pérdida de sus tutores, padre y hermano. Y es que, no tiene a ningún varón que la respalde. Razón por la cual decide vestirse de hombre y ser ella misma la que se vengue el honor familiar, muy a pesar de que su único confidente, Papagayo intente impedirlo:

LISARDA. —

[...] Ya para el intento mío,

pues, según me han informado,

de esta Corte un caballero

camarada de mi hermano

en esta jornada ha sido,

y de él podré ver, si acaso

como amigo que era suyo,

algunas noticias hallo (v. 617-624, p. 215).

Lisarda lo tiene todo muy bien calculado, al igual que su compañera Jacinta, su plan no parece tener fugas, sabe cómo actuar en cada situación. Por eso, busca a alguien cercano a su hermano y decide que si falla en la búsqueda del amigo de su hermano o este

---

<sup>96</sup> Citado por la edición de Doménech Rico (1999).

no sabe nada sobre lo que pasó, ofrecer una recompensa a quien le dé el nombre del asesino:

LISARDA. —

ir determino

a hablar al Rey a Palacio

y requerirle un decreto

en que doce mil ducados

prometa a quien descubiere

quién dio la muerte a mi hermano,

que tantos, y aún más, daré

amigo, por alcanzarlos,

pues no me faltan dineros,

como sabes; y si acaso

este interés me consigue

del matador el hallazgo,

que el interés muchas veces

tiene poder, Papagayo [...] (v. 654-667, p. 216-17).

Se nos muestra en este discurso altiva, ya no solo es una mujer audaz, sino también una mujer conocedora de sus riquezas, merecedora de autoridad y respeto. Lisarda es varón y dama al mismo tiempo, por ello, la apreciamos vengativa, honorable, construida en la dualidad hombre-mujer. Como hombre busca venganza y como mujer recuperar el honor familiar, sin duda, es el prototipo que Bravo-Villasante (1976) presenta como enamorada, se disfraza por amor, pero no cualquier amor, sino por el familiar<sup>97</sup>. Así es

---

<sup>97</sup> Bravo-Villasante (1976) alega que existen múltiples tipos de mujeres disfrazadas de hombre. Más aún, comenta que existen dos de lo más representativos, la enamorada que se disfraza “en todo

como se describe cuando Papagayo se burla de su virilidad sobre el asunto de venganza. Ella no quiere ser vista como mujer débil, sino ruda, repleta de ira:

LISARDA. —

¿te burlas y me das chasco?

No me hables en hermosuras

sino en coriscos, en rayos,

en fierezas, en rencores,

en pasiones, en enfados,

en pasadumbres, en iras,

en furores, en estragos,

que la cólera mi pecho

hizo un incendio que ardo (v. 698-706, p. 218).

El disfraz de hombre le sirve para obtener la autoridad y el poder que como mujer no posee. Es un salvoconducto por el que cumplir su voluntad, y la de su familia, de este modo ejecuta la justicia que el hombre debe imponer, del tutor que no tiene.

Cuando conoce a Don Álvaro, vestida de hombre, no se achanta, incluso al detener su pelea con Alberto, Lisarda se mantiene firme, sin temor, se comporta como un hombre de honor, es un honorable y diestra en la batalla:

DON ÁLVARO. —

Pues que me habéis estorbado

mi venganza, contra vos

se han de volver mis enfados.

---

momento guiada por el amor” (p. 13), que con el fin de unirse a su amado podrá llegar incluso a convertirse en guerrera, el otro tipo de mujer disfraza. La guerrera se disfraza por rechazo de su condición femenina “Se queja al cielo de haberla hecho mujer [...] y huye de los hombres” (p. 13).

LISARDA. —

Sinrazón es que mi acero

sabrá rebatir (v. 802-806, p. 223).

Lo que la convierte en una mujer de valor que disfrazada de hombre cumple completamente los valores de este, caballero, leal y ducho en el uso de las armas:

LISARDA. —

Tomad y a reñid volved.

DON ÁLVARO.

Eso no, mas las volvamos

a las vainas, y os suplico,

que ya me veo aficionado

a vuestros bríos, quién sois

me digáis (v. 819-824, p. 224).

Si bien, aunque el papel que ejerce masculino, le aporta valor y virilidad, no deja de vérsela comprensiva, honrosa, como una dama. Es por lo que defiende a la dama Beatriz al conocer que está pudo haber sido deshonrada:

LISARDA. —

Señor, en trances de honor

las quejas son excusadas

y quien más las disimula

menos a su honor ultraja.

De ausentarse esa señora

es presunción temeraria

inferirse en ella culpa,

pues del recelo obligara  
de los escrúpulos vuestros,  
temiendo alguna venganza,  
que de la inocencia suya  
en esta ocasión tomara  
vuestra presunción celosa,  
de alguna vecina a casa  
se acogería (v. 909-923, p. 227).

Es más, no solo es capaz de ponerse en el lugar de otras mujeres, sino que, a pesar de su disfraz sufre como mujer. Pues, la condena de Lisarda comienza cuando descubre la realidad sobre la muerte de su hermano, y es que Don Álvaro confirma que ha asesinado por celos a Clarindo. Lo que provoca el desmoronamiento de su plan al enamorarse espontáneamente del caballero. Argumento criticado por Hormigón (1996) pues considera que se trata de un recurso apresurado de la autora, para introducir el enredo amoroso, convirtiéndose en un “dislate escénico” (p. 402). Si bien, da sentido a la contrariedad del travestismo, haciendo ver que la mujer vestida de hombre siempre va a poseer una debilidad, su feminidad:

LISARDA. —  
[...] ¿Qué es esto que por mí pasa?  
¿Qué encuentre yo a mi enemigo  
a tiempo que amor me embarga  
vengarme, pues la fortuna  
en este hombre me depara  
mi ofensor cuando me tiene  
ya su amor aficionada? (v. 1049-1055, p. 232).

Se desmorona como mujer valiente, el amor codena su virilidad para convertirla en una dama. No obstante, su vestimenta de hombre no se descubre, pues mantendrá su astucia, a pesar de las dudas y desdicha que nacen en ella al enamorarse:

LISARDA. —

*(Aparte.)*

(En mí hay experiencia contraria,

pues con amor no hay enemigo

cuando luego no te sacan

ti vida aquí mis furores) (v. 1073-1076, p. 233).

Y es por este amor que inicia también el enredo amoroso, al aceptar Lisarda ayudar a Don Álvaro a conquistar a Jacinta. Con todo, su plan es estable, aunque las ansias de venganza se hayan desvanecido, no dejará que Álvaro logre su unión con Jacinta y ella misma, mudará las palabras de amor de este haciéndolas pasar por suyas, buscando ella enamorar a Jacinta. Así pues, Lisarda pasa de ser una mujer decidida a una que sufre por amor:

LISARDA. —

Accidentes tan nobles,

sucesos tan peregrinos

como los que me suceden,

¿a quién yo tras mi agravio

y, topando a mi enemigo,

me embargue el amor que tome

satisfacción del delito! (v. 2842-2849, p. 300).

El amor la hace valiente y vestida de hombre se enfrenta a su hermano, cuando este desvela su muerte disimulada y busca vengarse:

*Saca la espada.*

LISARDA. —

Aqueste brazo

su reparo sea.

Saca Lisarda la espada.

CLARINDO. —

¿Quién

sois que le hacéis reparo?

LISARDA. —

con palabra que me deis

de suspenderos un rato

os lo diré (v. 3585-3589, pp. 325-26).

De esta manera, su rol se vuelve indispensable y es que, resolverá el conflicto al desenmascararse, tras detener a su hermano y volverse a vestir de mujer. Dará a conocer su amor por Don Álvaro y resolverá el entramado, provocando que Clarindo lo perdone y se la entregue en matrimonio:

LISARDA. —

[...] Y como amor,

cuando menos se ha pensado,

suele cautivar un pecho,

conmigo ha podido tanto

que en don Álvaro topé

el mismo autor de mi agravio,

pues se descubrió conmigo;

y cuando para matarlo  
me impelía la pasión,  
la de amor no solo embargos  
me puso, mas aun por él  
este arrojo temerario (v. 3686-3697, pp. 329-330).

En suma, Lisarda es una mujer que se viste de hombre por el honor familiar, no presenta realmente rasgos varoniles, es astuta, decidida y cándida. Su intención no es más que la de mantener la reputación familiar y vengar la muerte de su hermano, pero el amor hace mella en ella y como una doncella dulce, acaba actuando únicamente con el corazón. Podríamos decir que cumple con los modelos de doncella, al habernos alejado de una mujer inculta, normalmente enclaustrada en el hogar:

La actuación de Lisarda tiene un peso tan significativo en la trama que influye en el obrar de todos los personajes. Podría decirse que en buena parte de la comedia Lisarda funciona como motor de la acción, haciendo las veces de heroína. [...] Azevedo no ha creado una mujer caracterizada únicamente por su astucia, sino que su personaje posee gran vigor físico y ha sido instruido en el manejo de las armas, por lo que su valor se granjea enseguida la estima de don Álvaro, maravillado por su bizarría, con lo cual ya vemos que no le va a la zaga a ningún personaje masculino de la comedia (Sánchez Ibáñez, 2021, p. 196).

Y es que, su travestimos la convierte en un modelo heroico, en posible actante principal de la obra. Aunque por sus intervenciones no lo sean. Esta característica no solo recuerda la maestría de la autora, sino que, ayuda a crear un modelo social correcto, ya que no sería principal por oponerse al hombre, sino por poseer características que la hacen merecedora de ello. Y al mismo tiempo, se manifiesta como la correcta hija y hermana, pues aún disfrazada cumple este rol. Sus atributos no la presentan como una amenaza al hombre, sino como una digna compañera de este. Su osadía en ninguna ocasión es lo suficientemente fuerte como para suponerla oponente, sino más bien compañera perfectamente formada y, por tanto, personaje secundario en la obra.



## CATALÍN [María Rita Barrenechea y Morante de la Madrid: *Catalín*, 1783]

De las obras de la autora María Rita Barrenechea y Morante, *Catalín* es la única que se conserva en la actualidad. Se trata de una comedia en un acto en prosa, en la que la acción transcurre en Portugal, presentando un solo espacio, el gabinete del caserío en el que vive la protagonista. La obra trata los amores de Catalín y Guitía dos jóvenes pobres que, debido a su situación económica, les es complicado contraer matrimonio. Si bien, tienen la bendición del padre de la joven que ha criado a ambos y del Barón que mantiene a la familia. Solo Beltía, un caballero que concede pensiones a jóvenes huérfanos se opone al enlace, por pretender a Catalín. Al conocer el Barón el caso de sus protegidos dotará a los jóvenes con el fin de que puedan proceder a su unión.

De los dos personajes femeninos que se aprecian en escena Catalín es el más relevante. Es presentada por los personajes masculinos, sobre todo, Barrera, padre de la joven, como una muchacha inocente, una joven entristecida sin justificación aparente:

BARRERA. — Pues, ya lo sabes ahora.

(A Catalín.)

¿Dime, Hija mia, que significa esa tristeza? ¿Qué se há hecho aquella alegría inocente, que brillaba antes en tus ojos? [...] (p. 12)<sup>98</sup>.

Y es que, Catalín se muestra en un principio afectada por algo que no conocemos, y al mismo tiempo como una hija amada, una buena hija, que cumple con sus obligaciones:

BARRERA. — Pero, hija mia, esa es una indisposición ligera, que no merece que te melancolizes. ¿Llamaremos al Medico?

[...]

CATALÍN. — Nó, Padre mio, agradezco infinito el cuidado de Vm. y le doy palabra de hacer los mayores esfuerzos para estar alegre (p. 13).

---

<sup>98</sup> Citado por la edición de Urzainqui (2006).

Sin duda, es una joven dulce, amable, cándida, incapaz de enfurecer. Complaciente y de buena educación, que tímidamente se muestra enamorada de Guitía. Sufre por amor, no por no ser correspondido, sino todo lo contrario, lo que le provoca la incertidumbre y el temor de no lograr estar juntos:

GUITÍA. — Dime qué me aborreces, y la muerte me será dulce sin las dudas que me cercan.

CATALÍN. — ¿Aborrecerte yó? ¡Ay de mi! Quita, quita, dexame.

GUITÍA. — No es posible, sin oír de tu boca la ultima sentencia... ¿Mé amas?

CATALÍN. — ¿Si te amo? ¿Cruel, puedes dudarlo? (p. 17).

Ambos se aman, si bien, su condición económica los separa, y es que, no pueden permitirse una vida juntos. Es por ello, que ilusa le revela las razones de su desconsuelo a su progenitor. Su inocencia la hace creer que pueden vivir una vez casados bajo el techo de su padre. Barriera no se opone a que ambos estén juntos, pero prevé que no tendrán un gran futuro si los dos no son de la misma condición, además de porque Guitía es su protegido:

CATALÍN. — Viviremos como hasta aquí.

BARRIERA. — ¿Y tendrás valor, si el Cielo te concediese el ser Madre, para ver perecer de miseria á tus tristes hijos ¿Sus continuos clamores no penetrarían hasta el fondo de tu Alma? [...] (p. 19).

Lo que muestra que Catalín es una mujer cándida, es toda una dama sumisa que deja que los hombres solucionen las carencias de su amor. Busca la aceptación de estos. Si ama a Guitía y con él quiere estar tendrán que conseguir un sustento para poder mantener a la familia. Razón por la que, en un intento de resolución y lucidez pícara, asemejándose a su hermana Marichú, se le ocurre solicitar ayuda a Beltía:

CATALÍN. — Yo sé, que Vm. tiene unas Prebendas, y si fuera posible...

BELTÍA. — ¿Quisieras una; nó es verdad? Muí bien. Pero, dime, ¿tienes novio?

CATALÍN. — ¡Há Señor! Si Vm. há estado enamorado alguna vez con la maior violencia, sabrá compadecerse de una infeliz.

BELTÍA. — *aparte*. ¡Malo! malo! ¡malo! ¿Dime, quien es el divino objeto de tus cuidados?

CATALÍN. — Guitía; que se ha criado en casa desde sus primeros años.

BELTÍA. — ¿Guitía? ¿Estás loca? ¡Guitía! Vaya, vaya, si digo yo, que las mugeres siempre gustan de lo peor; pues dime... ¿qué merito encuentras en ese hombre?

CATALÍN. — Si Vm. le tratara, mudaría de concepto: ¡Que modestia la suya! ¡Que talento! ¡Que gracia! ¡Há Señor! no es posible, que yo viva sin él un instante (p. 26-27).

La suerte no está de su lado, su la inocencia y candidez hacen que no se percate de las pretensiones de Beltía. Lo que desencadena el sufrimiento de la joven dama, que vive con la esperanza de lograr un futuro junto a su amado. Con todo, esta ingenuidad y prudencia del personaje, aunque la colmen de desdicha, también posibilitan la resolución del conflicto, pues es su pena la que hace que el Barón se apiade de su situación y resuelva el conflicto:

CATALÍN. — ¡Há Señor! Vm. ha hecho tanto por nosotros; su generosidad es tan conocida, que el contarle lastimas, es obligarle á que las socorra.

BARÓN. — ¿Y qué, quieres defraudarme del poco bien que soy capaz de hacer?

CATALÍN. — Tiene Vm. demasiadas ocasiones de exercitar su bondad con esta triste familia (p. 45).

En suma, Catalín se aprecia como un personaje plenamente secundario, es hija y dama. No se impone a los designios de los hombres, ni a su propia suerte. Únicamente en una ocasión se vuelve resolutiva para con ello lograr, apelando a la bondad de otros, su único objetivo. Indiscutiblemente, Catalín es un recurso para elevar la figura del Barón, hombre poderoso, de gran corazón, que no duda en salvar a la familia de esta y su enlace amoroso. Y es que como bien marca Hormigón, (1996) “la comedia es insignificante. Podría ser un simple cuadro costumbrista con sus escenas de caserío, sus labores

hogareñas y su canción en vasco, cantada por Marichú” (p. 422). Lo que, a nuestro parecer, en cierto modo, no impide caracterizar a dos personajes femeninos de una simpleza absoluta, que no evolucionan a lo largo de la obra:

Las dos hermanas, igualmente buenas y bien criadas, presentan dos caracteres muy distintos, de acuerdo con el contraste exigido por la doctrina neoclásica. Mientras que Catalin ha perdido la alegría inocente que le caracterizaba y vive con zozobra sus problemas amorosos, Marichu es una joven simpática y extrovertida que dice lo que se le viene a la boca y canta cuando trabaja, un poco escandalosa [...] (Urzainqui, 2006, p. 43).

Marichú se contrapone en desparpajo y alegría a su hermana, pero su función es limitar sus acciones a las de personaje informativo. Mientras Catalín, que, al poseer el mismo nombre de la obra, se nos anuncia principal, queda relegada a un segundo lugar como un objeto cómico invalidado por la ausencia de estructura en la trama, y la inclusión de numerosos personajes masculinos, sin apenas relación en la obra. Con todo, Catalín no deja de ser un modelo de conducta, un ejemplo de hija y dama sumisa y cándida.

### **DOÑA ANA Y BEATRIZ [Sor Juana Inés de la Cruz: *La segunda celestina*<sup>99</sup>, 1676]**

Del amplio corpus de obras de Sor Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina* es una de sus obras que mayor número de intervención femenina presenta. Estrenada en 1676 se trata de una comedia en tres actos, en verso polimétrico. Siguiendo la tónica de *La celestina* de Fernando de Rojas, se desarrolla en Sevilla en espacios tanto interiores como exteriores, la casa de Celestina, de Don Luis, entre otros.

La obra trata los amores de Don Juan, Doña Ana, Don Diego y Doña Beatriz, entre los que se mezcla Celestina. Las damas y los caballeros le solicitarán ayuda a esta para conseguir encontrar a sus amados, y es que ambos caballeros han estado ausentes durante un tiempo, tras un altercado. El enredo comienza cuando se desvela que Don Juan, a su llegada, ya no pretende a Doña Ana, sino que al ver a su prima Beatriz desea casarse con

---

<sup>99</sup> Hemos de matizar como ya se señaló en la biografía de la dramaturga, que la obra fue compuesta por la autora y Agustín Salazar. La comenzó a escribir Agustín Salazar y Torres, y la finalizó Sor Juana Inés de la Cruz. Si bien, se le atribuye la autoría en su mayoría a Sor Juana Inés de la Cruz, es por ello que la analizamos.

esta. Lo mismo ocurre con Don Diego, quien ahora se encuentra enamorado de Doña Ana. Como en la obra original de Fernando de Rojas los criados de Don Juan, Muñoz y Tacón, sobre todo el primero, intervendrán para que recurra a Celestina. Celestina percatándose de los amores cruzados buscará la manera de ayudar a los enamorados, obteniendo un jugoso beneficio.

Si bien, cuando Don Luis, padre de Doña Ana y tío de Beatriz, desvela el entramado busca a esta con el fin de resolver el conflicto, incluso acabar con la vida de las damas por deshonra. Finalmente, Celestina en un acto de bondad y temor, desvela el conflicto, sucediendo al mismo tiempo el reenamoramiento de los caballeros hacia las damas y por consiguiente su unión en matrimonio.

Los personajes femeninos de esta obra tienen un rol perfectamente definido, en el caso de Doña Ana y Doña Beatriz, ambas se disputan y completan el papel de hija, sobrina y prima. Pues sus comportamientos son los de hijas, mujeres tutorizadas que temen la ira de su progenitor-tutor y desean un final feliz con sus amados.

Doña Ana por su parte, será la que inicie el contacto con la bruja Celestina, es la primera en presentarse en escena y la que le solicita ayuda. Revelará, así como su amado huyó tras una pelea e hirió a su enemigo:

DOÑA ANA. —

Una noche infausta, en fin,

que esta traidora infiel

estaba hablando con él

por la reja de un jardín,

llegó mi amante, y por ser,

para más desdicha mía,

la parte donde solía

hablar conmigo, a creer

se persuadió sus recelos,

sin preguntar ni inquirir,  
que hasta en el no discurrir  
son ignorantes los celos;  
conque loco y temerario  
con su enemigo embistió,  
y a poco rato quedó  
mal herido su contrario (v. 559-674, p. 108)<sup>100</sup>.

Así pues, se la aprecia como una joven ingenua, suplicante, que se encuentra angustiada por la separación del amado. Lo que la lleva a solicitar los servicios de Celestina, en este caso como rastreadora:

DOÑA ANA. —

Es que tú me has de saber  
si le he de volver a ver,  
si allí se acuerda de mí,  
o si ya su voluntad  
se ha entibiado con la ausencia (v. 688-692, p. 109).

Ana no solo es una dama que sufre, sino también confidente de su prima, y es que, cuando esta aparece en escena, se convierten en espejo la una de la otra, sus confusiones, temores, sufrimientos son los mismos. El amor las iguala, de la misma manera que los hace su condición de mujeres:

DOÑA ANA. —

Pues para que veas, Beatriz,

---

<sup>100</sup> Citado por la edición de Schmidhuber de la Mora & Peña Doria (1994).

que ya en parte te obedezco  
y te trato con llaneza,  
que te recojas, te ruego:  
alvíate de este traje  
que yo te asistiré luego  
y hablaremos más despacio,  
que también contigo tengo  
que comunicar pesares;  
quizá las dos hallaremos  
en referir nuestras penas  
alivio, si no remedio (v. 1113-124, pp. 123-124).

Doña Ana es ansiosa, una dama ingenua, pero también comedida, directa, y es que, al encontrarse con su amado Don Juan, no duda en enfrentarse a él con el fin de dar respuesta a su desamor. De modo que, desvelará sus sentimientos al caballero, en un alarde de firmeza y rudeza:

DOÑA ANA. —

No es eso, don Juan, no es eso,  
sino... —mas ¡no puedo hablar! —  
sino... —¡ni aun alentar puedo! —  
sino que haberme valido  
del encanto te confieso;  
mas no, como tú imaginas,  
mi traición, sino mi afecto  
buscó medio tan indigno,

porque el amor, como es ciego,  
para conseguir sus fines,  
nunca repara en los medios.

Mi amor, pues... –mas ¡ay de mí,  
que aun a respirar no acierto! –

Vuélvete, don Juan (v. 1211-1224, p. 127).

También la apreciamos como una mujer inteligente, una hija comprensiva, sumisa y preocupada, que reconoce la inquietud en su padre cuando tiene que partir y dejarlas solas. El amor y el dolor, tras la salida de su padre ya no le importan, por un instante representa un modelo completo de hija, y su progenitor se vuelve el centro de su pensamiento:

DOÑA ANA. —

El mirarte

tan suspenso me da muestras,

señor, que algún gran cuidado

te aflige, y que no merezca

el saberlo yo me admira (v. 1334-1338, p. 133).

Ana es hija, amante y confidente, además de una mujer segura de sí misma, que no duda en proteger a su prima, al reconocer que sus amantes fueron los que se enemistaron la noche que ambos desaparecieron. Asimismo, cuando reconoce que Don Juan es ahora el nuevo pretendiente que Beatriz repudia, hace lo que debe, no se lamenta por lo ocurrido, sino que lo enfrenta a este en defensa de su prima y de sí misma:

DOÑA ANA. —

¿Qué querías? ¿Que volviera

ahora a satisfacerte?



Don Juan, ahorremos de quejas:  
vos estáis muy bien hallado  
con otro amor, yo contenta  
también con mi desengaño;  
pues hagamos los dos cuenta  
que esto se ha acabado (v. 1831-1838, p. 147).

Ana resulta ser un personaje interesante, es hija, es prima, confidente, protectora, amante e independiente. Se interesa por los demás y tiene claro cuál es su lugar y su deber, proteger su honra. En el caso de que no crean su inocencia, su decisión es nítida, alejarse de su amante voluble. Aunque, todo ello no impide que sufra por la lejanía de su amado y su rechazo:

DOÑA ANA. —

¡Ay, Beatriz! deja que sienta  
que, sin tener tú la culpa,  
seas causa de mis penas.

DOÑA BEATRIZ. —

¿Yo causo de tus pesares?

DOÑA ANA. —

No estoy para darte cuenta  
ahora de mis desdichas;  
antes me darás licencia  
para que yo allá conmigo  
me acompañe con mis quejas (v. 2039-2047, pp. 155-156).

En general, la construcción del personaje de Ana es la de un modelo propio de la época: hija, prima, dama. Aun con su descaro por buscar la ayuda de Celestina, no

desconoce su lugar y es que, en los momentos más relevantes, en los que mayor crece como individuo, se guía por su deber y honor. Repudiando a su antiguo pretendiente y protegiendo a su prima.

Por su parte Beatriz se nos muestra como una mujer segura, elegante, de buen entendimiento. Es cortés con Don Juan, el cual ha quedado prendado al verla por primera vez, mientras lo rechaza:

DOÑA BEATRIZ. —

Retórico forastero,

excusad cortesánías

que ni yo escucho ni entiendo;

yo me retiro a esta quinta,

donde hay honor que la guarde;

y si sois, como me avisa

vuestro traje, caballero,

quedaos; no de vos se diga

que hay caballero que niega

adonde hay dama que pida (v. 50-59, p. 92).

Su aparición principal es semejante a la de Melibea en *La celestina* al igual que el cortejo que ejerce Don Juan, se asemeja al de Calixto. Beatriz idéntica a Melibea se muestra reticente a los agasajos de este. Como dama se presenta distante, mientras que como sobrina-hija, se aprecia servil y educada, acepta la tutela de su tío Don Luis, y no duda en mostrarle su respeto y confianza. Del mismo modo, se convierte en confidente de su prima, en esta composición de espejo que ambas construyen, la una ayuda a la otra:

DOÑA BEATRIZ. —

Deja,  
doña Ana, los cumplimientos,  
que desconfiaré de ti  
si perseveras en ellos;  
y te he menester tan mía  
que tú el alivio, el remedio  
has de ser de unos pesares  
que, aunque caben en el pecho,  
en la explicación no caben;  
pues aun niegan el aliento  
a la voz, por ser la voz  
al referirlos consuelo (v. 1101-1112, p. 123).

Sutilmente se diferencia de su prima en la confianza depositada, y es que, Beatriz en un primer momento, no se atreve a abrirse a ella. Si bien, junto a Ana se muestra vulnerable. Es en los momentos junto a su confidente cuando expone su sufrimiento por amor. Y es que, la joven quedó perdidamente enamorada en Granada de un caballero, que tuvo que marcharse, y teme ser casada con alguien a quien no ama. Reflejando la condena por el deber de la hija:

DOÑA BEATRIZ. —

[...]

Mas, en fin, penas y glorias

de amor están tan expuestas

a sus mudanzas, que solos

instantes las diferencian.

Pues mi amante a breve tiempo

le fue precisa la ausencia  
de Granada, por llamarle  
a forzosas dependencias  
sus deudos, y aunque un alivio  
en este caso pudiera  
tener, pues vino a Sevilla,  
poco o nada se remedia  
con hallarle, pues mi padre  
casarme en Cádiz intenta,  
a pesar de mi albedrío.  
¡Ah tirana ley severa  
del honor! ¡Ah duro yugo  
en que padece violencia  
no menos que un alma! (v. 1507-1525, p. 137-138).

Beatriz es una dama leal, pues al conocer que su prima sufre por el amor no correspondido de Don Juan y que este la ama a ella, se decide a repudiarlo, mucho más de lo que ya hacía:

DOÑA BEATRIZ. —  
No puedo satisfacerla  
más que con aborrecerle.  
Qué poco don Diego hiciera  
semejantes falsedades (v. 2063-2066, p. 156).

Como espejo de su prima se muestra atrevida, pues se enfrenta a su pretendiente y a sus engaños sin dudarle:

DOÑA BEATRIZ. —

Deja las cortesánías,

que imaginaré que no

son verdades tus finezas,

si exageraciones son (v. 2132-2135, p. 159).

Y cuando este desaparece sufre, como lo hace su prima:

DOÑA BEATRIZ. —

Vamos, pues.

¡Ah ciego, ah tirano amor!

¡Qué de cuidados me cuestas! (v. 2268-2270, p. 163).

Por otro lado, ambas damas se asustarán al conocer que Celestina podría ser encarcelada por todo lo que le ha hecho a Tacón (criado de Don Juan). Se alarman por su suerte, pero sin dejar de buscar una solución:

DOÑA ANA. —

Pues el peligro en que estamos

nos impide que tratemos

de nuestro amor porque es

el peligro lo primero;

dejemos ya la porfía

que causó nuestros recelos

que en las lides amorosas

y en las cuestiones de afectos

se malogra el tiempo cuando

se necesita del tiempo:

y más cuando la ocasión  
nos llama a mayor empeño.  
Y así, Beatriz, discurramos  
el acudira este riesgo  
antes que la dilación  
dañe.

DOÑA BEATRIZ. —

Pues el mejor medio  
es que las dos disfrazadas,  
sin que pueda conocernos  
nadie, a ver a Celestina  
vamos (v. 2903-2923, p. 185).

El resumen, Doña Ana y Beatriz se puede ver en conjunto, son un espejo la una de la otra, en sus acciones y en sus amores. Son damas de gran entereza que se encuentran en búsqueda de sus amados, de los que han tenido que separarse. Se desengañan cuando descubren que están enamorados de la otra y se lamentan. Ambas rechazan con la misma entereza a su pretendiente nuevo (Don Diego-Don Juan) y se enfrentan a su amado y a su rechazo. Además, sufren por su honra, por las posibles represalias de su padre-tío y por qué este descubra sus amores. Aunque, Ana es la hija y Beatriz la prima, podríamos decir que las dos cumplen el rol de hija y dama, están sujetas al honor familiar y al devenir de los hombres. Lo que no supone que no sean capaces de resolver el conflicto cómico junto con Celestina:

Es irónico el presentar protagonistas femeninas que hacen uso de su inteligencia junto a galanes que, bajo su capa y espada, esconden un alto grado de estulticia en la resolución de sus conflictos. Son las perspicaces damas y la inteligente alcahueta quienes, por perseverar en sus empeños, dan la solución a la comedia (Schmidhuber de la Mora & Peña Doria, 1994, p. 45).

Sin embargo, ninguna de ellas se aprecia principal, Doña Ana podría estar cerca, pero la sombra de los hombres y la misma Celestina las posiciona en un segundo lugar como ayudantes y objeto de la trama.

### 2.3.1.2.2. *Esposa-Madre*

Las esposas y las madres con gran frecuencia se van a encontrar relacionadas, pues suelen ser consecuencia una de la otra. El papel que ejercen estos personajes normalmente es secundario, siendo ayudantes del personaje principal y objeto de la trama. Estas figuras femeninas muestran un patrón similar, a través del cual reflejan un comportamiento sencillo y sumiso, como es el caso de Victoria y Casilda. No obstante, existen algunas que representan un papel de poder, ejerciendo de opositoras de los hombres y contrapunto social, por sus comportamientos libertinos e inapropiados, como es el caso de Mariquita. Con todo, esto no se dará durante toda la obra, pues la tendencia será que se retracten de sus actos y cumplan con sus obligaciones.

**MARIQUITA [Joaquina Magraner y Soler: *El hombre honrado y la petimetra corregida*, C. 1799]**

*El hombre honrado y la petimetra corregida* es la única comedia conocida de la autora Joaquina Magraner y Soler, se compone de tres actos, en verso. Presenta cuatro escenas interiores de la casa de Don Fernando. Don Fernando tiene un problema con su esposa, pues esta se comporta como una mujer independiente, vividora, que sale hasta tarde, tiene maestros propios, pretendientes y descuida la casa. Así que, para cuidar su reputación, buscará la manera de “atarla en corto”. El plan de Don Fernando no resultará del todo bien, pues su mujer se opondrá a este, incluso se marchará de casa. Hasta el punto de que sufre un altercado con un pretendiente de esta, lo que finalmente provocará que logre su objetivo, que su mujer, asustada y repentinamente consciente asuma su culpa y comportamiento para volverse madre y esposa ejemplar.

La primera vez que se nombra a Mariquita es por boca de su marido, quien la describe como una petimetra, una mujer que malgasta el dinero en moda y fiestas, descuidando sus funciones de madre y esposa:

DON FERNANDO. —

Esta noche fue al sarao

en casa de Padre; y ella

ha suplido todo el gasto



para celebrar la fiesta  
de los días de su Tía,  
y vino à la quiatro y media (v. 47-52, p. 2)<sup>101</sup>.

Así pues, por las descripciones de su marido, Mariquita es una mujer independiente, que hace lo que quiere. Poco frecuente para la época. Igualmente es una mujer coqueta, extrovertida, narcisista a la que le gusta que la admiren:

MARIQUITA. —  
En prueba  
de que otro no es de mi gusto,  
dirá usted a aquel fachenda  
de D. Perico, que ya  
nunca a visitarme vuelva (v. 311-315, p. 5).

Es una mujer orgullosa que pretende llamar la atención y desea ser el centro de atención. Le preocupan las apariencias y lo que piensen de ella:

MARIQUITA. —  
¿No es faltar a la obediencia  
mia? ¿Y es chica falta  
dexarme como si fuera  
un estafermo? ¡Ay mi madre!  
la murmuración eterna,  
que en su casa causó a noche,  
mis ojos con impaciencia

---

<sup>101</sup> Citado por la edición de Magraner y Soler Cervera (1804).

notaron. A usted D. Claudio

no le faltò (v. 353-361, p. 6).

Al presentarse como el centro de atención se reconoce desvinculada de su papel social. No cumple los valores predeterminados para su rol de esposa y madre. Lo que provoca que no se achanta ante su esposo, ni recuerde el cuidado del fruto de su vientre. Es una mujer liberal y egocéntrica, su única preocupación es ella misma.

Como madre es esquiva, no tiene un aprecio inigualable por sus hijos, sino más bien desprecio:

MARIQUITA. —

Que espere. No tengo flema

para cuidar de muñecos.

Cuidale tú hasta que venga

su Padre, que yo no puedo

estás con él (v. 488-492, p. 7).

Mujer caprichosa, trata a los hombres como le place, sin respeto, ni educación. Todo son quejas por su parte, sobre todo con el sastre:

MARIQUITA. —

¿En qué? Sola mi paciencia

podrá sufrir tantas faltas.

Bastante lo manifiesta

en sus costuras; usted

abarca infinita hacienda,

y después loas Aprendices,

y Oficiales lo gobiernan.

SASTRE. —

Con todo, yo estoy cuidando;

y si yo todo lo hiciera

con todos no cumpliría.

MARIQUITA. —

Pues yo quiero que usted tenga

a su cargo solamente

mis vestidos (v. 554-568, p. 8).

Por lo que, no duda en enfrentarse a su esposo, al que desprecia por su vida simple y su necesidad de cumplir con su rol de cabeza de familia. Con todo, reconoce que gracias él ella puede tener la vida que quiere:

MARIQUITA. —

Yo te estimo, mi Fernando:

y sé que a tus viene debo

toda mi felicidad,

y la cumbre en que me veo (v. 738-741, p. 10).

Su reconocimiento no se percibe como un acto de empatía o cariño hacia su esposo, sino más bien, como una justificación para que Mariquita se comporte como desee, sin remordimientos, y eludiendo sus responsabilidades como esposa:

MARIQUITA. —

¿No soy tuya? Aquesto basta:

¿y he de dexar yo por eso

de divertirme y de hacer

papel en el mundo? ¡Bueno

sería que me ocultase  
de las gentes! Tú el primero  
debias pabonaerte  
a tu bella Esposa viendo  
llevarse las atenciones  
en los concursos inmensos (v. 746-755, p. 10).

Y es que, la vida de casada no la priva de su libertad, conoce sus deberes de esposa, pero su primer deber es para con ella, para su diversión y felicidad. Ciertamente, es una mujer sin escrúpulos, no teme las represalias de su esposo, se presenta superior a este. Si él no le da sus caprichos buscará la manera de conseguirlos:

MARIQUITA. —  
Con escrúpulos no quieras  
escusarte; venga presto  
lo que te pido, y sino  
yo me valdré de otros medios (v. 786-789, p. 11).

Definitivamente, Mariquita se presenta caracterizada muy por encima de su esposo. Este que se aprecia como un pelele y un objeto de mofa para ella, que le posibilita hacer y deshacer a su antojo:

DON FERNANDO. —  
Soy el mismo; pero quiero  
que tú no seas la misma  
que ayer eras: y hoy empiezo  
a reformarte, y verás  
quien es de esta casa dueño.

MARIQUITA. —

¿Tú reformarme? Ay, aguarda

a que me madure el tiempo.

*mofándose* (v. 800-806, p. 11).

Si bien, la soberbia de Mariquita no perdurará y es que, esta se achantará cuando Don Fernando amenace con separarse de ella, lo ha llevado al límite, y ahora se ve sola y se doblega. Busca embaucarlo con sus encantos, apelando a su cariño y compasión:

MARIQUITA. —

No, Esposo mio: Fenando...

DON FERNANDO. —

Dexame, ingrata, que quiero

separarme de una Esposa,

que me dá en cada momento

una muerte.

MARIQUITA. —

No me dexes. (v. 888-904, p. 12).

Con los cambios decisivos de su esposo, pasa de altiva a desdichada. Se apena de su suerte con su confidente, su madrastra Doña Engracia, quien le insiste en continuar con la buena vida y olvidar a su familia. Y es que, su madrastra se mantiene en casi toda la obra como una conciencia de lo perverso, como la voz externa de Mariquita, que se preocupa por el qué dirán, incluso cuando se encuentra al borde de perderlo todo.

Si bien, está búsqueda de Engracia de que la joven esposa continúe con su libertinaje, comenzará a remitir cuando brote la faceta de madre de Mariquita. Al apelarle Engracia a que huya, Mariquita empequeñece y se estremece con la idea de abandonar a sus hijos:

MARIQUITA. —

¡Abandonar a mis hijos!

ay madre, yo no me atrevo.

ENGRACIA. —

Quedate pues a sufrir

a un marido loco y fiero. *Vase*

MARIQUITA. —

Aguardad, piérdase todo,

si con esto yo me vengo,

de un marido que no estima

a una mujer de provecho (v. 1645-1652, p. 21).

Se acumularán los acontecimientos, y con ello se reblandecerá el narcisismo de Mariquita, para finalmente cumplir con su papel. Sobre todo, al conocer que su esposo es atacado por uno de sus pretendientes. Definitivamente, la evolución del personaje es de la total independencia al sufrimiento de la esposa por el esposo herido:

MARIQUITA. —

La presencia de su Esposa,

que es la causa de sus daños,

le irritará: no me atrevo.

Entren ustedes, yo aguardo

a que le aplaquen, y sepa,

que me quedo aquí llorando

su desgracia y mis excesos,

hasta que me acabe el llanto.

Muera yo primero, sí.

Viva mi Esposo. ¡Dios santo!

no permitáis que su vida,  
que hasta ahora no he apreciado,  
tenga término: no muera [...] (v. 2206-2218, p. 28).

Finalmente, se muestra como esposa devota, sumisa, representando el rol que le ha sido asignado desde el principio:

MARIQUITA. —

Ya no mas, Esposo amado.

Ya veo que mis caprichos

no me dexaban ver claro

tus virtudes, tu honrades,

tus sentimientos tan sanos.

Como Esposa nueva quiero,

que me reciban tus brazos,

y obediente practicar

tus consejos y mandatos. (v. 2327-2334, p. 30).

Cerca está Mariquita de apreciarse como un personaje principal, representa todo lo incorrecto e indecoroso de una mujer, es esposa y madre, pero no se presta a ninguno de estos roles. Tiene pretendientes y disfruta de la vida y la noche, como si no tuviera responsabilidades. Es terca, presumida y altiva y se piensa superior a los demás, hasta que su esposo cansado de su inmoralidad decide limitar su sustento. Ahí es cuando comienza su cambio. Inicialmente amenaza con suicidarse, lo que no reblandece al bueno de su esposo, del que ella es su contrapunto, hasta que se escapa de casa, abandonando a esposo e hijos. Si bien, el conocer que este ha sido herido, a causa de su libre albedrío, se convierte en el punto de no retorno, que la lleva a aceptar con devoción su rol de madre y esposa.

**VICTORIA [María Isabel Morón: *Buen amante y buen amigo*, 1792]**

*Buen amante y buen amigo* se trata de la única obra conservada de María Isabel Morón estrenada en Madrid en 1792, una comedia de tres actos en verso. La obra se desarrolla en un único espacio, la casa de campo de Ricardo en Zaragoza. Victoria se encuentra casada con el acaudalado Ricardo, al que no ama y el cual piensa que su mujer le engaña con su hijo, Valerio. Al encontrarlos hablando a escondidas, por lo que decide asesinarlos a los dos. En el transcurso del enredo aparecerá Jacinto, antiguo pretendiente de victoria. Quien al conocer por boca de Ricardo el supuesto adulterio, se ofrecerá para matar a los amantes, con la intención de salvar a su amada. Gracias a Casilda se descubre que Victoria no es la amante de Valerio, sino Casilda, su hermana, pues está casada con este en secreto y tienen un hijo en común.

Victoria únicamente busca ayudar a su hermana. Al conocer esto el antiguo pretendiente de Casilda, Hipólito, confirmará el adulterio a Ricardo, en su afán de venganza. Provocando la furia de Ricardo y Jacinto, además de la desesperación de las damas. El acaudalado señor echará de su casa a Casilda con la intención de asesinar a su esposa e hijo sin testigos. En una escena de lo más confusa, se desvelará que Victoria nunca fue una adúltera y aunque, Jacinto conmovido por su amor le ofrece salvarla huyendo juntos, ésta se mantendrá firme y volverá con su esposo.

Victoria desde el principio se muestra angustiada, preocupada por su destino, pues prevé que su esposo pretende matarla. Y es que, cree que la ha descubierto hablando a escondidas con Valerio, su hijastro:

VICTORIA. —

¡Ay Casilda! Ya es mi muerte

cierta, quanto escucho y veo

anuncia mi desventura:

huyamos, huyamos presto

de esta casa; mas qué digo?

á dónde el pavor, el miedo



me lleva? Me hallo inocente,  
y tengo honor; pues qué temo?  
acaso me hará culpada  
la fuga que necia emprendo (v. 5-13, p. 1)<sup>102</sup>.

Teme la ira de su esposo y reconoce los planes que tiene para ella, pero esto no la achanta, todavía le queda algo de esperanza, por ello, intenta convencerle de su inocencia. Hacerle ver que es una esposa digna, sincera y correcta:

VICTORIA. —  
Ricardo, mi corazón  
es sincero con extremo,  
abomina las dobleces,  
detexta los fingimientos:  
tus finezas estimára  
como es justo , con aprecio  
tus expresiones oyera;  
pero quiere mi hado adverso  
que el escucharlas me cause  
horror: que aborreces veo  
una esposa que debías  
amar, no pienses que temo  
quando no tengo delito;  
mi suerte infelice siento,

---

<sup>102</sup> Citado por la edición de Morón (1701).

y mi triste desventura (v. 92-106, p. 2).

Sus actos son en vano y su esposo no le reconoce ni uno de sus pesares, tratándola como una mujer incoherente. Es por ello, que Casilda le aconsejará huir, evitar el peligro. No obstante, Victoria es una mujer de honor, conoce su lugar y no pretende escapar para así con su huida confirmar un adulterio que nunca ha cometido. Pues aún asustada mantiene su orgullo, así que prefiere morir. Es la única manera de ser víctima y no culpable:

VICTORIA. —

¿Yo huir? Eso no, que venga  
mi muerte, que entre tormentos  
viva afligida; mas que  
no digan que ha sido cierto  
el delito que querrá  
atribuirme el perverso  
Ricardo: y pues mi destino  
me traxo á dolor tan fiero,  
aqui he de estar aguardando  
el mal que ya miro cierto (v. 151-160, p. 3).

Lo que la convierte en un personaje honorable que sufre por ello. Como hija educada y hermana, se sacrificó y acepto el matrimonio con Ricardo, para que los amantes Casilda y Valerio pudieran estar juntos. Dejando atrás su libertad y todo lo que amaba:

VICTORIA. —

[...] Dexé mi casa, mis padres,  
mi patria, mi amor, ay cielos!  
todo lo perdí, mas fue

sin recompensa ni premio.  
Encontré amor, es verdad,  
oí finezas, es cierto;  
pero duraron tan poco,  
que quando de ellas me acuerdo,  
ó me parece que son  
soñadas, ó que no fueron.  
Por mas que busqué ocasión  
con un cariñoso afecto  
para decir á Ricardo  
vuestro amor, hallé en su pecho  
á mis palabras desvio,  
y á mis cariños despego [...] (v. 248-263, p. 4).

Victoria cumple a la perfección con el modelo social de hija, hermana y esposa, y es que, a pesar de todo el sufrimiento que le causa su deber como hermana, no duda ni un instante en continuar protegiendo a Casilda, sobre todo, cuando Hipólito la solicita en matrimonio y este es rechazado:

VICTORIA. —  
Pues soberbio  
blasonáis de merecer  
á Casilda, y el modesto  
modo de responder mió  
no os agrada, sin rodeos  
os diré, que no sois digno

de mi hermana, vuestro genio  
altivo, tiene la Culpa  
de que os advierta, sabiendo  
vuestra vajeza, que no  
queráis volar hasta el cielo,  
pues será vuestra caída  
quien os dará el escarmiento (v. 796-809, p. 10).

Como mujer enamorada, su padecimiento aumenta cuando se encuentra de nuevo con el que fue su pretendiente, Jacinto, al que evita con el fin de no revivir antiguas pasiones:

VICTORIA. —  
Ricardo tarda, Casilda  
me aviso en este momento  
de Jacinto la venida,  
rehusar su vista quiero,  
que una cosa es mi pasión  
si ausente le considero,  
y otra exponerme á mirarle (v. 833-838, p. 10).

Sin duda, Victoria es una mujer intuitiva, delicada, protectora, conoce a la perfección su deber y a su esposo, razón por la que es capaz de anunciar su final cuando se desvela que Casilda debe marchar de nuevo a casa de sus padres:

VICTORIA. —  
Esto, Casilda, es mi muerte,  
pues por no tener testigos

en el mal que me previene,  
pretende se ausenten todos,  
y con él sola me dexen (v. 1368-1372, p. 16).

Lo que más sorprende de victoria como dama, es que, aunque se lamente por su destino, asume que, si debe morir lo hará, por mucho que Jacinto le ofrezca su ayuda. Fiel a su inocencia y con la única intención de salvaguardar su honor, prefiere perecer antes que mantenerse con vida. Es por lo que rechaza su ofrecimiento de escapar:

VICTORIA. —  
[...] tu cuidado, no es posible  
hacer quanto me aconsejes;  
qué diría de mi el mundo,  
y con razón, quando viese  
dexaba casa y esposo,  
y con el que tiernamente  
habia querido huía?  
qué quando todos supiesen  
que de mi ofendido estaba  
Ricardo, y darme la muerte  
procuraba yo bien sé  
que á qualquier parte que fuese  
iba seguro mi honor,  
y mas contigo; mas debes  
conocer que juzgar nadie  
de los interiores puede,

y siempre puede pensarse  
lo peor, y pues me quieres  
tan fino, dexa peligre  
mi vida; porque en tal suerte  
si ha de padecer mi honor,  
mas quiero esperar la muerte (v. 1437-1458, p. 16).

Así pues, contemplamos el papel de victoria como el de una esposa ejemplar, una hija modélica, además de una amante hermana. Que a pesar de estar enamorada de otro hombre, le será fiel a su esposo hasta el último momento. Se sacrificará por su hermana con la única intención de verla feliz, obedeciendo los designios de su padre hasta el final. Victoria es una mujer testadura y temerosa que rechaza la oportunidad de salvar su vida por entregarse a su honor y a su matrimonio, pues a pesar de haber sido obligada a casarse, es virtuosa, obediente y cumplidora de su deber como hija, esposa y dama:

Podemos relacionar el tema del adulterio con la idea de la imposición del matrimonio que sufrían las mujeres por parte de sus padres. En efecto, Victoria, en varias ocasiones, declara que su padre la obligó a casarse a pesar de estar enamorada de otro. Pero, como hija virtuosa y obediente, se somete al matrimonio con Ricardo, hombre mayor que ella. La joven esposa, al representar un modelo de virtud, es fiel a su marido (Antón, 2010, p. 100).

Por otro lado, se la aprecia como un personaje objeto, secundario, determinante para la trama. Sobre ella recae el adulterio y la confianza de los amantes, además de la revelación de los amores de Casilda y Valerio. En suma, es una dama de gran valía, firme que no titubea ante el miedo a la muerte, rechaza a su pretendiente constantemente, hasta el final de la obra y solo huye para autocastigarse. Es todo un ejemplo de esposa y hermana protectora.

**CASILDA [María Isabel Morón: *Buen amante y buen amigo*, 1792]**

A Casilda la encontramos también en la obra *Buen amante y buen amigo* de María Isabel Morón. En ella, Ricardo el esposo de Victoria cree haber sido engañado por esta con su hijo, por lo que planea asesinarlo a los dos. Incluso los antiguos pretendientes de Casilda y Victoria se ofrecen a ayudarlo, uno provocando aún más la ira del acaudalado señor y el otro, ofreciéndose a ser el ejecutor del asesinato.

En el transcurrir de la comedia, Casilda desvela que la situación de su hermana nace de su relación con Valerio, el hijo de Ricardo. Y es que, la dama se ha casado con este en secreto y tienen un hijo en común. Temiendo por la vida de su hermana, se armará de valor y reconocerá antes su suegro todo lo ocurrido, si bien, este no le creerá hasta el final de la obra, cuando se revele tras una última conversación entre Victoria y Jacinto (antiguo amante de esta). Finalmente, su enlace con Valerio será aceptado por Ricardo.

El papel principal que ejerce Casilda es el de personaje introductorio, ayudando al lector a conocer el entramado y el estado de los personajes masculinos y femeninos como Victoria:

CASILDA. —

Victoria, hermana, confusa,

turvada, y con tardo acento

me llamas? aun no amanece,

y vestida estás? qué es esto? (v. 1-4, p. 1).

Con el devenir de la obra evoluciona hacia un estado de confidente, hermana amorosa y comprensiva, que escucha cada uno de los pesares de su compañera:

CASILDA. —

Apenas habrá dos años,

que persuadida á los ruegos

de nuestros padres, la nano

le diste, quando tan fiero,  
trueca su amor en rigores,  
y en crueldades sus afectos (v. 36-41, p. 2).

Su compromiso como hermana la lleva al padecimiento, teme por ella y por sus destinos, pues conoce que, si algo le pasará a esta, sería por protegerla a ella y a su esposo secreto. Es por ello, que no duda es acompañar a su hermana en sus pesares, incluso, si fuera necesario en la muerte:

CASILDA. —  
Infeliz hermana mia,  
ten el alivio á lo menos,  
que te seguiré constante  
en tu muerte, ay mi Valerio! (v. 308- 311, p. 4).

Como ayudante, se lamentará por su suerte y la de su hermana, pero también querrá buscar una solución. Que cree posible al contemplar al antiguo pretendiente de esta, Jacinto:

CASILDA. —  
¡Que tarde lo aguardo, ay triste!  
quando temo: — Mas que veo,  
no es Jacinto? Como aquí  
viene ? Pero en él espero,  
que socorrerá á Victoria,  
si aun la ama: acaso los cielos,  
por nuestro bien le ha traído (v. 376-382, p. 5).

Como madre se muestra amorosa, cómplice, en una escena de lo más íntima en la que confiesa a su pequeño su malestar por el futuro de su hermana y el suyo propio:



CASILDA. —

Sola estoy, nadie me escucha,

desahogarse el pecho puede:

Hay querido Fausto ¡dulce

pimpollo en quien mis placeres

se cifran! ven á mis brazos,

consuela en tan triste suerte

á una madre que afligida

otra dicha no apetece

que á tí, y á Valerio (v. 990-998, p. 12).

Si el dolor que sentía no era suficiente, al ser escuchada por Hipólito, en esta escena íntima, se enfrentará a este apelando a su caballerosidad. Si bien, el pretendiente, querrá mucho más por su silencio, no solo le valdrá callar. Lo que provoca un enfrentamiento entre ambos, pues no se achanta ante los que quieren dañar a su familia:

HIPÓLITO. —

Porque veas que mi afecto

otra cosa no pretende

que tu gusto, yo te ofrezco

el secreto, vivir puedes,

tranquila; pero ha de ser

como mi fineza premies:

decide lo que has de hacer,

en tu labio está tu suerte.

CASILDA. —

Infame, di, ¿qué pronuncias?  
Bien se conoce que eres  
de muy baxo nacimiento,  
aunque nobleza aparentes,  
la fortuna te elevó.  
mas no te quitó que fueses  
en tus pensamientos vil,  
traidor en tus procederés:  
ve presto, véngate, corre,  
publica quanto quisieres [...] (v. 1063-1080, pp. 12-13).

Las desgracias aumentan cuando Ricardo le anuncia que ha de irse y que el niño se lo tienen que devolver a su madre, pues este no conoce el origen real del bebé. Se lamenta de nuevo de su suerte:

CASILDA. —  
Es verdad, cielos divinos,  
aquesto que me sucede!  
Ricardo me hecha de casa  
con tal prisa, que aun no tiene  
lugar para despedirse (v. 1359-1363, p. 15).

Al reconocer la pronta muerte de su hermana, su simplicidad se reduce, se vuelve protectora y se encamina a individualizarse para convertirse en su salvadora. Como hermana busca proteger a su cómplice, a su apoyo incondicional. Es por ello, que decide sincerarse ante Ricardo, sin miedos, sin consecuencias, con un único objetivo, salvar la vida de esta:

CASILDA. —

Decirle

la verdad al fin, atreverme

á declarar soy esposa

de Valerio, nada teme

mi amor, - y cuánto peor

á mi honor está que piense,

que soy su amante no mas?

ya no debe detenerme

ninguna cosa, salgamos

de tantas penas crueles (v. 1378-1387, p. 16).

En definitiva, Casilda como Victoria es una dama de honor, es esposa, madre y hermana, aunque oculta su relación. Serán su valentía y su complicidad con su hermana la que resuelvan el conflicto y en parte, salve la vida de esta. Es un personaje simple, sencillo con un rol muy definido, para la trama sirve de vehículo informativo, además de personaje secundario. Como modelo social se convierte en un ejemplo de esposa, madre y hermana. Es una dama sencilla, sumisa, que se encuentra atrapada por la imposibilidad de decidir esposo. Si bien, se vuelve indispensable al revelar la verdadera relación de Valerio y Victoria, liberándose y liberándola al reconocer que es esposa y madre.

### **2.3.1.2.3. Damas**

De los modelos sociales antes presentados el dama será el que menos referencia social tenga, y es que, más que un modelo se convierte en una característica propia y necesaria de prácticamente todas las mujeres. Pero, sobre todo, para las mujeres de la literatura. Así durante el Siglo de Oro y parte del Siglo XVIII, un papel fundamental y muy utilizado en las obras será el de dama. Estas mujeres representan el honor familiar, reflejando unos perfectos modales, además de, convirtiéndose en un referente para las conductas apropiadas.

Su papel es similar al de las hijas y esposas, pues se encuentran a medio camino de las dos. Por un lado, no se aprecian como hijas por no presentar en sus obras o alegatos una construcción que las identifique como mujeres tutorizadas, ni tampoco son esposas, por el hecho de que todavía no se han unido en matrimonio. Por lo que, las damas representan a aquellas figuras femeninas que, con independencia de su tutor, padre o hermano, poseen un gran sentido del honor familiar, sin olvidar, el cortejo, pues tienen como principio el amor. Si bien, se ha de confirmar que perfectamente podrían cumplir el rol de hija, prima o hermana, pues en ocasiones la figura fraternal se encuentra presente. Como ocurre con la dama Margarita y Leonor, no obstante, esta presencia es mínima y no condiciona el comportamiento del personaje femenino que se muestra independiente de pensamiento y actos.

**MARGARITA [María Antonia de Blancas: *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*, C. 1750]**

Se conserva de María Antonia Blancas *El esclavo de su amor y el ofendido vengado* como la única comedia en verso de la autora, compuesta por tres actos, y desarrollada en multitud de espacios internos y externos, como la casa de Margarita, Don Félix, el jardín, entre otros.

La obra trata sobre los amores de Margarita y Don Félix. Margarita evita mostrar que está enamorada de este, como castigo por haberse marchado en busca del asesino de su hermano. En el proceso de la obra Don Félix encuentra al culpable de la muerte de su hermano, que casualmente es el pretendiente de su hermana Leonor. Este intenta asesinarlo, pero se le escapa, así que, llevado por la ira, buscará también asesinar a su hermana, quien al mismo tiempo huye, ocultándose en casa de Margarita. Al conocer esto urde un plan con el que llegar al corazón de su amada y dejar de lado la venganza. Es en este momento cuando el pretendiente de Leonor, Don Luis, conoce a Margarita, al ir a visitarla.

Así aumentará el enredo, cuando Don Luis decide matar a Leonor para acercarse aún más a Margarita, culpando del asesinato a Don Félix, el cual se encuentra en la casa disfrazado de esclavo negro. Finalmente, Don Félix utilizando a Leonor y su disfraz de esclavo, seguirá el juego a Don Luis, para llegado el momento vengarse asesinándolo. El caballero alcanzará a salvar la vida de su hermana y vengar a su hermano muerto.

Margarita inicialmente se presenta como un eje principal de la trama, y es que, da pie al inicio de la obra, además es el objeto de amor del caballero principal Don Félix. Siendo hija y enamorada, se la construye como una dama fuerte, que lamenta la espera de su amado:

MARGARITA. —

Porque no le estimo:

miento, que ásu dueño adoro: *aparte*

volvamos, corazón mió,

á fingir muerto mi amor,  
estando mi amor tan vivo,  
que aunque le amo, he de ver  
si es confiante en su cariño,  
que en un hombre está el ser firme,  
quando no es correspondido.  
Mas ¡ay de mi! que yá siento  
que tyrana no he querido  
tomar tu papel siquiera:  
qué haré yo, Cielos Divinos?  
Para que Inés no conozca  
mi amor, llegando á pedirlo,  
fingiré que he de romperle (v. 62-76, p. 2) <sup>103</sup>.

No es solo dama enamorada, sino también astuta, y es que, ejerciendo como personaje informativo, se percata de la decepción que Don Carlos, su primo, presenta al conocer la vuelta de Don Félix:

MARGARITA. —  
Qué triste, *aparte*.  
disguitado, y pensativo  
muestra estar Carlos, sin duda,  
que su disgusto ha nacido  
de haver venido mi dueño;

---

<sup>103</sup> Citado por la edición de De Blancas (1701).

mal hace cierto en sentirlo,  
porque de cualquiera fuerte,  
jamás lugar ha tenido  
en mi pecho (v. 174-182, p. 3).

Además de una mujer de ideas y sentimientos claros, pues no duda en rechazar el amor de su primo Don Carlos, siendo clara y educada:

MARGARITA. —

En vano  
vuestro pecho ha pretendido,  
que pueda, como queréis,  
mi corazón admitiros:  
tan fuera vivo de amor,  
tan fuera de él he vivido,  
que solo pongo cuidado  
en solicitar su olvido.  
Yo como á mi primo os quiero,  
no os quiero como marido (v. 199-208, p. 3).

Lo que provoca que se presente como una mujer segura y concienzuda, sin dejar de ser una dama educada, que sufre por amor, por el intento de olvidarlo y no poder hacerlo:

MARGARITA. —

Mal reprimo,  
mis penas poco me animo:  
¡hay dueño del alma mia!

qué necia que es mi porfía  
en no mostrarte mi amor;  
pero á que figa este error  
solo mi estrella me guía (v. 554-560, p. 7).

Por otro lado, la podemos reconocer como una mujer complicada, en cierto sentido rencorosa. Al rechazar a su amado a su vuelta, y es que, se mantiene firme, impenetrable intentando que no se percate de que todavía lo ama:

MARGARITA. —

Fuesen mi fuera baxeza  
el no motrraros tibieza.

FÉLIX. —

Luego es cierto, y evidente,  
que me amais secretamente.

MARGARITA. —

¿Amaros yo? qué torpeza!  
ello es manifiesto engaño.

FÉLIX. —

Hay mayor desdicha, Cielos. *Aparte.*

MARGARITA. —

Dexad yá vuestros desvelos (v. 617-624, p. 8).

Del mismo modo, rechazará a su nuevo pretendiente Don Luis. Es una mujer testadura, enamorado de un único hombre.

Lo que nos permite afirmar que es una mujer aguda hasta el final, pues cuando descubre que el esclavo negro es Don Félix, su amado, buscará la manera sutil de conocer por quien procesa amor:



FÉLIX. —

No quisiera yo, señora,  
que lo que un tiempo ganó  
mi esperanza por callar,  
que á perderlo venga, por  
hablar.

MARGARITA. —

Pues bastante ya  
mi cuidado te aguardó. *Hace que se va*

FÉLIX. —

Detente, señora, que...

MARGARITA. —

¿Qué me dices?

FÉLIX. —

Que mi amor,  
ya te lo voy á decir.

MARGARITA. —

Pues ya el tiempo se perdió  
yá no lo quiero saber. (v. 2647-2658, p. 31).

Así consigue crear un juego pícaro e inteligente, por el que obtener información de su amado sin ser descubierta. Con todo, su barrera firme e inquebrantable, de mujer fría, quedará desprotegida a los encantos de su pretendiente, al solicitar este su mano. Lo que provocará que incontinida quede rendida entregándose completamente a él:

MARGARITA. —

Reusarlo

no pretendo, tuya soy;

que aunque mi amor he callado

hasta hoy, siempre os ame (v. 3217-3220, p. 38).

En suma, Margarita es toda una dama astuta y tenaz, se muestra ante los demás personajes fría y, sobre todo, al amor que Don Félix le ofrece. Hasta que, desvelada toda la trama cae rendida, sin poder sostener más la farsa, ante su amado, se desvanece su frialdad y da paso al amor contenido. Margarita es una dama peculiar, es sencilla e inteligente, es comedida y dura con sus pretendientes. Con todo, sufre por la ausencia de su amado y no se permite rendirse al amor hasta tenerlo todo claro. No se aprecia como un personaje principal, pero sí como centro y objeto de la trama, es fundamental para el enredo cómico.

**LEONOR [María Antonia de Blancas: *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*, C. 1750]**

Encontramos a Leonor en la misma obra de María Antonia de Blancas, *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*. En ella Leonor, hermana de Don Félix, se enamora de Don Luis enemigo de este y asesino de su hermano mayor, por desconocimiento de la identidad de este, pues se hace pasar por Don Juan. Al ser descubierto sus amores por su hermano huirá para evitar que la asesine. Afortunada en su huida, será acogida por el padre de Margarita, Don Fernando, dándole un nombre falso. Allí descubrirá que su amante la repudia y pretende a Margarita, lo que provocará que este con el fin de evitar que se convierta en un impedimento, decida asesinarla. Si bien, será salvada por su hermano Don Félix, que, disfrazado de esclavo negro, se ha ocultado en la casa.

Leonor se nos presenta como una dama inocente, enamorada del caballero Don Luis, en una escena final de acto de lo más abrupta:

LEONOR. —

La vida restauro al verte;  
y solo en tu ausencia muerte  
vengo triste á padecer;  
por lo galán, y cortés,  
y amor que le considero,  
pago su fineza, pues  
aunque yo no sé quien es,  
son prendas de Cavallero (v. 845-853, p. 10).

Es hermana, pero sobre todo dama, y es que sobre su construcción predomina más su valía como joven enamorada. Por ello, la vemos como una dama inocente que oculta su amor, como Margarita, en este caso por temor a que su hermano la descubra. Así se presenta la dama enamoradiza y al mismo tiempo temerosa, pues al conocer que su hermano ha descubierto sus amores teme por su vida. Y es que, es conocedora de sus limitaciones y del castigo que puede llegar a obtener de manos de su hermano, la muerte. Por ello huye y se acoge a un caballero, Don Carlos (primo de Margarita) para que la salvaguarde. Astutamente sabe ocultarse y cambiar su nombre para protegerse:

LEONOR. —  
En casa de Don Fernando *aparte*  
me vino á traer el Cielo,  
y aunque ignoran quien soy yo,  
fingí mi nombre, temiendo,  
que si viniese mi hermano,  
oyria nombrarme luego (v. 1342-1347, p. 16).

Al igual que Margarita es persistente en su decisión de amar, pues, a pesar de que Don Luis le haya demostrado su indiferencia y que prefiere a Margarita, continúa sufriendo por su amor, ahora no correspondido:

LEONOR. —

Aunque á sentir me condene

Don Juan, y yo este ofendida,

si él mis tormentos previene,

á el mismo paso me tiene

Don Carlos agradecida (v. 2385-2389, p. 28).

Leonor también es una mujer concisa que conoce su valor y se enfrenta a Don Luis cuando este celoso, la culpa de hablar inocentemente con Don Carlos, quien la pretende sin esperanzas:

LUIS. —

Es que tus cautelas sé,

y es que mis tormentos toco.

¿No le hablabas amorosa

á Don Carlos?

LEONOR. —

No lo niego.

LUIS. —

Pues cómo, Circe engañosa,

estas conmigo zelosa,

á ver yo mis zelos llego?

LEONOR. —

Ahora querrás disfrazar

con mi culpa tu traycion (v. 2479-2487, p. 29).

Así pues, contra su amante toma fuerza y se muestra intrépida para con ello mostrar que sus intenciones no son las deplorables, sino las de él que juega con ella. Lo que hace que Don Luis se planté acabar con su vida. No obstante, muy a pesar de su fuerza y voluntad decisiva de cara a su amante, es un personaje voluble presa del amor y el desamor, sufre constantemente por su amor imposible. Es vehículo de la venganza de este y al mismo tiempo, rechaza los amores inocentes de Don Carlos. Con todo, es respetuosa con sus pretendientes y siempre se autoculpa de sus problemas amorosos.

En consecuencia, aceptará la decisión de su hermano de casarla con Don Carlos, sin rechistar, cuando se resuelve el enredo amoroso:

LEONOR. —

Si hare, porque tanto amor

es bien que llegue a pagarlo,

que no es mucho le dé el alma,

a quien la vida me ha dado (v. 3239-3242, p. 38).

En suma, Leonor es una joven dama que cumple el prototipo de hermana, si bien, la calificamos como dama y no como hermana, por su faceta romántica, y es que, ejerce mucho más este modelo, que sufre por amor y además que se oculta de su hermano. Evitando a su tutor y así, expresándose sin ataduras. Se trata de un personaje secundario casi sin evolución y personalidad que es guiado por las acciones de los hombres para la bueno y para lo malo. Aun así, un punto de astucia podemos apreciar en ella, siempre desde la correcta posición que su condición le proporciona. Es objeto del amor y el desamor, incluso de la venganza, pues gracias a ella, Don Félix consigue acabar con la vida de Don Luis.

## LEONOR [Ana María Caro Mallén de Soto: *Valor, agravio y mujer*, S. XVII]

*Valor, agravio y mujer* se trata de una de las obras teatrales de Ana María Caro Mallén de Soto que más intervenciones de personajes femeninos presenta. De publicación desconocida se compone de tres jornadas en verso. La obra cómica se desarrolla en dos espacios, uno exterior, un bosque y otro interior, la corte de Bruselas. En ella, su protagonista la dama Leonor ha sido deshonrada, por lo que se disfraza de hombre y pone rumbo a Bruselas en busca de su amante engañoso Don Juan. Al toparse con el conoce a la dama Estela, de la que su antiguo amante está enamorado, y urde un plan con el que alejarlos, para así llevar a término su venganza. Finalmente, resultará que Don Juan se arrepiente de haberla traicionado, y esta conmovida, desvelará todo su ardid para casarse con su amado.

Leonor representa el travestismo de la mujer enamorada y guerra<sup>104</sup>, la mujer que se ve obligada a vestirse de hombre en busca de justicia, razón que la convierte en el centro de la trama y personaje principal. Así, desde el principio se nos va a presentar con vestimenta varonil, indumentaria que le servirá para recuperar su honor:

LEONOR. —

En este traje podré

cobrar mi perdido honor (v. 465-466, p. 15)<sup>105</sup>.

Se construye como una mujer atrevida, valiente y decidida, ha sido deshonrada por una promesa de amor y ella misma se dispone a solventar la afrenta. Para ello ha urdido todo un plan ocultándose en el monasterio y disfrazándose de hombre:

LEONOR. —

[...]

Fingí en el más recoleto

---

<sup>104</sup> Bravo-Villasante (1976) comenta al inicio de su obra que generalmente las mujeres de la comedia se ven obligadas a travestirse por dos razones, y una de ellas es la defensa del honor ultrajado.

<sup>105</sup> Citado por la edición de Mallén de Soto (2015).

monasterio mi retiro,  
y sólo ocultarme aspiro  
de mis deudos; en efecto  
no tengo quién me visite  
si no es mi hermana, y está  
del caso avisada ya,  
para que me solicite  
y vaya a ver con engaño,  
de suerte que, aunque terrible  
mi locura, es imposible  
que se averigüe su engaño (v. 485-496, p. 15-16).

Su planteamiento es tal que está decidida a convertirse en una amazona, una mujer sin contacto con los hombres, guerrera y solitaria, si no llega a conseguir su objetivo. Es una mujer intensa y decidida, que se aleja de su feminidad a través del traje de hombre, se engrandece y se protege a sí misma incluso ante los ataques de su propio criado:

RIBETE. —

Oyéndote estoy,  
y —¡por Cristo! — que he pensado  
que el nuevo traje te ha dado alientos.

LEONOR. —

¡Yo soy quien soy!  
Engañaste si imaginas,  
Ribete, que soy mujer.

Mí agravio mudó mi ser (v. 505-511, p. 16).

Leonor se comporta como todo un caballero, relata su historia en tercera persona, como un amigo de ella misma. Sabe que decir y cómo actuar en todo momento, incluso cuando descubre que su pretendiente la ha repudiado y ahora prefiere pretender a la condesa Estela, una joven asustadiza y cándida, fácil de embaucar.

Únicamente en la soledad la veremos perturbada y sufriendo las consecuencias del desamor. Y es que, a pesar de su fuerza viril, es una dama y por mucho que odie a Don Juan, lamenta su unión y haber creído sus promesas:

LEONOR. —

¿Adónde, cielos, adónde

vuestros rigores se encubren?

¿Para cuándo es el castigo?

La justicia, ¿dónde huye?

¿Dónde está? ¿Cómo es posible

que esta maldad disimule?

¡La piedad en un aleve

injusta pasión arguye!

¿Dónde están, Jove, los rayos?

¿Ya vive ocioso e inútil

tu brazo? ¿Cómo traiciones

bárbaras y enormes sufre?

¿No te ministra Vulcano,

de su fragua y de su yunque,

armas de fuego de quien

sólo el laurel se asegure?

[...] ¿Tan mal se premia el amor,



que a número no reduce  
un hombre tantas finezas  
cuando de noble presume?  
¿Qué es esto, desdichas? ¿Cómo  
tanta verdad se desluce,  
tanto afecto se malogra,  
tal calidad se destruye,  
tal sangre se deshonora,  
tal recato se reduce  
a opiniones? (v. 821-836, 845-855, p. 26).

Así, nace en ella la incertidumbre y la duda, pues su vestimenta de hombre no la salva del dolor y las dudas. Muy al modo grecolatino llama a los dioses para que le ayuden a descifrar cuál es su situación y cómo puede salir de ella.

Leonor es un perfecto caballero, los imita magníficamente y conoce como enamorar a una dama, por ello le dedica palabras de amor a Estela, quien representa todo lo contrario de su figura, pues es la primera vez que está enamorada:

LEONOR. —  
[...] Gala es en vos lo que pudo  
ser defeto en la que más  
se precia de airosa y bella,  
porque el herir y el matar  
a traición, jamás halló  
sólo en vos disculpa igual.  
Haced dichosa mi pena,

dad licencia a mi humildad  
para que os sirva, si es justo  
que a mi amor lo permitáis;  
que esas venturas, aquestos  
favores que el alma ya  
solicita en vuestra vista  
o busca en vuestra piedad [...] (v. 1025-1038, p. 31).

Como personaje principal será la que mueva la acción, enredará la comedia, no solo al enamorar a Estela, sino también al idear un engaño para que el príncipe Ludovico en su nombre, se presente una noche acordada para hablarle a la dama desde la reja y enamorarla:

LEONOR. —  
Esto me importa. Escuchad:  
Estela se ha declarado  
conmigo; no la he de amar  
por vos, aunque me importara  
la vida, que la amistad  
verdadera se conoce  
en aquestos lances; mas,  
del favor que me hiciere,  
dueño mi gusto os hará;  
y para que desde luego  
la pretensión consigáis,  
al terrero, aquesta noche,

quiero que la vais a hablar  
disfrazado con mi nombre.

LUDOVICO. —

¿Qué decís?

LEONOR. —

Que me debáis

estas finezas; venid,

que yo os diré lo demás (v. 1122-1139, p. 34).

Incluso se hará pasar por Estela la misma noche para encontrarse con Don Juan y así cumplir parte de su venganza, haciéndole creer que esta:

LEONOR. —

Esta noche ha de entablarse  
o mi remedio, o mi muerte.

RIBETE. —

Mira, Leonor, lo que haces.

LEONOR. —

Esto ha de ser.

RIBETE. —

¡Quiera Dios  
que no des con todo al traste!

LEONOR. —

¡Qué mal conoces mi brío!

RIBETE. —

¿Quién dice que eres cobarde?

Cátate aquí muy valiente,  
muy diestra, muy arrogante,  
muy alentada, y, al fin,  
un sepan cuantos de Marte  
que hace a diestros y a siniestros  
estragos y mortandades  
con el ánimo. Y la fuerza,  
di, señora, ¿dónde está? (v. 1340-1354, p. 40).

Así demuestra ser una mujer decidida y valiente. Y se presenta independiente, sin necesidad de ayuda de los hombres, ya ha sido traicionada por uno y está decidida a valerse por sí misma. Más el amor será su perdición, cuando vestida de nuevo de mujer, se encuentra con Don Juan:

LEONOR. —

(*Aparte.*) (Éste es don Juan. ¡A espacio, amor, a espacio!

Que esta noche me pones

de perderme y ganarme en ocasiones.) (v. 1637-1640, p. 50).

Sus acciones, sus dudas y decisiones no se ven limitadas por su feminidad, pues aun flaqueando su plan de venganza por encontrarse con su amado, se mantiene firme:

Así, Stroud dice que “a pesar de su disfraz varonil, (Leonor) no es hombre” (2016: 610). No obstante, si se aplica el concepto de género de Butler, entendiendo que son los actos performativos los que construyen la identidad, se puede concluir que el mero hecho de travestirse y de actuar como un hombre convierten a Leonor en varón puesto que no está haciendo nada que no hagan los demás hombres (Herraiz Guitérrez, 2020, p. 9).

Como hombre de palabra se enfrentará a su enemigo, en un duelo por su propio honor:

JUAN. —

No me da su amor fatiga  
cuando mi honor me desvela.

Yo os he llamado, Leonardo,  
para mataros muriendo.

LEONOR. —

Don Juan, lo mismo pretendo. (v. 2496-2501, p. 75).

Hasta que el príncipe Ludovico y Don Fernando, su hermano, los descubren batallando, será entonces cuando Leonor revele las razones de su disputa y desenmascare las mentiras y falsas promesas de Don Juan:

LEONOR. —

[...] óyeme y sabrás lo más  
importante a nuestro cuento.  
Doña Leonor de Ribera,  
tu hermana, hermoso objeto  
del vulgo y las pretensiones  
de infinitos caballeros,  
fue, no sé cómo lo diga...

DON FERNANDO. —

Acaba, Leonardo, presto.

JUAN. —

Espera, espera, Leonardo.

(Aparte.) (Todo me ha cubierto un hielo.

¡Si es hermana de Don Fernando!

¿Hay más confuso tormento?)

LEONOR. —

Digo, pues, que fue tu hermana

doña Leonor, de los yerros

de don Juan causa (v. 2599-2613, p. 78).

Sin embargo, su entereza no durará mucho, la feminidad superará a la venganza y virilidad, y es que, cuando Don Juan se muestre afligido por sus actos, decidirá desvelar su engaño y recuperar su propio yo, apareciendo en escena vestida de mujer:

LEONOR. —

En efecto, si Leonor

no rompiera el lazo estrecho

de tu amor, y si no hubiera

admitido mis empeños,

¿la quisieras?

JUAN. —

La adorara.

LEONOR. —

Pues a Leonor verás presto,

y quizá de tus engaños

podrás quedar satisfecho (v. 2683-2690, p. 80).

Leonor como dama, valiente y correcta entrará en escena para finalizar las disputas y desvelar sus verdaderas intenciones, que no son otras que recuperar a su amado y llevar a término su promesa de compromiso:

LEONOR. —

Desde España hasta Flandes,  
y haberme arrojado al riesgo  
de matarme tantas veces;  
la primera, en el terrero  
retirando a Ludovico  
y a mi propio esposo hiriendo,  
y hoy, cuando guardó a Palacio  
mi valor justo respeto,  
y deslumbrando a mi hermano,  
fingir pude engaños nuevos  
y ahora, arrojada y valiente,  
por mi casto honor volviendo,  
salí a quitarle la vida  
y lo hiciera —¡vive el cielo! —  
a no verle arrepentido,  
que tanto puede en un pecho  
valor, agravio y mujer.  
Leonardo fui, mas ya vuelvo  
a ser Leonor ¿Me querrás? (v. 2724-2741, pp. 81-82).

La importancia del personaje, su construcción y carácter la convierten en un actante principal, múltiple, complejo y completo. Ella inicia y finaliza la trama, la resuelve y la enreda. Se muestra como un hombre de honor y una mujer correcta. Pues “Leonor nunca abandona su identidad femenina y, a pesar de su travestismo, sigue siendo

una mujer” (Herraiz Guitérrez, 2020, p. 7). Razón por la que, evoluciona con ambos roles, es considerada, amable y fiel como hombre, mientras que como mujer se muestra valiente, amorosa, comprensiva y vengativa:

Doña Leonor es un perfecto ejemplo de «mujer fuerte» que no se conforma con su suerte y es capaz de meterse en peligros y azares con tal de recuperar su honor y su amor. Como en *El conde partinuplés* ella es el motor de la acción (Hormigón, 1996, p. 431).

Se trata de un personaje valiente y honorable, educada y astuta. Posee lo mejor y lo peor de ambos sexos:

Como otras mujeres varoniles (Rosaura de *La vida es sueño*, Gila de *La serrana de la Vera* y Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, por ejemplo), ella tiene características de los dos sexos: hermosura y valentía, ternura y violencia, discreción y osadía. Es, para aquellos que dividen estrictamente los papeles sociales entre el hombre y la mujer, un monstruo de la naturaleza, una criatura imposible hecha de materia contradictoria (Stroud, 1986, p. 608).

Conocedora de sí misma, es una mujer guerrera que protege su propia honra y no necesita de otros para liberarse. Mientras el amor que la traicionó la transforma y la convierte irónicamente de nuevo en dama, para cumplir con su deber y con su promesa, casarse con el hombre al que le dio todo o vengarse con su muerte. Aunque, no le falta razón a Stroud (1986) cuando comenta, que, al casarse con Don Juan, en lugar de asesinarlo “su estado de igual se desvanece, subordinándose de nuevo al hombre” (p. 610), volviendo a ser única y exclusivamente dama:

En el drama, Caro no nos muestra un personaje femenino estereotípico que siempre sigue las normas convencionales de la sociedad y de la época barroca, sino un personaje complejo que no se conforma ni a las reglas sociales ni a los criterios del género. El personaje de Leonor/ Leandro rompe con su papel tradicional y se muestra con un carácter fuerte y dominante, presentando una mezcla interesante de rasgos típicos masculinos y de atributos considerados femeninos (Bates & Lauer, 2010, p. 32).

En suma, se puede afirmar que Leonor es una figura moderna, casi contemporáneo, con un espíritu revolucionario e independiente, muy a pesar de su final sublevado.



**ESTELA [Ana María Caro Mallén de Soto: *Valor, agravio y mujer*, S. XVII]**

Encontramos a Estela en la misma obra de Ana María Caro Mallén de Soto, *Valor, Agravio y mujer*, en ella se presenta como un personaje secundario, objeto de la trama y de los hombres. Y es que, a la llegada de Don Juan de España, salva a la condesa y a su prima Lisarda de unos bandidos en el bosque. La condesa quedará prendada de su salvador, si bien, lo que no se espera es que a este le siga su antigua amante vestida de hombre, Leonor. La cual se servirá de la condesa, para conseguir su venganza. Finalmente, al desvelarse el plan de Leonor y los amores de esta con Don Juan, Estela quedará en un segundo plano y será dada en matrimonio a su pretendiente más fiel Don Fernando, hermano de Leonor.

La figura de Estela se presenta como contraposición de la de Leonor, es una dama cándida y asustadiza. Al encontrar en el bosque a unos bandoleros, esta piensa que les van a ayudar a volver a casa:

ESTELA. —

Lisarda, ¿no ves tres hombres?

LISARDA. —

Sí, hacia nosotras vienen.

ESTELA. —

¡Gracias al cielo! Señores,

¿está muy lejos de aquí

la quinta de Enrique, el Conde

de Belfor?

TIBALDO. —

Bien cerca está.

ESTELA. —

¿Queréis decirnos por dónde?

TIBALDO. —

Vamos. Venid con nosotros.

ESTELA. —

Vuestra cortesía es norte

que nos guía (v. 86-94, p. 4).

Como dama ingenua y noble se aprecia curiosa ante su salvador, Don Juan. Su educación y su alto rango, le permiten disponer de lo que desea, por ello, no duda en solicitar la presencia del caballero, como dama consentida y poderosa. Lo que justifica su función de personaje informativo, como vehículo para la caracterización de Don Juan:

ESTELA. —

Vamos, pues; haced que venga

ese hidalgo con nosotros.

DON FERNANDO. —

Bueno es que tú me la adviertas.

ESTELA. —

(Aparte.) (¡Que no acabase su historia!)

DON FERNANDO. —

Con el Príncipe, Condesa,

os adelantad al coche,

que ya os seguimos.

ESTELA. —

Con pena

voy, por no saber, Lisarda,

lo que del suceso queda.

LISARDA. —

Después lo sabrás (v. 334-343, pp. 11-12).

Es más, a su carácter ha de añadirse su habilidad para enamorarse con premura, pues a penas sin conocer al caballero, pasa de amar a Don Juan a Leonardo (Leonor):

LISARDA. —

¿Al fin no le quieres?

ESTELA. —

No.

LISARDA. —

Por discreto y por gallardo

bien merece don Leonardo amor.

ESTELA. —

Ya, prima, llegó

a declararse el cuidado,

pues en término tan breve

tantos desvelos me debe,

tantas penas me ha costado.

La obligación de don Juan,

bien solicita en mi intento

forzoso agradecimiento.

Mas este Adonis galán,

este fénix español,

este Gánimedes nuevo,

este dios de amor mancebo,

este Narciso, este sol,  
de tal suerte en mi sentido  
mudanza su vista ha hecho,  
que no ha dejado en el pecho  
ni aun memorias de otro olvido.

LISARDA. —

¡Gran mudanza!

ESTELA. —

Yo confieso  
que lo es; mas si mi elección  
jamás tuvo inclinación  
declarada, no fue exceso rendirme,  
como verás (v. 904-929, p. 28).

Si bien, tras una breve lapso de dudas se decidirá por Leonardo (Leonor vestida de hombre), del que se enamora perdidamente y por el que rechaza a cualquier pretendiente que se le acerque. Suspirando y sufriendo por su ausencia:

ESTELA. —

Mucho Leonardo tarda;  
que se sosieguen en palacio aguarda,  
si no es que de otros brazos  
le entretienen gustosos embarazos.  
¡Oh, qué mal en su ausencia me divierto!  
Haga el amor este temor incierto.  
Ya sospecho que viene (v. 1611-1617, pp. 48-49).

Estela es un vehículo para el plan de Leonor, es un objeto más de la trama, y como consecuencia de los actos de esta, se ve obligada a casarse con Don Fernando, pues como espejo de las acciones de Leonor, y resolución del argumento, cada uno de los caballeros queda con una dama:

ESTELA. —

Quedemos

hermanas, Leonor hermosa.

Don Fernando, ¿de esposo y dueño

me das la mano?

DON FERNANDO. —

Estas dichas

causó Leonor. Yo soy vuestro. (v. 2749-2753, p. 82).

Estela representa a la dama cortesana, es una mujer educada, discreta, que se deja llevar por los amores, pero al mismo tiempo firme y segura de sus decisiones, una vez que las toma. Sabe a quién quiere amor y a quien no, hasta el final de la obra, que repentinamente surge en ella un amor antes no mencionado hacia el hermano de Doña Leonor, con el que se une. Un amor impuesto por el final cruzado de la comedia, lo que, la convierte en un personaje secundario, un modelo de dama, sencillo y simple, sin apenas evolución, creado para la sustentación del juego cómico en la comedia de enredo.

**ARMESINDA [Leonor de la Cueva y Silva: *La firmeza en la ausencia*, S. XVII]**

Armesinda aparece en la única obra conservada de la autora Leonor de la Cueva y Silva, *La firmeza en la ausencia*. En esta comedia en verso de tres actos, se presentan dos espacios, uno interior, el palacio del Rey Filiberto en Nápoles y el campo de batalla, exterior, de este mismo lugar. La trama se basa en el amor de Armesinda y Don Juan, quienes, tras un largo periodo de cortejo, se ven obligados a separarse. Y es que, el rey Filiberto ha quedado prendado de la dama y desea casarse con ella, por lo que, al ser rechazado por esta, ordena a Don Juan, su mejor guerrero, partir a la batalla. Su plan se basa en separar a los enamorados, para así doblegar la firmeza de la dama. Su primer intento, no le resultará del todo satisfactorio, pues Armesinda se mantendrá fiel a su amante, aun después de conocer por el rey, que este se ha casado y por ello no recibe las cartas que le prometió.

Filiberto no contento con el rechazo reiterativo de la dama, la convence de que este ha muerto. Lo que provocará que Armesinda se decida por la clausura antes que por el matrimonio. La trama se resolverá con la llegada de Don Juan, soltero y vivo, provocando la euforia del pueblo, por sus logros militares, y el conformismo del rey, el cual se ve obligado a concederle sus deseos. De tal manera los amantes Armesinda y Don Juan lograrán estar juntos.

Armesinda se nos presentan como una dama prudente y enamorada desde el principio, pues varios años hace que está siendo cortejada por Don Juan, seis para ser exactos:

ARMESINDA. —

[...]

Muestra; más si es de don Juan,

¿Qué puede escribirme aquí?

A novedad lo he tenido,

pues en seis años de amor

es el primero, Leonor,

que a mis manos ha venido:  
jamás confié a la pluma  
mis secretos; que en querer  
nunca en papel quise hacer  
de mis amores la suma [...] (v. 379-388, pp. 250-251)<sup>106</sup>.

La vemos así prudente por ser una mujer discreta y correcta que no se atrevería a levantar rumores o perder su honra. Y como dama, su sufrimiento comienza al recibir una carta de su pretendiente en la que le comunica su marcha a la batalla:

ARMESINDA. —  
[...]  
No puedo pasar de aquí  
¿hay tal desdicha, Leonor?  
¿Hay tal tragedia de amor  
como comienza por mí?  
¡oh papel, quiero romperte,  
pues el alma me has herido,  
(*rásgale*)  
y en tanto dolor, has sido  
mensajero de mi muerte! (v. 425-432, p. 252).

Se muestra en su encuentro con Don Juan como una dama decidida, sufre por su lejanía y destino, y al mismo tiempo, se presenta concienzuda dando palabra a su enamorado de que se mantendrá firme en su afecto hacia él:

---

<sup>106</sup> Citado por la edición de González Santamera & Doménech Rico (1994).

ARMESINDA. —

[...]

Del Rey la fuerza amorosa

no te dé, don Juan, disgusto,

que en el resistir su gusto

verás mi firmeza honrosa.

Roca seré incontrastable

en este mar procelosos,

que a su viento riguroso

he de estar firme y estable. (v. 569-576, p. 259).

De este modo, podemos apreciarla como una mujer decidida, firme en su determinación de esperar a su amado.

Y al mismo tiempo, con la ausencia de Don Juan, la contemplamos preocupada y desesperada por noticias de su estado. Lo que la vuelve ingenua y fácil de engañar por su pretendiente el rey, quien, a través de su sirviente Don Carlos, busca embaucarla para que le ame:

ARMESINDA. —

Pues deja

que sienta, Carlos, y llore

ingratitude aquésta.

Seis meses ha que don Juan

se ausentó de mí a la guerra,

y seis meses que no veo



de su mano ni una letra.  
¿Es bueno, por dicha, es bueno  
que haciendo yo resistencia  
a los intentos del Rey  
despreciando su grandeza,  
no mujer, siendo diamante, [...]  
halle en don Juan tanto olvido  
que ni un recado, me envíe  
de esta rigurosa ausencia? (v. 982-1000, p. 277).

Gracias a la inseguridad surgida en la dama por la ausencia de su amado, Don Carlos, lacayo del rey e íntimo amigo de Don Juan, aprovecha la ocasión para seguir el plan de su señor, y el suyo propio (comprobar la determinación de la dama). Engañándola al comunicarle que Don Juan se ha casado:

ARMESINDA. —  
¿Qué se ha casado, y que es cierto?  
DON CARLOS. —  
Yo quisiera que no lo fuera.  
ARMESINDA. —  
¡valgame el cielo! ¡Qué ahogos el alma en el pecho anegan!  
DON CARLOS. —  
Ya empiezan amor sus efectos (v. 1059-1063, p. 280).

De este modo la desdicha y dolor aumentan en Armesinda, quien se encuentra sola, atormentada por la lejanía, el tiempo y la pérdida del amado:

ARMESINDA. —

¿Qué he de tener, que no sea  
ansias, tormentos, enojos,  
iras, venganzas, afrentas  
desdichas, desconfianzas,  
desesperaciones, penas,  
que, como enemigos fieros,  
para matarme me cercan? (v. 1067-1072, p. 280).

Si bien, por mucho que padece, no muda su parecer pues se mantendrá firme en el rechazo al rey. Una vez que siente el dolor del desamor, este se convierte en su motivación para sustentar su firmeza:

ARMESINDA. —

[...]

Jamás mi afición primera,  
aunque por ello ganare  
el ser de Nápoles reina;  
que primero se verán,  
vueltas flores las estrellas  
en la tierra y el azul  
manto una verde floresta,  
que yo me vuelva a rendir,  
y tenerlo por cosa cierta (v. 1116-1124, p. 282).

A pesar de que la situación la confunda y la vuelva fácil de engañar por lo hombres. No obstante, al mismo tiempo que su mundo se tambalea, se torna impenetrable, dura y justa, pues recuerda las promesas que le hizo Don Juan y anhela que se cumplan sus palabras, el autocastigo que el caballero se impuso:

ARMESINDA. —

[...]

En fin, don Juan, ¿te has casado!

¡Quién tal mudanza creyera

después de un amor tan largo,

y que por otra me dejas!

¿eres tú quien me decía

al partir, con ansias tiernas,

que un villano te matase

cuando olvidarme pudieras?

¡Cielos, la venganza os pido

tan justa de mi querella!

Pues yo no puedo vengarme

en nada de estas ofensas;

que admitir a Filiberto,

aunque es Rey, será bajeza

de mi sangre que por dama

en su palacio me tenga (v. 1185-1200, p. 285).

Con todo, por mucho que Armesinda desea que se cumpla su venganza y Don Juan reciba el castigo que el mismo se impuso para su desamor, ella se mantiene firme y no varía su decisión de no corresponder al Rey.

Armesinda es sin duda una mujer concienzuda, no transforma su pensamiento, ni incluso con la amenaza de muerte hacia su amado, por parte de Filiberto (el rey). Sin

embargo, a pesar del dolor que nace de las mentiras del monarca y de creer que Don Juan la ha olvidado y se ha casado, no le desea ningún mal a este último, por mucho que así lo creyera antes:

ARMESINDA. —

*(aparte)*

¿Quién en las olas del mar

más combatida se vio

que yo? ¡Rigurosa suerte!

Mas si don Juan me ha olvidado

y con otra se ha casado,

¿Qué importa que le den muerte?

Pero ¿cómo he de vivir

teniendo la vida en él?

Que, aunque me ha sido infiel,

no me puedo dividir

de su amor. ¡Confusión brava! (v. 1446-1457, p. 297).

Su amor es tan fuerte que cuando el engaño del rey persiste, y Don Carlos le hace creer que Don Juan ha muerto en batalla, ella decide quitarse la vida. Si bien, no llega a ello, pues el resto de los personajes la interrumpen. Así pues, su decisión para cumplir con su labor como dama es solicitarle al rey que le permita entrar a un convento. Demostrando que aun en la lejanía su lealtad es incorruptible:

ARMESINDA. —

[...]

Y des licencia que pueda,

de la corte retirada,

acabar en un convento

las penas que aquí me acaban (v. 2084-2087, p. 323).

Al manifestarse la verdad y aparecer Don Juan en escena se sorprende. Mas al conocer que Filiberto desea asesinarlo, se decide a enfrentarlo como infiel a su amado para protegerlo:

ARMESINDA. —

¿Cómo,

señor, viniendo casado?

Es a Clavela alevoso (v. 2393-2395, p. 334).

Finalmente, salvado su amado y expuesta la realidad de los hechos, esta se entrega a Don Juan.

En suma, Armesinda es una mujer convencida, firme, que no muda de su amor por nada, ni nadie. Se presenta como una dama fiel a su amante que sufrirá por amor, y ello hará que otros se puedan aprovechar de ella en su vulnerabilidad, si bien, su decisión persistirá. Pues, aun en las malas continuará prefiriendo a su amado Don Juan, la muerte o la clausura en un convento, en lugar del matrimonio con el rey. La dama Armesinda se nos muestra secundaria en la obra debido a sus pocas intervenciones, las cuales radican en la comprobación de su promesa, siendo continuamente puesta a prueba. Lo que la convierte en un personaje simple, monótono, que no evoluciona apenas a lo largo de la comedia.

Armesinda también representa a la novia perfecta, “la novia del soldado que espera siempre fiel pase lo que pase” (González Santamera & Doménech Rico, 1994, p. 224). Tal vez en un intento de la autora de defender la buena voluntad de las mujeres. Creando así un personaje de los más sencillo y tópico, convirtiéndola en “un ser inhumano, de excesiva rigidez” (González Santamera & Doménech Rico, 1994, p. 226).

**BELISA Y LEONOR [Juana Teodora de Souza: *El gran prodigioso de España y lealtad de un amigo*, S. XVIII]**

En esta obra de Juana Teodora de Souza *El gran prodigioso de España y Lealtad de un amigo*, comedia de santos en tres actos en verso, las mujeres no tienen una gran repercusión. No obstante, son dos las que aparecen para dar sentido al juego cómico secundario de la trama. Esta relata como argumento principal las tentaciones a las que es expuesto Pedro, por parte del Diablo. Y es que, se trata de un hombre ejemplar al que el Papa lo ha nombrado canónigo. La trama secundaria trata los amores de Lidoro y Felicio, cada uno está enamorado de una dama Belisa y Leonor, si bien, estas los rechazan por no estar enamoradas, ya que su destino parecer acercarlas a otros pretendientes<sup>107</sup>.

Belisa al encontrarse con Fray Pedro queda perdidamente enamorada, lo que hace que su pretendiente Lidoro sufra de celos. Por su parte, Leonor aprecia a Felicio, aunque no lo suficiente como para aceptar sus pretensiones. El enredo amoroso aumentará cuando Leonor se decida por amar a Lidoro. Así, ambos personajes acabarán casados, si bien, Lidoro continuará amando a Belisa, lo que enfurecerá al caballero al conocer que está enamorada de Fray Pedro, y hará sufrir a Leonor al conocer que su esposo no la ama. Todo quedará resuelto al descubrir Fray Pedro que Belisa está enamorada de él, pues este la rechazará y como canónigo le mostrará su camino, lo que provocará que se vuelva penitente. Lidoro y Leonor se mantendrán juntos a pesar de las desavenencias y la obra concluirá con la muerte de Pedro en casa del matrimonio, en una última escena en la que será coronado por la Virgen y los ángeles.

El personaje de Belisa lo encontramos inicialmente en el bosque, que será donde conozca a Pedro. Allí, ejerciendo de personaje informativo, relatará sus amores y sus lamentos amorosos por Lidoro. Y será en ese mismo momento en el que se enamore del canónigo:

---

<sup>107</sup> Estos personajes que aparecen en la trama secundaria, como bien muestra Verónica Torres Martín (2021) en su estudio preliminar de la obra, concuerdan con los de la comedia de enredo.

Los personajes que aparecen en la pieza de Souza responden, por un lado, a lo esperado en una comedia de santos (un personaje central de alta calidad moral que se enfrenta a la maldad poniendo a prueba su virtud) y, por otro lado, al modelo característico de una comedia de enredo (galanes, damas, criados graciosos) (Souza, 2021, p. 29).

BELISA. —

[...] Mas fue mi voz sin efecto,

mi diligencia fue vana,

porque, apresando los pasos,

de mi presencia se aparta

dejándome sin alientos,

muerta sin vida y sin alma.

Y el amor, que es lo peor,

sin consuelo ni esperanza, [...] (v. 474-481, p. 61)<sup>108</sup>.

El dolor se apoderará de la dama, y es que, tras quedar perdidamente enamorada de Pedro, aumentará su lamento, pues su corazón se encontrará dividido por el antiguo amor y el nuevo. Así buscará estar en soledad para aclarar sus ideas:

BELISA. —

Voy [a] ver si en la soledad

hallan término mis ansias (v. 608-609, p. 67).

Al conocer que Lidoro se encuentra afligido por su amor, intentará ayudarlo a sanar. Lo que provocará la frialdad de la dama, al descubrir que este sufre por tener que cederla a Laurino, caballero amigo de Lidoro, que parece estar enamorado de esta. Belisa se muestra dura y diligente, comprende el amor que le pueden tener otros hombres, pero no que Lidoro la ceda a alguien sin contar con su voluntad:

BELISA. —

[...]

Yo concedo que Laurino

---

<sup>108</sup> Citado por la edición de Torres Martín (2021).

(como tú dices) me quiera,  
que contigo desahogase,  
que te dijese su pena.  
Mas que tú le prometieses  
el premio de sus finezas,  
o no debo acreditarlo,  
o creer que es acción nescia. [...] (v. 1321-1328, p. 94).

Esta situación provocará a un más la lejanía y el desamor de Belisa, llevándola al rechazo de Lidoro:

BELISA. —  
[...]  
Vete, y sigue tu deseo,  
que yo en que tú me quieras  
no tengo interés alguno,  
ni la menor conveniencia.  
Y, así, si puedo pedirte  
algo: es que mi presencia  
dejes, que un fingido amante  
no es bien que mis ojos vean (v. 1349-1356, pp. 94-95).

Lo que desencadenará los celos del caballero, quien repleto de ira, atacará a su amada, con intención de matarla. Y como un espejo, la furia de Belisa nacerá, quien, ocultándose con un disfraz de hombre, enfrentará a su atacante y buscará matarlo en señal de venganza:



BELISA. —

Hoy me tengo de vengar.

Lidoro a este sitio viene

por llamado de Felicio.

Si se logra mi arteficio,

cierta su desdicha tiene (v. 1727-1731, p. 109).

[...]

BELISA. —

Muere, infame.

LIDORO.

Que es Lidoro quien te mata.

BELISA. —

Que es Belisa quien te afrenta (v. 1824-1826, p. 113).

Afligida por sus actos, reaparecerá tras el incidente, en busca de salvación, es por ello que, se encomendará al canónigo Pedro, a quien, relatará lo ocurrido y desvelará su amor. Convirtiéndose en objeto de perversión para este, una tentación que debe evitar:

BELISA. —

Yo engañosa no anduve,

y porque mi verdad creas,

en la razón que te doy

con atención considera:

yo te llamé para oír

una confesión. [...] (v. 1921-1926, p. 117).

[...]

BELISA. —

Mira, mi bien, que me matas.

No quieras que por ti muera.

Pedro. Señor, ayudad mi fe.

No permitáis que perezca

en el peligro en que estoy (v. 1949-1953, p. 118).

Finalmente, se doblegará ante la grandeza y compasión de Pedro, quien logrará que la dama obtenga su perdón a través de la conexión espiritual con Dios:

BELISA. —

Señor, ¿sola me ha dejado

hasta Lisarda? Bien mío,

quien ha quedado con vos,

¿qué más puede haber querido?

Dios y Señor, en aquesta

soledad me detremino

hasta que llegue la muerte

pasar la vida en suspiros,

sintiendo dentro en el alma

solo el tiempo que he perdido.

Pero parece que gente

hacia esta parte he sentido.

Voyme, no sola, por cierto,

pues que vos venís conmigo (v. 2695-2708, p. 149).

Así pues, a Belisa se la designa como la primera dama, cumple con su papel de mujer enamorada, que se lamenta por la pérdida del amado, que sufre por la dualidad de su amor. Belisa va mucho más allá del amor y es que, llega incluso a la venganza, al representar el ‘ojo por ojo’ cuando es atacada por Lidoro. Lo que supone poder asociarle la característica de mujer varonil:

Merece la pena recordar que existían dos tipos fundamentales de mujeres disfrazadas de hombre en la comedia barroca, según González (1995: 61). Por un lado, estaría aquella mujer que se traviste con el único objetivo de conseguir un propósito, el cual, generalmente, es viajar sola o con su criado leal para encontrar a un amante que la ha engañado y vengarse de la afrenta o conseguir que el traidor cumpla la palabra de matrimonio. Por otro lado, está la que se puede catalogar como «mujer varonil», que se caracteriza por desarrollar rasgos tradicionalmente asignados al género masculino: fuerza, valor, violencia, etc. Podríamos insertar a Belisa dentro del segundo tipo, pues, al disfrazarse, se comportará de forma varonil, en especial cuando se bata en duelo con Lidoro y llegue a ganarlo (Souza, 2021, p. 31).

Como personaje en la trama su función es la de objeto del deseo y del pecado, inmoral se presenta voluble al amor y a la ira. No obstante, será salvada por Pedro, quien le mostrará el camino de la vida contemplativa:

Del mismo modo, Belisa purificará su alma con la entrada al convento y con la mortificación de la carne. Solo de esta forma Belisa alcanzará la purificación espiritual y la restauración completa de su honor en cuanto que, ahora, esposa de Dios. Así, el espacio conventual se configura como un lugar de salvación para la dama, pues habiendo perdido su honor con Lidoro, es la única vía socialmente aceptable para alguien en su situación (Souza, 2021, p. 33).

Por su parte, Leonor cumplirá el prototipo de dama, mucho menos voluble e iracunda que Belisa. Desde el principio rechaza a su pretendiente Felicio, aunque no conoce muy bien la razón:

LEONOR. —

Advertir bien pudieras ya, Felicio,

que no quiero admitir de vuestro amor

ni aun la seña menor.

Y, supuesto que no os quiero,  
es necesidad la que en vos considero,  
que es muy ajena acción de la prudencia  
conquistar una dama con violencia.  
Y, así, de vuestro intento  
olvidar ya podéis el pensamiento  
que, aunque amaros pudiera,  
solo por vuestra tema no os quisiera (v. 894-904, p. 77).

**Lo que nos da una visión de una mujer de ideas claras, firme:**

LEONOR. —  
Pues acierto será que d'él huyáis.  
¡Idos, que me enojáis!  
¿No es mala porfia?  
¿Soltada queréis ver la furia mía?  
Idos o vingaré vuestro despecho  
con sacaros el corazón fuera del pecho (v. 915-920, p. 77).

Si bien, todo es una coraza pues Leonor realmente está enamorada de Felicio. Mas no reconoce su amor ante el pretendiente, puesto que en él encuentra la dualidad del aprecio y el desprecio:

LEONOR. —  
Cielos, que sea posible,  
que amando a Felicio tanto,  
con tal rigor le desprecie,  
le trate con tal enfado (v. 939-942, p. 78).

Las dudas provocarán que se deje guiar por personajes menores, como los músicos y la voz, quienes le confirmarán que su amor es dual, porque en realidad este no es para Felicio, sino para Lidoro:

MÚSICA. —

Empeño, brío y verdad.

Ya se acaba el alba bella,  
su luz te rinde en despojos,  
pues por crecer en tus ojos  
es de Lidoro tu estrella.

LEONOR. —

No dudo que seas bella,  
si en tan discretos despojos  
por dar luces a mis ojos,  
es de Lidoro tu estrella (v. 988-996, p. 80).

Y con solo unas palabras, quedará perdidamente enamorada del caballero al que no conoce:

LEONOR. —

El pecho le ha estimado,  
que influencia en el agrado  
solo la estrella ha tenido.  
Si vos hubierais nacido  
en la estrella que él nació,  
a vos os quisiera yo,  
pero no penséis de mí

si dije una vez que sí

que diga otra vez que no (v. 1480-1488, pp. 99-100).

Leonor entonces definitivamente enamorada descubrirá el dolor, pues al conocer que Lidoro ama a Belisa, se lamenta por su matrimonio sin amor, un matrimonio apresurado que no se explicita en escena:

*(Al paño.)* LEONOR.

Cielos, casada de ayer

empiezo a sentir envidias,

celos, pesares, sospechas.

Sin mí estoy, fiera desdicha,

¿cómo es posible, Lidoro,

que sea tu fe fingida? (v. 2154-2159, pp. 127-128).

Lo que, la lleva a encarar a su esposo, en un lamento simple y desdichado, en el que se presenta al mismo tiempo como víctima y acusador. Pues no desea causarle mal al hombre al que ama, pero repudia que su amor no sea correspondido:

LEONOR. —

Pues no más, ingrato dueño,

si la estrella no te inclina

me engañes, que no es razón

que violenta el alma siga

la ley que el amor repugna.

Porque es una muerte viva

y, aunque estamos casados,

cuya unión nos obliga

a perpetua esclavitud,

no, Lidoro, no permita

el Cielo que mi fortuna

te cause tanta desdicha (v. 2186-2197, p. 129).

En tal caso, Leonor es una dama sencilla, una segunda dama, que posee mucha menos repercusión en escena que Belisa. Está enamorada de Felicio pero lo rechaza, así que sigue los consejos de la voz que le descubre que su amor verdadero es Lidoro. Lo que provoca la desdicha en el personaje, al conocer que su esposo ama a otra. Si bien, no se vuelve celosa y vengativa, es todo lo contrario de Belisa, y acepta el desamor, buscando adaptarse a su esposo:

Por último, la segunda dama, Leonor, se opone en su caracterización a Belisa, porque preserva su honor y sigue un camino honroso en la sociedad: un matrimonio sancionado por el cielo (no olvidemos que la Contrarreforma instituyó el matrimonio como sacramento). Aunque, en un principio, Leonor ama a Felicio, finalmente, asume el matrimonio más correcto a ojos de Dios (Souza, 2021, p. 30).

En suma, ambos personajes cumplen la función de dama, se presentan en la mayoría de sus actos sumisas, enamoradas y sufridoras. Y al mismo tiempo, son objeto de ejemplo moral, por un lado, Belisa, servirá de modelo conductual inadecuado, sucumbiendo a la ira y la venganza, intentando acabar con la vida de su agresor. Además, de ser un objeto para la tentación de Fray Pedro. Por su parte, Leonor representa todo lo contrario a la primera dama, es sencilla, no perturba el devenir de la trama, y acepta el amor no correspondido de su esposo Lidoro. Lo que la convierte en un modelo de dama virtuosa, que cumple con su papel sin cuestionárselo.

**FENISA [María de Zayas y Sotomayor: *Traición en la amistad*, 1633 (edit.)]**

De las obras creadas por la dramaturga María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, es la única dramática que se conserva. Datada de 1633, esta comedia de enredo se compone de tres actos en verso. La acción transcurre en Madrid en tres espacios, la casa de Fenisa, la de Marcia y en el exterior, la calle. La obra trata sobre la traición de Fenisa hacia su amiga Marcia y el resto de las damas de la obra. Liseo caballero destacado y casanova, tras un periodo de amores con la dama Lucía, ha puesto sus miras en Marcia, amiga de Fenisa, a la que pretende. No obstante, al conocer esto Fenisa, se decide a seducirlo, lo que supone que sea rechazada por el resto de las damas. No solo intenta embaucar a Liseo, sino también a los pretendientes de las otras damas, Don Juan y Lauro.

Si bien, el plan de Fenisa fallará cuando Laura, antigua amante de Liseo, pida ayuda a Marcia, uniendo así al resto de damas en contra de los dos seductores. De modo que Marcia, aceptará a su antiguo pretendiente Don Gerardo, ayudará a su prima Belisa a recuperar a Don Juan y a Laura a Liseo. Lo que provocará que Fenisa quede apartada de sus amantes y sola.

Inicialmente, Fenisa se construye como una dama acompañante, amiga de Marcia, con la que debate sobre la amistad y el amor. Mostrando así la gran complicidad que tienen y la disparidad de pensamiento de las damas. Y es que, Fenisa se encuentra en contra del amor, por los efectos que produce sobre su amiga:

FENISA. —

Confieso; mas mira,

bella Marcia, que te enredas

sin saber por do caminas.

El laberinto de Creta,

la casa siempre maldita

del malicioso Atalante,

el jardín de Falerina,



no tienen más confusión.

¡Lástima tengo a tu vida! (v. 60-69, act. I)<sup>109</sup>.

Su argumento contrario al amor se desvanecerá con las convicciones de Marcia para desvelar que en realidad su rechazo viene provocado por sus sentimientos hacia Liseo, el mismo amado de Marcia:

FENISA. —

*(Aparte.)*

(Perdida

estoy por Liseo. ¡Ay, Dios!

Fuerza será que le diga

mal de él porque le aborrezca.) (v. 123-126, act. I).

Así comenzará su sufrimiento, su lucha entre el amor y la amistad. Lo que hará que se decante por alejarse de su confidente Marcia:

FENISA. —

Pierda la vista de Marcia

quien piensa ganar la vista

de la gala de Liseo.

¿Hay más notable desdicha?

¿Soy amiga? Sí. Pues, ¿cómo

pretendo contra mi amiga

tan alevosa traición?

Amor, de en medio te quita (v. 159-166, act. I).

---

<sup>109</sup> Citado por la edición Ferrer Valls (2014).

Si bien, como dama seductora, se encaminará no solo a los amores con Liseo, sino que continuará mostrando afecto a sus antiguo pretendientes, como Don Juan. Siempre motivada por una intención oculta, la de acercarse mucho más a Liseo:

FENISA. —

*(Aparte.)*

(Aunque a don Juan digo amores,

el alma en Liseo está,

que en ella posada habrá

para un millón de amadores.

Mas quiérole preguntar

quién es este por quien muero

nuevamente.) (v. 189-194, act. I).

El culmen de su traición y por consiguiente separación de su camarada Marcia, se iniciará cuando esta, descarada, se atreva a entregarle una carta a Liseo, desvelándole sus sentimientos. Así traicionará su amistad y su lealtad con esta y el resto de las damas. Sin embargo, Liseo confunde el remitente de la carta y cree que está procede de Marcia. Lo que provocará que Fenisa, se muestra esquiva y furiosa hacia su amado, rechazando sus intentos de embaucarla:

FENISA. —

¡Aparta, cruel, aparta!

Parida leona soy

cuando sus hijos le faltan.

Pues es Marcia la que estimas,

déjame y vete con Marcia. (v. 1360-1364, act. II).

Y aun así, dolida se aprecia como una dama cándida, al creer las mentiras de Liseo y aceptar sus halagos:

FENISA. —

[...]

¿En qué parará, Amor, tan loco embuste?

Diez amantes me adoran y yo a todos

los adoro, los quiero, los estimo,

y todos juntos en mi alma caben,

aunque Liseo como rey preside (v. 1517-1521, act. II).

En lo que respecta a su figura en contraposición a la del resto de mujeres de la obra. Se la aprecia como lo opuesto a estas, ya que Fenisa, no espera al amor lo busca. Por lo que se muestra sin escrúpulos, no le importan la amistad y por ello, no duda en embelesar a cualquiera de los pretendientes del resto de mujeres. No obstante, su suerte cambiará cuando Marcia urda su plan para separarla de los hombres. Lo que provocará su lamento:

FENISA. —

No hay que dudar, mi Lucía.

Ya parece que Cupido

ofendido de mí está,

y a todos mandando va

que me traten con olvido.

Tres días ha que Liseo

ni me visita ni escribe,

don Juan con Belisa vive,

y sola males poseo (v. 2296-2304, act. III).

Y al mismo tiempo, esta desolación que nace del rechazo de los hombres hará brotar su ira y ansias de venganza. Primero se enfrentará a los hombres que la rechazan:

FENISA. —

Traidor, ¿en aquesta casa

he de hallarte, cuando dejas

mi voluntad ofendida,

mi rostro lleno de ofensas?

¡Vive Dios, que he de quitarte

con estas manos, con estas,

esa infame y falsa vida! (v. 2749-2755, act. III).

Para finalmente, al no conseguir con sus increpaciones mudar el desamor de sus pretendientes, enfurezca y declama venganza ante sus ahora enemigos:

FENISA. —

Todos habéis sido ingratos

a mi favor y finezas.

¡Justicia, cielos, justicia

sobre aquesta casa venga! (v. 2893-2896, act. III).

Fenisa representa todo lo opuesto a lo que debe ser una dama, lo que la convierte en la antagonista de la obra, por mucho que los hombres se comporten como ella, su carácter seductor la convierte en un modelo inaceptable:

Un aspecto que resulta interesante en la construcción del personaje de Fenisa es que constituye una réplica en femenino del galán conquistador de muchas damas (Ferrer Valls, 2021, p. 384).

Es una dama honrosa, pero es una dama pícara y seductora, lo que la lleva a la avaricia y el desenfreno, pues su mayor deseo es tener más de un pretendiente, ser amada y admirada. Esto no provoca que el personaje se designe como una mujer libertina, sino como una traicionera, que se considera por delante de los demás, lo que provoca su traición hacia Marcia y Laura, y por consiguiente su enemistad con ellas:

En el desparpajo con el que Fenisa reivindica su capacidad amatoria resulta evidente que Zayas pretende establecer una comparación con el tipo del galán conquistador, consciente de que el peaje social que Fenisa pagará por ello será más gravoso siendo mujer, cosa que el final de la comedia pone de relieve, al despreciar su mano todos los galanes y ofrecerla el gracioso a aquel que entre el público la quiera, como si se tratara de una prostituta (Ferrer Valls, 2021, p. 384).

Su objetivo es ser la única amada de todos, por lo que se pone por delante de las demás, provocando con su avaricia su propio castigo, al estilo de Don Juan Tenorio<sup>110</sup> y es que, no le preocupa su reputación o posible castigo. Lo que ocasionará que su codicia amorosa, la lleve a quedarse sola y despechada.

### **MARCIA [María de Zayas y Sotomayor: *Traición en la amistad*, 1633 (edit.)]**

Marcia aparece en la misma obra de María de Zayas y Sotomayor, en ella, ejerce como personaje opuesto a Fenisa. Marcia ha quedado prendada del caballero Liseo, lo que le supone confusión y preocupación, pues está siendo pretendida por Don Gerardo. En el discurso sobre el amor y la amistad con su amiga Fenisa, se percata de que está también enamorada de Liseo, lo que le provoca disgusto y celos, hasta que conoce a Laura, la antigua amada de este.

Al conocer su historia se desencanta del caballero, recuperando su amor por Don Gerardo y convirtiéndose en la resolutora del conflicto. Ideará un plan con el que ayudar a Laura a recuperar a su amado, además de a su prima Belisa. Quien se encuentra en una situación similar, pues su pretendiente Don Juan ha sido embaucado por Fenisa. Marcia conseguirá engañar a Liseo para que acabe casado con Laura y así Fenisa finalice expuesta y sola como castigo por sus actos.

Marcia será la que introduzca al caballero Liseo en escena. Será la primera cortejada y la primera que se incline hacia su amor. Lo que posteriormente provocará un diálogo con Fenisa en el que se debatirán sobre el amor y la amistad. Marcia partidaria

---

<sup>110</sup> Es la auténtica contrafigura femenina de Don Juan Tenorio. Como él, será castigada al final, pero su castigo suena más bien retórico y, en todo caso, no eterno (Hormigón, 1996, p. 604).

del amor, le rebatirá que este se aprecia en la naturaleza y en todo lo que ve, por ello no cree que sea imposible que ella ame:

MARCIA. —

Pues, ¿por qué ha de ser milagro

que yo ame, si me obliga

toda la gala que he visto?

Y para que no prosigas,

verás en aqueste naipe

un hombre donde se cifran

todas las gracias del mundo.

Él responde a tu porfía (v. 81-88, act. I).

Se presenta como una mujer comprensiva, una dama amiga, confidente y leal, pues todas acuden a ella. Lo que se aprecia cuando Laura le anuncia su desdicha por el cambio de favor de Liseo, Marcia se muestra correcta y comprensiva, no nacen celos en ella. Sino que se contiene fría y analítica, se olvida de ella misma para ayudar a los demás, lo que la presenta como una heroína que lo resuelve todo:

MARCIA. —

Laura, si tu sentimiento

es ese, puedo jurarte

que no le he dado a Liseo

favor que no pueda al punto

quitársele. Yo confieso

que le tengo voluntad:

mas, Laura hermosa, sabiendo

que te tiene obligación,

desde aquí de amarle dejo,

en mi vida le veré (v. 994-1003, act. II).

Implicada en la trama por el favor de las damas, y siendo consciente de la situación de estas con sus enamorados, ideará un plan por el que Laura y Belisa recuperen a sus pretendientes. Y por el que, ella misma, encuentre la felicidad junto a su amado caballero Gerardo:

MARCIA. —

¿Sabes, prima, que siento y que me tiene

cuidadosa de ver que no parece

el discreto Gerardo? Que te juro

que me siento en extremo descontenta,

porque viendo, Belisa, los engaños

de los hombres de agora, y conociendo

que ha siete años que este mozo noble

me quiere, sin que fuerza de desdenes

hayan quitado su afición tan firme,

ya como amor su lance había hecho

en mi alma, en Liseo trasformada,

conociendo su engaño, en lugar suyo

aposeno a Gerardo, y así tiene

el lugar que merece acá en mi idea (v. 1633-1646, act. II).

Haciéndose pasar por Belisa, engañará a Liseo, con gran astucia, haciéndole prometer que será su esposo, el de Marcia, con el fin de conseguir que este se una a Laura en contra de su voluntad, como castigo por su rechazo a la dama. Y es que, astuta, le hará firmar un documento en el que se comprometa a ser su esposo:

MARCIA. —

[...]

Promete ser su esposo,  
y amansarás su rostro desdeñoso,  
en un papel firmado  
en que diga: «Prometo yo, Liseo,  
por dejar confirmado  
con mi amor y firmeza mi deseo,  
ser, señora, tu esposo,  
pena de que me llamen alevoso»;  
con que podré segura  
hacer por ti lo que amor procura (v. 2076-2085, act. III).

Finalmente, como mano resolutora del conflicto, se enfrentará a Fenisa y su intento de venganza, mostrándose como una auténtica heroína:

MARCIA. —

Fenisa, tus maldiciones  
que nos alcancen no creas,  
pues de tu mal naide tiene  
la culpa, sino tú mesma.  
Las amigas desleales  
y que hacen estas tretas,  
pocos son estos castigos.  
Consuélate y ten paciencia (v. 2897-2904, act. III).



En suma, Marcia como personaje opositor recopila todas las características de una dama buena y bondadosa. Dirige contra Fenisa y Liseo la trama, pues se opone a sus intrigas y engaños. Salva el honor de Laura y Belisa, incluso el suyo propio al retractarse en su amor a Liseo y ayudar a las damas.

Sin duda “Frente a Fenisa, Marcia se construye como un personaje que representa el valor de la amistad, y de la solidaridad con otras mujeres” (Ferrer Valls, 2021, p. 385). Pues no se limita únicamente en escuchar a las damas, sino que urde un plan con el que solventar el conflicto dramático:

Marcia es la dama ejemplar y aunque está prendada de Liseo, renuncia a él por completo cuando se entera de que está ya comprometido con otra (994-1006). Marcia valora la amistad y el honor de una mujer más que la atracción que siente por Liseo. Es, sin duda, la que mayor fuerza moral tiene de todos los personajes. A ella se debe la idea del engaño venganza armado para castigar a Liseo y devolver a Laura su honor; terea en una disputa entre Belisa y Fenisa; y pronuncia la sentencia final contra ésta última (Paun de García, 1988, p. 382).

Esta oposición a Fenisa la convierte no solo en la heroína salvadora del conflicto, sino también en castigadora. Pues será gracias a su plan, que esta finalice sola y expuesta ante los hombres y las mujeres, es más, que Liseo acabe unido a Laura. Todo ello, supone que la podamos considerar actante principal de la obra, pues es la que abre y cierra el conflicto. Por ella se inicia la trama, y a través de ella pasan todas las temáticas de la obra, el amor, el desconsuelo y finalmente el castigo.

#### 2.3.1.2.4. *Mujeres-brujas-viudas*

De los personajes que encontramos en la comedia aquellos que no cumplen un rol fijo de hijas, damas, esposas-madres se contemplan como mujeres-brujas-viudas. Estos personajes femeninos continúan estando influenciados por la sociedad, son viudas, esposas, madres e hijas, que se independizan en sus acciones, en su construcción poseyendo un pensamiento propio y un carácter único. Así encontramos viudas matriarcales, de una potente visión como Doña Guiomar. Esposas antagonistas, que no cumplen con lo esperado, como Madama. Y, sobre todo, mujeres heroicas, guerreras, de una fuerza argumental que construye la trama de principio a fin como Rebeca. Y, sobre todo, iconos femeninos inolvidables como la hechicera Celestina, renacida con un carácter real, humano, sin desprenderse de su sabiduría y astucia.

En síntesis, las mujeres-brujas-viudas representan ese pequeño grupo marginal de la sociedad que, sin dejar de estar condicionado, se individualiza para autoconstruirse y desarrollarse en la obra como un individuo único.

#### **GUIOMAR [María Rosa Gálvez: *La familia a la moda*, 1805]**

Del amplio volumen de obras construidas por María Rosa Gálvez, la comedia en tres actos en verso, *La familia a la moda* (1805), resulta ser la que mayores intervenciones de personajes femenino presenta. La obra se desarrolla en un único espacio interior, la salda de la casa de Don Canuto. En ella Doña Guiomar hermana de Don Canuto se presenta con el fin de encontrar un heredero, pues es una mujer viuda adinerada, que dese tener un sucesor y dotar a su sobrina Doña Inés. La familia de Don Canuto ha dilapidado su fortuna por sus malos hábitos, por lo que, intentarán engañar a la viuda con el fin de heredar su fortuna. Si bien, Doña Guiomar astuta se mantendrá firme en sus condiciones para sus herederos. Saliéndose con la suya, muy a pesar de sus familiares, logrando que su sobrino Facundo estudie en el centro que ella desea y que Inés contraiga matrimonio con Don Carlos.

Doña Guiomar como mujer viuda e independiente, se presenta autoritaria, de pensamiento antiguo, como contrapunto a el resto de los personajes, y, sobre todo, de su familia. Lo que hace que se escandalice por la indisciplina de los sirvientes como Teresa, y los malos modales de sus parientes:

DOÑA GUIOMAR. —

¡Lindamente, por mi vida!

Con lo que oigo y llego a ver,

muy bien puedo ya creer

que está esta casa perdida.

Vaya, yo estoy aturdida

viendo que anoche al llegar

no pude a mi hermano hallar

en ella ni a mis sobrinos,

ya que por esos caminos

no me fueron a buscar (v. 76-86, act. I)<sup>111</sup>.

Al no reconocer a su sobrino, se puede apreciar el cambio de clase y carácter, presentando a Guiomar como una mujer confundida y sin duda de mayor rango. Su carácter clásico hace que se escandalice al conocer los modales de su sobrino Faustino:

FAUSTINO. —

¿Y estás muy estropeada

del camino?

DOÑA GUIOMAR. —

¡Qué llaneza

gastas!

FAUSTINO. —

Pues esta franqueza

---

<sup>111</sup> Citado por la edición de Gálvez (2012).

tiene a mi madre encantada.

DOÑA GUIOMAR. —

Conque, ¿también la tuteas? (v. 155-159, act. I).

Al percatarse de los escasos modales de su sobrino duda sobre su propósito. Y es que, su principal objetivo, como mujer viuda, es encontrar a la persona indicada para heredar sus bienes, con quien mantener su legado y fortuna. Su sobrino, principal candidato no parece estar preparado para ello, por lo que reniega de este como aspirante:

DOÑA GUIOMAR. —

Es cierto que a mi sobrino  
me dictaba mi conciencia  
dar mis bienes por herencia;  
mas no haré tal desatino,  
porque es un impertinente,  
votador, desvergonzado,  
un monuelo mal criado  
y un grandísimo insolente (v. 198-206, act. I).

Guiomar es una mujer independiente y decidida, que no pretende ceder su patrimonio a quién no lo merece:

DOÑA GUIOMAR. —

Pronto diré yo a mi hermano  
que no pienso mis riquezas  
dar a tan malas cabezas  
y que las espera en vano (v. 359-362, act. I).

Su obstinación combina con su precaución, pues antes de determinar quién debe heredar su fortuna, decide apreciar el estado de la de su hermano:

DOÑA GUIOMAR. —

Pues, Canuto,

sábeta que mis caudales

llegan a un millón de reales,

que con descanso disfruto.

Yo, según mi voluntad,

dejarlos puedo a quien quiera;

mas que a tus hijos prefiera

me aconseja la equidad.

Tu mayorazgo a Faustino

le toca por ser varón,

y mejorar es razón

de Inés su hermana el destino;

pero antes quiero saber

de tus bienes el estado,

para con más acertado

juicio en todo proceder (v. 483-499, act. I).

Otra de sus funciones, ligada a la búsqueda de un heredero, será la de enlazar a su sobrina con un hombre de bien, adecuado y educado. Por lo que decidirá entregar en matrimonio a su sobrina a Don Carlos, un joven de buena familia, educado y que además adora a esta:

DOÑA GUIOMAR. —

Basta, hermano;

bien puedes tu gusto hacer  
mientras voy yo a disponer  
que Inés dé a Carlos la mano.

DON CANUTO. —

¿Y luego harás testamento?

DOÑA GUIOMAR. —

Luego haré aquello que quiera (v. 544-548, act. I).

El conflicto de Guiomar acrecentará cuando Madama, descubra sus intenciones de casar a Inés con Don Carlos. Madama renegará de la autoridad de su cuñada e intentará imponer su criterio, sin éxito:

MADAMA. —

Pues en comiendo te irás.

DOÑA GUIOMAR. —

No, Inés; conmigo estarás,

que eso es una tiranía.

Sabe, hermana, que no vuelve

ya más a su reclusión,

que es contra su inclinación,

y mi prudencia resuelve

que no esté tan a disgusto,

siendo joven, encerrada,

pues de mi mano casada

quedará en breve a su gusto (v. 270-280, act. II).

El enfrentamiento con Madama alzará la figura de Doña Guiomar, mostrándose no solo como la matriarca, que se ha visto obligada a tomar las riendas de su familia, sino también como la protectora de Inés, de una madre que la desprecia.

Del mismo modo, se presentará como una mujer benevolente, que, aun conociendo las deudas e intenciones de sus familiares de aprovecharse de su herencia, se decide a ayudarles, y a casar a su sobrina con un buen hombre, que no quiera aprovecharse de su dote:

DOÑA GUIOMAR. —

De todo

cuanto sé que le debéis.

Tengo en mi poder las cuentas

que tú ayer le has enviado:

a Canuto le ha prestado

mucho, y todo de mis rentas

lo pagaré generosa,

con tal de que os convengáis

y que más no os opongáis

de Inés a la unión dichosa (v. 504-514, act. II).

Así, con su firmeza inquebrantable logrará reformar a sus parientes, Guiomar conseguirá que accedan a sus exigencias y así, acabará con las deudas familiares y obtendrá un heredero:

DOÑA GUIOMAR. —

Déjalo, pues viene a oír

lo que digo en su alabanza.

Bien veis su mala crianza:

¿dónde con ella ha de ir?  
¿Dónde, por sus groserías  
piensen, y sus malos modos,  
que los españoles todos  
son brutos con picardías?  
No; ni será mi heredero  
mientras, según mi intención,  
no sea su educación  
del modo que yo la quiero (v. 546-557, act. II).

Así finaliza la obra, en parte con la victoria de Guiomar que se muestra como una mujer sabia, madura, vivida, que no va a dejar que nadie sobrepase sus límites, nadie puede engañarla:

DOÑA GUIOMAR. —  
[...]  
Id, Don Carlos, Don Facundo,  
volved con el coche pronto,  
que hasta ahora ningún tonto  
se burló de mí en el mundo (v. 255-259, act. III).

En resumen, Guiomar se nos presenta como el personaje principal, imponiendo la mentalidad clásica a la modernidad. A pesar de que el resto de los personajes la describan como una mujer dura, incluso mala mujer, su bondad y cariño hacia unos familiares y amigos, que pretender aprovecharse de su herencia, es desmedida. Su único objetivo es ayudar a su familia moderna, pero sin dejarse manipular. Así es como al final logra un matrimonio satisfactorio para su sobrina y que su hermano se replantee su labor como patriarca. Por tanto, Guiomar se nos presenta como una viuda, independiente y sabia, que sabe lo que tiene y deber hacer en todo momento:



Guiomar viene a ser por su parte el símbolo de la autenticidad española y representa en cierto modo el sentido común, no desprovisto de ironía, que se manifiesta en forma de refranes, además de ser buena cristiana, frente a la superficialidad extranjerizante que impera en casa de su cuñada (Andioc, 2001, p. 71).

**MADAMA [María Rosa Gálvez: *La familia a la moda*, 1805]**

Otro de los personajes femeninos con amplia repercusión en esta comedia de María Rosa Gálvez, será Madama. Esposa de Don Canuto, representará todo lo contrario a su cuñada, liberal y libertina. Como el resto de su familia buscará la manera de conseguir la herencia para su hijo, e impedir el matrimonio de Inés con Don Carlos. Si bien, sus intentos de embaucar a su cuñada, sus negativas a casar a su hija no resultarán y Doña Guiomar finalmente logra reformar a la familia, imponiendo sus deseos.

Entrará en escena para conocer a su cuñada, demostrando descortesía y malos modales:

MADAMA. —

¡Jesús, qué poco elegante

estás, y qué mal vestida! (v. 653-654, act. I).

Su principal preocupación radicará en la vestimenta anticuada de su cuñada, hasta que se percata de los avariciosos que la rodean, pudiendo embaucarla para quedarse con su herencia, como el instructor de su hijo, Trapachino:

MADAMA. —

Pues vamos a acompañarla,

que aunque es vieja muy ladina,

una petimetra fina

bien conseguirá engañarla (v. 712-715, act. I).

Así pues, la encontramos como un personaje secundario, al que los hombres describen de gran belleza y preocupada por la moda, pero que se nos muestra en el conjunto de la trama, como un personaje informativo.

No posee grandes intervenciones, sino que se dedica a describir el personaje de Guiomar:

MADAMA. —

Puesto que Guiomar se tarda,

la tendré una rosa hecha.

(Se pone a hacerla.)

Teresa, ve a disponer

que esté la comida pronta

para en volviendo esa tonta

que sólo piensa en comer (v. 95-100, act. II).

Y es que, es todo lo opuesto a Guiomar, no es una esposa, aunque está casada, pues no se comporta como tal. Se muestra como una dama vividora, a la que le importa más la moda, que las deudas o la educación. Si bien, es astuta y conoce que su vida puede desbaratarse si no consiguen el favor de su cuñada. Por lo que buscará agradar a Guiomar:

MADAMA. —

Marqués,

que nombre por su heredero

a Faustino lo primero,

y luego, que dote a Inés (v. 109-112, act. II).

Aunque simple, se puede reconocer una mujer independiente, de pensamiento propio, con deudas e idead propias de lo que hacer con el dinero de su cuñada:

MADAMA. —

Como él haga lo que quiero,

yo haré lo que se me antoje,

y mas que luego se enoje (v. 169-171, act. II).

Como madre no se aprecia como el mejor prototipo, pues, aunque adore a su hijo Faustino, repudia a su joven hija Inés. Razón por la cual, la tiene encerrada en un convento, y desea casarla con un hombre mayor, el Marqués de Altopunto, por su propio

beneficio. Lo que justifica que se revele contraria a la decisión de Guiomar de trasladar de nuevo a la casa a Inés, y concienzuda le rebatirá su sentencia:

MADAMA. —

¿Pues quién en mi casa tiene  
de disponer la locura?

DOÑA GUIOMAR. —

Yo, cuñada, y no alterquemos,  
porque ha de ser.

MADAMA. —

No ha de ser,  
y pronto lo hemos de ver.

DOÑA GUIOMAR. —

No hagas de cólera extremos:  
tu abandono y ligereza  
a esto me han dado lugar.

MADAMA. —

¡Cómo! ¿así me has de insultar?

¡Ay! se me va la cabeza.

Que me traigan el succino,

Porque el histérico... (v. 283-294, act. II).

Madama es todo lo contrario a Guiomar y se enfrenta a esta en su decisión de casar a Inés con quien ella quiera, por tener el poder. No es tanto por ejercer de madre, sino por propios intereses:

MADAMA. —

Muy bien; pues hable yo ahora,  
que ya bastante he callado.

¿Pensarás a Inés casar  
con Don Carlos?

DOÑA GUIOMAR. —

Justamente.

MADAMA. —

Pues eso no es conveniente,  
ni yo lo he de tolerar.

Don Carlos funda en su brío

tal orgullo que es un loco,

y con el marqués por poco

tiene ahora un desafío (v. 391-400, act. II).

Además, la podemos ver como una mujer manipuladora, en este caso económicamente. Pues juega con el respeto y la educación de Guiomar para conseguir lo que desea, que sus deudas queden saldadas y su hijo estudie en Francia. Si bien, su poder no es suficiente para convencer a su cuñada:

MADAMA. —

Sí, y haciendo una rosa

estaba para tu adorno

cuando me diste el bochorno

de traer a esa mocosa.

DOÑA GUIOMAR. —

¿Quién había de saber

que eso pudiera enfadarte?

Mas para desagraviarte,

¿qué es lo que yo puedo hacer?

MADAMA. —

Pagar al punto mis cuentas

nombrando por tu heredero

a Faustino; y también quiero

que señales de tus rentas

una suma suficiente

para llevarlo a educar

a Francia.

DOÑA GUIOMAR. —

En eso hay que hablar,

porque no es punto corriente (v. 527-541, act. II).

Al no dar resultado sus engaños y suplicas, se decide a ser su enemiga y a mostrarse como una mujer independiente con un plan propio:

MADAMA. —

Canuto así me lo ha dicho,

mas yo le haré confesar,

que de mí no ha de triunfar

la vieja por su capricho.

Yo sé lo que me conviene

más que ningún abogado,

y le diré... (v. 91-96, act. III).

No obstante, su independencia ser verá mermada por las decisiones de Guiomar. Y es que, teme que esta no se haga cargo de las deudas familiares, por lo que, finalmente aceptará las condiciones de su cuñada, aunque manteniendo su espíritu rebelde e inconformista:

MADAMA. —

Ya, que tú me sacrifiques

ella ha venido a lograr.

Bien puedes lisonjearte

de que a la fuerza he cedido;

pero desde hoy ten sabido

que pongo mi cama aparte (v. 737-742, act. III).

En suma, se trata de un personaje simple en el que su intervención principal en la obra es la de servir de contrapunto a su cuñada, ser su antagonista, y buscar de cualquier modo que los designios de esta no se cumplan:

Si Canuto tiene un vicio, Madama parece ejemplificarlos todos (vanidad, narcisismo, egoísmo, inmoralidad, afición al derroche) y sobre ella recae con más fuerza la sátira porque se convierte en la antagonista de Guiomar e intentará reafirmar su poder a lo largo de la comedia (Díaz Marcos, 2009, párrafo. 6).

Sin embargo, toda su oposición será en vano, pues aceptará sus condiciones con el fin de no perder su estilo de vida. No ejerce como esposa, ni como madre, al menos con su hija Inés, a la que repudia y prefiere tener alejada, recluida en un convento:

La actitud de Madama Pimpleas refleja la negativa a someterse a ninguna forma de autoridad, reservándose a sí misma una considerable parcela de poder y rechazando las imágenes sacralizadas de la madre y la esposa. Estos dos papeles de madre inadecuada y esposa dominante resultan cruciales y se relacionan íntimamente con el objetivo didáctico de la comedia que ofrece para deleite y enseñanza del público precisamente una imagen antitética de lo que se espera de la célula familiar (Díaz Marcos, 2009, párrafo. 6).

Se muestra como una mujer independiente, moderna, de forma ridícula. Incluso, se convierte en una ‘mala’ madre, casi como una madrastra por el rechazo que le suponen sus hijos, sobre todo Inés, y la excesiva preocupación que muestra acerca de su belleza y estilo.

### CELESTINA [Sor Juana Inés de la Cruz: *La segunda celestina*, C. 1676]

De los personajes femeninos de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, Celestina es el personaje que mayor repercusión tendrá, por su fama, y su protagonismo. En esta obra Celestina vuelve a encarnar el modelo de mujer bruja, sabia, a la que acuden los caballeros y damas desesperados. Será por ello que las damas Doña Ana y Beatriz acudan en su ayuda para encontrar a sus enamorado Don Juan y Don Diego. Lo mismo ocurrirá con el caballero Don Juan, que apela a los conocimientos de Celestina para enamorar a Doña Beatriz. Y es que, esta comedia de enredo muestra los amores y desamores de las damas Ana y Beatriz, Don Juan y Don Diego.

Los amores se cruzarán al solicitar ayuda a Celestina, quien, sin el uso de la magia, sino con su arte maquinador y astucia ayudará a los amantes con sus pretensiones. Hasta que el conflicto la lleva a convertirse en la víctima ajusticiada, por su reputación. Salvará su vida, gracias a las confesiones de los amantes y su gran inteligencia. Finalizando la comedia con los matrimonios cruzados y la libertad de Celestina.

La encontramos caracterizada en un principio de una forma similar a *La Celestina*, pues se presenta como lo hace la de Fernando de Rojas, describiendo cuáles son sus funciones. Además, se identifica como una mujer madura, vivida y cansada del trabajo:

CELESTINA. —

El verme cargada de años,

en ser medianera di,

porque en efecto algo en mí

han de obrar los desengaños.

En este oficio una higa



le daré al que lo inventó;  
bien sé yo lo que sé yo  
en él, aunque yo lo diga.  
La memoria ver intento  
del trabajo deste día:  
«Número uno, alcaicería,  
embuste de casamiento».  
Las doncellas más sesudas  
me creen cualquier disparate  
como en casamiento trate,  
y no lo escupen las viudas (v. 495-510, p. 103)<sup>112</sup>.

Asimismo, se autodescribe como mentirosa, pues asegura que la mentira es su herramienta de trabajo, lo que le ha permitido ganar dinero:

CELESTINA. —  
[...]  
Por mentir a lo gitano,  
a todos la mano tomo,  
y me voy por ella, como  
por la palma de la mano (v. 535-538, p. 104).

La vejez le aporta la sabiduría necesaria para su trabajo, la experiencia es la mayor facultad que posee para ser reconocida, incluso, el reconocimiento de todos los que le

---

<sup>112</sup> Citado por la edición de Schmidhuber de la Mora & Peña Doria (1994).

rodean. Esta celestina es mucho más analítica que la “original” de Rojas, no depende tanto de la magia y la brujería, aunque inicialmente si se asocia con este misticismo negativo:

CELESTINA. —

[...]

yo apuesto que su ama ahora

venirme a ver determina

por mágica o adivina (v. 570-572, p. 105).

A las peticiones de Doña Ana y su historia se muestra comprensiva y complaciente, servicial:

CELESTINA. —

Negocio es, en mi conciencia,

que tiene dificultad;

mas yo pienso echar el resto

en esta ocasión por ti (v. 693-696, p. 109).

Al igual que la de Rojas, nos encontramos con una Celestina que busca sus propias artimañas para cumplir con sus encargos. Sabe que debe y tiene que hacer en cada momento:

CELESTINA. —

Estas cosas,

aunque son dificultosas,

cuando vuelvas yo estaré

en tu casa, con pretexto

de vender las bujerías

que son del uso estos días (v. 708-714, p. 110).

Y aprovecha cualquier situación para beneficiarse, es por eso, que cuando su querido amigo Muñoz, criado de Don Juan aparece para pedirle ayuda, ella busca como aprovecharse y acepta el encargo:

CELESTINA. —

¡Qué rara

ocasión se me ha ofrecido!

Un embuste se me fragua,

que yo... pero ello dirá (v. 787-791, p. 113).

Al hablar con Don Juan se da un aire de mujer entendida y misteriosa. Como de bruja y hechicera, con lo que aumenta la negatividad de su caracterización y la vejez que aporta el conocimiento:

DON JUAN. —

Es verdad que cierta noche...

CELESTINA. —

Entre una y dos, la desgracia

te sucedió de encontrar

tu enemigo con tu dama,

y él quedó herido.

DON JUAN. —

¿De dónde

has tenido tan extrañas

noticias?

CELESTINA. —

Pasa adelante,

que aun no sabes con quién hablas (v. 849-855, p. 115).

Se nos presenta por otro lado, como una mujer astuta, pues al confesarle Don Juan que se ha enamorado de una cazadora, descubre rápidamente de quién se trata, y es que intuye que esta debe ser la prima de Doña Ana, Doña Beatriz:

CELESTINA. —

*(Aparte.)*

Si fuera estotra la prima

que va a llevar a su casa

doña Ana, corrieran hoy

mis embustes con bonanza (v. 896-899, p. 116).

Su astucia y maldad más definida se pueden conocer y comprobar, sobre todo, cuando se encuentra a Doña Ana desesperada por conocer noticias de Don Juan y se debate entre dar a conocer la realidad o a mentir y aprovecharse. Este es el punto que más dista de la de Rojas, y es que, Celestina tiene escrúpulos, respeta a sus clientes, no solo ve sustento en ellos, sino también sentimientos:

CELESTINA. —

*(Aparte.)*

¡Por el siglo de mi abuela,

que este don Juan es el mesmo

que ofrecí traer a doña Ana! (v. 1202-1204, p. 127).

Si bien, no deja de presentar un amor propio junto con una seguridad absoluta en sí misma. Seguramente esto viene derivado por tratarse de una mujer que se ha tenido que construirse a sí misma, además, de por su reputación y por tener un negocio. Pero, sobre todo, por ser mayor y sabia, en el mejor y peor de los aspectos:

CELESTINA. —

Deja ahora exclamaciones,

pues en mí hallarás consuelos,  
que soy mujer tan insigne,  
que en los siglos venideros  
de mí ha de decir la fama  
esto, y estotro y aquello (v. 1289-1303, p. 130).

Aunque en prácticamente toda la obra se muestra servicial y correcta, denota en ciertas conversaciones y, sobre todo, cuando hay joyas de por medio, avaricia y picardía. Esto es lo que ocurre, cuando Doña Ana, le da una joya a Tacón, siervo de Don Juan en señal de amor por volver a encontrarlo. Lo que hace nacer la avaricia de Celestina, que lo increpa constantemente por la alhaja. Incluso, por codicia creará un pequeño conflicto con Tacón para obtenerla:

CELESTINA. —

¿Ya te acuerdas de la joya  
que dió esta mañana mesma  
su tío a doña Ana?

DON LUIS. —

Muy bien.

CELESTINA. —

Pues para ponerla nueva  
cinta, que al tocado diga,  
la puso sobre esa mesa,  
y, entrando a sacar las cintas,  
hallando franca la puerta,  
subió el ladrón que allí miras.

TACÓN. —

¿Cómo? ¿Qué?

CELESTINA. —

Pero al cogerla,

quiso la buena fortuna

que salió Antonia. Él, al verla,

partió a correr con la joya;

ella se fue por la reja... (v. 1883-1898, p. 150).

Su soltura, calma y engaño, se verán mermados por la figura de Don Luis (padre-tío de las damas). Pues, ante la presencia de este hombre poderoso, Celestina mengua su juego con las damas y los caballeros, volviéndose sumisa y comedida, cuando Don Luis le solicita ayuda e información sobre los que ocurre con sus tutorizadas. Así pues, al amenazarla este con encerrarla hasta descubrir la verdad, nace el lamento de Celestina:

CELESTINA. —

«O morir o lo que he dicho

ponerlo en ejecución.»

¿Estamos buenos? Ya aquí

Celestina feneció;

su buena opinión la mata,

porque la buena opinión

siempre fue contra su dueño.

Pero ahora es lo peor

que no me puedo valer

de engaño ni de invención,

por ingeniosa que sea,

porque el viejo faraón,  
después de echar la sentencia,  
a la sentencia añadió:  
«Y has de quedar encerrada  
hasta saber si es, o no,  
verdad lo que me dijeres»; [...] (v. 2368-2384, p. 167).

Sin embargo, la figura de la bruja, mujer independiente no es fácil de doblegar, por lo que sagazmente logrará engañar a Don Luis, protegiendo a las damas y su propio interés. Hasta que se encuentra en verdaderos apuros, sin manera de protegerse y decide a través de una mentira, rebelar una media verdad. Y es que, desvela quien es el caballero que habla a través de la reja a su amada hija. Si bien, no descubre que, en realidad, el caballero nunca habló con Doña Ana, sino que esta era su criada Antonia. En este punto, nacerá la mayor diferencia con la Celestina de Rojas, pues producido el daño, se acongoja y lamenta por la suerte del caballero y las damas. Llegando a disminuir sus egocentrismo e hipocresía para salvar a los amantes:

CELESTINA. —

A Dios. Voy volando  
a avisar a mis dos damas  
de todo lo que ha pasado,  
que quizá puede importar,  
y a fe que el lance es bien arduo,  
por el paso en que me veo,  
con ser de comedia el paso. (v. 2766-2772, pp. 180-181).

Resolverá el enredo final, desmitificando su faceta de hechicera y bruja, para convertirse en una oportunista y salvadora:

CELESTINA. —

Pues sabed que yo en mi vida

no aprendí ciencia ninguna,

porque mi buena fortuna

ha estribado en ser creída.

Soplándome el aire grato,

con mi maña di en mentir;

con el plato del fingir,

me dio al mediodía el plato.

Con lo que a unos oía,

a otros respuesta daba,

y así con estos ganaba

crédito mi astrología (v. 3728-3751, p. 213).

En suma, Celestina se nos presenta como una mujer independiente de gran astucia, en general no se achanta ante los inconvenientes que se le presentan, personales o externos y busca en todo momento una solución que le beneficie. Pero las mentiras llegan a acorralarla, decide resolver el enredo del que ha sido partícipe y testigo, salvando a las jóvenes damas, que en algunas ocasiones cuida casi como una madre. En realidad, si la comparamos con la Celestina de Don Fernando de Rojas, está nace para desmitificar el mito, y convertirse en el extremo opuesto de la bruja y hechicera. “Celestina no es la hechicera de la novela dialogada de Don Fernando de Rojas que pertenecía al Medioevo, sino una anti-Celestina que ayuda a que las parejas jóvenes alcancen la felicidad” (Mora, 2015, p. 179).

Razón por la que desvelara la realidad de sus artes y que todo fue por pura casualidad e inteligencia de la mujer. Además, no tiene vinculadas connotaciones sexuales, ni un prostíbulo. Únicamente la vejez y sabiduría de una mujer vivida:



Esta Celestina, “hija de Celestina / y heredera de sus obras”, ya no es la hechicera que fue su famosa antecesora, en vez de hechizos hay urdimbres del ingenio femenino. Esta nueva *Celestina* testimonia la evolución de las ideas medievales y renacentistas que sirvieron de sustentación a la obra de Don Fernando de Rojas, ya que podemos suponer que sucede al final del siglo *XVII*, porque lleva a la escena una circunstancia social diferente (Schmidhuber de la Mora & Peña Doria, 1994, p. 45).

**REBECA [María de Laborda Bachiller: *La dama misterio, capitán marino*, S. XVIII]**

La única comedia conservada de María de Laborda Bachiller, *La dama misterio, capitán marino*, se compone de cinco actos en prosa y presenta varias escenas interiores y exteriores como la milla de Londres, la quinta del Barón y del Conde, además de los jardines de «Selva Larga».

En ella se relata la llegada de Beatriz de Wesfiel, tras dieciocho años a su patria. Beatriz regresa con el fin de encontrar a su hijo, Evaristo, el cual fue fruto de una promesa y que, por circunstancias poco honestas, tuvo que dejar educándose en Oxford. La protagonista aparece vestida de capitán, como lleva haciendo desde hace años, pues una vez dejó a su hijo en buenas manos, se alistó en la marina. Así, dispuesta a encontrar a su hijo, conoce que este ha dejado las clases, por falta de manutención y que trabaja para el Barón, como profesor de música para su hija, de la que se ha enamorado.

El enredo comenzará cuando vestida de gitana encuentre a su hijo y este le relate que por un malentendido el Barón le busca para matarlo, pues cree que este ha desvirtuado a su hija. Finalmente, Beatriz tomará las riendas de la trama, para solventar el conflicto amoroso, consiguiendo la unión de los enamorados y desvelar su verdadera identidad.

En su primera aparición lo hará vestida de capitán marino, presentándose como un hombre leal de gran virtud que ha salvado a su compañero Walter. Al que le pide con confianza que le ayude a encontrar al joven:

REBECA. — No hablemos de eso, querido Walter. Todo hombre nace con la obligación de proteger a otro; infeliz el que cierra sus oídos a la voz de la naturaleza.

El placer de hacer bien iguala al del amor y un alma sensible, no halla diferencia en estos dos goces. [...] (p. 6, act. I)<sup>113</sup>.

No solo se muestra como un hombre valeroso, que ayuda a otros, sino también como un padre preocupado, que busca reencontrarse con su joven hijo, sin anunciar que este lo es:

REBECA. — [...] Me interesaba este joven y no debía confiar mi deseo a otro de los muchos que se nombran mis amigos; no, ninguno ocupa en mi corazón lugar mas preferido que mi digno Walter. [...] estas son las señas del colegio donde debe estar; y estas las de donde vive el ministro comisionado en pagar su pensión (p. 7-8, act. I).

Su propósito es reunirse con un joven al que no ve desde hace dieciocho años, su hijo, del que tuvo que separarse. Por fortuna, antes de encontrarlo a él, salvará de casualidad, a su hermano el Conde Wesfiel. Demostrando una gran habilidad en el manejo de la espada, además de un honor viril:

CONDE WESFIEL. — En que peligro me ha puesto la obstinada confianza de venir a mi quinta, ¿pero quien había de temer estando tan cerca? Sin duda querían quitarme la vida por robarme esta cartera que sabrían acababa de recoger: honrada vos, pues me habéis salvado.

REBECA. — Gracias, milord, gracias no he hecho más que cumplir mi deber (p. 9, act. I).

Es más, cuando el conde le ofrece dinero por su ayuda esta lo rechaza, ya que prefiere su amistad antes que su dinero:

REBECA. — No lo esperéis, tengo un alma noble, no vendo mis servicios por el bajo interés (p. 11, act. I).

Su faceta viril y leal de hombre decaerá con el devenir de la trama, pues al encontrarse de nuevo en su patria, la angustia de la espera por encontrar a su hijo se acentúa, y mucho más cuando descubre que este se encuentra en peligro:

---

<sup>113</sup> Citado por edición de Laborda Bachiller (1832).

REBECA. — Ah mi fiel amigo cuanto he sufrido en tu narración; pero me has dado la vida, sabiendo que existe ese infeliz. El Barón es mi amigo, pensaba abrazarlo mañana pero está noticia me obliga a no dilatarlo, vamos (p. 4, act. II).

La firmeza forma parte de su disfraz de hombre, potenciando por su carácter masculino y rudo. Hasta que llega la soledad, momento en el que se quita la máscara y las emociones se desbordan, revelando el sufrimiento de la madre por la lejanía de su hijo, incluso por la posible pérdida de este:

REBECA. — [...] Amor, naturaleza, humanidad ya sigo vuestro impulso. Dio piadoso en este momento mas que nunca imploro vuestro amparo. Sabéis mis intenciones, espero no me abandonéis en ellas (p. 6, act. II).

Rebeca también aparece vestida de gitana. Vestida como mujer, la apreciamos mucho más madre y sabia. Pues, los años de distancia no evitan que sea capaz de reconocer a su hijo:

REBECA. — [...] ¿Qué veo? No me engaña el corazón si creo sus latidos... todo mi valor me abandona... ¿cómo introducirme... ello es preciso. Animo Rebeca: en este momento vas a recoger el fruto de diez y ocho años pasados en continuos peligros... (p. 13, act. II).

Sin duda, Rebeca posee una gran capacidad para metamorfosearse y meterse en el papel de cada uno de sus roles, hombre o mujer. Además, este cambio de sexo y vestuario le permiten acercarse a su hijo y darle consejo, en su peor momento:

REBECA. — Los momentos son preciosos, tratemos de aprovecharlos. Tu corazón vacila en el contraste de pasiones contrarias; estas inquieto por la seguridad de tu persona, y mucho mas por temer el resultado de otra... (pp. 16-17, act. II).

Incluso irá mucho más allá, no solo se transformará en gitana, sino que, para salvar la vida de su hijo, le pedirá que mude su sexo, travistiéndose, haciéndose pasar por una joven sobrina del capitán, su alter ego masculino:

REBECA. — [...] tu volverás a esta quinta con traje de mujer, y nombre de Aravela... no, no repliques; esta mudanza aparente te acerca sin peligro a Teodora, y restablece su opinión. El primer crecimiento de tu dicha, es esta prueba de sumisión. [...] (p. 21, act. II).

La perspicacia de Rebeca permite su independencia, además de su travestismo. Cambia de sexo con enorme fluidez, sutil, sagaz, siendo coherente y contundente a cada paso que da, lo que provoca que dirija la trama. Es un personaje complejo, múltiple de mil caras. Mas no se salva de la incertidumbre, de las dudas y la inquietud de no conocer si su propósito se cumplirá de manera satisfactoria:

REBECA. — Heme aquí en el mas critico momento. ¡Oh suerte! Tu que me has sido favorable en tan grandes riesgos, no me abandones en este instante que va a decidir la felicidad de mi vida. (p. 2, act. V).

Sin duda, rebeca es una mujer guerrera, heroica, pues como bien dice, se viste de hombre por luchar por su honor, el cual logra salvar. Pero también lo hace por la independencia que le aporta y el placer de la lucha:

REBECA. — ¡Ah! Ya no existe... yo misma vengué mi honor.

CONDE WESFIEL. — ¡Es posible!

[...]

REBECA. — [...] Le espero en la noche cerca de su casa, nos reconocemos a la claridad de la luna y le digo “perfido vuelveme mi honor o muere”. Le presento la espada y llevo de furia carga sobre mi, le atravieso el pecho y cae a mis pies diciendo “ me has muerto, ya esas vengada yo te perdono Rebeca no me abandone y quiera el cielo darme tiempo para reparar los daños que te he causado”...(pp. 4-6, act. V).

Es un personaje complejo en su composición, pues son tres personajes en uno, es la gitana, el capitán y la propia Rebeca. Su comportamiento es honorable como un hombre, como madre y como padre. Lo que la convierten en personaje principal, que mueve la acción y la concluye, desde la búsqueda de su propio hijo, hasta conseguirle máxima felicidad casándolo con su amor:

Rebeca se convierte en el capitán Semptrit en *La dama misterio, capitán marino*. Su ropa, ademanes, su contribución activa en las batallas le hace parecer un hombre y así lo ven todos los personajes de la comedia. De hecho, Rebeca no aparece nunca, ni siquiera al final de la pieza, en el reconocimiento último, en traje de mujer (salvo cuando adopta un nuevo disfraz: el de gitana); sin embargo, por diferentes circunstancias, las cualidades que resaltan los personajes al hablar del capitán son sus

conversaciones y disquisiciones personales, la intimidad que establece con algunas protagonistas femeninas, y su resolución a la hora de lograr sus fines: se nos presenta a los espectadores como una mujer (Angulo, 2011, pp. 23-24).

A grandes rasgos, vestida de hombre o de mujer, representa a la amorosa madre que lucha por su hijo y la felicidad de este hasta el final. Se ha de añadir, que como hombre cumple todos los requisitos, es valeroso, honorable, generoso y un gran camarada:

Rebeca se mete tanto en el papel masculino que incluso, al final de la comedia rechaza el marido que se le ofrece y la posibilidad de casarse de nuevo para terminar de aclarar su situación legal (Angulo, 2011, p. 25).

En definitiva, no se puede encasillar como un prototipo de madre, ni esposa, ni dama, no es ninguna de ellas, pues ha sido hombre durante dieciocho años, y al mismo tiempo, se ha mantenido como mujer, lo que provoca la construcción de un personaje independiente, de una mujer única, de gran contraste con las mujeres de su época y obra.

En lo concerniente a este apartado cómico podemos resolver que las figuras femeninas de la comedia que más importancia e individualidad presentan son las mujeres-brujas-viudas. Construidas desde el modelo social establecido para la mujer se distanciarán de estos, oponiéndose sutilmente a la idea de cómo deber ser una esposa, una viuda, una mujer o una madre soltera. Son los casos de Doña Guiomar y Rebeca, los que demuestran que la mujer sin imponerse al hombre puede convertirse en el centro funcional de la trama.

Sin embargo, no quedan atrás el resto de los modelos cómicos, damas de gran relevancia que se convierten en parte necesaria y fundamental de las comedias de enredo, transformándose algunas en actantes principales, como ocurre con Fenisa y Marcia, quienes presentándose como protagonista-antagonista, inician el argumento cómico y lo resuelven, relegando a sus compañeros masculinos a objetos de la trama.

Indudablemente, la mayoría de los personajes femeninos de la comedia, hijas-primas-hermanas, se nos presentan secundarias, pero con una potencia y construcción individualizada que fuera del argumento teatral posibilita contemplarlas como heroínas

de sus historias, además de fundamentales para el juego cómico, y es que, en la mayoría de las comedias esta no funciona sin la presencia de las figuras femeninas.

### **2.3.1.3. Tragicomedia**

El nacimiento de la tragicomedia surge de la unión de los dos subgéneros teatrales principales, tragedia y comedia. Este nuevo género teatral mantendrá la estructura de los dos anterior, la liviandad de la comedia, los personajes típicos de estas, junto con la solemnidad de la tragedia, la muerte y el conflicto del héroe.

Apreciamos una única autora de las seleccionadas que desarrolla este subgénero, haciéndolo único y propio, que será Feliciano Enríquez de Guzmán. La dramaturga compondrá dos tragicomedias con el mismo título, pero con personajes distintos y cambios de lugar. Por esta razón, únicamente presentamos la tragicomedia que más intervenciones femeninas posee. En este caso, los personajes femeninos se mostrarán tipificados por la época y representando a mujeres de alta cuna. Así pues, serán modelos de hijas-primas- hermanas. El resto de las modelos no se apreciarán a penas en la obra, o no intervendrán lo suficiente, siendo sirvientas, reinas, incluso alguna diosa como Venus y Juno.

### **2.3.1.3.1. Hijas-primas-hermanas**

El papel de hijas-primas en la tragicomedia se va a apreciar del mismo modo que el de la comedia y tragedia. Tutorizadas se nos presentan cercanas a las damas, pues como estas su objetivo principal radicará en la búsqueda y obtención del ser amado. No obstante, intervendrá en las obras la muerte y la tensión, provocando el sufrimiento trágico en las figuras femeninas. Se lamentar n por su suerte y dependerán de los hombres para obtener su final feliz.

Estas hijas con frecuencia se presentan como figuras secundarias, de una influencia ínfima en la trama, pero necesarias para su desarrollo argumental, como un elemento más de ella, como acompañantes del hombre.

#### **BELIDIANA Y CLARINDA [Feliciano Enríquez de Guzmán: *Primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos, 1624-1627*]**

De la construcción propia de Feliciano Enríquez de Guzmán, la *Primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos* resulta ser la que mayor intervención de personajes femeninos presenta. Esta tragicomedia de cinco actos, en verso, se desarrolla en Sab , capital de Arabia, en una única escena y espacio los jardines y terrenos del palacio del rey Belerante. Se trata de una obra confusa sin composición argumental concreta, si bien, se puede concluir que el enredo amoroso es el siguiente:

Clarisel y Beloribo, príncipe el uno y rey el otro, est n enamorados de las princesas y primas Belidiana y Clarinda, al llegar antes para el torneo que celebra el rey, padre de Belidiana, se hacen pasar por caballeros para comprobar la fidelidad de las jóvenes. Estas resultan serle del todo fieles y sinceras. Si bien, tras el torneo, se enfrentan a otros caballeros y por su gallardía son encarcelados, siendo condenados a muerte. Las princesas sufrirán por su suerte, hasta que de forma espontánea aparece la diosa Juno para salvar a los caballeros y acabar con la batalla inminente entre los reinos. Finalmente, el rey Belerante en un acto conclusivo de la escena, entregará la mano de su hija y sobrina a cada uno de los pretendientes.

La primera de las princesas que interviene es Belidiana, demostrando como correcta dama, sus modales refinados, saludando a los hombres del lugar que encuentra.



Además, se muestra fría, pues rechaza las pretensiones de los caballeros al considerar que estos desconocidos no son dignos de su grandeza:

BELIDIANA. —

yo concluyo; que el mejor

no quiero, ni que me vea.

Mi hazecillo de flores

solamente componer

quiero aora,y no tener

cuidados, ansias, temores (v. 730-735, p. 9-10)<sup>114</sup>.

Se nos presenta también como una mujer astuta, pues en su conversación con Clarisel, parece percatarse de que este, disfrazado, en realidad es su amado:

BELIDIANA. —

O yo no entiendo esta historia

o es Clarisel mi querido

este rustico; o Cupido

quiere inquietar mi memoria.

Este es, este es Clarisel,

que en mi padre me venció,

quando su espada rindió,

y yo alli me rendí a el (v. 840-847, p. 10).

Así pues, al recibir la noticia de que va a ser casada con su primo, Adonis, se muestra confusa. Lo que supone en ella, el comienzo del lamento:

---

<sup>114</sup> Citado por la edición de Enríquez de Guzmán (1627).

BELIDIANA. —

Esto es sueño, o suerte mía,  
que ya a Adonis desagracia?

Sin seso confusa estoy:

mil pensamientos, mil cosas

se me ofrecen, mas dudosas,

quanto mas en ellas doy (v. 1238-1243, p. 13).

[...]

BELIDIANA. —

¡Ay prima!, no me entiendo,

ni el mal cruel que siento comprehendo.

CLARINDA. —

Remedio a vuestra llaga otro no hallo;

que al Rey comunicadlo (v. 1849-1852, p. 19).

Ambas princesas, Belidiana y Clarinda también sirven como personajes informativos, cuando tras finalizar las justas, comentan como los hombres se pelean o hablan entre ellos:

BELIDIANA. —

Con pasos bien ordenados

a Adonis se acerca Orestio.

CLARINDA. —

Ya se juntan. ya se apartan.

BELIDIANA. —

Bié hurto Adonis el cuerpo

ligeros, y sueltos andan.

CLARINDA. —

A los brazos ya vinieron (v. 1172-1177, p. 12).

Igualmente, ambas se muestran encantadas cuando descubren que, los caballeros que conocieron en los jardines son en realidad sus amados pretendientes, Clariseo y Beloribo. Sin embargo, sus papeles son limitados y al final, quedan relegadas al acto informativo, del comienzo de la guerra y el sufrimiento desmedido:

BELIDIANA. —

¡Ay, prima mía!, conmigo es ya la guerra,

que a mi sol ya anochece, antes que hiera

sus bellos rayos de su Belidiana

la oscura faz con lumbre soberana (v. 2295-2299, pp. 25-26).

El único contraste que encontramos entra las primas, es el carácter más marcado de Clarinda. Y es que, tímidamente se presenta mucho más contundente en su rechazo a los pretendientes:

CLARINDA. —

Yo no tengo algún galán,

para quien sea; a que fin,

siendo para mi el jardín

ramillete; ese afán? (v. 712-715, p. 9).

[...]

CLARINDA. —

Porque Princesas no son

para galanes, será eso (v. 720-721, p. 9).

Si bien, su comportamiento es el mismo que el de Belidiana, sufre como esta al conocer que sus amados han sido apresados y se lamenta por su suerte. Aun así, Clarinda urde un plan con el que intentar salvar a sus amados:

CLARINDA. —

¡Ay prima mia!,

teneme la alegría loca insana.

o que traza galana se me ofrece,

veamos que os parece? El Rey guardadas

tiene las dos espadas, que el torneo

le rindió en su museo haré el hurto

aora, que está surto todo, y luego

a vuestro amado Griego, y mi deseando

Beloribo, Lisdanso, yo me obligo

imbiallas, si amigo hallo al cielo;

y Lisdanso, y Criselo con espadas,

sus prisiones vengadas (v. 1875-1886, p. 19).

En síntesis, ambas damas son un espejo de la otra, de alta cuna, se aprecia su educación y conocimiento del cortejo de los hombres. Lo que hace que se reconozcan superiores a los simples caballeros que inicialmente creen que las pretenden. Se encuentran a la altura de sus amados y ambas se lamentan por la posible pérdida de estos. únicamente la desgracia apremiará mucho más a Belidiana, que no solo casi pierde a su amado, sino que, además, ha sido dada en matrimonio a su primo, cosa que finalmente no ocurre.

Y es que, Belidiana posee una doble lectura, su relación con la autora, sus similitudes, hacen que su comportamiento se vuelva conflictivo, desvelándose como opositora de los deseos de su padre y oprimida por sus designios:

Belidiana encarna a la doña Feliciana que tuvo que casarse con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, pero su personalidad nada tiene que ver con la autora. No es un sujeto fácil y actúa como una niña caprichosa y vengativa. [...] Además de despiadada, es a la vez psicológicamente inestable y eso se ve cuando Clarinda le entrega otra carta de Criselo (Acto IV, Escena Cuarta) que le provoca un inmediato arrepentimiento renovando su amor por el príncipe, es más, dice que siempre lo ha querido (Escena Quinta). Belidiana es voluble, insegura e impulsiva (Menon, 2021, p. 259).

Lo que provoca que el personaje se vuelva mucho más relevante para la trama que su compañera Clarinda, sin sobre pasar los límites de lo social. Si bien, esta rebelión del personaje se aprecia con mayor fuerza en la segunda parte de la tragicomedia<sup>115</sup>.

Por su parte, Clarinda se presenta mucho más sutil y sencilla. Calmada, de ideas claras es una constante acompañante de Belidiana. Confidente y compañera hace las veces de conciencia:

[...] La princesa acompaña constantemente a la prima Belidiana y es muy diferente, siendo Clarinda discreta y sabia. Siempre intenta hacer reflexionar a la impulsiva prima, como si aportara un poco de “claridad” a sus pensamientos. Clarinda es también una mujer recta; por ejemplo, se indigna delante de la crueldad del rey Belerante cuando encarcelo a los dos galanes (Menon, 2021, p. 260).

Así, ambas Belidiana y Clarinda se comportan como hijas y damas, su construcción se centra en el cortejo, el enamoramiento y el desamor, mucho más que en el mantenimiento de la honra. Sin embargo, las dos reconocen su estatus y eso hace que eviten a los pretendientes no aptos. Sus intervenciones no se aprecian profundas e interesantes, pero sí su carácter concreto. Si bien, esta psicología propia que va desde la rabia hacia la cordura no las posiciona como personajes principales, sino que las convierte en figuras secundarios de una trama difícil de comprender. Ya que, no concluyen la trama, ni la inician, son objeto de esta.

Se presenta complicado concluir el papel femenino de la tragicomedia de esta autora, y es que, el argumento no estructurado de la obra nos permite apreciar unos

---

<sup>115</sup> Para una visión completa del personaje en la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán, es recomendable la investigación de Laura Menon (2021).

personajes femeninos difusos, que se encuentran acaballo entre la hija y las damas. Así, el papel de la mujer se aprecia confuso y distorsionado. No obstante, al estar estos roles tan relacionados y ser parte fundamental uno del otro, hemos de concluir que el papel de hija es el más adecuado para Belidiana y Clarinda, las cuales dependen de los hombres, del rey y de la sorpresa divina para lograr la salvación de sus amados. Y tal vez, puesto que no queda definido del todo, para que posibiliten su unión a estos. Lo que indudablemente podemos afirmar es que los personajes de la tragicomedia tienen un cariz secundario e informativo, sustentando las acciones de los hombres y reflejando la propia realidad de la autora.

#### 2.3.1.4. Entremés

Este subgénero nace para formar parte de las comedias y fiestas. Su función solía ser la de entretener al público en los entre actos de la obra principal. Si bien, con el paso de los siglos se desvincula de esta para convertirse en una obra independiente. Normalmente estas obras son de estilo cómico, construidas en un único acto, de temática variable a la obra principal.

Del canon de autoras seleccionado, de nuevo Feliciano Enríquez de Guzmán será la que presente tres entreactos destinados a sus dos tragicomedias, dos para la primera parte y dos para la segunda parte. El entreacto que más intervenciones femeninas presenta es el *Entreacto segundo para la primera parte de tragicomedia de jardines y campos sabeos*. Se trata de su obra más famosa, conocida en la actualidad como *Las gracias Mohosas*. El prototipo de personaje femenino que encontramos va a cumplir el rol de hija.

#### 2.3.1.4.1. Hijas

El papel de hija que encontramos en el entremés cumple a la perfección con lo establecido socialmente, Si bien, de nuevo Feliciano Enríquez de Guzmán crea un estilo propio, que se aleja del prototipo no solo de entremés, sino también del de hija. Y es que, estas siempre bajo la atenta mirada del padre, decidirán quién es apto para unirse a ellas en matrimonio. Su papel sumiso y sencillo, continuará reproduciéndose en el entremés desarrollado de una forma tan absurda que se convertirá en el centro del juego cómico.

**ALGAYA, TALÍA Y EUFROSINA [Feliciano Enríquez de Guzmán: *Entreacto segundo de la primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, 1624-1627]**

Del cano compuesto por Feliciano Enríquez de Guzmán, el *Entreacto segundo de la primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, es la que más intervenciones femeninas va a presentar. Además, se trata del entreacto más famoso de la autora, que todavía se representa con el título de *Las gracias mohosas*. Este entreacto en prosa tiene lugar en un solo espacio, el exterior de la casa de Baco Poltrón. En él se dará el juego cómico entre las hijas de este y sus pretendientes.

Los pretendientes Sabá, Pancaya, Nisa, Anga, Orfeo y Anfión en el anterior entreacto se habían presentado frente a la casa de las gracias mohosas, debatiendo sobre cuál de ellos sería el pretendiente de cada una. Al darse cuenta de que pretendían a la misma, Baco Poltrón, padre de las tres, propone resolver el conflicto con un torneo, a través del cual sus hijas puedan elegir un esposo. Prosiguiendo esta línea comienza la segunda parte en la que las jóvenes decidirán que pruebas, específica para cada una de ellas, debían de superar sus pretendientes. Así el que mayor desenvoltura obtuviera, conseguiría el amor de la dama.

El juego cómico comienza cuando Algaya la mayor, tras finalizar sus pruebas, no es capaz de decidir cuál será su elegido, por lo que desiste en la elección y anuncia que se casará con todos, ante las quejas de sus hermanas. Talía y Eufrosina, imitando a su hermana, resolverán sus pruebas de la misma manera. Baco Poltrón pondrá fin al conflicto de nuevo, aceptando a todos los pretendientes para sus hijas.



La mayor de las hermanas Algaya, junto a su padre, presentan la trama y desarrollan las bases del torneo. Lo que hace que esta sirva como acompañante del juego cómico, en el primer entreacto de manera figurada, en el segundo presencial:

ALGAYA. — ¿Saben ya nuestros seis pretendores que primero han de tornear y luego luchar; y últimamente justar poéticamente? (p. 202)<sup>116</sup>.

De tal manera que Algaya será la primera de las hermanas que comienza el absurdo al apreciar a todos los pretendientes, dignos y valerosos, perfectos para ella:

ALGAYA. — Digo, señores, que todos seis habéis andado valerosos caballeros, y todos seis sois dignos y merecedores de esta vuestra caballa, por quién habéis tan valientemente lidiado. En igual grado os quiero a todos; no es razón que haga agravio a ninguno de tales campeones [...] (p. 205).

A esta seguirá Talía alegando cuáles deben ser las características de su triunfador:

TALÍA. — Yo, padre mío, más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque; más quiero un poeta jumental, que sea un pedazo de asno, que un caballar que quiera ser caballo Pegaso y llevarme volando por las nubes, y venga a dar con ambos en las caballerizas de los caballos del Sol, que nos quiten toda la poesía a bocados, y coces [...] (p. 203).

Quien, ante las palabras de su hermana, buscará igualarla, por lo que condiciona su resultado al de Algaya, como una sombra, y se declina en aceptarlos a todos, a pesar de que algunos de ellos, no cumplan sus requisitos:

ALGAYA. — ¿No dijistes vos, hermana, que no queréis torneadores, ni luchadores?

TALÍA. — ¿No habéis vos oído decir que boca que dijo de no, dice de si? (p. 206).

Así, consecuentemente Talía también querrá a todos los pretendientes y poetas:

---

<sup>116</sup> Citado por la edición de González Santamera & Doménech Rico (1994), pp. 185-217.

TALÍA. — No permitan los Dioses, padre mío, que yo haga agravio a ninguno de tan divinos poetas. Padre mío Baco Poltrón, por lo que tienen de tus vidueños, los quiero a todos. (p. 210).

Por su parte Eufrosina, tras describir al igual que sus hermanas a su pretendiente ideal se decide por comprometerse con todos:

EUFROSINA. — Señor padre, todos han luchado valientemente con la misma palestra; no hallo superioridad en ninguno. Yo me ratifico en lo dicho, y los quiero a todos seis. (p. 208).

En suma, las tres gracias mohosas representarán el modelo de hija, por formar parte de la trama gracias a Baco Poltrón. Si bien, su construcción e influencia en la obra, se basa en el juego cómico. Y es que, las tres son el vehículo perfecto para la comicidad y la burla, siendo ejemplo de lo absurdo del cortejo de las damas, de las comedias de enredo. Pues sin duda, el entreacto ha sido construido para parodiar la indecisión de la dama en la elección de esposo. Por lo que, todos los personajes y en concreto las hijas son caracterizadas absurdamente y en espejo, lo que nos permite contemplar que por muy distintos que sean sus gustos, todas son igualmente envidiosas. Así, deja unos personajes femeninos simples, sin apenas diálogos, pero de lo más divertidos.

De este apartado podemos concluir que el rol de hija se convierte en un papel fundamentalmente necesario para el juego cómico de la obra. Serán los hombres los que inician y finalicen la obra. Pero estos personajes femeninos secundarios se volverán fundamentales para aportar el énfasis que el entremés precisa.

### 2.3.1.5. Sainete

El sainete similar al entreacto o entremés se presenta como una obra jocosa frecuentemente en un acto, de carácter costumbrista y popular. Al igual que los entreactos se representan de manera independiente a la obra principal, poseyendo una temática y personajes diferentes. Pero “podría estar escrito especialmente para la comedia que acompañaba” (Doménech Rico, 1996, p. 69). En ellos se suelen tratar temas humorísticos a través de los que se busca reflejar las costumbres y el lenguaje popular de la época.

Del canon de autoras seleccionadas dos componen sainetes, Mariana Cabañas y María Rosa Gálvez. La primera compondrá el sainete *Las mujeres solas* que como su propio nombre indica se encuentra representando únicamente por personajes femeninos. Se dice que el hecho de que aparezcan mujeres sola, cosa que no es frecuente, se da por la festividad de carnaval, donde a veces se invertían los roles, así hombres hacían de mujeres y viceversa. (Doménech Rico, 1996). Si bien, este sainete parece creado para la reivindicación de las mujeres, por su temática, y por ir acompañando a la obra *El más justo rey de Grecia*.

Por su parte, María Rosa Gálvez compone un único sainete titulado *Un loco hace ciento*. Denominado fin de fiesta por la autora, de un divertimento muy logrado, al que no le faltan elementos críticos, típicos de la autora, pues “critica el exagerado galicismo de modas, formas de hablar y, en general la imitación de lo extremo” (Hormigón, 1996, p. 481).

### 2.3.1.5.1. *Mujeres (esposas)*

Al igual que en la comedia el papel de mujeres en el sainete se compone de manera similar. Si bien, en este caso y proviniendo de la autora Mariana Cabañas el papel de la mujer se presenta como un individuo real, ya no por la relación del teatro-realidad, sino por la metateatralidad de la obra, que se encuentra en el hecho de que los personajes son las propias actrices reales de la compañía de la autora. Así, la mujer, aunque continúa condicionada por la sociedad, se desprende de la ficción, y se muestra real y viva, individualizándose como no lo había hecho antes.

#### ANTONIA [Mariana Cabañas: *Las mujeres solas*, C. 1757]

Del sainete creado por Mariana Cabañas, *Las mujeres solas*, podemos apreciar su construcción en un acto en verso, en el que únicamente aparecen siete mujeres en el escenario, espacio real y ficticio de la obra. En ella Antonia, personaje principal, se pasará por el escenario inspirando, prácticamente hablando sola, acerca de los matrimonios, del trato que las mujeres reciben de los hombres una vez casadas y de la poca consideración que estos les tienen. Mientras dialoga, el resto de los personajes se acercarán a ella para enriquecerse con sus ideas, y confraternizar con esta en su plan de despreciar a los hombres, para que aprendan a considerarlas.

Como ejecutora de la trama, Antonia aparece pensativa, divagando sobre las mujeres, solteras, casadas, y sobre su trabajo, mientras el resto de las mujeres la acompañan con preguntas, intentándole sacar de sus pensamientos:

ANTONIA. —

A las solteras les temo,

que son muchas, e imposible (*paseándose*)

que quieran entrar en ello,

porque estando libres, creen

la libertad cautiverio.

MARIANA. —

Oiga usted, señora Antonia.

JUANA. —

Háblele usted más de recio,

que parece que está sorda (v 22-29, p. 82)<sup>117</sup>.

Antonia presenta un discurso bastante feminista, en el que acusa a los hombres de embusteros y del trato de esclavas que estas reciben por su parte:

ANTONIA. —

[...] de que todos son ingratos,

desconocidos, soberbios,

presumidos, orgullosos,

muy vanos y desatentos,

faltos como el mismo Judas,

y sobre todo embusteros,

pues a todas no engañan;

pues ya no se encuentran en ellos,

en los casados amos,

sino el palo, o el desapego,

tratándonos como esclavas

y teniéndose por dueños (v. 69-79, p. 84).

Así, divagando sorprende por sus intenciones, pues se ha propuesto liberar a las mujeres de esta vida de sumisión, muy al modo de Lisístrata, y todo pretende hacerlo con la ayuda del resto de mujeres:

---

<sup>117</sup> Citado por la edición de Doménech Rico (1996).

ANTONIA. —

[...] ha infundido en mí tal ánimo

que he formado el gran proyecto

de romper la vil cadena

que mañosos nos han puesto

y sacudir este yugo

de su tiránico imperio.

En vosotras, compañeras,

toda mi esperanza tengo;

vosotras habéis de ser

las que a este heroico hecho

habéis de prestar auxilio (v. 98-108, p. 85).

Describe bien su plan, conoce las limitaciones de las mujeres y decide que su manera de superar a los hombres es a través de la maña. Pues su objetivo se compone del rechazo, así decide y deciden con ella las demás, ignorar a los hombres para obtener su fin liberador:

ANTONIA. —

[...]

Sabemos hacer de hombres

el papel mejor que ellos.

Esto supuesto, y que el daño

que en ellos reconocemos

es juzgarse necesarios,

el más seguro remedio,

en que ellos se desengañen,  
es el pasarnos sin ellos,  
hacer compañías apartes  
y no hacer de ellos aprecio,  
no buscarlos para nada,  
tratarlos con vituperio [...] (v. 242-253, pp. 90-91).

Su propósito no tiene falla, y es que, para cada uno de los problemas que sus compañeras le presentan con sus esposos, ella tiene alguna solución que aportar:

JUANA. —

¿y si vienen con regalos?

ANTONIA. —

¡Ese es muy terrible aprieto!

Tomarlos sin detención,

pero no hay que agradecerlos,

pues es en parte de pago

de lo mucho que debieron (v. 390-395, p. 96).

El resto de las mujeres de la obra ejercerán de sustentadoras del diálogo para Antonia, unas pocas se diferenciarán. Como es el caso de Mariana, quien servirá para dar voz a la visión de los hombres y describir cual el comportamiento que ello esperan de sus esposas:

MARIANA. —

Pues mi buen Calderoncito

es majadero a lo serio:

siempre me habla en un tono

de lector que está leyendo  
en la clase a sus discípulos.  
Más me parece maestro  
que marido, pues que siempre  
me está el machaca diciendo:  
«Mariana, tú no conoces  
la dignidad que yo tengo.

Me has de ser obediente, me has de tener respeto [...] (v. 198-209, pp. 88-89).

El caso de Frasquita se presenta llamativo, pues sus intervenciones son las mismas a lo largo de la obra, a las afirmaciones coreadas de la protagonista, siempre añadirá la misma frase, lo que la convierte en un elemento cómico. “yo digo, amigas, lo mismo” o “yo, amiga, tengo lo mismo”:

JUANA. —

Yo digo, amigas, lo mismo (v. 131, p. 86).

La única que se opondrá a su plan será La nueva, pues no ha vivido la experiencia del matrimonio y prefiere verse en la condena primero, para después decidir qué hacer:

LA NUEVA. —

Yo, señoras, no entro en esto,  
porque aún estoy yo soltera  
y marido tener quiero.  
Déjenme ustedes que sepa  
qué cosa es aquese empleo,  
y sabeindo lo que es  
después me verá yo en ello (v. 133-139, p. 86)



Al tratarse de una obra coral, podemos apreciar que cada uno de los personajes tiene su importancia, ya sea para sustentar el diálogo de Antonia, como para contradecirlo, o incluso llevarlo al juego cómico. Si bien, Antonia resultará ser la única principal. Presentándose como una mujer dominadora, de un carácter arrollador e influenciador, un poco a la manera de Lisístrata o Pánfila, buscando imponerse a los hombres como castigo por sus comportamientos superiores:

El sainete, que toma como pretexto la defensa que se hace de las mujeres en *El más justo Rey de Grecia* es una versión dieciochesca de la famosa primera escena de *Lisístrata* sin la transparencia sexual de ésta, pero con todos su descaro antimasculino (Hormigón, 1996, p. 424).

Razón por la que decide y planea, incluso apela a la cazuela, al público femenino, para que estas se conviertan en un personaje más de la obra.

El resto de las mujeres, Juana, Mariquita, María Teresa, Mariana, Micaela, La nueva y Una, la apoyan en su papel secundario, le ayudan a soportar el diálogo, introducen sus propias vivencias, en una pequeña escala, que construye la comicidad de la obra y libaniza el discurso feminista de la protagonista:

Los personajes, con levísimos trazos, están perfectamente caracterizados: Antonia, la recién escarmentada de los hombres, es la mujer decidida, dominadora, hábil, de decisiones rápidas y terminantes; Mariquita y María Teresa, más apocopadas y dubitativas; Mariana, más decidida... Dos caracteres son perfecto tipos cómicos: Frasquita, la monotemática [...] y Micaela, la nueva, una jovencueta curiosa por saber lo que son los hombres [...] (Doménech Rico, 1996, p. 74).

Esta aceptación del discurso y la metateatralidad de la obra, supone que las veamos como modelos de mujeres independientes, pues, aunque se denominan la mayoría esposas, no cumplen con el rol establecido, de hecho, se quejan de este y, sobre todo, acompañan a Antonia en su idea de dar una lección a los hombres, característica poco frecuente en una esposa sumisa y obediente. Quizás esto se dé porque representan a personaje reales, pues eran las propias actrices de la compañía de la autora.

### 2.3.1.5.2. *Hija*

EL papel de hija en el sainete a grandes rasgos es el mismo que en la comedia. Continúa influenciado por la condición social, si bien, este que construye María Rosa Gálvez se va a individualizar sutilmente en su oposición al progenitor. Esta oposición del personaje convierte su papel de hija en un elemento de lo más caracterizador, pues el hecho de que sea hija y cumpla con el honor familiar, posibilita que se oponga a este por no mantener su palabra.

#### **DOÑA INÉS [María Rosa Gálvez: *Un loco hace ciento*, 1805]**

María Rosa Gálvez crea este sainete *Un loco hace ciento* (1805), en un acto en prosa, desarrollado en un solo espacio, la casa de Don Pancracio. En él, Don Pancracio quiere casar a su hija, Doña Inés, con el Marqués al conocer que este vuelve de Francia. Si bien, su hermano quiere impedir este enlace, por conocer que ya había prometido a su sobrina con Don Hipólito. Inés, por su parte, rechaza en vano al Marqués por estar enamorada de Hipólito. No obstante, por mucho que lo desprecia este se mantiene, al igual que el padre, firme en su decisión de tomarla como esposa. Así que, pidiendo ayuda a su tío, este junto a Hipólito urden un plan, por el que Hipólito se vuelve “loco”. Imitando las manías e ideas de Don Pancracio y el Marqués, consiguiendo que este último renuncie a su enlace. Finalmente, Hipólito e Inés quedaran enlazados y Don pancracio escarmentando.

La dama Doña Inés se presenta en desacuerdo de su padre, lamentándose de enfrentarse a este, pues no desea desposarse con el hombre que ha elegido:

*DOÑA INÉS.* — ¡Ay Isabel! esto es morir. ¡Que mí padre se haya empeñado en que yo le dé el disgusto de negarme á sus preceptos! ¡Queme haya de poner en precisión!... (p. 368)<sup>118</sup>.

Su soltura y carácter sorprenden, pues a pesar de ser hija, no duda en imponerse a la decisión de su padre de casarla con quien no ama:

---

<sup>118</sup> Citado por la edición de Gálvez (2012).

DOÑA INÉS. — Caballero, mi padre, me ha dicho que debo recibir á vm. por esposo. Creo que su bondad me permitirá resistir este precepto, fundada en la repugnancia... (p. 369).

Aunque su padre la describe como sumisa y manejable, se nos presenta como una dama, sincera, que es clara con el Marqués:

DOÑA INÉS. — Es lo que menos debe repararse en un hombre. Pero esa insubstancialidad, ese desprecio de todo quanto no ha venido del otro lado de los Pirineos, esa afectación ridícula de los ayres extranjeros; y en una palabra, el ningún juicio que vm. manifiesta... (p. 371).

De hecho, llega a oponerse también al Marqués, demostrándole nítidamente sus intenciones de repudiarlo:

DOÑA INÉS. — Jamás estaré al lado de vm. Jamás podré sufrirlo. (p. 372).

Sin duda Inés es una mujer de ideas fijas, rechaza la nueva voluntad de su padre y a su nuevo pretendiente, sin esconderlo y de manera contundente:

DOÑA INÉS. — He visto que vm. no tiene cura. Y si no fuese porque espero que mi tío no permitirá mi sacrificio, preferiría la reclusión de un claustro al tormento de dar á, vm. la mano. (p. 374).

Además, se la aprecia como una mujer astuta, que llega a urdir un plan, junto a su tío y primer prometido, para conseguir casarse con este:

DOÑA INÉS. — Dexa á mi cargo enterarle de tu conducta. Quando sepa que por mi consejo te vales de esta astucia, él mismo la apoyará por el deseo que tiene de verme feliz. (p. 389).

Con el trascurrir de la obra, la vemos más sumisa, obediente a su padre, con tal de lograr su objetivo:

DOÑA INÉS. — No lo sienta vm. Yo solo pienso en obedecer á mi padre. En quanto á mi tío, le hablaré antes que disponga su partida, y espero que conozca la razón, y aprecie á vm. según su verdadero mérito. (p. 392).

En suma, se trata de una dama de palabra, que se contrapone a la figura de su padre, ella se decide por su primer pretendiente y se mantiene firme hasta el final. Es

sincera y clara con los hombres, sobre todo, con el Marqués al que rechaza abiertamente. Se nos presenta como una mujer inteligente que, con ayuda de los hombres, obtiene su deseo, cumplir con la palabra de su padre, casándose con su primer pretendiente Hipólito. De este modo, representa y reproduce el rol de hija, pues se mantiene fiel a la decisión inicial de su padre y únicamente lo contradice cuando este cambia de opinión. Lo que también la convierte en un personaje secundario de lo más interesante, pues, aunque no es ella la que cierra la trama y decide su futuro, si es la que obra para conseguir su final feliz.

Podemos concluir este apartado argumentando que el papel de la mujer en el sainete se vuelve especialmente llamativo y reivindicativo, sobre todo con las mujeres que encontramos en la obra Mariana Cabañas, de una independencia no solo ficcional, sino también real, mostrándose principales e individuos vivos. Por parte, el papel de la hija se vuelve también más llamativo en la obra de María Rosa Gálvez, y es que, es la primera de las hijas presentadas que se opone a su padre, pero no lo hace por gusto, sino por el honor familiar, ya que, en su incansable intento de casarse con su amado, protege la palabra de su padre, pues inicialmente este fue el que pactó el matrimonio. Lo que la vuelve un personaje secundario modélico.

### 2.3.1.6. Tonadilla

La tonadilla es un subgénero teatral menor que nace de los finales cantados y bailados de entremeses, jácaras, mojigangas, provocando que el final de fiesta se individualice. Así la tonadilla escénica se comportará como un híbrido teatral, por una parte, encontraremos el texto teatral cantado y por otra la música que lo acompaña. Lo que comienza como una pieza breve evoluciona hasta “tener una extensión mediana, semejante a la del sainete” (Doménech Rico, 1996, p. 105):

La tonadilla escénica es un género exclusivamente español limitado en el tiempo a poco más de medio siglo, José Subirá, autor del estudio definitivo sobre la tonadilla, estableció el desarrollo del género entre 1751 y 1750, pero el mismo aclara que, a partir de 1811, la tonadilla entra en una imparable decadencia [...] (Doménech Rico, 1996, p. 104).

Del canon de autoras la única tonadilla que se conserva es la de Joaquina Comella *La Anita*, de la cual se ha perdido el texto musical.

### 2.3.1.6.1. Dama

El papel de la dama en la tonadilla es el mismo que en la comedia, se trata de una joven tutorizada en edad de casamiento, que busca desesperadamente unirse a su amado. Se aprecia secundaria y sencilla, como todas las demás.

#### ANITA [Joaquina Comella: *La Anita*, 1794]

La única obra que se le atribuye hasta la fecha a la autora Joaquina Comella es la tonadilla *La Anita* (1794), se componen en un acto, en verso, sin escena definida, si bien, esta parece ser exterior. Se trata de una obra ligera, con la que mostrar la importancia del amor. Dos hombres Don Juan y Barón hablan sobre la joven Anita, que se encuentra bajo la protección del Barón. Don Juan está enamorado de ella, pero esta hace como que le rechaza para complacer a su protector, si bien tiene un plan oculto, fugarse y casarse con su amado, lo que finalmente consigue con la bendición del Barón.

La importancia y el reflejo del personaje de Anita en la obra, es muy sencillo y escaso, por ellos, la vemos a través de los personajes masculinos, quienes la presentan como una muchacha, un objeto, una posesión, que quieren conseguir, es un ser nacido para servir, para cuidarlos:

DON JUAN. —

Con este dinero

en breve yo espero

de Anita gozar.

Agur, Don Canuto,

que las diligencias

voy a practicar (v. 74-79, p. 122)<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Citado por la edición de Doménech Rico (1996).

Igual que la describen se caracteriza, pues, Anita es una dama servil que se presta a ayudar al otro en todo lo que puede:

ANITA. —

*(dentro)*

¿Qué manda usted?

BARÓN. —

Bajate al instante a la puerta.

Miren la santita,

miren la sosita.

Sal, Anita, acá.

ANITA. —

Deme usted la mano,

que bersarla quiero (v. 82-88, p. 123).

Se enamora con facilidad y se pone al servicio del otro sin personarlo, hace todo lo que los hombres le piden, es cándida y buena. Esto lo vemos cuando se enamora de un desconocido que le hace promesas de amor, al que le regala el palillero del Barón:

ANITA. —

No os enfadéis y os lo diré al instante.

Yo estaba cosiendo

puesta en el balcón,

pasó por la calle:

le herí el corazón.

El me miró, yo le miré,

me saludó, le saludé

él se rió, yo me reí,  
se despidió, me despedí.  
si usted le viera,  
si usted le hablara,  
se enamorara  
de él como yo (v. 110-122, pp. 124-125).

Es una correcta dama, igual que se deja llevar por las influencias de Don Juan en el amor, también lo hace por el Barón en el desamor:

ANITA. —

Toma, toma al momento tu retrato,  
que he conocido ya tu doble trato (v. 162-163, p. 128).

Aunque, tímidamente mostrará independencia y picardía, pues al mismo tiempo que rechaza a su pretendiente Don Juan, le entrega una carta en la que le pide que se fuguen juntos. Solo se opondrá a su tutor cuando su plan se cumple:

BARÓN. —

Unas persuasiones  
no quiero escuchar.

ANITA. —

No he de ir.

BARÓN. —

Sí has de ir (v. 274-277, p. 135).

Finalmente, la persuasión de Anita y Don Juan será mayor que la del Barón, así es como lograrán los amantes casarse con la bendición de este.



El personaje femenino que nos encontramos en esta obra es un simple medio más de la trama, apenas tiene una construcción simbólica y social, se trata de una muchacha buena y cándida, que se enamora de Don Juan y sigue los designios de su protector Barón. No es un personaje principal, pero si es un medio para ayudar a crear la moraleja de la historia, que no es otra que no ponerle impedimentos al amor. Al final de la obra se revelará a su protector, para poder casarse con Don Juan, aunque, no lo hará para imponerse a él, sino llevada por la fuerza del amor. En definitiva, Anita cumple a la perfección el rol de dama, es sencilla, sin apenas pensamiento propio, y se mueve casi toda la obra por el designio y gusto de los demás, hasta el final.

En lo que respecta al apartado podemos concluir que la tonadilla presenta un personaje femenino sumiso que cumple los modelos sociales. El papel de la dama se rige por el amor y Anita como dama no se aleja del prototipo. Cumple a la perfección con el rol social, el honor, la sumisión y el amor final.

### 2.3.1.7. Sirvientas

Este apartado nace del conjunto de los subgéneros anteriores, pues nos encontramos con que el personaje de sirvienta es recurrente, si bien, con frecuencia ya sea tragedia, comedia o tragicomedia, en general se presenta como un personaje informativo o personaje espejo de la trama principal. En las tragedias presentadas y tragicomédias no encontramos personajes específicos que hagan de sirvientas. En la tragedia de María Rosa Gálvez (1804) *La delirante* únicamente a Lady Pembroke podríamos designarla como sirvienta, si bien, no en el concepto completo de la categoría, pues es sirvienta, pero por ser Isabel su reina, no por encontrarse a su servicio doméstico. Lo que convertiría a Lady Pembroke en una dama de la corte, confidente, más que en una sirvienta.

Por su parte, en numerosas ocasiones en la comedia si apreciamos esta categoría. donde estas mujeres resultarán condicionadas a las acciones de las damas a las que acompañan, como ocurre en la comedia de María Antonia de Blancas, *El esclavo de su amor, el ofendido vengado*, donde las sirvientas de las damas Margarita y Leonor, Inés y Flora respectivamente, acabarán unidas a los criados de los amados de sus señoras al final de la obra, exactamente igual que estas.

#### **INÉS Y FLORA [María Antonia de Blancas: *El esclavo de su amor, el ofendido vengado*, C. 1750]**

Ambos personajes secundarios, Inés y Flora se presentan como mujeres inteligentes de amplio conocimiento. Condicionado este no solo por la experiencia que suelen tener estas mujeres sirvientas, mucho más vividas que sus señoras, sino también por su función en la obra, pues informarán indirectamente al espectador de lo que va a ocurrir o ha ocurrido:

FLORA. —

Dos hombres allí hablando

se han parado: según yo considero,

es D. Juan, y el criado, q aguardando

estarán á que llame, pues que espero? (v. 998-1001, p. 12).

[...]

INÉS. —

Veslo ai, mas no al suplicio dasen

le entregues , que no merece

su dueño, que con esquivo

amor le pagues el tuyo,

que amar nunca es desvario:

quantas havrá que quisieran/ otro amante tan rendido

como Don Félix, y tu

le desprecias fin motivo;

nías aunque estás tan cruel,

he de vér tu endurecido

pecho, amoroso algún tiempos

y mira lo que te digo,

que suele aveces amor

entrarse por un resquicio (v. 107-121, p. 2).

Y al mismo tiempo que informar, sustentan su papel en la obra siendo complemento de la dama a la que acompañan, sobre todo en las comedias sentimentales o de enredo. Presentándose cómplices y confidentes de los amores inicialmente imposibles. Pues “a la par que recibe confidencias, la criada aconseja a la dama en su vida amorosa” (Tacón García, 2020, p. 140):

FLORA. —

Con Margarita está ahora

mi ama; y así, en pudiendo,

la diré que estas aquí:

quedate en este aposento (v. 1360-1363, p. 16).

[...]

LEONOR. —

Flora, que havrá sucedido

entre mi hermano, y mi dueño?

Flora. Nada, que lo sé muy bien,

que yá en mi quarto le tengo

porque le hables (v. 1394-1398, p. 16).

Lo que derivará en sus propios amores espejo, su sufrimiento iguala al de mujer a la que acompañan. Si su señora sufre por el abandono de su amado, ellas sufren también por el suyo, frecuente compañero del caballero. Lo que en la comedia sustenta el juego cómico, pues se muestra como una parodia de los amores principales:

CELIO. —

Anda, Inés, di que me quieres,

aunque digas que poquito.

INÉS. —

Si con esto te contentas,

lo puedes tener por dicho. (v. 223-226, p. 4).

[...]

ESCARPIN. —

Con que tu ñutiendo estas

el verme ausente.

INÉS. —

Mas lloro...

ESCARPIN. —

Dímelo, pues que lo ignoro.

INÉS. —

El que no te alejes mas. (v. 1865-1868, p. 22).

De este modo, las damas de compañía se convertirán en protagonistas de la subtrama cómica, aportando comicidad, información y reflejo de la trama principal, incluso parodiando los amores principales:

Por lo que respecta a la figura de la criada, pese a hallarse identificada como uno de los seis «personajes-tipo» que configuran el esquema básico de la comedia nueva, se encuentra relativamente poco estudiada. Juana de José Prades (1963: 251) caracteriza al personaje de la siguiente manera:

*compañera adicta* de la dama, *encubridora* de sus asuntos amorosos, *consejera* astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquella; hábil en las *tercerías* del amor; *inclinada a la persona del gracioso* con quien reproduce -en tono paródico- los amores de dama y galán; tan *codiciosa* e interesada como el gracioso (Tacón García, 2020, p. 138).

Sin embargo, este juego cómico del amor cruzado entre sirvientes no siempre tendrá un trasfondo positivo, pues algunas sirvientes como Flora de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro Mallén, al final de la obra serán vendidas o entregadas al criado del caballero. Creando una fría comicidad que entre risas muestra una cruel y cruda realidad:

La criada actúa a menudo como vehículo de expresión de aquellas protestas que resultarían indecorosas en boca de la dama; como sucede con el gracioso, su condición de personaje de baja extracción social y eminentemente cómico permite a

la dramaturga servirse de ella para exponer ideas potencialmente subversivas bajo una apariencia inocua (Tacón García, 2020, p. 148)<sup>120</sup>

Así pues, las sirvientas o damas de compañía suelen presentarse como confidentes cercanas de las mujeres jóvenes de la comedia y tragedia, incluso en algunos sainetes como Isabel en *Un loco hace ciento* (1805) de María Rosa Gálvez, quien ayuda a Doña Inés con sus penurias por la imposibilidad de casarse con Hipólito. En numerosas ocasiones su función es simple y sencilla, aportan información, consejos o se convierten en elementos cómicos de la obra, siendo un sinónimo del gracioso masculino.

Sin embargo, también encontramos personajes como los de Dorotea e Hipólita en *El muerto disimulado* de Ángela de Acevedo, que tiene una función predominantemente informativa, con algunas variantes, como las de nana o nodriza.

#### **DOROTEA E HIPÓLITA [Ángela de Acevedo: *El muerto disimulado*, C. 1640]**

Ambas cumplen la función de personaje informativo, son las doncellas de Jacinta y Beatriz, y se mantienen constantemente cerca de ellas. Les aconsejan y cumplen con su deber, informan de los cambios de vestimenta de Clarindo y Lisarda. Siempre manteniéndose distantes, no son como las nodrizas del teatro grecolatino. No se ve la pericia y la maldad en ellas, sino que se convierten en simples vehículos de la trama. En realidad, su presencia o no en la obra no alteraría el argumento. Sirven más para informar al espectador que como confidentes de las damas a las que sirven.

Aunque se ha de remarcar que Dorotea si tiene un comportamiento más cercado al de nana o nodriza, quizás sea porque ella también es sirvienta de Don Rodrigo, padre de Jacinta y busca proteger a su joven dama de la furia de su padre:

DOROTEA. —

¿la vida? Baste, señor:

mi ama se acomodará

---

<sup>120</sup> Esta idea también la presenta Teresa Ferrer Valls (1998): “El decoro social exigido a la mujer justifica el que en muchas ocasiones por boca de los criados se planteen cuestiones que no aparecen abiertamente puestas en boca de las damas” (p. 28).

con tus perceptos en todo (v. 24-26, p. 96).

También la podemos ver como confidente, criada fiel y mujer comprensiva:

DOROTEA. —

Tú eres la mujer primera/ que sin amor he topado (v. 173-174, p. 201).

DOROTEA. —

[...] No culpo tu sentimiento

de tu malogrado amor,

antes siento tu dolor

y tus disabores siento

[...] No, pues, este amor te impida

otro amor, y si olvidarlo

quieres, Procura trocarlo

que amor con amor se olvida (v. 425-428, 441-444, pp. 208-209).

Lo mismo ocurrirá con otros personajes de la comedia como Antonia e Inés de Sor Juana Inés de la Cruz en *La segunda Celestina*, quienes ejercen de simples personajes informativos, o Valentina de Joaquina Magraner y Soler en *El hombre honrado y la petimetra corregida*. Mucho menos personajes femeninos sirvientas encontramos en el entremés, el sainete o la tonadilla, esto es debido a la temática de las obras de tipo mucho más mundano se suelen componer de personajes popular, lo que supondrá que estos personajes ayudantes, acompañantes, pasen a ser principales de la trama principal o parte central de esta. Incluso, que se muestren mucho más reales que los de las comedias.

## **2.4. La mujer en el teatro a partir del siglo XVIII: dramaturga, actriz y personaje**

Gran parte de este estudio se ha centrado en la figura femenina a lo largo del teatro de la Edad Moderna, de la que se han obtenido una amplia cantidad de datos que nos permite visualizar a la mujer en el espectáculo de este periodo, además de proponernos nuevas inquietudes acerca de la dramaturga, actriz y personajes de periodos posteriores. De ahí, que con este apartado marquemos un estado de la cuestión de lo que será un estudio posterior con el que completar esta investigación.

Y es que la figura de la mujer en los siglos venideros se va a presentar mucho más influyente en la sociedad, con sus dificultades, desventajas y ventajas, se opondrá a la sociedad que la mantiene oculta y olvidada para revalorizarse con el paso de los siglos hasta la actualidad. Si bien, es cierto que todavía queda un largo camino por recorrer, en el arte dramático la mujer se ha convertido, gracias a su fortaleza, en una pieza clave.

El papel de la mujer en el teatro no finaliza con el siglo XVIII, todos estos méritos conseguidos se van a mantener en mayor o menor medida en los siglos posteriores. Una vez que la mujer toma conciencia de su capacidad teatral, dentro y fuera de los escenarios, se vuelve imparable. A pesar de que históricamente haya sido relegada a un segundo lugar. En el siglo XIX, XX y XXI la mujer creadora se revaloriza, nacen numerosas dramaturgas que engrandecen el teatro, actrices y directoras de escena que aun recordamos por su fama y su labor, como Lola Membrives.

Al inicio del siglo XIX las mujeres comienzan su lucha por la igualdad de género, o al menos lo intentan, considerando y solicitando la educación para las mujeres. “Es verdad que la mayoría de ellas defendían la necesidad de que la mujer accediera a la educación y exigían que tuviera los mismos derechos que el hombre” (Hormigón, 1996, p. 607). En la parte literaria la vamos a encontrar ligada a los acontecimientos del momento, la guerra de independencia, los cambios de mandatos, las nuevas normativas o el nacimiento de la industria. “En primer lugar encontramos textos que hablan de la guerra. La guerra como destrucción, separación de familias, ruptura de relaciones o fracaso; pero también como motivación, defensa de los ideales y la nación” (Hormigón, 1996, p. 608).



En lo que respecta a la producción dramática de las mujeres, a pesar de que los cambios sociales no fueran abundantes, se puede apreciar un gran aumento de las dramaturgas y sus obras. La mayoría de ellas eran mujeres que cultivaron más de un género, pero lo más llamativo de sus composiciones, no fue solo la construcción de estas, sino que un gran número de sus obras fueron editadas. “La gran mayoría de las obras (de mujeres) fueron publicadas. Podemos calcular que casi un ochenta por ciento de lo que se escribía se editaba” es más, “en cuanto a los estrenos, debieron de llegar a un sesenta por ciento de lo que se escribía, un cincuenta y cinco por ciento corresponde a lo editado y un cinco por ciento a manuscritos” (Hormigón, 1996, p. 616).

Así pues, durante este siglo encontramos nombres de la talla de Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda, María de la O’ Lejárraga, Francisca Navarro, Eloísa Estancia, Ana María Freysola, Rosa Eguilaz, entre muchas otras. Pues hemos de confirmar que Hormigón presenta una extensísima lista de dramaturgas pertenecientes a los siglos XIX y XX que se encuentran en sus tres volúmenes de 1996, 1997 y 2000.

Es cierto que, la guerra no se lo pondrá fácil, en España, el franquismo les dificultará la posibilidad de crear, pero no será suficiente para eliminar sus voces, unas voces que estaban dispuestas a mostrar su valía. La educación de las mujeres aumentará hasta el punto de que se consideren relevantes, y poco a poco se vayan equiparando a los hombres. Estas mujeres llegarán a su máximo esplendor en el siglo XXI desarrollando su completa creatividad e igualdad en sus obras, de ahí que encontremos nombres como los de Lola Blasco, Antonia Bueno, Diana de Paco Serrano, Gracia Morales, Ángela Liddell, entre muchas otras de nuestros días.

Al igual que con las dramaturgas la situación de las actrices se verá igualmente influenciada por la situación social que viven, si bien, con guerra o sin ellas, la fama de las actrices y directoras aumentará con el paso de los siglos, dejándonos para el recuerdo nombres como los de María Guerrero, María Álvarez Tabau, Enriqueta de Palma, Margarita Xirgu, Matilde Díez, Teodora Lamadrid, Leocadia Alba, Catalina Bárcena, Loreto Prado, Lola Membrives, y muchas más.

La razón principal por la que no abordamos un capítulo más dedicado a las mujeres en el teatro del siglo XIX al XXI es por la extensa cantidad de datos que podemos

encontrar. Se nos presenta más o menos accesible la tarea de catalogar a las dramaturgas del siglo XIX al XX gracias a los estudios que afortunadamente podemos encontrar al respecto, tales como *Autoras en la historia del teatro español 1500/2000* (1996, 1997 y 2000) dirigida por Juan Antonia Hormigón, quien abarca en su estudio de las dramaturgas de los siglos XV al XX, además de *Autoras y actrices en la historia del teatro español* (2000) editada por Luciano García Lorenzo. Si bien, en lo que respecta a las dramaturgas del siglo XXI la tarea se vuelve ardua, pues hasta la fecha pocos como Francisco Gutiérrez Carbajo (2019) se han atrevido a catalogar un breve listado de nombres de autoras en *Dramaturgas del siglo XXI*, además de *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción* (1988) de Patricia W. O'Connor. Lo que provoca que sea inmensa la cantidad de dramaturgas que podemos encontrar en la actualidad. Lo mismo ocurre con las actrices y directoras, quienes gracias al nacimiento del cine aumentan exponencialmente.

Si bien es cierto que en este proyecto no ahondamos en la creación de las dramaturgas contemporáneas, sí que creemos conveniente teorizar sobre lo que en un futuro cercano será nuestro estudio. Es por ello, que podemos suponer qué vamos a encontrar un desarrollo en la aceptación de la mujer como creadora e intérprete, además de una inconfundible evolución en el personaje femenino, quien, condicionado por la sociedad, terminará liberándose para expresarse única e independiente, como se puede apreciar en los personajes construidos por dramaturgos y dramaturgas contemporáneos.

Por ello, suponemos que se mantendrán los modelos sociales: madres, hijas, esposas, hermanas, primas; ya no como condición para su construcción, como elemento caracterizador o función principal de su personaje, sino más bien como una etiqueta que lo acompaña, pero no lo define, a no ser, que este sea el deseo del autor.

Ya lo adelanta María Consuelo Barrera Jofré (2014), en su tesis *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)*. Aunque únicamente se refiere a las dramaturgas catalanas, consideramos que su premisa se puede generalizar, pues sus observaciones sobre estas y su evolución se podría extender al conjunto global de dramaturgas españolas:

[...] A partir de los textos de las autoras seleccionadas no delimitan o refuerzan la condición social de la mujer-como en la mayoría de las obras literarias que han consolidado, a través de los años, su puesto jerarquizado en la sociedad-

permitiendo, en la *dramaturgia femenina* catalana, la existencia de un *personaje femenino redondo*, es decir, un individuo irreplicable que no es sólo reflejo del mundo que se ha representado, sino que es una creación que se desmarca del colectivo de una época y que se acerca a lo más permanentemente humano, permitiendo la ausencia de conatos (p. 21).

Algo similar razona David T. Gies (2007) en su artículo *La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX*. En el que alega que por muy complicada que fuera la situación social de la mujer, esta no lucha sola contra la opresión, sino que existen hombres que acompañan su lucha, lo que se aprecia en sus obras. Además, presta un inicio de búsqueda sobre las mujeres que crean personajes femeninos que se muestran como los hombres, contrarias a estos y heroínas:

Podríamos comentar muchos dramas, muchas dramaturgas y muchos personajes femeninos. Nos ofrece buen ejemplo de la mujer protagonista el melodrama titulado *Elena de Villers* (1884), de Josefa María Farnés, donde las mujeres dominan la acción a lo largo de la pieza. Sin embargo, por ser un melodrama teñido de romanticismo tardío, Elena, «vestida de blanco con las trenzas de sus cabellos sueltas» (imagen de la mujer que se ve en el teatro desde la introducción del melodrama francés en las primeras décadas del siglo), enloquece. Otro ejemplo, de corte distinto, podría ofrecernos *Amor a la patria* (1877), de Rosario de Acuña, donde la mujer es la heroína y el hombre traidor que se vende a los franceses por fama y fortuna (2007, párrafo 8).

Incluso, lo podemos apreciar en dramaturgas como Cristina Aguilá, quien creará obras en las que solo aparecen personajes femeninos, siendo el caso de *Verbena y alborada*, *El rosario*, y es que, gran parte de su teatro está compuesto únicamente por figuras femeninas. Por otro lado, nos percatamos de que la evolución del teatro posibilitará la reconstrucción de personajes femeninos grecolatinos a los que rescatar del mito, - como pudimos comprobar en el capítulo destinado a la pervivencia de estos- para recomponerlos dándoles una voz principal, digna de las heroínas míticas.

Así, intuimos que se abrirá un mundo de posibilidades para la creación y construcción psicológica de los personajes femeninos, liberándolos de la opresión social, para que nazcan como individuos propios en la realidad teatral, identificables para cualquiera de los espectadores y lectores contemporáneos.

No obstante, se nos plantea este fragmento como un proyecto a futuro que recuperar. Además, consideramos que, con estos dos capítulos destinados a las mujeres en el teatro del mundo antiguo y el moderno, logramos completar nuestros objetivos y los motivos principales que nos llevaron a iniciar este estudio.

## 2.5. Conclusiones

Conociendo el contexto histórico-social de la mujer de los Siglos de Oro al siglo XVIII, podemos reconocer que estas, a pesar de mantener un estilo social similar al de la antigüedad, todavía tutorizadas y condicionadas a las labores del hogar, se revalorizan.

Razón por la que hemos podido datar un elevado número de mujeres dramaturgas y actrices. Pues aún con dificultades las mujeres comenzaron a ser alfabetizadas posibilitando su instrucción en el mundo de las artes y humanidades. Es más, incluso las más afortunadas pudieron convertirse en mecenas de otros artistas, tanto masculinos como femeninos. Juan Antonio Hormigón (1996-2000) las recopila y recupera junto con su equipo de investigación en un catálogo de cuatro volúmenes. Dando luz a las olvidadas dramaturgas del teatro de 1500 al 2000.

Al igual que este, Teresa Ferrer Valls (2008) junto a su equipo construirán un diccionario biográfico de actores del teatro clásico español, donde se pueden apreciar más de mil treientos nombres de mujeres que ejercieron la labor de actriz. Estas mujeres revalorizaron el mundo del espectáculo, convirtiéndose en figuras indispensables para este, a pesar de las críticas y las denuncias de moralistas y religiosos.

Es más, la fuerza y la contundencia con la que las mujeres pisaron el escenario las llevó no solo a ser las musas de dramaturgos y dramaturgas, sino también a dirigir el espectáculo español, como bien muestra Juan Antonio Hormigón (2003) y su equipo. Permitiéndonos afirmar no solo que la mujer participó activamente en la construcción de obras dramáticas, sino que las representó y dirigió. Más aún, su relevancia en escena fue tal que hasta intercambiaron roles pudiendo travestirse.

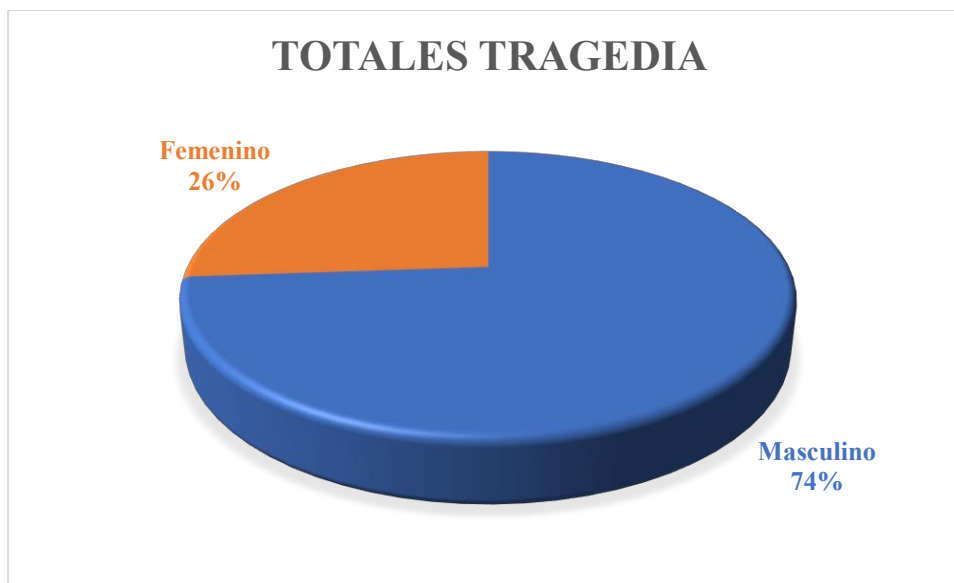
En lo que respecta a los personajes femeninos es posible afirmar que estos como individuos, personaje-persona, continuarán condicionados por los modelos sociales de su tiempo. Es decir, que al igual que en el teatro grecolatino, en este teatro español del siglo de Oro al XVIII, continuamos encontrando modelos de hijas, madres, esposas y sirvientas. Excepcionalmente, desaparecerán las esclavas, pero nacerán otros modelos como la solterona y la bruja o hechicera. Y se modernizarán los calificativos para las hetairas en rameras y cortesanas. La situación social del individuo continuará influenciando al autor, si bien, en este apartado la mujer creadora, que sigue los modelos

masculinos, construirá personajes femeninos con ciertas características propias, manteniendo el espíritu social.

Lo que justifica que no se conviertan en modelos sociales, sino más bien en iconos influenciadores, pero sin una carga moral que las posicionen como ejemplo de lo bueno y lo malo, en la mayoría de los casos. Y es que, a pesar de que las obras de estos siglos fueron creadas para el entretenimiento del público, el cambio de sociedad y la semilibertad femenina, posibilita la presencia de modelos femeninos más reivindicativos, de una individualidad propia, sin apreciarse como ejemplos tipo de mujer. Además, el juego cómico aligera el carácter transgresor que pudiera tener el personaje.

Razón por la que las figuras femeninas apenas son casi representativas o llamativas, pero al mismo tiempo ilustran con fiabilidad las emociones femeninas, su simplicidad, complejidad y psicología. Con todo, las figuras que más importancia y presencia presentan serán las reinas de la tragedia, mujeres compuestas a través de mujeres reales, de una gran potencia.

Estas reinas de la tragedia se individualizan, se separan de los hombres y construyen su propia trama de poder e intrigas, alejadas de la protección de un rey o padre. Son reinas a título propio y únicamente se aprecian en las obras de María Rosa Gálvez. Se presentan con un gran valor e influencia, siendo sus intervenciones de lo más numerosas y amplias. Similar será el modelo de princesa que hemos analizado, la única que cumple este rol se halla en este subgénero teatral, y una única hija se aprecia de una relevancia menor. De modo que, sus intervenciones con respecto a los personajes masculinos oscilarán cerca de un veintiséis por ciento del total.



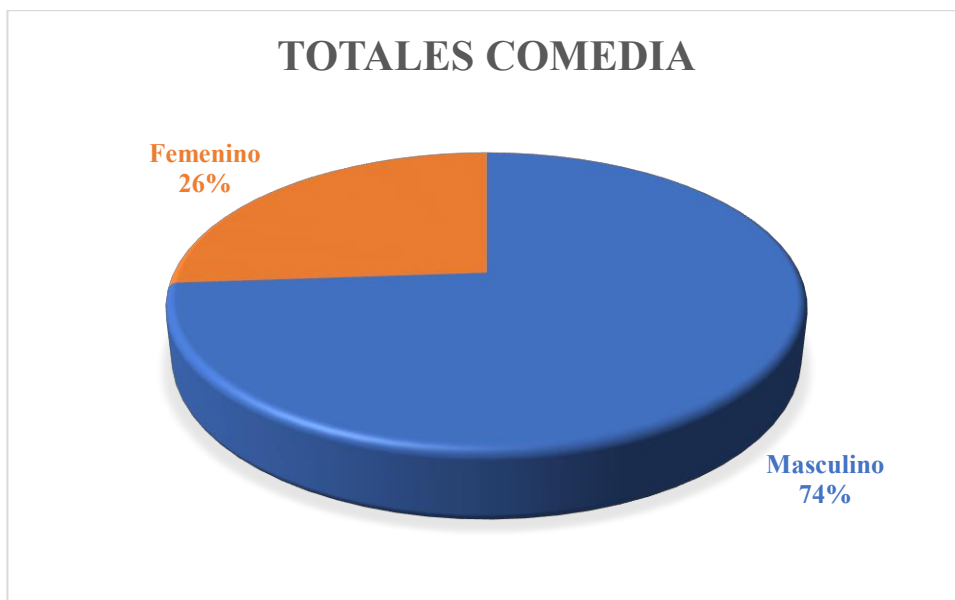
*Gráfica Intervenciones 3: Totales Tragedia S. Oro - S. XVIII*

Continuarán siendo mayor las intervenciones masculinas, si bien, la caracterización femenina hará que se recuerden como heroínas, iconos de la tragedia moderna.

En lo que respecta a los personajes femeninos de la comedia, mucho más trabajada en estos siglos, su variabilidad es abundante. Se aprecian personajes femeninos de un carácter principal, que incluso llegan a travestirse, además de personajes secundarios que cumplen los modelos sociales. Divergen de los de la tragedia en su composición y creación, que está mucho más medida para el espectáculo escénico y la influencia de la comedia nueva. Presentado hijas-primas-hermanas, damas, esposas-madres como los modelos más habituales y simples, y figuras mucho más independientes, únicas, como las mujeres-brujas-viudas.

Todas ellas, en su mayoría, limitadas a las condiciones sociales se aprecian por su individualidad propia dentro de su carácter colectivo de mujer tutorizada. Las damas compondrán el mayor bloque de personajes de la comedia, siendo un modelo típico del subgénero teatral y un recurso de lo más usado para la ejemplificación de la virtud asociada a la mujer. Si bien, todas podrían considerarse damas, pero solo en algunas como Margarita, Leonor, Estela y Armesinda predominan en su composición este prototipo. Por otra parte, de los modelos femeninos de los subgéneros teatrales las mujeres-brujas-viudas de las comedias serán las que mayor independencia muestren, presentándose como

verdaderas opositoras de los hombres, ya no como oprimidas que se superponen a la figura masculina, sino más bien, como mujeres que se igualan. Estas mujeres han sido o son esposas, madres, hijas, de un gran conocimiento y cuestionable moralidad como es el caso de Celestina. Pero también las hay que poseen autoridad y conocimiento sin una connotación negativa, como Doña Guiomar.



*Gráfica Intervenciones 4: Totales Comedias S. Oro – S. XVIII*

Lo que nos deja con las intervenciones femeninas de las mujeres en la comedia, cerca de un veintiséis por ciento del total, siendo exactamente igual de numeroso que el de la tragedia.

Por su parte, los personajes de la tragicomedia van a continuar con el modelo de la comedia, presentado hijas-primas, mujeres tutorizadas que por fortuna del destino acabarán unidas a sus amados. Encontramos otros personajes que cumplen con modelos de sirvientas o damas, pero sus construcciones e intervenciones son tan ínfimas que no se convierten relevantes para la caracterización del personaje. Así, cerca del cuarenta por ciento de las intervenciones de la tragicomedia provienen de personajes femeninos.

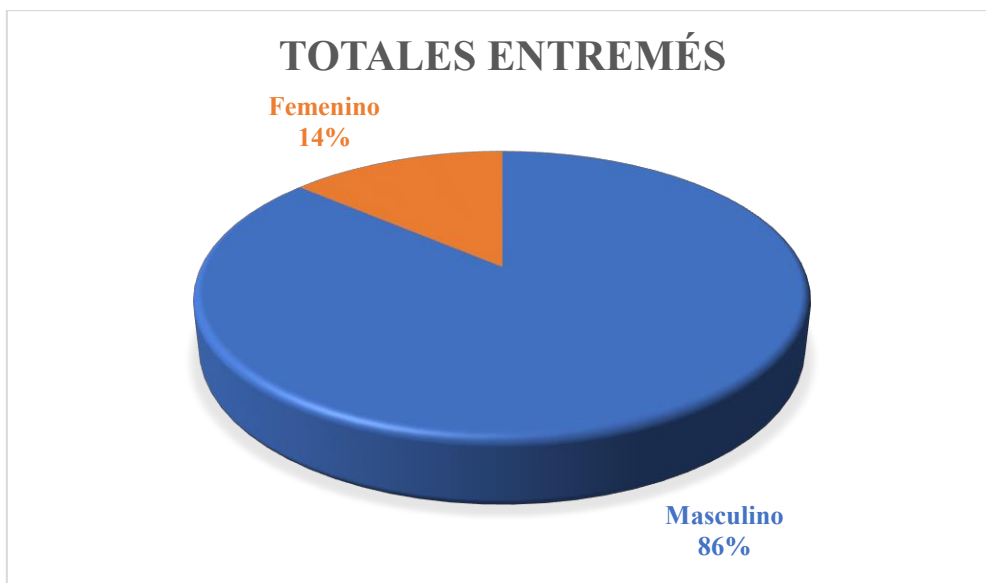




*Gráfica Intervenciones 5: Totales Tragicomedias S. Oro – S. XVIII*

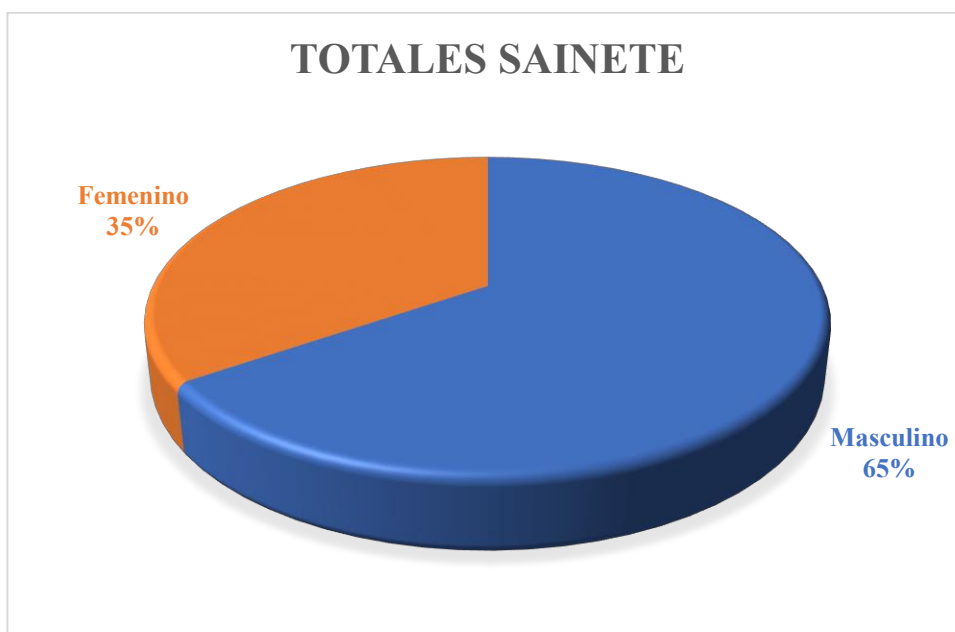
En lo que respecta a los subgéneros teatrales menores, el entremés, el sainete y la tonadilla, la presencia de los modelos sociales es similar, y es que, en ellos de nuevo apreciamos a las hijas y damas, además de a las mujeres. Estas últimas tendrán una llamativa intervención en el sainete pudiéndose caracterizar como revolucionarias y feministas, gracias a la obra de Mariana Cabañas.

De modo que, en el entremés la intervención femenina oscilará sobre el dieciséis por cierto de total, siendo de todos los subgéneros teatrales las que menos participan, pues únicamente Feliciano Enríquez de Guzmán construye cuatro entremeses de los cuales solo uno presenta relevantes intervenciones femeninas.



*Gráfica Intervenciones 6: Totales Entremés S. Oro – S. XVIII*

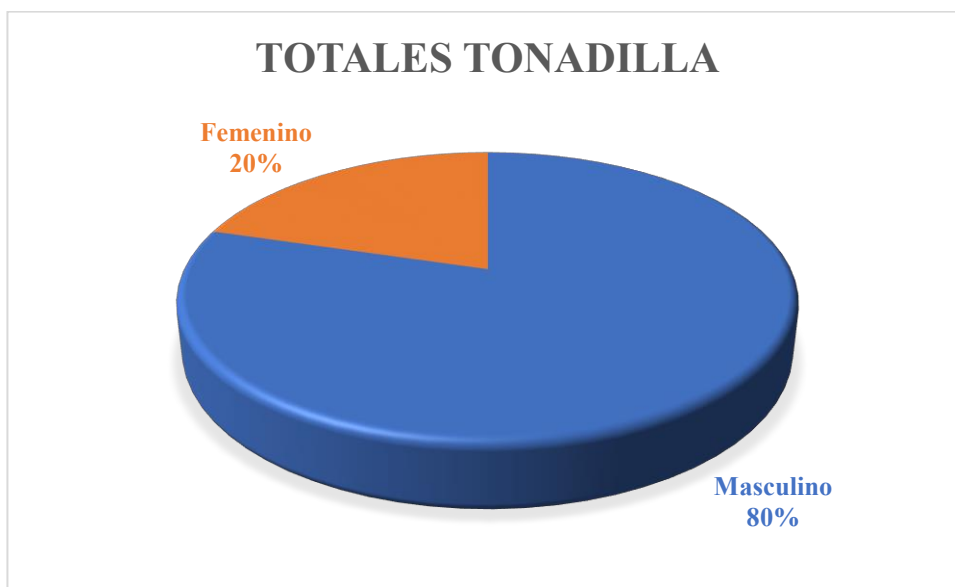
En lo concerniente al sainete las intervenciones femeninas oscilarán cerca del treinta y cinco por ciento del total. Siendo el que más modelos de mujeres independientes presenta.



*Gráfica Intervenciones 7: Totales Sainete S. Oro – S. XVIII*

Por su parte la única tonadilla que encontramos de la autora Joaquina Comella mostrará las intervenciones de su personaje femenino cerca del veinte por ciento del total.

Demostrando que, en una obra de tres personajes, la doncella sumisa y secundaria, puede llegar a tomar relevancia.



*Gráfica Intervenciones 8: Totales Tonadilla S. Oro – S. XVIII*

Así pues, este segundo y último capítulo del Siglo de Oro al siglo XVIII nos lleva a reconocer que el papel de la mujer se vuelve visible y fundamental con el avanzar de los siglos, llegando estas a poseer una importante fama en los escenarios, ya no solo sobre ellos, sino también detrás, como dramaturgas y directoras. Además, nos ha permitido comprobar que el personaje femenino de estos siglos continúa condicionado a la sociedad de su tiempo y el de su autora, si bien, se desvincula sutilmente de lo esperado, para caracterizarse propio y reivindicativo, aun condicionado al orden social. Y esto es así, sobre todo, por la mano creadora, quien empatizaba y comprendía el cuerpo femenino.

Por lo que, se elevarán los personajes de la tragedia por su carga histórica, y de igual modo, se equiparán los de la comedia, aportando no solo personajes secundarios imprescindibles para el argumento y el juego cómico, sino heroínas independientes, mujeres guerreras que se atreven a mudar de ropas, a convertirse en hombres para obtener su libertad. Ya sea recuperando el honor o liberándose de su odiada condición femenina. No quedarán atrás las figuras femeninas de la tragicomedia, el entremés, el sainete y la tonadilla, quienes, en su simpleza, revelarán el duende creacional de la autora, además de la libertad individual dentro de la opresión social, pues cada una de ellas, similar en carácter o condición se vuelve única.

En definitiva, procedentes de la historia, travestidas o sencillas, no solo serán reflejo de la sociedad, sino que irán mucho más allá para convertirse en iconos sociales al individualizarse en la generalidad histórica.





## **CONCLUSIONES GENERALES**





La búsqueda de las mujeres en el teatro como dramaturga, actriz y personaje se ha presentado como un desafío indiscutible. Dentro del orden previsto, la estructura del trabajo se ha tomado desde el contexto social de la mujer de Grecia, Roma y Edad Media, componiendo el capítulo primero, hasta el Siglo de Oro, Barroco y Siglo XVIII, conformando el capítulo segundo.

La principal problemática que ha presentado este estudio del arte dramático se basa en la localización de dramaturgas y actrices. Ambas figuras femeninas se presentan en el teatro grecolatino y medieval difíciles de descubrir. Pues, no ha sido posible datar a ninguna de ellas en los inicios del teatro, debido al tipo de sociedad en el que está se enmarcaba. Una sociedad restrictiva, en la que el papel de la mujer se presenta inferior e interior, destinada a las labores del hogar, y el teatro como una disciplina exterior, suponiendo así la incompatibilidad de ambos. Lo que provoca el desconocimiento de casos datados de dramaturgas en el teatro grecolatino y por extensión de actrices. Y es que, a pesar de poder hablar de mujeres que se dedicaban al espectáculo, este no tenía ninguna relación con lo teatral, pues se consideraba de temática erótica o hípica.

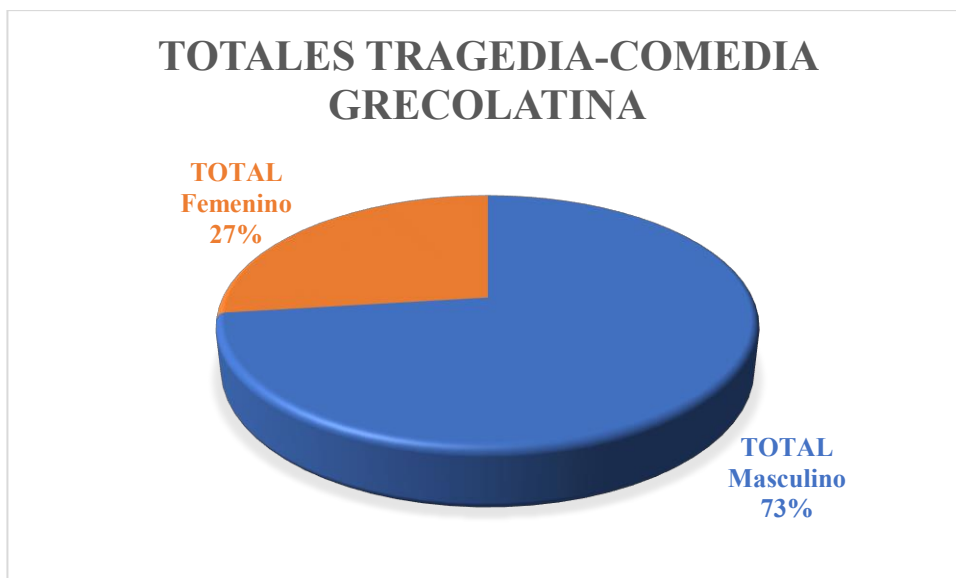
La solución a este conflicto se ha presentado con un catálogo de mujeres poetisas, historiadoras, incluso reinas relevantes de estos siglos, posibilitando la visión de un canon femenino significativo que da pie a comprender que, aunque no existieran dramaturgas, ni actrices, las mujeres sí estuvieron presentes en la historia viva y fueron relevantes para su tiempo.

Por esta misma razón, se han tomado las obras de los autores masculinos más sobresalientes de la época grecolatina, para el análisis de los personajes femeninos. A través de estos se comprueba la premisa antes presentada, que se basa en la *mimesis* teatral y la concepción del personaje como un individuo social, condicionado por el autor y su contexto. Además de la confirmación de que el rol principal o secundario del personaje dependerán de su construcción social, más o menos sumisa. De modo que, se han analizado los personajes femeninos de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, tragediógrafos todos ellos, para reconocer su influencia social y los modelos trágicos femeninos que presentan.

Así, encontramos personajes femeninos de una gran importancia y principalidad que cumplen y no, con los modelos sociales grecolatinos, siendo el caso de Medea, Clitemnestra, Casandra, Electra y Fedra. Y los que sí cumplen con su papel como Hécuba, Antígona, Andrómaca, entre otras. Sus intervenciones como se pueden apreciar en el [anexo VI](#), son mucho más numerosas que las de otros personajes, incluso de la de los hombres a los que acompañan en la tragedia. Si bien, serán cuantiosas las figuras femeninas secundarias, como es el caso de Yocasta, Ifigenia, incluso diosas como Las Euménides. Lo que no impide que posteriormente se conviertan en iconos y por consecuencia en heroínas trágicas.

Por su parte, para el análisis de los personajes de la comedia grecolatina se han tomado como referentes a Aristófanes, Menandro, Plauto y Terencio, todos ellos comediógrafos. De nuevo, ratificamos con ellos nuestra premisa. Lo que nos permite confirmar una vez más que los personajes femeninos adaptados a los roles sociales se mantienen como secundarios y los que no los cumplen obtienen roles principales, siendo el caso de Lisístrata.

En lo referente al cómputo global del análisis cuantitativo de las obras, no podemos confirmar que los personajes femeninos posean un número elevado de intervenciones con respecto a los masculinos, ni en la tragedia, ni en la comedia, pues como se aprecia en la siguiente figura, no se acercan ni al cincuenta por ciento de las intervenciones totales. Lo que supone que se consideren secundarias, ayudantes del héroe, más que actantes principales.



*Gráfica Intervenciones 9: Totales Tragedia-Comedia Grecolatina*

En lo que respecta al teatro medieval, no se trabajan las obras de este ni los personajes por presentarse alegóricos e indefinidos. Además de que la mayoría de las obras de carácter litúrgico no muestran personajes femeninos y si los presentan se tratan de deidades como la Virgen María, de una construcción y características muy particulares, que no nos permiten revelar el personaje femenino de una manera global y social. Es más, durante este periodo no apreciamos ni dramaturgas ni actrices. Razón por la que únicamente se menciona, pero no se ahonda en él.

El capítulo segundo de este estudio se presenta mucho más relevante en lo que a dramaturgas y actrices se refiere. Gracias a las investigaciones de Juan Antonio Hormigón (1996-2000), además de la de Teresa Ferrer Vall (2008) y Mimma de Salvo (2007) hemos sido capaces de recuperar un elevadísimo número de dramaturgas, directoras y actrices en el periodo del Siglo de Oro al XVIII español. Así presentamos cerca de cuarenta y nueve nombres de mujeres que se dedicaron activamente a la profesión de dramaturgas, escribieron y compusieron comedias, tragedias, loas, sainetes, en definitiva, obras de todo tipo. Que las llevaron a la fama, a pesar de que, con el paso de los siglos las hayamos olvidado.

Lo mismo ocurre con las actrices, mucho más famosas y reivindicativas en esta época. Las cuales, gracias al trabajo de los investigadores anteriores hemos podido recuperar cerca de mil cuatrocientos diecinueve nombres de actrices y directoras de

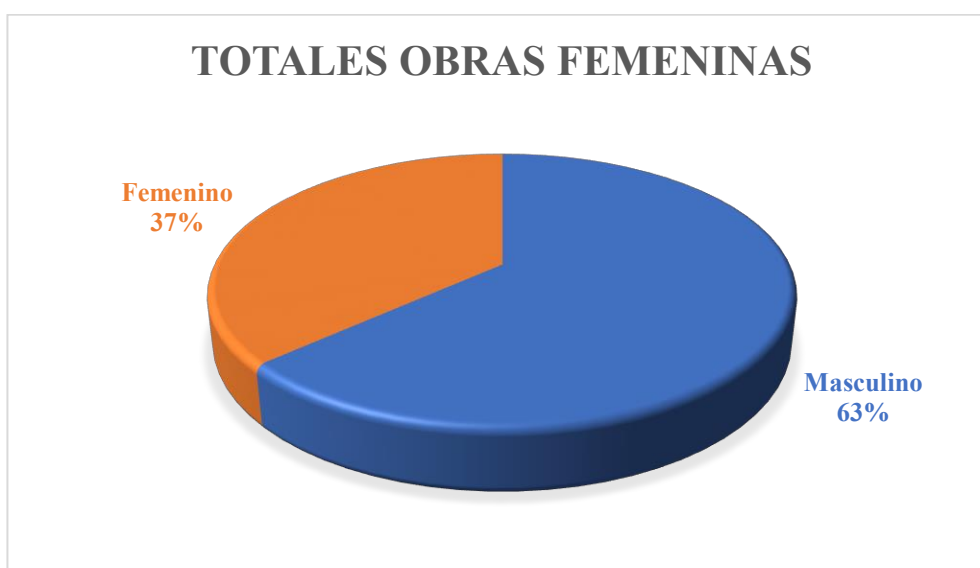
escena. Lo que supone la datación de la primera aparición fehaciente de dramaturgas y autoras en el teatro español y nos permite concluir que esta comienza a verse, gracias al cambio social del nuevo periodo renacentista, a finales del siglo XV principios del XVI.

De este listado de dramaturgas nos hemos servido para analizar el personaje femenino, ahora sí del todo construido por mujeres. No obstante, no se ha podido acoger, por la limitación de tiempo y espacio, además de por la dificultad de acceder a los documentos a todas las autoras, para ponerlas a examen. Por lo que, hemos determinado un canon de autoras representativas, de las que nos hemos servido para el análisis. Siendo el caso de Ángela de Acevedo, María Rita Barrenechea y Morante de la Madrid, María Antonia de Blancas, Ana María Caro Mallén de Soto, Mariana Cabañas, Leonor de la Cueva y Silva, Feliciano Enríquez de Guzmán, María Rosa Gálvez, Sor Juana Inés de la Cruz, María Laborda Bachiller, Joaquina Magraner y Soler, María Isabel Morón, Juana Teodora de Souza y María de Zayas y Sotomayor.

De modo que, nos valemos de sus obras para desvelar la construcción femenina en ellas. Encontramos en estas, personajes de lo más variados que se construyen a la manera de la época, al igual que ocurre con el teatro grecolatino. Representando modelos típicos del momento. En este caso los personajes femeninos que hallamos simbolizan un papel mayormente secundario en las obras y en la vida, al cumplir de nuevo con lo establecido socialmente para ellas. Así descubrimos personajes secundarios como Leonor, Armesinda, Belidiana, Clarinda y Catalín, entre muchos otros. Por su parte, los personajes femeninos principales destacan por su fuerte carácter, su travestismo o su amplio número de intervenciones que las llevan a mover la trama, como es el caso de Jacinta, Doña Leonor, Doña Guiomar, Madama, Celestina, Rebeca, Fenisa, Marcia y Antonia.

Destaca del análisis de las figuras femeninas creadas por mujeres la individualidad única de cada una de ellas. Pues con respecto a las mujeres míticas del teatro grecolatino, estas aun siguiendo los modelos sociales, se componen de un pensamiento e identidad propia, que las hace únicas y comunes al mismo tiempo. Revalorizando el personaje femenino del siglo de Oro al XVIII. Lo que provocará intuimos que, en los siglos venideros, pendientes de estudio, se contemple como un individuo único, aislado de los modelos sociales, que no dependerá de estos para su construcción o su principalidad.

No obstante, al igual que ocurre con los personajes del capítulo primero, podemos observar en la siguiente figura, en su computo cuantitativo de los personajes femeninas en todas las obras de autora, que sus intervenciones no superan de nuevo ni el cincuenta por ciento del total. Lo que nos permite ratificar que aun siendo creadas por mujeres los personajes femeninos continuarán comportándose como ayudantes de la trama, entes secundarios, y no tanto como actantes principales.



*Gráfica Intervenciones 10: Totales S. Oro -S. XVIII*

Así a modo de conclusión global del estudio sobre los personajes femeninos, nos permitimos concretar que a pesar de que sus intervenciones en la mayoría de las obras, tanto compuestas por hombres como por mujeres sean menores, esto no imposibilita que se aprecien con roles principales que superan la de sus compañeros masculinos. Incluso, en los momentos en los que sus intervenciones y la trama de la obra, las vuelve obligatoriamente secundarias.

Con todo, consideramos haber logrado nuestros objetivos con este estudio, al mostrar a la mujer a través del teatro en su evolución histórico-social, pues la presentamos al inicio de cada capítulo partiendo del contexto social de la época, además del teatral. Del mismo modo, valoramos haber alcanzado a dar relevancia al personaje femenino y su evolución, al analizarlos desde la perspectiva social del autor, de su tiempo de escritura,

y la mimesis teatral como un individuo real. Demostrando como se observa desde su construcción social como personaje principal y secundario.

Del mismo modo, recuperamos la figura de la mujer con una visión global desde la generalidad del teatro grecolatino hasta lo más específico del teatro español. Para finalmente, dejar a nuestro parecer marcado el nacimiento de la dramaturga y actriz en el teatro. Convirtiendo posiblemente este proyecto en un accesorio básico de referencia para datar el nacimiento de la actriz y la dramaturga, que responde a las inquietudes propias y esperamos generales acerca de la mujer en el teatro de los primeros siglos hasta el XVIII.

Si bien, somos conscientes de que podría presentarse una mayor documentación y extensión en el estudio, pues con él se abren vertientes comparativas de personajes femeninos contruidos por mujeres y hombres de la época, además de la evolución de la mujer como dramaturga, actriz y personaje en los siglos venideros. Por ello, planteamos continuar esta investigación en un futuro cercano, con la que completar la visión de la mujer en el arte dramático.







# **BIBLIOGRAFÍA**



- Alganza Roldán, M. (2009) Pánfila de Epidauro. En A. Pociña Pérez & J. M<sup>a</sup>. García González. (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 11-36. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).
- Alonso de Santos, J. L. (2012). *Manual de teoría y Práctica teatral*. Madrid: Castalia.
- Álvarez Espinoza, N. (2013). El silencio femenino en el mito griego de Casandra. *Revista de Lenguas Modernas* (19), 49-73. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/13815>
- Álvarez, M. T. (2017). *Ellas mismas, mujeres que han hecho historia contra viento y marea*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Amorós, A., & Díez Borque, J. (eds.). (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- Anderson, B., & Zinsser, J. (eds.). (2007). *Historia de las mujeres: una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- Andioc, R. (2001). *La familia a la moda, comedia en tres actos y verso*. Salamanca: Servicio de publicaciones universidad de Cádiz. Recuperado de: <https://rodin.uca.es/handle/10498/26379>
- Angulo Egea, M. (2000). María Pulpillo: Los problemas de una cantatriz del siglo XVIII. En L. García Lorenzo. *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, 311-326. Murcia: Universidad de Murcia.
- Angulo, M. (2011). Hombre o mujer, cuestión de apariencia: un caso de travestismo en el teatro del XVIII. *Anales de la literatura española* (23), 11-34.
- Antón, L. R. (2010). Isabel María Morón y su única aportación a la comedia sentimental ilustrada: Buen amante y buen amigo. *Anagnórisis* (1), 88-104. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691573>
- Apud, I. (2007). Psicoanálisis del mito: del evolucionismo freudiano a una perspectiva terapéutica. *XIV Jornadas de Investigación y Tercer Encuentro de Investigadores en*

- Psicología del Mercosur*, 26-29. Buenos Aires: Facultad de Psicología Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-073/487>
- Aristófanes. (1994). *Lisístrata*. (A. López Eire, introd., trad. y notas). Salamanca: Hesperides.
- Aristófanes. (1996). *La asamblea de las mujeres*. (L. M. Macía Aparicio, introd., trad. y notas). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Aristófanes. (2007). *Comedias III*. (L. M. Macía Aparicio, trad.). Madrid: Gredos.
- Aristófanes. (2009). *Comedias*. (F. Baráibar y Zumárraga, trad.) Madrid: [s.n.]
- Aspe Armella, V. (2010). El concepto del héroe trágico en la poética de Aristóteles. *Philosophia: anuario de filosofía*, (17), 11-24. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4970316>
- Azevedo, Á. (1999). *La margarita en el tajo que dio nombre a Santarem; El muerto disimulado*. (F. Doménech Rico, Ed.) Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- Banús, E. (2010). Literatura y espectáculo en la Edad Media: Las razones del teatro profano medieval. *Universitat internacional de Catalunya*, 63-77. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/literatura-y-espectaculo-en-la-edad-media-las-razones-del-teatro-profano-medieval/>.
- Barbarán Sánchez, J. J. (2017). Theano (siglo VI a. C.). *DivulgaMat (Historia de las matemáticas, Biografías de matemáticos ilustres)*. Recuperado de: <https://mujeresconciencia.com/2017/10/26/theano-siglo-vi-c/>
- Barceló Chico, I. (2018). *Mujeres de Roma. Heroísmo, intrigas y pasiones*. Alicante: Sargantana.
- Barrera Josfré, M. C. (2014). *La mujer como personaje teatral: reflejo y evolución de la figura femenina en las dramaturgas catalanas (1975-2011)*. [Tesis] Universidad de Barcelona. Recuperado de: [https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/147256/02.MCBJ\\_2de7.pdf?sequence=2](https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/147256/02.MCBJ_2de7.pdf?sequence=2)

- Bates, S., & Lauer, R. (2010). «Performativity» del género de Leonor/Leonardo y la creación del «Gender Trouble» en Valor, agravio y mujer de Ana Caro. *Anagnórisis* (1), 33-58. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3665215>
- Bellido, J. F. (2011). *La condición femenina en la Edad Media: aproximación a la mujer medieval y a las escritoras en un mundo marcadamente patriarcal*. Córdoba: El Almendro.
- Bengoochea, M. C. (1998). La historia de la mujer y la historia del género en Roma Antigua: historiografía actual. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* (11), 241-259. Recuperado de: <https://doi.org/10.5944/etfii.11.1998.4333>
- Bernabé Pajares, A., & Rodríguez Somolinos, H. (eds., introd., trad. y notas). (1994). *Poetisas griegas*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Bernabé Pajares, A. (2008). Mujeres al poder: utopía del gobierno de las mujeres en la comedia antigua. En J. Bañuls Oller, F. De Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, 53-72. Bari: Levante Editori, Le Rane.
- Bernal Lavesa, C. (2013). Las palabras sabias de las mujeres en las tragedias de Séneca. En J. Bañuls Oller, F. De Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*, 47-81. Bari: Levante Editori, Le Rane.
- Bolaños Donoso, P. (2012). *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bordiga Grinstein, J. (2003). *La rosa trágica de Málaga: vida y obra de María Rosa Gálvez*. Virginia: Hispanic Enlightenment.
- Bravo de Laguna Romero, F. J. (1999). La pervivencia de las heroínas griegas en el teatro argentino contemporáneo: una revisión del mito de Electra. *Myrtia*, (14), 201-218. Recuperado de: <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/38191>

- Bravo Lledó, P. (1996). La mujer judía. Un lugar en la sociedad cristiana. En Calero Secall, M. I., & Somalo, R. F. (eds.), *Saber y vivir: Mujer, Antigüedad y Medioevo*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Bravo-Villasante, C. (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (S. XVI-XVII)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Brioso Sánchez, M., & Villarrubia Medina, A. (eds.). (2005). *Aspectos del teatro griego antiguo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Calvi, G., & Ago, R. (1995). *La mujer Barroca*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camacho rojo, J. M. & Villena Ponsoda, M. (2009). Hipatia de Alejandría. En A. Pociña Pérez & J. M<sup>a</sup>. García González (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 37-54. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).
- Campos Daroca, F. J. (2012). Los tiempos trágicos de Medea. Construcción del tiempo y dimensiones del logo trágico en la Medea de Eurípides. En F. de Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*, 15-40. Bari: Levante Editori: Le Rane.
- Cantarella, E. (1997). *Pasado próximo. Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia*. Madrid: Feminismos.
- Cartwright, M. (2018). Emperatriz Teodora [Empress Theodora]. (A. Elduque, Trad.). *World History Encyclopedia*. Recuperado de: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-16896/emperatriz-teodora/>
- Caso, Á. (2019). *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Planeta.
- Chen Sham, J. (1985). Hécuba de Eurípides: Proceso de degradación y pérdida de identidad. *Letras*, 1, (15-17), 207-214. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476052>
- Cid López, R. M. (1998). Cleopatra: Mito, Leyenda e Historia. En *Mujeres de verdad y mujeres de mentira. V jornadas sobre la Antigüedad*, 6-17. Gipuzkoa: Departamento

de Cultura y Euskera. Recuperado de: <https://www.gipuzkoa.eus/es/web/kultura/-/mujeres-de-verdad-y-mujeres-de-mentira>

Codoñer, C. (ed.). (1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

Cotarelo y Mori, E. (1896). *Estudios sobre la historia del arte escénico en España* (Vol. I). Madrid: Impresiones de la real casa.

Cotarelo y Mori, E. (1897). *Estudios sobre la historia del arte escénico en España* (Vol. II). Madrid: Impresiones de la real casa.

Cotarelo y Mori, E. (2007). *Actrices españolas en el siglo XVIII*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

de Blancas, M. A. (1701). *El esclavo de su amor y el ofendido vengado*. (F. A. Sevilla, Ed.) Madrid: Biblioteca Cervantesvirtual. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-esclavo-de-su-amor-y-el-ofendido-vengado--comedia-nueva/>

de Fátima Silva, M. (2013). Madre de guerra. Eurípides, Andrómaca y Troyanas. En F. de Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*, 361-376. Bari: Levante Editori: Le Rane.

*De la cazuela a la escena: tres siglos de mujeres en el teatro*. (2008). [exposición]. España: Museo Nacional del Teatro.

de la Villa, J. (ed.) (2004). *Mujeres de la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.

de los Reyes Peña, M. (ed.) (1998). La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro, 23 y 24 de julio de 1997. Sevilla: Consejería de Cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía.

de Maio, R. (1988). *Mujer y Renacimiento*. (M. Vivanco Gefaell, trad.). Madrid: Mondadori.

de Paco Serrano, D. (1999). Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo. En M.C. Álvarez Moran & R. M. Iglesias Montiel (Coord.), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los*

- clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, 307-314. La Habana: Servicio de Publicaciones. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1228962>
- de Paco Serrano, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. [tesis doctoral]. Murcia: Servicio de publicaciones universidad de Murcia. Recuperado de: [http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/la\\_tragedia\\_de\\_agamenon\\_en\\_el\\_teatro\\_espanol\\_del\\_siglo\\_xx/\(ver\)/1](http://interclassica.um.es/investigacion/monografias/la_tragedia_de_agamenon_en_el_teatro_espanol_del_siglo_xx/(ver)/1)
- de Paco Serrano, D. (2003). Caracterización de Clitemnestra a Agamenón de Esquilo a Séneca. *Myrtia* (18), 105-127. Recuperado de: <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/36791>
- de Paco Serrano, D. (2011). Cassandra e le donne tragiche. *Myrtia* (26), 123-139. Recuperado de: <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/143701>
- de Paco Serrano, D. (2012). Expresión dramática. El dibujo de las pasiones a través de la palabra en el rostro de las heroínas de la tragedia griega. En F. de Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*, 79-94. Bari: Levante Editori: Le Rane.
- de Salvo, M. (2006). *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*. [tesis doctoral europea, Universidad de Valencia] Valencia: Midesa s.r.l. Recuperado de: <https://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=La%20mujer%20en%20la%20practica%20escenica%20de%20los%20Siglos%20de%20Oro.htm>
- Díaz Marcos, A. M. (2009). Viejas ladinas, petimetas finas: (des)obediencia y transgresión en "La familia a la moda" de María Rosa Gálvez. *Dieciocho: Hispanic enlightenment* (32.2), 333-350. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/viejas-ladinas-petimetas-finas-desobediencia-y-transgresion-en-la-familia-a-la-moda-de-maria-rosa-galvez/>
- Doménech Rico, F. (ed.). (1996). *Teatro breve de mujeres (siglo XVII-XX)* (Vol. 41). Madrid: Asociación de directores de escena de España.



- Duby, G., & Perrot, M. (1991). *Historia de las mujeres en occidente*. Madrid: Altea.
- Duby, G., & Perrot, M. (eds.). (2018). *Historia de las mujeres (3). Del Renacimiento a la Edad Moderna*. (M. A. Galmarini Rodríguez, trad. 1993). Barcelona: Taurus.
- Enríquez de Guzmán, F. (1627). *Los Jardines y campos sabeos*. Lisboa: Gerardo de la viña.  
Recuperado de:  
<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=1001746>
- Errandonea S.I., I. (1961). La "Antígona" de Sófocles una revisión de su estructura dramática. *Thesaurus*, XVI (1), 126-168. Recuperado de:  
<https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1961.htm>
- Escabias, J. (2013). *Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía básica*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Espert Guerrero, L. (2010). Algunos rasgos atípicos en la caracterización de personajes femeninos en Menandro. *Revista semestral de iniciación a la investigación en filología*, (3), 13-41. Recuperado de:  
<https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr03.Espert.pdf>
- Esquilo. (1986). *Tragedias*. (B. Perea Morales, trad.) Madrid: Gredos.
- Establier Pérez, H. (2005). El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la ilustración al romanticismo: una utopía femenina y feminista. *Anales de Literatura Española* (18), 143-161. Recuperado de:  
[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7236/1/ALE\\_18\\_11.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7236/1/ALE_18_11.pdf)
- Establier Pérez, H. (dir.). (2013). *Biografía María Rosa Gálvez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de:  
[https://www.cervantesvirtual.com/portales/maria\\_rosa\\_de\\_galvez/biografia/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/maria_rosa_de_galvez/biografia/)
- Eurípides. (1991). *Tragedias*. (A. Medina González, & J. A. López Férez, Trads.) Madrid, España: Gredos.

- Fernández Álvarez, M. (2002). *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La historia olvidada de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa Calpe.
- Fernández Álvarez, M. (2007). *Isabel la Católica*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Ferrer Alcantud, C. (2013). La mujer romana y el ejercicio del poder a través del control de las finanzas: el caso de Terencia, esposa de Cicerón. *Potestas* (7), 5-25. Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/Potestas/article/view/301153/390628>
- Ferrer Valero, S. (2011). La última reina de Palmira, Zenobia (245-272). *Mujeres en la historia*. Recuperado de: <https://www.mujaresenlahistoria.com/2011/09/la-ultima-reina-de-palmira-zenobia-245.html>
- Ferrer Valero, S. (2011). Asesina y asesinada, Agripina la menor (15-59). *Mujeres en la historia*. Recuperado de: <https://www.mujaresenlahistoria.com/2011/03/asesina-y-asesinada-agripina-la-menor.html>
- Ferrer Valero, S. (2019). *El papel de las mujeres en la historia de la humanidad*. Madrid: Santillana.
- Ferrer Valero, S. (2019). *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Ferrer Valls, T. (dir.). (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT). Edición Digital. Kassel: Edition Reichenberger.
- Ferrer Valls, T. (2009). La mujer sobre el tablado en el siglo XVII: de actriz a autora. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal & A. García González (eds.), *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*, 83-100. Almagro: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha.
- Ferrer Valls, T. (2021). La traición en la amistad: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada. En J. E. (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus novelas amorosas y ejemplares*, 379-392. Pamplona: Servicio de publicaciones Universidad de Navarra. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/handle/10171/59979>
- Finke, E. (1926). *La mujer en la Edad Media*. (R. Carande, trad.) Madrid: Revista Occidente.

- Gabrielidis, G. (2009). Reflexiones sobre la Antígona de Sófocles. *Melibea*, 3, 43-50. Recuperado de: [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/7952/vol-3-reflexionesantigona.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7952/vol-3-reflexionesantigona.pdf)
- Gallardo López, M. D. (1973). Análisis mitográfico y estético de la “Fedra” de Séneca. *Cuadernos de filología clásica* (5), 63-105. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2035788>
- Gálvez, M. R. (1995). *Safo; Zinda; La familia a la moda*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Gálvez, M. R. (2012). *La delirante: tragedia original en cinco actos*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-delirante-tragedia-original-en-cinco-actos/html/>
- Gálvez, M. R. (2012). *La familia a la moda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-familia-a-la-moda-comedia-en-verso-en-3-actos/>
- Gálvez, M. R. (2012). *Un loco hace ciento*. Alicante: Cervantes virtual. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/un-loco-hace-ciento-comedia-en-un-acto-en-prosa-para-servir-de-fin-de-fiesta/>
- Gálvez, M. R. (2012). *Zinda: drama trágico en tres actos*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/zinda--drama-tragico-en-tres-actos/>
- García Barrientos, J. L. (2008). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García Garroza, M. J. (2015). Joaquina Comella, autora desconocida de los libretos para siete tonadillas de Blas de Laserna. *Cuadernos dieciochistas*, (16), 125-163. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.14201/cuadieci201516125163>
- García Gual, C. (1998). Santa Tecla. En *Mujeres de verdad y mujeres de mentira. V jornadas sobre la Antigüedad*, 31-41. Gipuzkoa: Departamento de Cultura y Euskera.

Recuperado de: <https://www.gipuzkoa.eus/es/web/kultura/-/mujeres-de-verdad-y-mujeres-de-mentira>

García Lorenzo, L. (ed.). (2000). *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia: Universidad de Murcia.

Gies, D. T. (2007). La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 149-158. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-vista-por-la-mujer-el-personaje-femenino-en-el-teatro-escrito-por-mujeres-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/>

Gil, L. (1975). *Trasmisión mítica*. Barcelona: Editorial Planeta.

González González, L. M. (1995). La mujer en el teatro del Siglo de Oro. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, (6), 41-70. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/58905115.pdf>

González Santamera, F. & Doménech, F. (eds). (1994). *Teatro de Mujeres del Barroco*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

González-Vázquez, C. (2012). La matrona paultaina desde la "realidad" teatral. En F. de Martino, & C. Morenilla (Edits.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*, 115-150. Bari: Levante Editori: Le Rane.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos* (Vol. I y II). (L. Echávarri, trad.; L. Graves, rev.) Madrid: Alianza Editorial.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Guerrero Baeza, P. (2000). Andrómaca en la literatura griega: las versiones de Homero y Eurípides. *Revista Signos*, 33(47), 39-50. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000000100004>

Guevara Macías, E. (2020). Clasificación de los personajes femeninos en las comedias de Aristófanes. *Filología y Lingüística* (46), 117-136. Recuperado de: <https://doi.org/10.15517/rfl.v46iEspecial.41632>

- Hamamé, G. N. (2000). Yocasta: Un itinerario trágico particular en Fenicias de Eurípides. *Synthesis*, (7), 89-98. Recuperado de: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2863/pr.2863.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2863/pr.2863.pdf)
- Hard, R. (2004). *El gran libro de la mitología griega*. (J. Cano Cuenca, trad.) Madrid: La Esfera de los Libros.
- Haydée Franco, C. (2005). Algunos personajes femeninos en la comedia de Plauto. *Revista de Estudios Clásicos* (32), 43-79. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/261367>
- Hernández Quero, J. (2008). María Antonia Fernández “La caramba”. En Museo Nacional del Teatro, 54. *De la Cazuela a la Escena*. Almagro: Museo Nacional Del Teatro.
- Herraiz Guitérrez, A. (2020). Teatralidad de los roles de género en la primera modernidad Valor, agravio y ¿mujer? Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales (45). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7461177>
- Herrin, J. (2002). *Mujeres en púrpura*. (C. Martínez Gimeno, trad.). Madrid: Taurus.
- Hestablier, H. (2005). El teatro trágico de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la ilustración al romanticismo: una utopía femenina y feminista. *Anales de Literatura Española* (18), 143-161. Recuperado de: [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7236/1/ALE\\_18\\_11.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7236/1/ALE_18_11.pdf)
- Hidalgo Rodríguez, D., Cubas Martín, N., & Martínez Quintero, M. E. (eds.). (2011). *Mujeres en la historia, el arte y el cine. Discursos de género, variantes de contenidos y soportes: de la palabra al audiovisual*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Hormigón, J. A. (dir.) (1996). *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)* (Vol. I). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España
- Hormigón, J. A. (dir.). (1997). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* (Vol. II). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

- Hormigón, J. A. (dir.). (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)* (Vol. III). Siglo XX (1975-2000). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, J. A. (dir.). (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-2000)* (Vol. IV). Catálogo general e índices. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Hormigón, J. A. (dir.) (2003). *Directoras en la historia del teatro español 1550/2002* (Vol. I). (1550-1930). Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- Iriarte, A. (1996). Casandra Trágica. *Enrahonar* (26), 65-80. Recuperado de: <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v26-iriarte/490-pdf-es>
- Iriarte, A. (1998). Antígona. En *Mujeres de verdad y mujeres de mentira. V jornadas sobre la Antigüedad*, 1-5. Gipuzkoa: Departamento de Cultura y Euskera. Recuperado de: <https://www.gipuzkoa.eus/es/web/kultura/-/mujeres-de-verdad-y-mujeres-de-mentira>
- Iriarte, A. (2000). Mujer y religión: la Méter en el umbral del III milenio. *Studia Historica. Historia Antigua* (18), 91-101. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=106454>
- Iriarte, A., Cid López, R. M., Sala Rose, R., & García Gual, C. (1998). *Mujeres de verdad y Mujeres de mentira. V Jornadas sobre la Antigüedad*. Gipuzkoa: Departamento de cultura y Euskera.
- Labarge, M. W. (1989). *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea.
- Laborda Bachiller, M. (1832). *La dama misterio, capitán marino*. Madrid. Recuperado de: [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=310955&num\\_id=1&num\\_total=2](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=310955&num_id=1&num_total=2)
- Lesky, A. (1966.). *La tragedia griega* (J. Godó Costa, trad.). Barcelona: Labor S.A.

Llanos de los Reyes, M. (1978). Literatura, Sociedad y Crítica. Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura (60), 35-37. Recuperado de:

<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/15099/1/06%20vol60%20Literatura%20sociedad%20y%20critica.pdf>

López Férrez, J. A. (ed.). (1988). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.

López, A. (2008). Mujeres trágicas ante una crisis de poder: "Las troyanas" de Séneca. En J. Bañuls Oller, F. De Martino, & C. Morenilla Talens (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica: las relaciones de poder en época de crisis*, 219-238. Bari: Levante Editori, Le Rane.

López, A., & Pociña, A. (2013). Palabras sabias de mujeres paulatinas. En F. de Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*, 237-256. Bari: Levante Editori: Le Rane.

López López, A. (2009). Cleopatra. En A. Pociña Pérez & J. M<sup>a</sup>. García González. (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 177-200. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).

López Pérez, J. A. (2011). Personajes de la tragedia griega en el teatro español del siglo XX. Tres ejemplos: Fedra, de Unamuno, La tumba de Antígona, de Zambrano y Demasiado tarde para Filoctetes, de Sastre. 1-96. Recuperado de: [https://www.academia.edu/16775171/209\\_Personajes\\_de\\_la\\_tragedia\\_griega\\_en\\_el\\_teatro\\_espa%C3%B1ol\\_del\\_siglo\\_xx\\_Tres\\_ejemplos\\_Fedra\\_de\\_Unamuno\\_La\\_tumba\\_de\\_Ant%C3%ADgona\\_de\\_Zambranoy\\_Demasiado\\_tarde\\_para\\_Filoctetes\\_de\\_Sastre](https://www.academia.edu/16775171/209_Personajes_de_la_tragedia_griega_en_el_teatro_espa%C3%B1ol_del_siglo_xx_Tres_ejemplos_Fedra_de_Unamuno_La_tumba_de_Ant%C3%ADgona_de_Zambranoy_Demasiado_tarde_para_Filoctetes_de_Sastre)

Loroux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias: lo masculino y lo femenino en el mundo griego*. Barcelona: Acanalado.

Lozano García, C. (2016). La Hécuba de Eurípides: La perra que ladraba a la libertad. *Tycho* (4), 91-108. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5662489>

- Luque, A. (ed., trad. y notas). (2020). *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- Madrid, M. (1999). *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.
- Magraner y Soler, J. (1804). *La petrimetra corregida. Comedia Moral*. (I. d. Cervera, Ed.) Austria: Biblioteca Nacional de Austria. Recuperado de: [https://books.google.es/books?id=0rRdAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&authuser=0&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=0rRdAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&authuser=0&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)
- Mallén de Soto, A. C. (2015). *Valor, Agravio y mujer*. Alicante: Biblioteca Cervantes Virtual. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/valor-agravio-y-muger-comedia-famosa/>
- Manchón Gómez, R. (2009). Mesalina. En A. Pociña Pérez & J. M<sup>a</sup>. García González. (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 241-268. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).
- Mark, J. J. (2021). Aspasia de Mileto [Aspasia of Miletus]. (J. F. R. Castro, Trad.). *World History Encyclopedia*. Recuperado de: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-491/aspasia-de-mileto/>
- Márquez de la Plata, V. (2018). *Mujeres creadoras entre el Renacimiento y Barroco*. Madrid: Casiopea.
- Martínez Hernández, M. (2004) Safo: poesía, amor y leyenda. En J. de la Villa (ed.) *Mujeres en la antigüedad*, 39-84. Madrid: Alianza Editorial.
- Melero, A. (2007). Aspectos de la mujer en los fragmentos cómicos. En J. V. Bañuls Oller, F. De Martino, & C. Morenilla Talens (eds.), *El teatro Greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, 173-198. Bari: Levante Editori, Le Rane.
- Menandro. (1986). *Comedias*. (P. Bádenas de la Peña, introd., trad. y notas) Madrid: Gredos.
- Menon, L. (2021). *Una mujer escritora en el siglo XVII: Feliciano Enríquez de Guzmán y su Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. [Tesis] Sevilla: Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://idus.us.es/handle/11441/116648>



- Molina Molina, Á. L. (2007). *La Mujer en la Baja Edad Media: Aproximación a su Estudio*. Cieza: Ayuntamiento de Cieza; Centro de Estudios Históricos Fray Pasqual Salmerón.
- Monrós Gaspar, L. (2013). Escribiendo a casandra: personajes dramáticos en la narrativa contemporánea. En F. de Martino, & C. Morenilla (eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica: Palabras sabias de mujeres*, 459-476. Bari: Levantina Editori: Le Rane.
- Montero Herrero, S. (1994). *Diosas y adivinas: Mujer y adivinación en la Roma antigua*. Madrid: Trotta.
- Mora, G. S. (2015). La segunda Celestina, la comedia de Sor Juana a veinticinco años. *Sincronía* (68), 173-182. Recuperado de: [http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos\\_68\\_html/schmidhuber\\_68.html](http://sincronia.cucsh.udg.mx/articulos_68_html/schmidhuber_68.html)
- Morant, I. (dir.) (Ortega, M., Lavrin, A., & Pérez Cantó, P., coords.). (2005). *Historia de las Mujeres en España y América Latina. EL mundo moderno* (Vol. II). Madrid: Cátedra.
- Morenilla, C. (2003). Tipos y personajes en Menandro. *Florentia lliberritana.*, (14), 235-263. Recuperado de: <https://studylib.es/doc/5844253/tipos-y-personajes-en-menandro1>
- Morenilla Talens, C. (2013). La “Andrómaca” de Eurípides, una tragedia en clave coral. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* (23), 143-168. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/41546>
- Morón, M. I. (1701). *Buen amante y buen amigo*. Sevilla: Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. Recuperado de: <https://archive.org/details/A25012701>
- Mossé, C. (1990). *La mujer en la Grecia Clásica*. San Sebastián: Nerea.
- Muñoz Fernández, Á., & Segura Graiño, C. (eds.). (1988). *El trabajo de la mujer en la Edad Media Hispana V Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*. Madrid: Asociacion cultural Al-Mudayna.
- Naranjo Fernández, A. (2010). Personajes en su historia. Estudios bibliográficos. Rita Luna. *Gibralfaro* (68). Recuperado de: [http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag\\_1658.htm](http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag_1658.htm)

- Navarro Martínez, V. L. (2016). La hetera, ¿buena o mala? Un personaje secundario en el punto de mira de la comedia griega. *Tycho* (4), 167-184. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5662493>
- Navarro Sardon, I. S. (2001). Rasgos de la comicidad en el texto dramático: Lisístrata, de Aristófanes. *Estudios de literatura* (26), 149-171.
- Oliva, C., & Torres Monreal, F. (2014). *Historia básica del arte escénico* (13º ed.). Madrid: Cátedra.
- Palacios Fernández, E. (2000). Noticia sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII. En García Lorenzo, L. (ed.), *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, 81-131. Murcia: Universidad de Murcia.
- Pastor Muñoz, M. & Pastor Andrés, H. F. (2009). Zenobia. En A. Pociña Pérez & J. Mª. García González. (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 325-348. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).
- Paun de García, S. (1988). «Traición en la amistad» de María de Zayas. *Anales de la literatura española*, 377-390. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/16360937.pdf>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Vol. I y II). Barcelona: Paidós.
- Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R., & García González, A. (eds.) (2009). *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Ediciones de Castilla-La Mancha.
- Plauto. (1996). *Comedias* (Vol. I). (M. González-Haba introd., trad., y notas; J. A. Enríquez González, rev.). Madrid: Gredos.
- Plauto. (2002). *Comedias* (Vol. III). (J. A. Enríquez González, rev.) Madrid: Gredos.
- Pociña, A. (1997). La primera poesía. Desde sus comienzos hasta el siglo I a.C. En C. Codoñer. (ed.) *Historia de la literatura latina*. Madrid: Cátedra.

- Pociña Pérez, A., & García González, J. M. (eds.). (2009). *En Grecia y Roma III. Mujeres reales y ficticias*. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).
- Quintano Martínez, P. (2019). Casandra y Clitemnestra: Confluencias entre víctima y verdugo. *Asparkía* (34), 135-154.
- Ragués Arias, M. J. (2002). La interminable muerte de los hijos de Medea. En López López, A. & Pociña Pérez, A. (coord.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 61-68. España: Universidad de Granada.
- Ramírez Errázuriz, V. (2014). Heroínas griegas: El rol protagónico de la mujer en la tragedia clásica. En P. Zamora Navia & M. G. Huidrobo (eds.) *De reinas y plebeyas: mujeres en la historia*, 23-36. Chile: Ril Editores. Recuperado de: [https://www.academia.edu/31196370/Hero%C3%ADnas\\_griegas\\_el\\_rol\\_protag%C3%B3nico\\_de\\_la\\_mujer\\_en\\_la\\_tragedia\\_cl%C3%A1sica\\_En\\_De\\_reinas\\_y\\_plebeyas\\_Mujeres\\_en\\_la\\_historia\\_Ril\\_2014](https://www.academia.edu/31196370/Hero%C3%ADnas_griegas_el_rol_protag%C3%B3nico_de_la_mujer_en_la_tragedia_cl%C3%A1sica_En_De_reinas_y_plebeyas_Mujeres_en_la_historia_Ril_2014)
- Roche Cárcel, J. A. (2000). *La escena de la vida*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Rodríguez Adrados, F. (1962). El héroe trágico y el filósofo platónico. *Cuadernos de la fundación Pastor*. Recuperado de: <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/c156becb18da5cd94da4bea637b8a55f.pdf>
- Rodríguez Adrados, F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez Alfagene, I. (2012). Personajes femeninos secundarios en Aristófanes. En F. de Martino, & C. Morenilla (Eds.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*, 273-302. Bari: Levante Editori: Le Rane.
- Romero Mariscal, L. (2009) Hécuba. En A. Pociña Pérez & J. M<sup>a</sup>. García González. (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 11-36. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG).

- Romero Mariscal, L. (2009). La recepción femenina de la tragedia griega. En M<sup>a</sup>. E. Jaime de Pablos, (ed.). *Identidades femeninas en un mundo plural*, 669-672. Recuperado de: <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Documentos/DE0769.pdf>
- Romero Mariscal, L. (2013). Mujeres, palabras y escritura en la tragedia. En F. de Martino, & C. Morenilla (Edits.), *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. Palabras sabias de mujeres*, 333-360. Bari: Levante Editori: Le Rane.
- Ruiz Ramón, F. (1967). *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)* (Vol. 1). Madrid: Alianza.
- Ruiz Sola, A. (2005). Las heroínas griegas: trasvase cultural. En J. M. Nieto Ibáñez, (coord.) *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina: XVIII Jornadas de Filología Clásica en Castilla y León* (125-142). León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones. Recuperado de: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/11646/Las%20heroinas%20griegas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sáez Rasposo, F. (2009). Casos de parejas cómicas en el teatro barroco español. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal & A. García González (eds.), *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico*, 101-112. Almagro: Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha.
- Saiz Muñoz, G. (2011). Literatas árabes durante la Edad Media. *Fronteiras*, 13 (24), 99-124. Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil. Recuperado de: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/1603>
- Sala Rose, R. (1998). Mujeres Míticas: La Medea Infanticida. En *Mujeres de verdad y mujeres de mentira. V jornadas sobre la Antigüedad*, 19-30. Gipuzkoa: Departamento de Cultura y Euskera. Recuperado de: <https://www.gipuzkoa.eus/es/web/kultura/-/mujeres-de-verdad-y-mujeres-de-mentira>
- Salvador Ventura, F. J. (2009). Teodora. En A. Pociña Pérez & J. M<sup>a</sup>. García González. (coord.) *En Grecia y Roma III: mujeres reales y ficticias*, 495-514. Granada: Editorial Universidad de Granada (EUG)

- Sánchez Dueñas, B. (2008). *De imágenes e imaginarios: La percepción femenina en el Siglo de Oro*. Málaga: Atenea.
- Sánchez Ibáñez, F. (2021). Una hermana vengativa en la Corte de Lisboa: El muerto disimulado de Ángela de Azevedo. En González Cañal, R. & García González, A. (eds.), *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro: XLIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 14, 15 y 16 de julio de 2020*, 193-202. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de: [http://doi.org/10.18239/cor\\_46.2021.07](http://doi.org/10.18239/cor_46.2021.07)
- Sánchez Ortega, M.-H. (1991). La mujer como fuente del mal; el maleficio. *Manucrits* (9), 41-81. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/pub/manuscrits/02132397n9/02132397n9p41.pdf>
- Sanchis Llopis, J. (2014). Las profesionales del sexo en la comedia griega del siglo IV a. C. *Asparkía* (25), 48-67.
- Sanz Martín, L. (2011). La maternidad y el sacerdocio femenino: excepciones a la tutela perpetua de la mujer en Roma. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense* (XLIV), 13-28. Recuperado de: <file:///C:/Users/MJ/Desktop/Dialnet-LaMaternidadYElSacerdocioFemenino-3625109.pdf>
- Sardón Navarro, I. M. S. (2001). Rasgos de la comicidad en el texto dramático: Lisístrata, de Aristófanes. *Estudios de literatura* (26), 149-171. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1091265>
- Saumell Vergés, M. (2019). *El papel de las mujeres en el teatro*. Madrid: Santillana.
- Schmidhuber de la Mora, G., & Peña Doria, O. (1994). *La gran comedia de la segunda celestina*. México. Recuperado de: <https://docplayer.es/60996720-La-gran-comedia-de-la-segunda-celestina.html>
- Sebillote V. (2015). Regímenes de género y Antigüedad griega clásica (siglos V-IV a. C.). (M. Muñoz, trad./ A. Iriarte, ed.). *Revista de Historiografía* (22), 51-81. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=180909>

- Secall, I. M. (2008). Eurípides ante la represión social y legal de las transgresiones sexuales femeninas. En J. Bañuls Oller, F. De Martino, & C. Morenilla Talens, *Teatro y Sociedad en la antigüedad clásica. Las relaciones de poder en época de crisis*, 95-118. Bari: Levante Editori, Le Rane.
- Segura González, R. M. (2019). Las mujeres en el teatro antiguo: una visión de género. *Alternativas en Psicología* (45), 11-132. Recuperado de: <https://alternativas.me/31-numero-42-especial-2019/209-las-mujeres-en-el-teatro-antiguo-una-vision-de-genero>
- Séneca. (1979). *Tragedias*. (J. Luque Moreno, trad.) Madrid: Gredos.
- Serrano y Sanz, M. (1905). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. (vol. I). Madrid. Recuperado de: <https://www.bieses.net/manuel-serrano-y-sanz/>
- Serrano y Sanz, M. (1905). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. (vol. II). Madrid. Recuperado de: <https://www.bieses.net/manuel-serrano-y-sanz/>
- Shergold N. D. & Varey J. E. (eds.) (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London. Tamesis Book Limited. (Fuente para la historia del teatro en España II). Recuperado de: [https://books.google.es/books/about/Genealog%C3%ADa\\_origen\\_y\\_noticias\\_de\\_lo\\_s\\_com.html?id=xZHvlsS0HyUC&printsec=frontcover&source=kp\\_read\\_button&hl=es&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books/about/Genealog%C3%ADa_origen_y_noticias_de_lo_s_com.html?id=xZHvlsS0HyUC&printsec=frontcover&source=kp_read_button&hl=es&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)
- Siviero, D. (2012). Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos. *Medievalia* (15), 127-142.
- Sófocles. (1981). *Tragedias*. (A. Alamillo, Trad.) Madrid: Gredos.
- Solé, G. (1993). La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica. *Anuario filosófico* (26), 653-672. Recuperado de: <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/679/4/10.%20LA%20MUJER%20EN%20L>

[A%20EDAD%20MEDIA%2c%20UNA%20APROXIMACI%c3%93N%20HISTORIOGR%c3%81FICA%2c%20GLORIA%20SOL%c3%89.pdf](#)

Souza, T. d. (2021). *El gran prodigioso de españa, y lealtad de un amigo*. (V. T. Martín, Ed.) Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.

Stroud, M. D. (1986). La literatura y la mujer en el Barroco: valor, agravio y mujer. En Kossoff David, A, Kossoff Ruth, H., Ribbans, G. & Amor y Vázquez, J. (coord.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, 605-612. España. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=871180>

Tacón García, A. (2020). La criada en las comedias de Ángela de Acevedo. *Arte nuevo* (7), 135-158. Recuperado de: [https://www.academia.edu/42280340/La\\_criada\\_en\\_las\\_comedias\\_de\\_%C3%81nge\\_la\\_de\\_Acevedo](https://www.academia.edu/42280340/La_criada_en_las_comedias_de_%C3%81nge_la_de_Acevedo)

Terencio, P. (1890). *Las seis comedias de P. Terencio Africano*. (V. Fernández Llera, refund. / P. Simón Abril, trad.). Madrid: Viuda de Hernando.

Terencio, P. (2001). *Comedias* (bilingüe, José Ramón Bravo ed./J. Bravo, trad.) Madrid: Cátedra.

Terencio, P. (1973). *Comedias* (F. Montes de Oca, Est.) (253). México: Porrúa.

Trueba Mira, V. (2002). Paradojas de la alteridad en "Zinda" de Rosa Gálvez / Virginia Trueba Mira. *Theatralia. Revista de Teoría del teatro* (4), 427-452. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/paradojas-de-la-alteridad-en-zinda-de-rosa-galvez/>

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. (R. Torres Monreal. Trad. y notas). Murcia: Cátedra.

Urban Baños, A. (2014). *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*. [tesis doctoral] Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/63005>

Urzainqui, I. (2006). *Catalin de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*. Vitoria: Ararteko. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/catalin-de-rita-de-barrenechea-y-otras-vozes-de-mujeres-en-el-siglo-xviii/>

Whitaker, D. S. (1993). Absent mother, mad daughter, and the therapy of love in "La delirante" of María Rosa Gálvez. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, (16), 167-176. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/absent-mother-mad-daughter-and-the-therapy-of-love-in-la-delirante-of-maria-rosa-galvez/>

Zayas y Sotomayor, M. (2014). *La triación en la amistad*. (T. Ferrer Valls, Ed.) Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-traicion-en-amistad/>







# **ANEXOS**



## Anexo I. Dramaturgas hispanas del Siglo de Oro al XVIII

Nombre	Nacimiento	Deceso
Acevedo, Angela de	C. 1660	1707
Alcázar, Mariana	1739	1797
Anónima	-	-
Barrenechea y Morante de la Madrid, María Rita	C. 1757	1795
Bibiana Benítez, María	1783	1875
Blancas, María Antonia de	-	-
Cabañas, Mariana	-	-
Caro Mallén de Soto, Ana / Caro Mallén de Torres, Ana María	1590	C. 1646
Carvajal y Saavedra, Mariana de	1600	C. 1664
Cecilia del Nacimiento, Sor	-	-
Comella, Joaquina	C. 1778	1800
Conrado, Gertrudis	-	1832
Correa, Isabel	C. 1655	C. 1700
Cueva y Silva, Leonor de la	C. 1611	C. 1705
Egal y Miguel, María, Marquesa de Castellfort	1655	1735
Enríquez de Guzmán, Feliciana	1580	C. 1644
Escolástica Teresa Cónsul, Sor	-	-
Fernández y Figuero, Magdalena	-	-
Ferreira de Lacerda, Bernarda	1595	1644
Francisca de Santa Teresa, Sor	1654	1709
Gallego, Bibiana	1799	C. 1867
Gálvez, María Rosa	1768	1806
Gasca y Menandro, María de	-	-
Gregoria de Santa Teresa, Sor	1653	1736
Hickey y Pellizoni, Margarita	1740	1801
Ignacia de Jesús Nazareno, Sor	-	-
Juana Inés de la Cruz, Sor	1648	1695
Juana María, Sor	1696	1748
Laborda Bachiller, María de	-	-
Lanzarote, María del Carmen	-	-
Larrea, Franciasca Javiera de	1775	1838
Los Ríos, María Lorenza de, Marquesa de Fuente-Híjar	1761	1821
Luisa del Espíritu Santo, Sor	1711	1777
Magraner y Soler, Joaquina	-	-
Marcela de San Félix, Sor	1605	1688
María de Jesús de Ágreda, Sor	1602	1665
María de San Alberto, Sor	1568	1640
María do Ceo, Sor	1658	C. 1752
Meneses, Juana Josefa de, Condesa de Ericeira	1651	1709
Morón, María Isabel	-	-
Navarro, Francisca	-	-

Navas, María de	1666	1721
Olavide, Gracia de	1744	1775
Onís, Carolina de	-	-
Ruano, Margarita	-	-
Silva, Isabel Senhorinha Da	1658	-
Silva-Bazán y Sarmiento, Mariana de	1740	1784
Souza y Mello, Beatriz de	1650	1700
Souza, Juana Teodora de	-	-
Vicente, Paula	C. 1500	1560
Zayas y Sotomayor, María de	1590	C. 1647

## Anexo II. Dramaturgas representativas de este periodo

Nombre	Nacimiento	Deceso
Acevedo, Angela de	C. 1660	1707
Barrenechea y Morante de la Madrid, María Rita	C. 1757	1795
Blancas, María Antonia de	-	-
Cabañas, Mariana	-	-
Caro Mallén de Soto, Ana / Caro Mallén de Torres, Ana María	1590	C. 1646
Comella, Joaquina	C. 1778	1800
Cueva y Silva, Leonor de la	C. 1611	C. 1705
Enríquez de Guzmán, Feliciano	1580	C. 1644
Gálvez, María Rosa	1768	1806
Juana Inés de la Cruz, Sor	1648	1695
Laborda Bachiller, María de	-	-
Magraner y Soler, Joaquina	-	-
Morón, María Isabel	-	-
Souza, Juana Teodora de	-	-
Zayas y Sotomayor, María de	1590	C. 1647

### Anexo III. Actrices halladas en Mimma de Salvo

Nombre	Actividad profesional	Periodo vivido
Abarca (Vázquez, Conde), Sabina	1637-1660	-
Acevedo, Ana de	1631-1632	-
Acevedo, María	1671-1671	-
Acosta (de los Reyes, Rueda, Sotomayor, Carbonera), Catalina de	C. 1616-1646	-
Acosta, Isabel de	1619-1620	-
Acosta, María de	-	¿? -C. 1632
Acuña, Amalia de	1664-1664	-
Acuña, Feliciano de	-	-
Acuña, Manuela de	1656-1667	-
Aguado, María (de)	1671-1699	-
Águeda, Francisca	1677-1696	-
Águeda, María, la Condesica	-	-
Aguilar, Ana María de	1669-1669	-
Aguilar, Isabel de	1642-1642	-
Aguilar, Jerónima de	1594-1594	-
Aguilar, Marina (de)	1603-1607	-
(Agustín, Mencos, de Arguijo y Paredel), Francisca (de) Paula	1638-1645	-
Alarcón, Ana de	-	-
Alarcón, Antonia (de)	1692-1702	-
(Alarcón), Mariana (Jacinta, Jacinto) de	1663-1672	-
Alarcón, Mariana de	1619-1619	-
Alarcón, Polonia de	1631 -1631	-
Alba, Isabel María	1638-1638	-
Alcaraz, Basilia (de)	1631 -1631	¿? -1632
Alcaraz, María (de)	1611-1639	-
Alcaraz, María de	C. 1657-C. 1657	-
Alcázar, Ginesa de	1621-1624	-
Alcócer, Manuela de	C. 1656-C. 1656	-
Alexandre, Ana María	1688-1690	-
Alfaro, Catalina de	C. 1679-C. 1679	-
Alicante, Antonia de	1655-1655	¿? -1655
Almendros (de la Paz), Isabel Eugenia (de)	1652 -1664	-
Almendros (Almendres), Juana de	1594-1597	-
(Almendros), María de la Paz	1652 -1652	¿? -C. 1680
Alonso, Francisca	-	¿? -1654
Alvarado, Ángela de	1638-1647	-
Alvarado, María de	-	¿? -1655
Álvarez, Ana	1639-1639	-
Álvarez, Beatriz	1613-1613	-
Álvarez, Francisca	1645-1645	-
Álvarez, María	1621-1621	-
Álvarez, María	1692-1703	-
Álvarez (Cordera, de Villalba), María	1605-1612	-



Álvarez (Toledo), María (de), la Perendenga	1664 -1692	¿? -1700
Álvarez, Quiteria	1603-1603	-
Amor, María del	1614-1614	-
Ana	1662-1662	-
Ana Francisca	1690-1690	-
Ana Francisca	C. 1695-96-C. 1695-96	-
Ana Marcela	1645-1645	-
Ana María	1644-C. 1677	-
Ana María	1634 -1634	-
Ana María	1613-1613	-
Ana María	-	¿? -1652
Ana María	1641-1641	¿? -1643
Ana María	1645-1645	-
Ana María	1615-1615	-
Ana María	1673-1673	-
Ana María, la Gata	-	-
Ana María, la hija del Lapidario	C. 1627-C. 1627	-
Ana Teresa	1671-1671	-
Anaya, María (Mariana) de	1658-1686	¿? -1693
Andrada, Luisa de	1631 -1632	-
Andrada, María de	1655-1655	-
Andrade (Andrada), Ana de, la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias	1657-1690	-
Andrade (Andrada) (y Neira), Feliciano de, la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias	1645-1679	¿? -1681
Andrade, Josefa de	1678-1678	-
Andrade (Andrada), Micaela de, la Tinienta, la Tenienta, la Toledana, una de las Tres Gracias	1657-1662	-
Andriago (Antrago, Antriago, Santiago), Isabel de	1655-1661	-
Ángela Ignacia	1679-1679	-
Antonia	C. 1611-C. 1611	-
Antonia Bernarda	1631 -1664	-
Antonia Bernarda	1654-1657	-
Antonia Manuela	1632 -1633	-
Antonia María	1660-1660	-
Antonia María	1673-1674	-
Antonia María (María Antonia)	1690-1706	-
Antonia, la Hermana Antonia	C. 1610-1631	-
Antonia, la Patata	C. 1636-	¿? -C. 1641
Antonio de Salazar, Juana	1672-1673	-
Aparicio, Mariana de	1633-1636	¿? -C. 1642
Aponte, María de	1656 -1658	-
Aragón, Sebastiana de	1699-1704	-
Aranda, Luisa de	1581-1588	-
Arcos, Tomasa de	1631 -1632	-
Arévalo, Beatriz de	C. 1637 -1644	-

Argüello, María de	C. 1603-1619	-
Ariaga, María de	1671-1671	-
(Arias) de Peñafiel, Luisa	1631 -1631	¿? -1645
(Arias y Espinosa), Josefa Ignacia	1692-1703	-
Arias (Peñafiel y Arias), Damiana (de)	1631 -1644	¿? -1692
Arias, Manuela de	1676-1676	-
Ariola (Arriola, Aviola), María de	C. 1578-1632	¿? -C. 1639
Arratia, Juana de	C. 1623-C. 1628	1600- ¿?
Arrieta, Francisca de	1642-1642	-
Arrieta, Teresa (Bernarda) (de)	1668-1673	-
Arroyo, Estefanía de	1633 -1633	-
Arroyo, Juana de	1632 -1633	-
Arteaga, Andrea de	1631 -1643	-
Arteaga, Catalina de	1631 -1643	-
Arteaga, Eugenia de	1631 -1631	-
Arteaga, Francisca de	1631 -1655	-
Arteaga, Gracia de	-	¿? -1655
Arteaga (Artiaga), María (Mariquita, María Ana) de	1631 -1635	-
Asia (Azia), María Antonia de	1689-1705	-
Aspilla, María de	1613-1613	-
Avellaneda (Briviesca), Lucía (Jerónima) de	C. 1659 -1673	¿? -1684
Avendaño, Luisa de	1640-1640	-
Ávila, Antonia de	1620-1621	-
Ávila, Juana María de	1657-1657	-
Ávila, María de	1603-C. 1604	-
Avilés, Francisca de	1642-1648	-
Ayala, Josefa de	1639-1643	-
Ayala, Luisa de	1642-1642	-
Ayala, Luisa de	1593-1593	-
Ayala, María de la Paz	1671-1671	-
Ayora (Ayola), María (de)	1680-1683	¿? -1710
Ayuso, Ana de	1662-1662	-
Ayuso, Antonia de	1657-1657	-
Ayuso, Feliciano (María) de	1664-1680	¿? -1682
Ayuso, Jacinta	1644-1644	-
Badrán (Badarán), Bernarda (Bernarda María)	1692-1698	-
Baeza, María de	1586-1586	-
Balbín, María (de), la Balbina	1634-1652	-
Baldira (Mateos, Salinas), Antonia	1671-1684	-
Bañuelos, Juana	1652-1675	¿? -1685
Bañuelos, Leonor (de), la Tronga	1632 -1652	¿? -C. 1658
Barba, Ángela, la Conejera	1676-1693	-
Barba, Beatriz	1651-1651	-
Barrietos, María de	-	¿? -1637
Barrios, Ana de, la Napolitana	1637-1660	¿? -C. 1681
(Bata), Bernarda Gertrudis	1673-1678	-

Bautista de León, Juana	1571-1582	-
Bautista, Ana	1662-1662	-
Bautista, Ana	1629-1629	-
Bautista, Isabel	1614-1614	-
Bautista, Josefa	C. 1632-C. 1632	-
Bautista, María	1643-1643	¿? -1643
Bayz, María	1617-1617	-
Bazán, Francisca	C. 1625-1631	-
Bazán, Isabel	-	¿? -1658
Beatriz Jacinta	1641-1643	-
Bella, Ángela (Eugenia) (de la)	1660-1660	-
Bella, Luciana de la	1643-1643	-
Belmudes, Ana María	1628-1628	-
Benavente, Francisca de	1675-1683	¿? -1691
Benavente, Petronila de	1656 -1656	-
Benítez, Catalina	1632 -1632	-
Benta, María	-	¿? -1667
Benzón, Luisa	1595-1595	-
Bermúdez, Inés	C. 1689-1689	-
Bermudo, Juana	1632 -1632	-
Bernabé, Antonia	1664-1664	-
Bernarda	1635-1635	-
Bernarda Eugenia	1652-1659	-
Bernarda Eugenia	1662-1668	-
Bernarda Manuela (Manuela Bernarda), Rabo de Vaca	1653 -1664	-
Berrio, Úrsula de	1634 -1642	-
Bérriz (Balbín), Isabel (de)	C. 1604-C. 1642	-
Bezón (Bezona, Rojas) (y Zorrilla), Francisca (María) (de), la Bezona, Bezón	1650 -1691	¿? -1703
Blancas, Isabel de	1614-1617	-
Blanco, Francisca, la Ronquilla	1697-1701	¿? -1701
Blanco (Blanca), Isabel	1612-1632	¿? -1632
Blanco, Juana, la Ronquilla	1693-1703	-
Blanco, Manuela, la Ronquilla	1693-1698	-
Blanco, María, la Ronquilla	1693-1698	-
Bobadilla, Antonia de	1637-1637	¿? -1637
Boca Negra, la	-	-
Bolea, la	-	¿? -1636
Bolívar, María (de)	1642-1645	-
Bordoy, Luisa de	C. 1632 -1635	¿? -1635
Borja, María (Manuela) de	1647-1651	1633- ¿?
Borja, Mariana de, la Borja, la Plumilla	1651-1679	¿? -C. 1681
Borja, Vicenta de	1617-C. 1636	-
Bosa, Catalina de	C. 1636-C. 1636	-
Bracamonte, Jacinta de	1644-1644	-
Briones (Magaña), Teresa de	1641-1651	-

Briviesca, Catalina (de)	1631 -1636	-
Briviesca, Leonarda (de)	1632 -1632	-
Burgos, Jerónima de, Gerarda, doña Pandorga, la amiga del buen nombre	1594-C. 1641	C. 1580 -1641
(Bustamante, y), María de la O, la de la Verruga	1658-1677	¿? -1698
Bustamante, Francisca (de), la Corales	1671-1676	-
Bustamante, Manuela (de), la Mentirilla	C. 1654 -1672	¿? -1673
Caballero, Antonia	-	¿? -C. 1658
Caballero, Manuela, la Rubia	1656 -1673	-
Caballero, Petronila	C. 1699-1703	-
Cabañas, María de	1636-1636	-
Cabello, Ana	1613-1621	-
Caccieras, Mariana	1623-1623	-
Cáceres, Ana de	1662-1662	-
(Cáceres), Ana María (de)	1635-1653	-
Cáceres, María Leonor de	1631-1632	-
Cachias, Mariana de	1609-1609	-
Calatayud, Ana de	-	-
Calatayud, Antonia de	-	-
Calderón, Francisca	1645-1645	-
Calderón, Jacinta	1632 -1632	-
Calderón, María	1623-1633	-
Calderón, María	1645-1647	-
Calderón, Micaela	1623-1623	-
Calderona, la	C. 1626-1628	C. 1611- ¿?
Camacho (López), Bonifacia	1673-1707	¿? -1714
(Camacho, López), Clara (María)	1671-1678	¿? -1680
Campo, Antonia de (del)	1631 -1631	¿? -1631
Campos (Ocampos), Juana de	1615-C. 1619	-
Canal, Ana María (de la)	1605-1615	-
Candado (Candau), Antonia (María) (de)	1632 -1637	C. 1618- ¿?
Candado (Candau, Zurita), Juliana (de)	C. 1629-1668	¿? -C. 1668
Candado (Candau, Candao) María (de), Maricandado	1618-1635	¿? -1636
Cantos, Catalina de	1634 -1634	-
Cañas (Caños), Ana de	1657-1670	¿? -1685
Capelo, Antonia	-	¿? -1676
Caravajal, Inés	1648-1651	-
Cardona, Lupercia de	1659-1659	-
Caro (Cano, de Morales, de la Cruz), Juana	1641-1664	-
Caro (Cano), Manuela	1641-1648	¿? -1706
Carreras (de la Carrera), Isabel	1648-1648	-
Carrillo, Feliciana	1662-1663	-
Carrillo, Isabel	1673-1673	-
Carrillo (y de Ribera), Jerónima	1578-1582	-
Carrillo, Juana	1652-1657	-
Carrillo, María de la O	1662-1663	-

Carrillo, Paula	1668 -1668	-
Carrión, Manuela de	1636-1655	-
Casasola, Antonia (de)	1676-1683	¿? -1691
Casasus, Quiteria	C. 1622-1631	-
Castañeda, Ana (de), la Valenciana	1621-C. 1623	C. 1593- ¿?
Castañeda, Francisca (de)	1599-1612	-
Castañeda, María de	C. 1666-C. 1666	-
Castaño, Micaela	C. 1626-1643	-
Castillo, Dionisia de	1614-1614	-
Castillo, Manuela del	1693-1693	-
Castrillo, María de	1600-1600	-
Castro, Alfonsa	1643-1643	-
Castro, Ana de	1632 -1632	-
Castro, Beatriz de	C. 1604-1610	-
Castro (Guzmán, de Castro y Guzmán), Bernarda de	C. 1631-1637	¿? -1637
Castro, Catalina de	C. 1634-1636	-
Castro, Estefanía de	1620-1642	-
Castro, Feliciano de	1695-1703	-
Castro, Gabriela de	1645-1645	-
Castro, Inés de (Inés María)	1688-1704	-
Castro, Isabel de	1682-1706	C. 1668 -1710
Castro, Isabel de	1633-1643	-
Castro, Isabel María de	1632 -1632	-
Castro, Jerónima de	1636-1636	-
Castro, Josefa de	1641-1648	-
Castro (y Salazar), Luciana (Lucía) de, ¿la Salazar?	C. 1602-1641	¿? -1658
Castro, Margarita de	1695-1704	-
Castro, Margarita de	1681-1681	-
Castro, María de	1623-1632	-
Castro, María de	1692-1703	C. 1666-1704
Castro, María de	-	¿? -1655
Castro, Mariana de	1622-1623	-
Castro, Mariana de	1614-1642	-
Catalán, Antonia (Manuela)	1622-1651	¿? -1655
Catalina	1590-1590	-
Catalina de los Ángeles	1579-1579	-
Ceballos, Bárbara	-	¿? -1699
Ceballos (Zaballos), María (de)	1631 -1636	¿? -C. 1637
Celis, Bárbola de	1632-1632	-
Cereceda (Ruiz), Eugenia (de)	1647-1660	-
Cervantes, María de	1645-1645	-
Chacón, Isabel	C. 1637 - C. 1637	-
Chavarría, Bernarda de	-	¿? -1668
Chaves, Magdalena de	C. 1590-1615	-
Chirinos, Jerónima (de)	1676-1679	¿? -1679
Cifuentes, Teresa de, Harapos	-	-

Cisneros, Josefa de	1692-1726	-
Cisneros, Juana (María) de	1636-1667	¿? -1682
Cisneros, María (de)	1668-1696	¿? -1720
Clavel, Juana	1677-1677	-
Clavel, María	1675-1677	¿? -1682
Clavero, Jerónima	1633 -1633	-
Cobalera, Ana de	1631 -1631	-
Coca (de los Reyes), Ana (Juana) de	1621-1634	¿? -1634
Coca, Teresa, la Cochera	-	-
Coello, María de	1653-1653	-
Coloma (Colomo), Juana (de)	1671-1678	-
Coloma, María	1631 -1631	-
Colomer, Gracia	1636-1636	-
Colona, Catalina	-	-
Concepción, Francisca de la	C. 1631-1640	-
Concha, Leonor de (Leonor María)	1670-1680	-
Conejo, Gracia	-	¿? -1676
Contreras, Águeda (de)	1641-1642	-
Contreras, Jacinta (de)	1626-1630	-
Contreras, Jacinta (de)	1640-1644	-
Coral (¿Corral?), Francisca la	-	-
Corbella (y de López), Ángela (de)	1621-1640	¿? -1646
(Corbella), Magdalena (María) (de)	C. 1588-1602	-
Corbellas (Corballos, Corbella), María de	1614-1632	-
Córdoba (Vián Fernández), Isabel de	1600-1619	-
Córdoba, Jerónima de	1631-1635	-
Córdoba, Lupercia	1664-1664	-
Córdoba, Manuela de	1639-1652	-
Córdoba, María de	1647-1647	-
Córdoba (y de la Vega), María de, Amarilis, la Gran Sultana	1618-1661	C. 1597-1678
Coronado, Isabel	1636-1636	-
Coronado, Isabel	1638-1656	¿? -1666
Coronel, Ana	1635-1638	-
Coronel, Ana, la Coronela	1645-1661	-
Coronel, Ana, la Pipirizaila	1653 -1653	-
Coronel, Bárbara (de), (Bárbara de los Santos)	1642-1678	C. 1632 -1691
Coronel, Francisca	1669-1674	-
Coronel, Jerónima (de)	1642-1663	-
Coronel, Juana	1657-1658	-
Coronel, Manuela	-	-
Coronel (Coronela, ¿Salinas?), María (de)	C. 1617-1644	-
Correa, Ana	1661-1665	-
Correa, Beatriz	1664-1673	-
Correa, Francisca	1685-1702	¿? -1709
Correa, Úrsula (Felipa) (de)	1658 -1667	¿? -1668
Cosita, la	-	¿? -1642

Craso, Ana María	1669-1669	-
Criado, Micaela	C. 1647-C. 1674	-
Cruz, Catalina de la	1636-1636	-
Cruz, Francisca de la	-	¿? -1655
Cruz (Delgado), Gregoria de la	1645-1646	¿? -1658
Cruz, Inés de la	1635-1656	-
Cruz, Isabel de la	1690-1690	-
Cruz, Josefa (Gabriela) de la	1653-1657	-
Cruz, Juana de la	-	¿? -1642
Cruz (Santa Cruz) (y de Sandoval), Luisa (de) (la)	C. 1632-1653	¿? -C. 1656
Cruz, María de la	-	-
Cruz, María de la	1642-1645	-
Cruz, María de la	1623-1623	-
Cruz, María de la, la Alquilona (¿la Valenciana?)	1671-1672	-
Cubas, María Josefa de	1648-1648	-
Cucarella, Ginesa	1632 -1632	-
Cuellas, Teresa (de)	1670-1670	-
Cuero (Cusio), Ana	1632 -1632	-
Cuero (Cusio), Catalina	-	-
Cuesta, Francisca de la	1684-1703	¿? -1721
Cueva, Manuela de la	1679-1709	-
Delgada, María	-	¿? -1637
Delgado, Catalina (Manuela)	1610-1627	-
(Deyús, Reyes), Jacinta (Eugenia)	1642-1648	-
Díaz Marcelo, Elvira (Luisa)	1632 -1632	-
Díaz, Ana	C. 1632 -C. 1632	-
Díaz (Piñola, Diez y Piñola), Ana María (de)	1630-C. 1655	-
Díez (Díaz) (de Tudanca), Isabel	1676-1678	-
Dios, Ana (María) de	1656-1692	¿? -1702
Domínguez, María Magdalena	-	¿? -1700
Drago, Ángela (María)	1678-1684	-
Durán, María Antonia	-	¿? -1699
Encinas, Paula de	-	¿? -1655
Engracia, Mariana (María), la Valonera	1682-1703	¿? -1709
Enríquez, Isabel	1641-1643	-
Enríquez, Juana	1639-1648	-
Enríquez, Manuela	1615-1628	-
Enríquez, María, Punto y medio	1672-1692	¿? -1698
Escamilla (de la Cruz), Ana de	1645-C. 1675	-
Escamilla (Vázquez), Manuela (de)	1654-1694	C. 1648-1721
Escamilla (de la Cruz), María de	1650-1676	-
Escobar, Margarita (de)	1676-1683	-
Escobedo, María	-	-
Escobedo, María de	C. 1631-C. 1631	-
Escobedo, María de	1643-C. 1652	-
Escorigüela, Jerónima de	-	¿? -1667

Escribano, Juana	1652-1658	¿? -1658
Escudero, Teresa	1682-1689	¿? -1699
Espina, Leonor de	1679-1679	-
Espinosa, Ana (Antonia) de	1643-C. 1648	-
Espinosa, Ana María de	1637-1637	-
Espinosa, Beatriz de	1603-1603	-
Espinosa, Bernarda de	1623-1623	-
Espinosa, Francisca de	1615-1615	-
Espinosa (Leal, Espinosa (y) Leal), Gertrudis (de)	1646-1658	-
Espinosa, Isabel de	C. 1646-1665	¿? -1670
Espinosa, Jacinta de	1627-1636	-
Espinosa, Juana de	1678-1678	¿? -1678
Espinosa, Juana de	1595-1595	-
Espinosa, Juana de, la Viuda	1635-1644	¿? -1644
Espinosa, Lorenza de	1631 -1632	-
Espinosa (Leal, Espinosa Leal), Luciana (de)	1646-1665	¿? -1670
Espinosa, (Manuela) María (de)	1632 -1665	¿? -C. 1670
Espinosa, Vicenta de	1637-1637	-
Esteban (Coloma), Catalina	1671-1678	-
Estela, Juana (de)	1637-1657	-
(Estrada), Antonia Manuela (de), la Pajarita	1667-1677	-
Estrada, Josefa	1674-1690	-
Estrada, Margarita de	-	-
Eugenia	C. 1629- C. 1629	-
Eugenia María	1632 -1652	-
Fajardo, Ana	1632 -1645	-
Fajardo, Ángela	1675-1675	-
Fajardo, Inés	1614-1614	-
Falcón (Falcón y de Acacio), Ana, la Falcona	1605-1632	¿? -C. 1633
Feliciana Ignacia	1677-1677	-
Felipa María, la Titiritera	1642-C. 1695	-
Fernández Figueroa, María	-	¿? -1676
Fernández (Verdugo), Ángela	1656-1656	¿? -1689
Fernández, Antonia	-	-
Fernández, Catalina	-	¿? -1670
Fernández, Francisca	1670-1670	-
Fernández, Francisca (de), la Bohorques, la Borques	1675-1703	-
Fernández, Jerónima	1676-1685	-
(Fernández), Josefa María, la Mulatilla	1655- 1673	¿? -1685
Fernández, Juana	1661-1661	¿? -1669
Fernández (Hernández), Luisa	1692-1706	-
Fernández, Luisa	1664-1681	-
Fernández, Magdalena	1632 -1632	-
Fernández, Manuela	1671-1671	¿? -1699
Fernández, María	1644-1644	-
Fernández (Bravo), Micaela	1655-1689	¿? -1691



Fernández, Sebastiana	1664-1682	¿? -1702
Fernández (Navarro), Teresa	C. 1691-1705	-
Fernández, Vicenta	-	-
Figueroa, Ana de	1635-1635	-
Figueroa, Ana (Francisca) de	1681-1707	-
Figueroa, Antonia (Antonia Manuela)	1642-1649	-
Figueroa, Antonia de	1689-1689	-
Figueroa, Francisca de	1632 -1632	-
Figueroa, Gabriela de	1631 -1664	¿? -C. 1667
Figueroa (Figueroa y Garcerán, Garcerán), Manuela de	C. 1652-1678	¿? -1679
Flores, Francisca	1636-1636	-
Flores, Isabel de, Cartón	1676-C. 1677	-
Flores, Jerónima (de)	1664 -1664	-
Flores, Juana (de)	1641-1659	C. 1619- ¿?
Flores, María (de)	1664-1664	-
Flores, María (María Clara de Flores y Marrón), Mariflores	1586-1629	-
Fonseca, María de	1673-1687	¿? -1687
Fontana, María	1635-1638	¿? -1639
Fornias, Josefa	1684-1684	-
Francisca	C. 1602-11-	-
Francisca Antonia	1635-C. 1653	-
Francisca Baltasara (Baltasara de los Reyes, Ana Martínez, Ana Ruiz), la Baltasara	1590-1611	-
Francisca de los Ángeles	1670-1670	-
Francisca Feliciana	1662-1662	-
Francisca Manuela	1697-1705	-
Francisca Manuela	1678-1678	¿? -1678
Francisca María	1619-1623	¿? -1627
Francisca María	1614-1614	-
Francisca María	1673-C. 1676	-
Francisca María	1627-1627	-
Francisca María	C. 1630 -C. 1630	-
Francisca Narcisa	1695-1695	-
Francisca Paula	1670-1670	-
Francisca Petronila	1635-1635	-
Francisca Teresa	1656-1656	-
Franco, Ana María	C. 1620-1621	-
Fresno, Ana del	C. 1635-1637	-
Frías, Ángela (María, Ángela María) de	1632 -1642	-
Fuente, Ana de la	-	¿? -1655
Fuente, Margarita de la	1669-1669	-
Fuentes, Isabel de, Lanza de coche	-	¿? -1681
Fuentes (Fuente), Leonor de (la)	1669-1678	-
Gadea, Micaela de	1600-1607	¿? -1608
Galindo, María Ana (Mariana)	C. 1638 -C. 1658	-
Gallego, Jacinta	C. 1636-1647	¿? -1658

Gallo, Inés	1648-1678	¿? -1678
Gálvez, Isabel de, la Gálvez	1644-C. 1667	¿? -C. 1667
Gálvez, María de	1682-1682	-
Gamarra, Bernarda	1631 -C. 1632	-
Ganso, María	-	¿? -1669
Garay, Teresa de	1651-1676	-
Garcés, Mariana (María) de	1686-	¿? -C. 1680
García, Ana	C. 1636-C. 1647	¿? -1651
García, Ángela	1671-1684	C. 1649-1714
García, Ángela	1618-1618	-
García, Brígida	C. 1652-1665	-
García, Casilda (María)	1693-1699	¿? -1719
García, Isabel	1611-1611	-
García, Luisa María	-	¿? -1654
García, Manuela	-	¿? -1679
(García), Rufina (Justa), (Justa Rufina)	1634 -1655	C. 1628-1668
García, Teresa	1637-1650	-
Garro, Antonia, la Soberana	1670-1686	-
Garrote, Úrsula	-	-
Garzón, Ana	1631 -1631	-
Garzón, María	1657-1657	-
Garzón, María	1614-1614	-
Gasca, Catalina (de la), la Vasca	1630-C. 1658	-
Gomarra, la	-	-
Gómez, Ana	-	¿? -1669
Gómez, Beatriz	1609-1609	-
Gómez, Catalina	1661-1661	-
Gómez, Damiana	1602-1608	-
Gómez, Francisca	1634-1657	-
Góngora, Andrea de	1631 -1631	-
Góngora, Francisca de	1633-C. 1636	¿? -1654
Góngora, Isabel de, la Góngora	1632 -1653	¿? -1669
González, Margarita	-	¿? -1700
González, María	1625-1637	-
Granados, Antonia, la Divina Antondra (¿Antandra?)	-	¿? -C. 1600
Granados (Aranda), María de	1584-1584	-
Guadalupe y Coronel, Isabel de	1645-1645	-
Guardia, Ana de la	1660-1663	-
Guevara, Antonia de	1655-1661	-
Guevara, Antonia de	1645-1654	-
Guevara, Francisca Luisa (Francisca Dionisia) de	1631 -1631	¿? -C. 1637
Guevara (Osorio), Isabel (de)	1634 -1648	¿? -1651
Guevara, Luisa de	1631 -1640	-
Guevara (Varela, Robles, Guevara y Varela, Robles y Varela), Mariana (María, María Ana) (de)	1592-1619	¿? -1629
Guevara, Mariana (María Ana) de	1606-1609	-

Guevara, Mariana de	1695-1719	-
Guirhart, Laura	1632 -1632	-
Gumiel, María de	1639-1639	-
Gurreta, Juana	1620-1621	-
Gutiérrez, Ana	1642-1642	-
Gutiérrez, Francisca	1593-1596	-
Gutiérrez, Francisca	1635-1635	-
Gutiérrez, Juana	1658-1676	¿? -1715
Gutiérrez, Manuela	1643-1645	-
Gutiérrez, María	1600-1603	-
Guzmán, Beatriz (de)	1620-1625	-
Guzmán (de los Reyes), Gregoria de	1602-1614	-
Guzmán, Josefa (de)	C. 1665-1684	¿? -1702
Guzmán, Josefa de	C. 1660-1675	¿? -1681
Guzmán (Rueda), María de	1642-1644	-
Haro (y Rojas), Alfonsa (Alfonsa María, Francisca) (de)	1676-1696	¿? -1710
Haro, Alfonsa de	1635-1658	-
Haro, Mariana de	1610-1610	¿? -1610
Herbias (Hervias, Erbias, Herbás) (y Flores, Torres), Jacinta de	1632 -1657	¿? -C. 1658
Herbias, Mariana de	1610-1614	-
Heredia, Ana de	1621-1621	-
Heredia, María de (María Josefa del Castillo, María del Castillo y de los Ríos, María de los Ríos)	1627-1640	¿? -C. 1658
Heredia, Teodora de	-	-
Hermoso (Menes), Dorotea	1665-1679	¿? -1681
Hernández y de Osorio (Hernández, Osorio), Beatriz	1581-C. 1597	-
Hernández, Catalina	C. 1622-1642	-
Hernández (Fernández), Isabel, la Velera	C. 1629-1635	¿? -1644
Hernández, María	-	¿? -1668
Herrera, Bernarda de	1621-1621	-
Herrera, Jerónima de	1627-1635	-
Herrera, Laura de	C. 1640-C. 1640	-
Herrera, Lucía de	1614-1615	-
Herrera, María	1632 -1632	-
Herrera, María	-	¿? -1700
Herrera, María (de)	1633-1644	-
Herrera, María de	1597-1605	-
Herrera, María de	1609-1609	-
Hidalga (Hidalgo), María	1631 -1632	-
Hidalgo (Hidalga), Francisca (Ángela)	1631 -C. 1640	-
Hita, Inés de	1621-1640	-
Hita (Pinelo), María de	1631 -1632	-
Hurtado, Juana	1610-1610	C. 1602- ¿?
Hurtado, María	1600-1605	-
Inés	C. 1625- C. 1625	-
Inestrosa, Ángela (Francisca) (de), la Portuguesa	1631 -1642	C. 1613- ¿?

Inestrosa, Antonia	1671-1671	-
Inestrosa, Beatriz (de), la Portuguesa	1631 -1642	C. 1618-¿?
Inestrosa, Juana de	-	-
Infanta Montero, María	-	¿? -C. 1632
Infanta (Infante, Contreras), Antonia	1631 -C. 1646	-
Infanta (y Contreras), Manuela	1635-C. 1641	¿? -1641
Infanta (Infante), María	1631 -1632	¿? -C. 1632
Inza, Josefa	1660-1660	-
Iñiguez, Ana	-	-
Iroqui, Ángela	1677-1678	-
Isabel	C. 1665-70-C. 1665-70	-
Isabel	1642-1642	-
Isabel Ana	1609-1632	-
Isabel Ana	-	-
Isabel Ana	1617-1617	-
Isabel Ana	1623-1623	-
Isabel Josefa	1663-1663	-
Isabel Josefa	1640-1640	-
Isabel Manuela	1671-1678	-
Isabel María	1635-1636	-
Isabel María	1639-1641	C. 1620- ¿?
Isabel María	1671-1671	-
Isabel María	1621-1621	-
Isabel, la Dentona	-	-
Isabelica	1600-C. 1615	-
Jacinta	1640-1640	-
Jacinta Manuela	1655-1655	-
Jacinta María	C. 1645-1648	-
Jacinto (de Salas), Manuela	1644-1653	-
(Jalón), María Antonia (María Antonio)	1665-1679	¿? -1689
Jerez, Francisca de	1645-1645	-
Jerónima de los Ángeles	1590-1590	-
Jesús, Josefa María de (Josefa María)	1634-1655	-
Jesús, María de	1632 -1632	-
Jesús, María de	1623-1623	-
Jesús, María de (Leonor María de Jesús)	C. 1635 - C. 1635	-
Jesús, María de (Leonor María de Jesús, María de Cáceres y Jesús, Ana María de Jesús)	C. 1632 -1648	¿? -1654
Jesús, Teresa de (Teresa María)	1676-1701	-
Jiménez, Juana	1655-1655	-
Jiménez, Luisa	1631 -C. 1655	-
Jiménez, María	1654-1658	-
Jiménez, María	C. 1603-1614	-
Jiménez, María	-	¿? -1700
Jiménez, María, ¿la Aguardentera?	C. 1631-1644	-

Jiménez, María, la Ciega	C. 1635-C. 1640	¿? -1640
Jiménez, Sebastiana	-	-
Jorra, la	-	-
Josefa	C. 1611-C. 1611	-
Josefa	-	-
Josefa	1646-1646	-
Josefa Laura	1690-1706	-
Josefa María	1641-1645	-
Josefa María	1648-C. 1654	-
Josefa María	1646-1646	-
Josefa María	1647-1647	-
Josefa María	1654-1654	-
Josefa María	1653-1653	-
Juana	1632 -1632	-
Juana	C. 1610-C. 1610	-
Juana	1635-1635	-
Juana Ana	1620-1620	-
Juana Bautista	1631 -1657	-
Juana Bautista	1636 -1643	-
Juana Bernarda	1637-1640	-
Juana Felipa	1674-1674	-
Juana Laura	1690-1695	-
Juárez, Ana	1642-1642	-
Juárez (Suárez, Cuadrado, Cuadrada), Juana	1638-1645	-
Juárez (Suárez), María (Marina, Mariana)	1631 -1633	¿? -C. 1639
Juliana	C. 1611-C. 1611	-
Juzgado, María	1647-1655	-
Labaña, Manuela (de)	1692-C. 1709	¿? -1721
Labaya, Francisca de	1631 -1631	-
(Labraña), (María) (de) Esperanza	1695-1717	-
Lagasca, Elvira	1637-1637	-
Laguna, Beatriz	1656-1656	-
Lara (y Arnalte), Inés de	1606-1610	-
Lara, Jacinta de	1654-1654	-
Lara, Juana de	1636-1636	-
Laredo, María de	1642-1642	-
Laso, Ana María	1661-1661	-
Laso, Juana (Antonia), la Zoquitroquis	1675-1679	-
Latrás, María de	C. 1631-C. 1631	-
Laura, Fabiana (de)	1660-1692	¿? -1698
Leal, Antonia	1640-1640	-
Ledesma, Antonia de	1659-1659	-
Ledesma, Isabel de	1602-1606	-
Leiva, Clemencia	1642-1642	-
Leiva, María de	1610-1610	-
León, Ángela (de)	1667-1688	¿? -1700

León (San Román), Ángela de	1688-1696	-
León, Antonia de	C. 1593-1594	-
León, Bernarda (de) (Manuela Bernabela)	1634 -1661	-
León, Catalina	1631 -C. 1632	¿? -1667
León, Isabel de	1679-1680	-
León, Lucía Ana (Luciana) de	1647-1648	¿? -C. 1658
León, Marcela de	C. 1646-C. 1660	-
León, María (Antonia) de	1647-1652	¿? -1700
León, Mariana de, la Mallorquina	1694-1704	¿? -1705
León, Urbana de	1622-1628	-
Leonarda, Antonia	1657-1657	-
Leonarda (de Leonardo), Francisca	1627-1627	-
Leonor María	-	-
Leonor María	1619-1621	-
Leonor María	1657-1658	¿? -1658
Lerma, Isabel de	1605-1605	-
Linares, María de	1631 -1631	¿? -C. 1699
Liñán, Manuela (de)	1682-1706	-
Liñán, Teresa, la Catalana	1682-1682	¿? -1718
Lizana, Juana de	1631 -1631	-
Loaisa, Petronila de	C. 1614-1619	-
Lobaco (Frutos), Josefa (de)	C. 1632-1646	¿? -C. 1657
Lobillo (Pérez), María, (Ana)	1632 -1632	-
López Ferrer, María	C. 1619-1634	-
López, Ana María	1657-1657	-
López, Beatriz	1632 -1668	-
López, Damiana	1632 -1671	¿? -1690
López (Chesa), Lucrecia	1675-1679	-
López (de) (Sustaete), Francisca	1632 -1673	¿? -1673
López, Francisca	-	-
López, Francisca	1595-1595	-
López, Francisca	1592-1594	-
(López), Francisca (María), Guantes de ámbar	C. 1652-1687	-
López, Francisca, la Roja	1632 -1632	¿? -1658
López (Sustaete), Luisa (Antonia)	1632 -1680	¿? -1699
(López, Cabrales), María (Bernarda)	1693-1705	-
López, Isabel	1632 -C. 1667	¿? -C. 1667
López, Jerónima	1632 -1632	-
López (Sustaete), Josefa	1632 -1679	¿? -1690
López, Josefa, la Hermosa, Pepa la Hermosa	-	-
López, Magdalena, la Camacha	1659-1685	-
López (Sustaete), Manuela	1632 -1632	-
López, María (Manuela)	1632 -1635	¿? -C. 1653
López (Sustaete), María (Mari)	1632 -1650	¿? -1651
López, María (Mari)	1661-1663	-
López (Sustaete) (López de Varela, López y de Ortegón), Micaela	1619-1635	C. 1602-1638

López, Micaela	1632 -1632	-
López, Pabla	1687-C. 1688	-
López (del Corral), Paula (Paula María)	1669-1692	¿? -1698
López, Vicenta	1626-1639	¿? -1639
Lorenzo, Dorotea	1624-1624	-
Losa, María de	-	¿? -C. 1653
Lovalle, Luise (¿Luisa?) de	1628-1628	-
Lozano, Polonia	1653 -1656	-
Luciana, la Patata	1660-C. 1662	-
Lucrecia Tomasa	1629-1629	-
(Lugo, de), Petronila Antonia	1678-1678	-
Luisa	1635-1635	-
Luisa	C. 1625-C. 1625	-
Luisa Ambrosia	1638-1640	-
Luisa Josefa	1667-1667	-
Luisa María	C. 1654-C. 1654	-
Luján, Micaela (de), Camila Lucinda, Lucinda, Lucinda Serrana	1594-1603	C. 1571- ¿?
Luna, Damiana de	1635-1635	-
Luque, Laureana de	1635-1635	-
Macarro, Manuela	-	¿? -1668
Madera, Feliciano	1631 -1631	-
Madrid, Mariana de la	1641-1641	-
Magdalena	1620-1620	-
Maldonado, Ana	1619-1619	-
Maldonado, Isabel	-	¿? -C. 1666
Maldonado, María	-	¿? -C. 1669
Manrique, Juana	1595-1595	-
Manso (Torrada), Francisca (de)	1632 -1651	-
Manuela	C. 1657-C. 1657	-
Manuela María	1689-1703	-
Marcos, Josefa	1677-1677	-
Margarita	-	-
Margarita	C. 1631- C. 1631	-
Margarita	1590-1590	-
Margarita, la Portuguesa	-	-
María Ana de los Ángeles	1653 -1653	-
María Antonia	1691-1694	-
María Bernarda	1642-1642	-
María Bernarda (Bernarda María)	1693-1712	-
María de Jesús	1634 -1634	-
María de Jesús	1656-1656	-
María de Jesús	C. 1625-C. 1625	-
María de la Candelaria	C. 1619-1620	-
María de la Encarnación	1638-1638	-
María de la O	1628-1644	-
María de la O	1597-C. 1616	-

María de la O	1579-1587	-
María de los Ángeles	1653 -1653	-
María de los Ángeles	1602-1621	-
María de los Ángeles	1611-1622	¿? -1624
María de los Ángeles	1610-1621	-
María de los Ángeles	1621-C. 1635	-
María de los Ángeles	1637-1637	-
María Gabriela	1607-1614	-
María Jacinta, la Bolichera	1657-1669	-
María Jerónima (Jerónima María)	1629-1644	-
María Laura (María Teresa)	1671-1682	¿? -1682
María Luisa	1694-1694	¿? -1699
María Magdalena	1641-1641	-
María Manuela	1633- 1634	¿? -1644
María Margarita	1633-1633	-
María Polonia (Polonia María, Polonia)	1641-1660	-
María Rufina	-	-
María Teresa	C. 1650-C. 1650	-
María Teresa	-	-
María, la Peregrina	1686-1686	-
María, la Portuguesa	1635-1635	-
Mariana	-	-
Mariana	1620-1620	-
Mariana (María Ana)	1632 -1632	¿? -1632
Mariana Jacinta	1619-1619	-
Marongo, Margarita	-	¿? -1658
Martín, Jerónima	C. 1607-1610	-
(Martínez de los Ríos), María Laurencia	1631 -1631	-
Martínez, Ana	-	-
Martínez, Ana	1621-1621	-
Martínez, Ángela	1656-1656	-
Martínez, Ángela	1656-1675	¿? -1689
(Martínez), Bernarda María (María Bernarda)	1654-1681	-
Martínez, Elena	1642-1642	-
Martínez, Engracia	1632-1632	-
Martínez, Josefa	1670-1670	-
Martínez, Josefa	-	-
Martínez, Juana	1670-1670	-
Martínez, Juana	1656 -1656	-
Martínez, Juana	C. 1643-1651	-
Martínez, Lucía	C. 1614-	¿? -1653
Martínez, Marcela	1618-1632	-
Martínez, María	1631 -1631	-
Martínez, Mariana	1603-1604	-
Martínez, Rufina	-	-
Masquesa, Josefa	-	¿? -1651



Mata, Ana María de la	1631 -1633	-
Mata, Inés de	1634 -1634	-
Mateo, Juana	1671-1671	-
Mazana (Manzana), Josefa (Antonia)	1639-1645	-
Mazana (Mazano), (Manuela, Antonia)	1659-1679	C. 1645- ¿?
Mazana (y de Prado), Manuela (de)	C. 1634-1657	¿? -1668
Medina, Blanca de	1694-1694	-
Medina (Tenorio), Francisca	1677-1703	-
Medina, Jacinta de	1645-1645	-
Medina, Jerónima de	1635-1635	-
Medina, Josefa (de)	1659-1669	¿? -C. 1670
Medina, María (de)	1612-1612	-
Medina (Gómez), María de	-	¿? -1679
Medina, María de	1669-1701	-
Medina, María de	1618-1631	¿? -C. 1679
Medina, María de	1638-1638	-
Medina, Paula de	1672-1676	-
Mejía, Isabel	1673-1673	-
Mejía, Luciana (Lucía Ana)	1644-1658	-
Mencia, Josefa	1677-1677	-
Mencos, Ana María de	C. 1630-1634	¿? -1634
Méndeza, Isabel	1660-1660	-
Mendoza, Antonia de	1677-1677	¿? -1679
(Mendoza), Isabel (María) (de), la Isabel ina, la Isabel ona	1679-1694	¿? -1699
Mendoza, Juana de	1631 -1631	-
Mérida, María de	1611-1624	-
Mesa, María (de la)	C. 1656-1674	-
Mesa, Petronila de	1631 -1631	-
Micaela	C. 1624-C. 1624	-
Micaela Ángela	1588-1588	-
Millán, Isabel (de)	1639-1646	-
Mirabete, Mariana de	1619-1619	-
Miranda, Beatriz de	1631 -1645	-
Miranda, Juana de, la Comadre de Logroño	C. 1632 -1664	-
Modinilla, Antonia de	1632 -1632	-
Molina, Ana de	1632 -1632	-
Molina, Catalina de	1660-1660	-
Molina, Juana de	1694-1694	-
Moncada, Serafina (Isabel ) de	1597-1609	-
Monroy, Francisca (Antonia) (de), la Guacamaya	1668-1687	-
Monroy, María de	1609-1609	-
Monsalve (Monsalves), Catalina de	1620-1626	-
Montemayor, María de	1614-C. 1651	-
Montenegro, Ana María de	1654-1664	¿? -1668
Montes, María de	1636-1636	-
Montesinos, María de	1603-C. 1625	-

Montoya, Jerónima de	1614-1614	-
Mora (Martínez), Mariana de	1629-1636	-
Morales y Montero, María de	1633 -1633	-
Morales, Ana de	1695-1695	-
Morales, Ana de	1594-1594	-
Morales, Eugenia de	1648-1648	-
Morales, Florencia de	-	-
(Morales), Francisca (María) (de)	C. 1634-1642	-
Morales, Ignacia Antonia de, la Guinda	1684-1685	¿? -1702
Morales, Ignacia Petronila de	1678-1678	-
Morales, Isabel de	1613-1613	-
Morales, Jacinta (María) de	C. 1632-1652	¿? -C. 1668
Morales, Jerónima (de)	1634-1635	-
Morales, Josefa (de)	1671-1682	¿? -1684
Morales, Leonor de	1696-1714	-
Morales, Manuela	1652-1652	-
Morales, María de	1632 -1641	-
Morales, María de	1609-1620	-
Morales, María de	1623-1633	¿? -C. 1667
Morante y Argüello (Arguello), Francisca (de)	-	¿? -1670
Moreno (Morena), Catalina	1625-1632	-
Morote (Moscoso), María (de)	1635-C. 1644	-
Mosquera, Agustina (de)	1693-1712	-
Mosquera, Luisa de	1678-1680	-
Mosquera, Manuela	-	¿? -1676
Moya, Ana de	1614-C. 1628	-
Mudarra, Vicenta	1620-1620	-
Muñatones, Casilda de	1615-1615	-
Muñoz, Ana	1593 C.-C. 1616	-
Muñoz, Ana	1643-1643	-
Muñoz, Catalina	1614-1614	-
Muñoz, Francisca	1615-1640	-
Muñoz, Isabel	1615-1619	-
Muñoz, Jacinta	1625-1625	-
Muñoz, Jerónima	1643-1674	-
Muñoz, Leonor	C. 1596-1600	-
Muñoz, Sebastiana	1638-1642	-
Narváez, Francisca (María) (de), la Napolitana	1621-1644	-
Narváez, Mariana	1677-1677	-
Navala, María	1615-1615	-
Navarrete, María de	1686-1701	1665-1718
Navarro, Catalina	1660-1660	¿? -1685
Navarro, Juana	1672-1681	¿? -C. 1684
Navarro, Juana, Juanilla la de Talavera	1697-1705	-
Navarro, Lucrecia	-	-
Navarro, María	1633 -1633	-

Navarro, María	1670-1680	¿? -1684
Navarro, María (Manuela)	1684-1701	¿? -1707
Navarro, Rafaela	1690-1690	-
Navas, Casilda de	1678-1678	-
Navas, María (de)	1679-1720	C. 1666-1721
Negrilla, la	1641-1641	-
Neira, María de	1620-1621	-
Nicolás (San Nicolás, Nicolás y de la Rosa, de la Rosa), Catalina (de)	C. 1634-1645	¿? -C. 1660
Nieto (Necti, de Valderrama Nieto), Josefa (María)	1631 -1648	¿? -C. 1653
Nieto, Josefa	1664-1666	¿? - C. 1666/1668
Nieto, Josefa	1643-1655	-
Nieto, Josefa	1677-1681	-
Novena, María de la	1632 -1632	-
Núñez, Dorotea	1656 -1661	-
Núñez, Francisca	1632-1632	-
Núñez (Guerra), María	1633 -1633	-
Nutada, Beatriz de	1635-1635	-
Obregón, María de	1653-1667	¿? -C. 1667
Ochoa (Gasque), Salvadora	1610-1613	-
Ojeda, Felipa María de	1650-1650	-
Ojeda, María Valba	1635-1635	-
Oliva, Josefa	1682-1682	-
Olivares (Avendaño), Mariana (María Ana) de	1623-C. 1633	¿? -1682
Olmedo, Jerónima de	1658-1659	-
Olmedo, Jerónima de	1631 -C. 1687	C. 1625-1705
Olmedo, Juana de	1691-1712	¿? -1717
Olmedo, Juana de	1631 -1660	-
Olmedo, María de	1631 -C. 1662	¿? -C. 1669
Olmedo, María de	1654-1659	-
Olmedo, Paula de	1685-1712	-
Olmos, María de	1637-1642	-
Omeño (y de Olmedo) (de Olmedo, Tufiño, Ofiño), Jerónima de	C. 1614-1657	¿? -C. 1661
Ondarro, Juana María (Juana, María) (de), la Tabaquera	1685-1717	-
Ordás (Ordaz), Antonia (Francisca) de	1668-1668	¿? -1678
Ordóñez, Catalina	1628-1628	-
Ordóñez, Petronila	1625-1625	-
Oro, Ana de	1628-1647	-
Orozco, Petronila	1672-1672	-
Ortega, Antonia de	-	-
Ortega (Cárdenas), Luisa de	1634 -1636	-
Ortiz de Gracia, Francisca	1606-1606	-
Ortiz, Ana	C. 1587-C. 1595	¿? -C. 1596
Ortiz, Ana	1670-1672	-
Ortiz, Ana María	-	¿? -1669

Ortiz, Ángela, Lúa	1689-1692	-
Ortiz, Bernarda	C. 1653-C. 1653	-
Ortiz, Francisca	1604-C. 1607	-
Ortiz, Isabel	1641-1641	-
Ortiz (de Ribera), Leonor	1641-1665	-
Ortiz (y de León), Mariana (Ana María, de)	1582-C. 1604	¿? - C. 1604/1612
Ortiz (de Ribera), Micaela (Ana Micaela)	1641-1658	¿? -C. 1669
Osorio, Catalina (de)	1621-1632	¿? -C. 1633
Osorio, Eugenia	1613-1646	-
Osorio, Jacinta de	1632 -1632	-
Osorio, Jacinta de	-	-
Osorio, Josefa (María) (de)	1671-1673	-
Osorio, Mariana	C. 1588-1607	-
Osorio, Micaela	1661-1661	-
Osuna, Juana	1632 -1632	-
Oviedo, Magdalena de	1610-1614	-
Pacheco, Ángela	1689-1689	¿? -1716
Pacheco, Francisca	1683-1683	-
Pacheco, Isabel María	1673-1673	-
Pacheco, María (Teresa)	1689-1699	-
Padilla, Catalina de	1635-1642	-
Padilla, Francisca de	1645-1645	-
Páez (de Sotomayor), Mariana	C. 1587-C 1590	¿? -C. 1590
Pagarito, Francisca	-	-
Palacios, Ana (de)	C. 1607-1621	-
Palacios, Catalina de	1659-1659	-
Palacios, María de	-	¿? -1676
Palacios, María de	1593-1596	-
Palma, Ángela de	1638-1638	-
Palma, Beatriz de	1606-1606	-
Pampanón (Campanón), Francisca	1686-1701	¿? -1703
Pampanón, Luisa	-	¿? -1684
Pan y Agua, Paula de	C. 1651-C. 1651	-
Paniagua (Pan y Agua), María	1623-1623	¿? -1658
Pantoja, Agustina (de)	1642-1645	-
Papirulico	-	¿? -1608
Paredes (Tudón de Paredes), Catalina de	1636-1636	-
Parra, Manuela (de la)	1669-1717	-
Pascual, Sabina	1680-1719	-
Paula	-	-
Pavía, Josefa (de)	1655-1660	-
Pavía, Juana	-	¿? -C. 1668
Pavía, Margarita	-	-
Paz, Alfonsa de la	1603-1603	-
Paz, Ana de la	1654-1662	¿? -C. 1689

Paz, Antonia de la	1593-1595	-
Paz, María de (la)	1611-1611	-
Paz, María de la	1646-1664	¿? -C. 1680
Paz, Sebastiana de la	1619-1619	-
Paz, Úrsula de la	1609-1609	-
Peña, Ana María de la	1605-1624	¿? -C. 1634
Peña (Román), Catalina (Antonia) (de)	1642-1656	-
Peña, Catalina de la	1614-1614	-
Peña, María Antonia de la	-	-
Peña, María de la	1613-1614	-
Peña, María de la	1600-1600	-
Peñarroja, Margarita de	1671-1677	-
Peralta (y Escobedo), Ana María (Mariana) de, la Bezona	1615-1644	C. 1599-1679
Peralta, Catalina de	C. 1603-(¿) 1628	-
Peregrín, Isabel	1632 -C. 1634	¿? -1637
Pereira, Beatriz	1632-1632	-
Pereira, Manuela	1692-1692	-
Peres, Juana	1661-1662	-
Pérez, Damiana	1613-1659	¿? -1668
Pérez, Francisca Paula	1639-1641	-
Pérez, Isabel	C. 1636-C. 1636	-
Pérez, Luisa	C. 1683-C. 1683	-
Pérez, María	1631 -1631	-
Pérez, María	1593-1593	-
Pérez, María (Francisca)	-	¿? -C. 1665
Pérez, Polonia	C. 1610-C. 1612	¿? -C. 1620
Pérez, Teresa	1644-1644	-
Pimentel (Pimentela), María	1638-1643	¿? -1643
Pinelo (de Hita, de Rodríguez), Margarita (Juana)	1631 -1634	-
Pinilla, María	C. 1650-C. 1650	-
Pinto, Luisa (Manuela) (de)	1647-1678	¿? -1681
Pinto, María de	-	¿? -1665
Piñola (de Alcalá), Isabel (Ana) (de)	1647-1655	-
Polinarda, Paula, la Peregrina	-	-
Pomar, Josefa (de)	1636-1636	-
Ponce, Ana	-	¿? -1633
(Porcel, y de Salazar), Juana Bernabela, la Bernabela	1630-1641	¿? -1643
Pozo, Antonia del, la Patata	1656-1672	¿? -C. 1677
Prado, Ángela de	1637-1637	-
Prado, Eulalia (de)	1693-1703	¿? -1711
Prado, Inés de	1642-1642	-
Prado, Manuela de	1645-1645	-
Prado, María de	1632 -1665	1627-1668
Prado, Mariana de	1691-1703	¿? -1709
Puelles, Ana (de)	1641-1660	-
Puñal, Juana	1681-1681	-

Quesada, Ana de	1692-1692	-
Quesada, Beatriz Antonia de	1667-1667	-
Quesada, Catalina de	1631 -1631	¿? -C. 1632
Quesada, Isabel de	1645-1652	-
Quesada, María de	1634-1645	-
Quiñones, Hipólita (María de)	1669-1686	-
Quiñones (Núñez Vela), María (de), ¿la Condesica?	1633-1672	C. 1618- ¿?
Quiñones, María de, la Mala	-	C. 1586-1676
Quirante (la Bella), Jerónima	1671-1675	¿? -1720
Quirantes, Jerónima	1635-1635	-
Ramírez (Jiménez), Agustina	1641-1643	-
Ramírez, Bernarda, la Napolitana	1629-1662	C. 1615-C. 1616/1662
Ramírez, Catalina	1673-1692	-
Ramírez, Francisca, la Virgen de Palo	C. 1676-1687	¿? -1690
Ramírez, Jerónima, la Udrina (¿la Odrina?)	1678-1683	¿? -1691
Ramírez, Josefa	1670-1670	-
Ramírez, María	1631 -C. 1655	¿? -1665
Reina, Eufrasia María (Ufrasia) (de) (la), (Hernández, Catalina)	1676-1696	-
Reinoso (Pérez), Cecilia (de)	1642-1644	-
Reinoso, Isabel	1644-1644	1637- ¿?
Reinoso, Jerónima de	1610-1610	-
Reinoso, Luisa de	1632 -1633	-
Reinoso, Luisa de	1614-1614	-
Reinoso, Luisa de	C. 1641-C. 1641	-
Reinoso, Manuela	1653-1656	-
Reinoso, María de	1656-1656	-
Reinoso, María (de) Jesús	1611-1624	-
Reyes, Jerónima de los	1588-1588	-
Reyes, Juana de los	1652 -1664	-
Reyes, María de los	1664-1673	¿? -C. 1674
Reyes, María de los	1671-1671	-
Reyes, Mariana (María Ana) de los (Ladrón de Guevara, Mariana), la Carbonera	C. 1627-1643	-
Riaza, Alfonsa de	1640-1640	-
Ribera, Ana (María) de	1659-1665	-
Ribera, Antonia de	C. 1632-C. 1635	-
Ribera, Isabel María	1655-1655	-
Ribera (Bravo, Rayos, Raya, Borja), Luisa (de), ¿la Música?	1625-1660	¿? -1668
Ribera, Magdalena de	1639-1639	-
Ribera, María (Ana) de	C. 1611-C. 1648	-
Ribera, María de	1636-1636	-
(Ribera), Mariana (de)	1632 -1640	-
Rija, Leonor	1590-1590	-
Río, Jerónima del (Avella, Jerónima)	1680-1702	¿? -C. 1721
Ríos, Francisca de los	1602-1602	-

Ríos, Mariana de los	1617-1617	-
Ríos, Micaela de (los)	1617-C. 1631	-
Ripol (Ripoll), Esperanza (María), Chicharra	1642-1673	-
Riquelme, María (de)	1627-1633	C. 1601-1634
Rizo, Antonia (Isabel)	1649-1653	-
Robles, Ana de	C. 1635-1639	-
Robles, Eugenia de	1661-1661	-
Robles, Inés de	C. 1637-1638	-
Robles, Josefa de	1648-C. 1658	-
Robles, Josefa de (Josefa Laura)	-	-
Robles, Juana de	1694-1700	-
Robles, Luisa (de)	1613-1636	-
Robles, Manuela de	1680-1680	-
Robles, María de	1644-1660	-
Robles, María de, la Pastora	C. 1633-C. 1643	-
Robles, Teresa de	1663-1717	C. 1650- ¿?
Robles, Úrsula de	1641-1648	-
Roca Paula	1584-1584	-
Rodríguez, Antolina	C. 1598-1600	-
Rodríguez, Francisca (Antonia)	1667-1677	¿? -1682
Rodríguez, Isabel	C. 1613-1614	-
Rodríguez, Isabel	1645-1645	-
Rodríguez, Isabel	1600-1603	-
Rodríguez, Isabel	1584-1584	-
Rodríguez (de Burgos), Jerónima	1613-1615	-
Rodríguez, Jerónima	1620-1634	-
Rodríguez, Jerónima	1639-C. 1640	-
Rodríguez, la	-	-
Rodríguez, María	-	-
Rodríguez, María	1627-C. 1631	-
Rodríguez, Mariana	1602-1605	-
Rodríguez, Mariana (María Ana)	1608-1632	-
Rodríguez, Mariquita	C. 1628-C. 1628	C. 1615- ¿?
Rodríguez, Teresa	1692-1692	-
Rodríguez, Úrsula	1645-1645	-
Rogel (Dido), Ángela, la Dido	1626-1651	¿? -1653
Rojas (Arora), Ana (Antonia) de	1680-1683	¿? -1710
Rojas, Ana María (de)	1642-1657	-
Rojas, Manuela de	-	¿? -C. 1667
Rojas (y de Heredia), María de	1603-1610	-
Rojas, María de	1631 -C. 1641	¿? -1669
Rojas, Paula María (María Paula) de	1677-1713	-
Rojo, María	1655 -1674	¿? -1700
Roldán, Juana	1681-1688	¿? -1707
Román, Alfonsa	1683-1683	-
Román, Isabel	C. 1625-C. 1625	-

Román, Josefa	1625-1652	¿? -C. 1652
Román, María, Marimorena, la Asturiana, la Roma	1624-1665	-
Román, Teresa (Manuela)	1668-1668	-
Romera, Paula, la Romera	1654-1654	¿? -1654
Romero (Romera, Sánchez), Ana (Juana)	1584-C. 1603	-
Romero, Luisa, ¿Romerilla?	1631 -1671	-
Romero, María	C. 1655-C. 1658	-
Romero, Mariana, ¿Romerilla?	1631 -1674	¿? - C. 1680/1684
Rosa María	1688-1688	-
Rosa María	C. 1691-C. 1691	-
Rosa, Ana (de) la	1687-1695	-
Rosa, Ana de la	1690-1714	¿? -1716
Rosa, Antonia (de) la	1687-1707	-
Rosa, Antonia (de) la	1656-C. 1670	¿? -1694
Rosa, Feliciana de (la)	1675-1696	-
Rosa, Josefa (de) la	1691-1703	-
Rosa, Josefa de la	1659-1660	-
Rosa, Tomasa de la	1664-1667	-
Ruano, Josefa	1687-1689	-
Ruano, Margarita	1681-1701	¿? -1702
Rueda, Bernarda de	1665-C. 1674	-
Rueda, Catalina de	1640-C. 1640	¿? -1680
Ruiz de Félix, Antonia	-	¿? -1676
Ruiz, Hilaria, la Escribana	1635-1635	-
Ruiz, Isabel	1626-1626	-
Ruiz (de Palacios), María	1636-1636	-
Ruiz, María	1629-1661	-
Ruiz, María (Mariana)	1602-1602	-
Ruiz, Rosolea	-	-
Saavedra, Catalina	1688-1688	-
Salado, Catalina	-	¿? -1658
Salamanca, Ángela (de), la Papachina	1691-1704	¿? -1720
Salamanca, María de	1696-1696	-
Salas, Ana de	1635-1648	-
Salas, Ángela de	-	-
Salas (Medina), Catalina de	C. 1628-1631	¿? -C. 1653
Salas, Juana (de), la Cornetilla	1662-1673	-
Salas, María (de)	1649-1658	-
Salazar, Andrea (María) (de)	1671-1696	¿? -1697
Salazar (Vivas, Vivas Salazar), Catalina (de)	1643-C. 1658	¿? -1658
Salazar, Josefa de	1672-1703	¿? -1709
Salazar, Josefa de, la Polla	1633 -1657	¿? -C. 1658
Salazar, Josefa de, Pingorrongo	C. 1676-1686	-
Salazar, Juana de	1643-1643	-
Salazar, Juana de	1588-1588	-



Salazar, María de	1633 -1654	-
Salazar, María de	1674-1674	-
Salazar (Vergara), Paula (de)	1633 -1656	-
Salcedo, Ana María de	1655-1655	-
Salcedo, María	1594-1602	-
Salcedo, Jerónima (de)	1594-1604 C.	¿? -1605
Salcedo (Olea), Lucía (de), la Loca de Nápoles, la Loca	C. 1606-C. 1617	-
Salgado, María	1645-1645	-
Salgado, Mariana	1632 -1632	-
Salinas (de la Calle), Magdalena de	1653 -1653	¿? -1653
Salinas, María de	1661-1667	¿? -1682
Salvador, María	1636-1641	-
Salvadora (Salvador), Paula (de)	1602-1618	-
Salvadora, Josefa	1689-1700	-
San Clemente, Teresa de	1670-1670	-
San Juan, Antonia de	1699-1703	-
San Miguel, Francisca de	1615-C. 1624	¿? -C. 1630
San Miguel, Gertrudis de	-	-
San Miguel, Josefa de	1664 -1689	-
San Pedro, María de	1631-1642	-
San Román, Josefa de	1679-1695	¿? -1700
San Roque, María de	1612-1612	-
(Sánchez) (de) (la) Estrella (Estrellas), Josefa (Catalina), la Naipera	1675-1694	¿? -1703
Sánchez de Vargas, Francisca	1633-1645	-
Sánchez de Vargas, Luisa	1639-1656	-
Sánchez de Vargas, María	1636-1654	-
Sánchez, Catalina	1650-1655	-
(Sánchez), Catalina (Francisca, Antonia), la Mellada, la Viuda, la Catuja	1688-1708	¿? -1714
Sánchez, Gracia	1614-1619	-
Sánchez (González), Inés	1613-1613	-
Sánchez, Jerónima	1609-1636	-
Sánchez, Josefa	1632 -1632	-
Sánchez, María (Mari)	1602-1609	-
Sánchez, Mariana	1640-1660	-
Sandoval, Ana de	1623-1637	-
Sandoval, Jerónima (de), la Sandovala	1668-1704	-
Sandoval, Josefa de	1691-1691	-
Santa Cruz, Felipa de	1610-1610	-
Santa María, Bernarda de	1664-1664	-
Santa, Ana María	1676-1676	-
Santander, Antonia de	1635-1635	-
Santi, Lucrecia de	1602-1602	-
Santiago (Valenciano), Antonia (Águeda) (de)	1635-C. 1676	-
Santiago, Antonia de	1652-C. 1676	-
Santiago, Antonia de	1650-1651	-

Santiago, Antonia de, la Bailarina	-	-
Santiago, María de	1651-1652	-
Santos, Bernabela de los	1644-1644	-
Santos, Isabel de	-	¿? -1658
Santos, María (de) (los)	1641-1660	-
Santos, María (Mari) (de los)	1655-1681	¿? -1691
Santos, María de los	1677-1677	-
Sarmiento (de Monzón, Monzó), Ana María	1579-C. 1598	-
Sarmiento, Josefa María	-	¿? -1678
Sarmiento, Rosolea	1677-1679	-
(Sevillano, Galindo), Antonia Manuela (de)	1653 -1691	¿? -1691
(Soto, León), María Antonia (de)	1687-1705	-
(Suárez), Feliciano María	1688-1692	-
Sayas, Jumara de	1620-1630	-
Sedeño (de Saavedra y Aguiar), Ana	C. 1632-C. 1635	-
Sedeño, Josefa	-	-
Segura (y) (Peregrín), María (de)	1632 -1665	-
Segura, Gregoria	-	-
Segura, Juana de	1611-1623	-
Segura, Juana de	1605-1605	-
Serafina	C. 1636-C. 1636	-
Serafina Manuela	1682-1696	-
Serna, Josefa de la	1655-1658	-
Serna, María de la	1652-1658	-
Serón, Isabel	1606-1606	-
Serrano, Ana	1641-1660	-
Serrato, Ana María	1686-1686	-
Serrato, Antonia, la Turca	1671-1683	-
Sevillano, Lucía	1633-1639	-
Sierra (Rojas, Robles), Dorotea (de)	C. 1632 -1654	-
Sierra (Ribera), Dorotea (de)	C. 1617-1636	¿? -C. 1639
Sierra (Vareaz, Baraiz), Jerónima (de)	C. 1616-C. 1660	-
(¿Sierra?), Luisa	1631-1631	-
Sierra, Manuela de	1689-1701	¿? -C. 1704
Sigüenza y Paniagua, Luisa de	1673-1673	-
Silva, Catalina de	1642-1643	-
Silva, Isabel de	-	¿? -C. 1673
Solís, Josefina María de (Josefa María)	1656-1665	-
Sores, Francisca de	C. 1622-C. 1622	-
Sotomayor, Isabel de	1631 -1632	-
Suárez (Juárez), Dionisia	1619-1634	-
Suárez, Juana María	1661-1661	-
Suárez, Paula	1675-1675	-
Talavera, Mariana de	1636-1637	-
Tamayo, Isabel	1616-1616	-
Tapia, Francisca de	1615-1615	-

Tapia, María de	1667-1669	C. 1643- ¿?
Tardía, María (Mari)	1617-1621	-
Tavares (Taveras), María (de)	1634-1637	-
Téllez (Ruiz), Catalina	1621-1623	-
Teloy (Celo, Tela), Bernarda	1631 -1633	-
Teresa María	1654-1654	-
Testala, Catalina	1637-1637	-
Toledo, Ángela de	1621-1623	-
Toledo, Antonia de	1631 -1631	-
Tomasa Josefa	1685-1695	¿? -C. 1695
Tordesillas, Francisca de	1693-1703	¿? -1714
Torrada, Ángela (Ángela María, María) (de)	1632 -1647	-
Torre, Catalina de la	1637-1637	-
Torres Laballe, María de	1644-1644	-
(Torres), Ana (Teresa) (de)	1647-1660	-
Torres, Ana de	1631 -1635	-
Torres, Antonia de	-	-
Torres, Beatriz de	1614-1614	-
Torres, Catalina Eugenia (Clara) de	1604-C. 1611	-
Torres, Francisca de	1620-1631	-
Torres, Francisca de	1614-1614	-
Torres, Isabel de, la Granadina	C. 1588-1614	-
Torres, Josefa de	1644-1644	-
Torres, Leocadia de	1619-1619	-
Torres, Manuela de	-	-
Torres, Manuela de (María Manuela Rosa de Jesús)	1694-1712	-
Torres, Margarita de	-	-
Torres, María de	1632 -1632	¿? -1636
Torres, María de	1694-1694	¿? -1698
Torres, Marina de	C. 1602-1614	-
Torres, Teresa de	1665-1665	-
Torres (Ayora), Úrsula de	1643-1668	-
Torres (Ortiz), Úrsula de	1636-1660	¿? -1666
Triviño (Treviño), Manuela	1642-1660	-
Troque, Ángela de, la Pomblina	1694-1694	-
Tudanza, Josefa	1673-1674	-
Ucedo, Águeda (de)	1692-1692	-
Ulloa, Ana María (de)	1611-1632	-
Ulloa, Antonia de	1659-1660	-
Ulloa (y Sotomayor), Inés de	C. 1626-1635	-
Ursula María	1655-1655	-
Vaca de Contreras, Damiana	1585-1585	-
Vaca (de Mendi, Vacamendi), Josefa (Magdalena)	1603-1632	¿? -1653
Vaca, Luisa	1638-1638	-
Vaca (de Morales, Medrano, Prado), Mariana	1618-C. 1671	1608-1675

Vaca, Mariana	1579-1602	¿? - C. 1602/1612
Vados, María de	-	-
Valcázar (Valcácer), Catalina de	C. 1598-1619	¿? -1633
Valcázar (Valcárcel), Jerónima (de)	1618-1631	-
Valcázar (Astorga y Valcázar), María (de)	1633 -1643	-
Valcázar, María de	-	¿? -1679
Valdés Toral, María de	1632 -1632	-
Valdés, María (de)	1659-1680	¿? -1709
Valdés, María de	1632 -1632	-
Valdés, María de	1638-1639	-
Valdés, Rafaela (de)	1631 -C. 1637	¿? -C. 1641
Valdivia, Francisca María de	1637-1637	-
Valencia, Francisca (de)	C. 1653-1659	-
Valenciana, María	-	¿? -1653
Valenzuela, María	-	-
Valerio, Juana	1626-1626	-
Valero, Jerónima	-	¿? -1643
Valle, María del	1648-1658	¿? -1658
(Vallejo), Francisca María	1631 -1631	-
Vallejo, Juana (de)	1644-1647	-
Vallejo (Álvarez), María	1659-1676	¿? -1702
Valmaseda (San Vicente), María de	1628-1642	-
Vaquedano (de Garay), Polonia	1655-1687	-
Vaquedano, Teresa	1648-1648	-
(Vaquero), Ana Hipólita	C. 1685-1709	-
Varela, Beatriz (de)	1632 -C. 1635	-
Vargas, Alfonsa	1594-1594	-
Vargas, Ana de	1686-1686	-
Vargas, Jerónima de	1627-C. 1659	¿? -1668
Vázquez (Díaz), Juana	1583-C. 1603	-
Vázquez (Abáez, Abázquez), María	1631 -1632	-
Vázquez, Sebastiana	1614-1625	-
Vázquez (Modorro), Teodora, la Modorra	1691-1698	¿? -1699
Vega, Agustina de	1593-1594	-
Vega, Josefa de	1632 -C. 1634	-
Vega, Juana de (la)	1602-1609	-
Vela (de Labaña), Ángela	1695-1705	-
Velarde (Estrada), Gabriela	1689-1706	-
Velasco, Ana de	1584-C. 1589	¿? - C. 1589/1612
Velasco, Beatriz de	1632 -C. 1635	-
Velasco, Gracia de	1642-1642	-
Velasco, Isabel de	1608-1614	C. 1583- ¿?
Velasco, Jerónima de	1594-1594	-
Velasco, Josefa (de)	1578-1592	-

Velasco (y de Ochoa), Leonor (de)	1641-1644	-
Velasco, Mariana	1595-1595	-
Velasco (¿Avilés?), Mariana de	C. 1604-1609	¿? -C. 1613
Velasco, Mariana de	1592-1594	-
Velasco, Mariana de, la Candada	1618-C. 1638	¿? -1649
(Velázquez), Bernarda Manuela (Bernarda), la Grifona	C. 1639-1681	-
Velázquez, María (de)	1631 -1631	-
Vélez de Guevara (Gevaro, de Genaro), Francisca	1611-1615	-
Vélez, Jacinta	1636-1636	-
Vera, Agustina de	1631 -1631	-
Vera (Vega), Antonia de	1614-1617	-
Vera, Marina (María, Mariana, María Ana) de	1630-C. 1648	-
Verda, Juana	1641-1641	-
Verdugo, Dorotea	-	¿? -1670
Verdugo, Francisca	C. 1642-1663	¿? -1670
Vergara, Leocadia (de)	1632 -1632	-
Vergara, María de	-	-
Victoria (Vitoria), Antonia	C. 1632 -C. 1638	-
Vilches, Saturia de	-	-
Villaflor, Juana de	-	-
Villalba, Isabel de	1639-1642	-
Villalba, Juana de	C. 1587-C. 1632	-
Villar, Teresa de	1664-1664	-
Villarreal, Josefa	1673-1673	-
Villarreal, Bernarda	1622-1627	-
Villaseca, Catalina (de)	-	¿? -1676
Villavicencio, Ángela de	1695-1695	-
Villavicencio (Villavicecio), María de, la Chamberga	1689-1717	-
Villegas, Ana de	-	C. 1603- ¿?
Villegas (y Ramos), Eugenia de	1606-1615	¿? - C. 1615/1639
Villegas, María de	-	C. 1611- ¿?
Vitoria (Victoria, Álvarez), Isabel (de)	1627-1640	¿? -1642
Vitoria (Victoria), María de	1624-1640	-
Vivas (Rentería), Ana (Ana María, María Ana) (de)	C. 1617-1642	-
Vivas, Isabel (de)	1651-1671	-
Vivas, María (de)	1631 -1642	-
Vivelo, Jerónima	-	¿? -1679
Yáñez, Luisa	-	¿? -1662
Zabala, Manuela (de)	1673-1702	-
Zabala, María (de)	1657-C. 1682	¿? -1682
Zaldo, Ana de	1586-1586	-
Zapata, Andrea	1638-1638	-
Zapata, Isabel	1653-1653	-
Zayas, Ana de	1692-1692	-
Zayas, Inés de	1627-1627	-

Zayas, Jerónima de	1631-1631	-
Zuazo, Margarita (de)	1669-1681	-
Zúñiga (Fernández), Catalina de	1643-1643	¿? -1647

Al respecto de este anexo se ha de marcar que ha sido extraído del apéndice “Las actrices de los siglos XVI y XVII” (pp. 541-576), de la tesis de Mimma de Salvo (2007). Se ha mantenido el criterio de la autora, si bien modificando la presentación de los datos para su concordancia con los de este estudio.

#### Anexo IV. Actrices que desarrollan su actividad en el siglo XVIII

Nombre	Actividad profesional*	Periodo vivido
Alcázar, Mariana	1757-1787	1739-1797
Álvarez, Catalina	1700	-
Blasco, María	1700	-
Bárbara María	1702	-
Cárcamo, Rosa de	1701-1702	¿? -1703
Córdoba, Francisca de	1702-1704	-
Correas, Lorenza	1786-1831	1773-1831
Chaves, Catalina (María) (de), apodada la portuguesa	1700-1713	-
Domínguez, María Magdalena	1700	-
Espinosa, Antonia (de)	1700	-
Fernández, María Antonia, apodada la caramba	1778-1786	1750-1787
Fernández, María Rosario, apodada la tirana	C. 1773- 1803	1755-1803
Flores, Antonia	1702	-
Francisca (o Sánchez), Catalina, apodada la mellada, la viuda o la catuja	1688-1703	-
González, Ana, apodada Soplá la venza	1700-4	-
González, Margarita	1700	-
Gutiérrez, Josefa	1700	-
Jiménez, Josefa	1702	-
Josefa Antonia	1700	-
León Francisca	1700-1719	-
(López) de Estrada, Salvadora	1700	-
Luna, Rita	1790-1806	1770-1832
Manuela Josefa	1702	-
Mariana (o María) Teresa	1700-1704	-
Martínez (Cabrero, o Cabero), Juana	1700-1704	-
Moncayo, Manuela	1702-1713	-
Monreal, Josefa	1702	-
Montiel, Antonia	1700-1709	-
Montiel, Isabel	1702-1704	-
Morales (o Álvarez), Petronila (de)	1701-1712	-
Moya, Isidora de	1700-1706	-
Olmedo, Fabiana de	1700-1702	-
Olmedo, Jesualda de	1700-1705	-
Ondarro, Rosa (de)	1701-1713	¿? -1721
Ordóñez, Rosa maría (o María Rosa, o Rosa)	1700-1707	-
Orozco, Juana (Jerónima) de	1704-1719	-
Ortiz, Juana	1700	-
Palomino, Francisca	1702-1717	-
Pulpillo, María	1779-1794	1763-1809
Rivas, Josefa de	1702-1704	-
Rodríguez, Beatriz	1701-1713	¿? - 1716

Salvatierra, Ana Teresa	1700	-
Teresa Francisca	1700	-
Teresa Paula María (o Teresa María)	1700-1703	-
Tomasa Francisca	1700	-
Toriburco, María	1700	-
Ubalde, catalina	1700-1704	-

\*La actividad profesional de estas actrices se presenta ardua de especificar, para datar esta nos hemos servido de los datos aportados por Dicat (2008), Hormigón (2003) y *De la cazuela a la escena* (2008), si bien, es posible que esta fecha no date un periodo concreto, sino más bien la constancia de que ejercicio la profesión como se muestra en las distintas investigaciones referenciadas.



## Anexo V. Directoras y actrices no excluidas anteriormente

Nombre	Actividad profesional	Periodo vivido
Calle, Águeda de la	1762-1763	-
Cecilia del Nacimiento, Sor	-	1570-1646
Escolástica Teresa Cónsul, Sor	-	-
Francisca de Santa Teresa, Sor	-	1654-1709
Gregoria de Santa Teresa, Sor	-	1653-1726
Hierónima	-	-
Ignacia de Jesús Nazareno, Sor	-	-
Juana María, Sor		1696-1748
Ladvenant y Quirante, María (Pseudónimo: La divina Mariquita)	1759-1766	1741-1767
Luisa del Espíritu Santo, Sor	-	1711-1777
Marcela De San Félix, Sor	-	1605-1687
María de San Alberto, Sor	-	1568-1640
Portillo, María Bernarda	¿? -1735	-

## Anexo VI. Intervenciones de los personajes femeninos grecolatinos

### Anexo VI. I: Intervenciones en las tragedias grecolatinas.

#### Esquilo

##### Los persas

Intervenciones	N.º	Sexo
Coro	48	M
Jerjes	35	M
Mensajero	2	M
Reina	34	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>85</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>34</b>	



##### Los siete contra Tebas

Intervenciones	N.º	Sexo
Eteocle	22	M
Mensajero	10	M
Heraldo	8	M
Coro	27	F
Antigona	25	F
Ismene	18	F
Corifeo	8	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>40</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>78</b>	



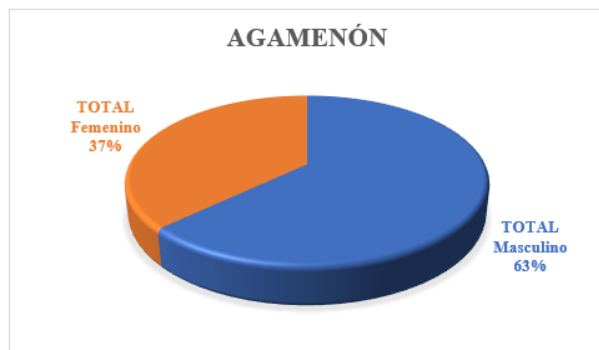
##### Las suplicantes

Intervenciones	N.º	Sexo
Rey	57	M
Danao	18	M
Heraldo	18	M
Corifeo	54	F
Coro	22	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>93</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>76</b>	



##### Agamenón

Intervenciones	N.º	Sexo
Coro y Corifeo	86	M
Agamenón	13	M
Heraldo	12	M
Egisto	11	M
Mensajero	1	M
Vigia	1	M
Casandra	37	F
Clitemestra	36	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>124</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>73</b>	



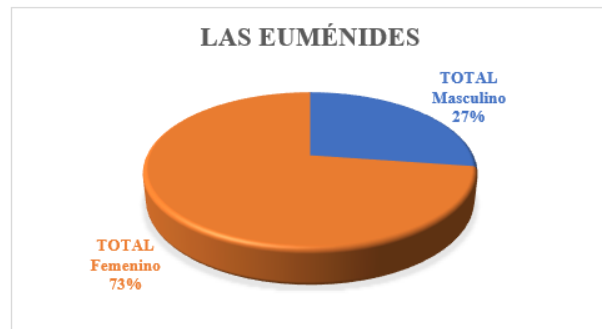
### Las Coéforas

Intervenciones	N.º	Sexo
Orestes	57	M
Egisto	9	M
Portero	1	M
Coro y Corifeo	55	F
Electra	41	F
Clitemestra	18	F
Nodriza	7	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>67</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>121</b>	



### Las Euménides

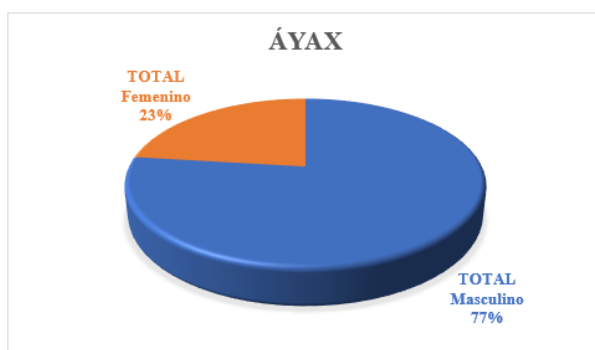
Intervenciones	N.º	Sexo
Apolo	23	M
Orestes	18	M
Pitía	1	M
Euménides coro y corifeo	71	F
Atenea	35	F
Sombra clitemestra	6	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>42</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>112</b>	



## Sófocles

### Áyax

Intervenciones	N.º	Sexo
Coro	65	M
Corifeo	46	M
Áyax	41	M
Odiseo	36	M
Teucro	31	M
Agamenón	18	M
Menelao	16	M
Mensajero	9	M
Zeus	1	M
Tecmesa	51	F
Atenea	28	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>263</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>79</b>	



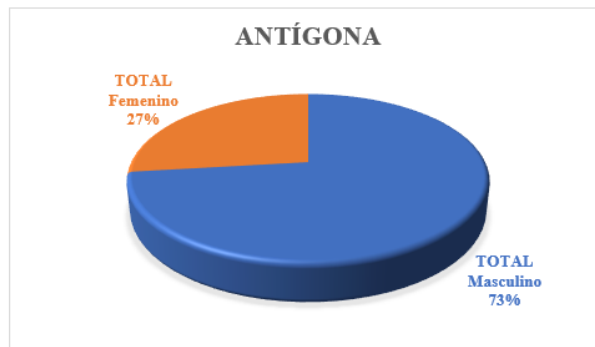
### Las Traquinias

Intervenciones	N.º	Sexo
Hilo	51	M
Heracles	37	M
Licas	30	M
Corifeo	28	M
Mensajero	22	M
Anciano	14	M
Deyanira	55	F
Coro de Mujeres	34	F
Nodriza	14	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>182</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>103</b>	



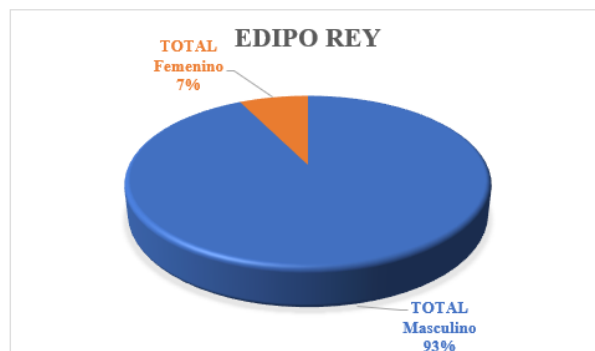
### Antígona

Intervenciones	N.º	Sexo
Creonte	94	M
Corifeo	39	M
Hemón	18	M
Guardian	16	M
Tiresias	14	M
Mensajero	13	M
Coro	2	M
Antígona	44	F
Ismene	27	F
Euridice	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>196</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>72</b>	



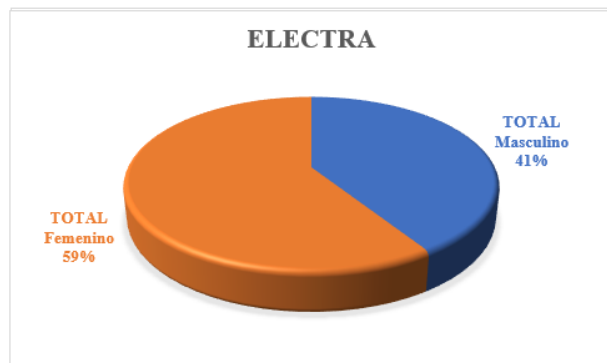
### Edipo Rey

Intervenciones	N.º	Sexo
Edipo Rey	300	M
Mensajero	54	M
Creonte	53	M
Coro	48	M
Servidor tiresias	30	M
Tiresias	27	M
Sacerdote	4	M
Yocasta	41	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>516</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>41</b>	



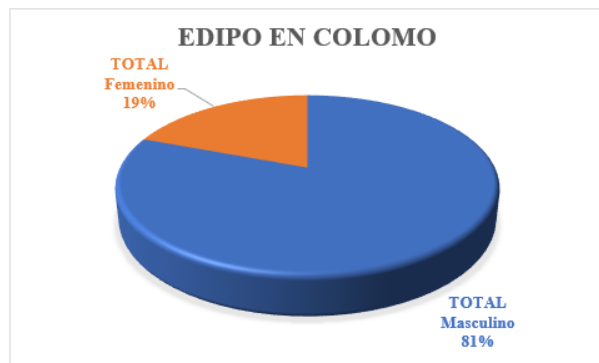
### Electra

Intervenciones	N.º	Sexo
Orestes	76	M
Crisótemis	52	M
Pedagogo	18	M
Egisto	15	M
Electra	161	F
Coro doncellas	50	F
Clitemestra	21	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>161</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>232</b>	



### Edipo en colomo

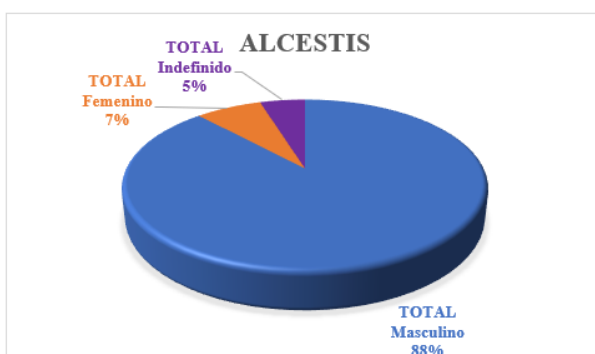
Intervenciones	N.º	Sexo
Edipo	190	M
Coro ancianos	107	M
Teseo	53	M
Creonte	32	M
Extranjero	13	M
Polinices	13	M
Mensajero	2	M
Antigona	63	F
Ismene	35	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>410</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>98</b>	



## Eurípides

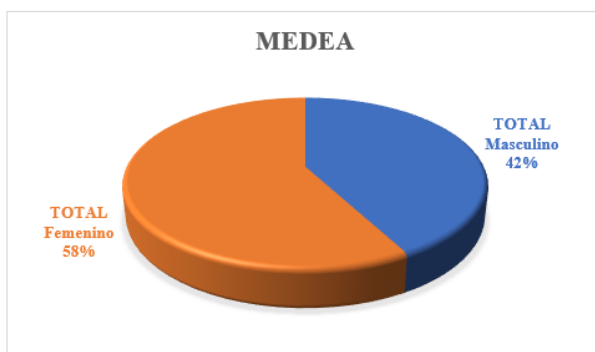
### Alcestis

Intervenciones	N.º	Sexo
Admeto	91	M
Heracles	74	M
Coro y corifeo	48	M
Un sierviente	30	M
Apolo	15	M
Feres	14	M
Emulo	2	M
La muerte	15	I
Alcestis	22	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>274</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>22</b>	
<b>TOTAL Indefinido</b>	<b>15</b>	



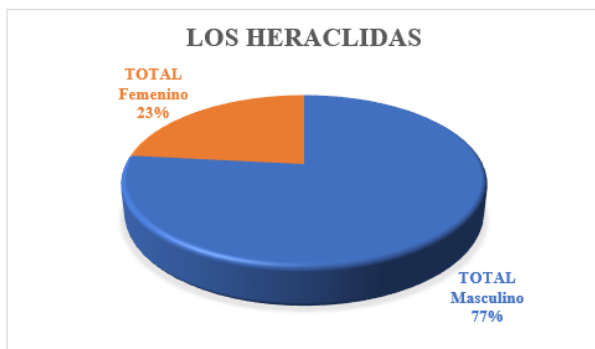
### Medea

Intervenciones	N.º	Sexo
Jason	37	M
Egeo	31	M
Creonte	13	M
Pedagogo	13	M
Mensajero	3	M
Hijos Medea	2	M
Medea	96	F
Coro Mujeres	28	F
Nodriza	12	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>99</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>136</b>	



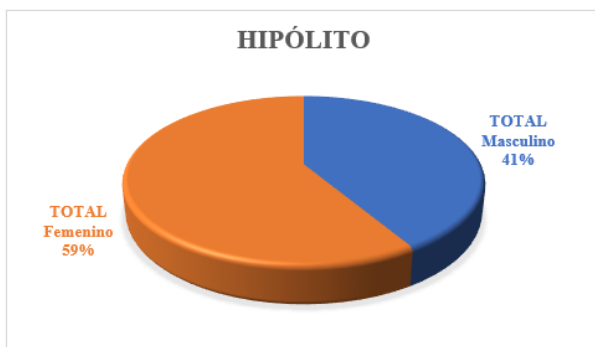
### Los Heraclidas

Intervenciones	N.º	Sexo
Yolao	54	M
Un servidor	35	M
Coro	31	M
Heraldo	25	M
Demofonte	14	M
Euristeo	2	M
Atmena	36	F
Macaria	13	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>161</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>49</b>	



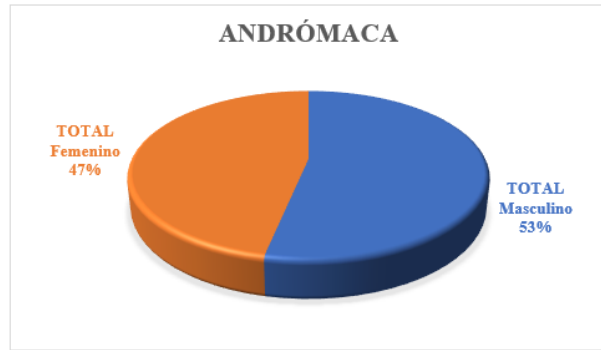
### Hipólito

Intervenciones	N.º	Sexo
Hipólito	47	M
Teseo	46	M
Mensajero	5	M
Sirvientes	2	M
Coro Cazadores	1	M
Nodriza	50	F
Fedra	47	F
Coro Mujeres	43	F
Artemis	2	F
Afrodita	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>101</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>143</b>	



### Andrómaca

Intervenciones	N.º	Sexo
Coro	31	M
Peleo	26	M
Menelao	17	M
Orestes	14	M
Hijo Andrómaca	5	M
Mensajero	4	M
Andrómaca	39	F
Hermione	33	F
Esclava	6	F
Nodriz	6	F
Tetis	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>97</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>85</b>	



### Hécuba

Intervenciones	N.º	Sexo
Polímestor	45	M
Agamenón	35	M
Ulises	14	M
Talbio	5	M
Espectro Poliodoro	1	M
Hécuba	106	F
Coro Cautivas	25	F
Polixena	24	F
Servidora	6	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>100</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>161</b>	



## Séneca

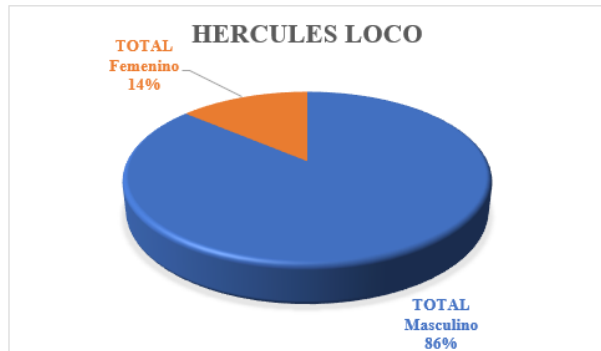
### Las Fenicias

Intervenciones	N.º	Sexo
Edipo	6	M
Etéocles	4	M
Polínicés	3	M
Mensajero	2	M
Guardia	1	M
Yocasta	10	F
Antígona	6	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>16</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>16</b>	



### Hercules Loco

Intervenciones	N.º	Sexo
Anfitrión	49	M
Hércules	32	M
Lico	24	M
Teseo	11	M
Coro	9	M
Megara	19	F
Juno	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>125</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>20</b>	



### Las troyanas

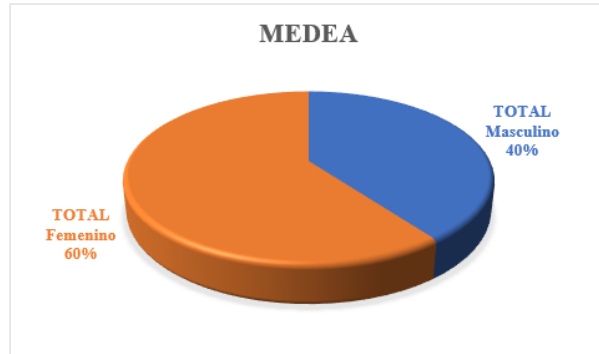
Intervenciones	N.º	Sexo
Pirro	15	M
Agamenón	15	M
Ulises	15	M
Anciano	8	M
Mensajero	4	M
Taltibio	2	M
Calcante	1	M
Andrómaca	32	F
Hécuba	8	F
Coro	7	F
Helena	5	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>60</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>52</b>	





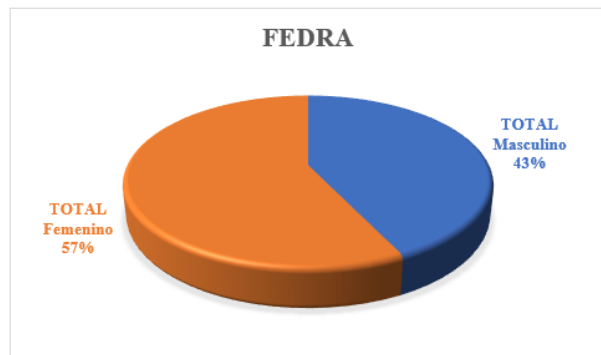
### Medea

Intervenciones	N.º	Sexo
Jasón	26	M
Creonte	13	M
Coro	8	M
Mensajero	4	M
Medea	58	F
Nodriza	19	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>51</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>77</b>	



### Fedra

Intervenciones	N.º	Sexo
Teseo	27	M
Hipólito	18	M
Mensajero	6	M
Fedra	39	F
Nodriza	23	F
Coro Muj.	6	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>51</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>68</b>	



## Anexo VI. II: Intervenciones en las comedias grecolatinas.

### Aristófanes

#### Lisistrata

Intervenciones	N.º	Sexo
Los Dos Coros	2	M/F
Coro de viejos	59	M
Cinesias	49	M
Consejero	41	M
Pritanis	33	M
Espartano	15	M
Heraldo Espartano	10	M
Ateniense	3	M
Niño de Cinesias	1	M
Lisistrata	150	F
Cleonica	66	F
Mirrina	46	F
Coro de viejas	43	F
Lampito	17	F
Mujeres	16	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>211</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>338</b>	



#### La Asamblea de Mujeres

Intervenciones	N.º	Sexo
Blépiro	95	M
Cremeras	86	M
Dos Hombres	54	M
Joven	47	M
Praxágora	100	F
viejas	64	F
Mujeres	47	F
Muchacha	14	F
Criada	7	F
Corifeo	6	F
Coro	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>282</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>241</b>	



## Menandro

### El labrador

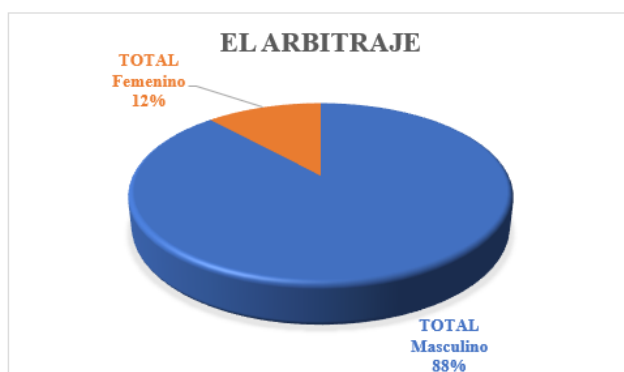
Intervenciones	N.º	Sexo
Daos	5	M
Gorgias	4	M
Cleeneto	2	M
Joven	1	M
Mirrina	10	F
Filina	10	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>12</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>20</b>	



### El Arbitraje

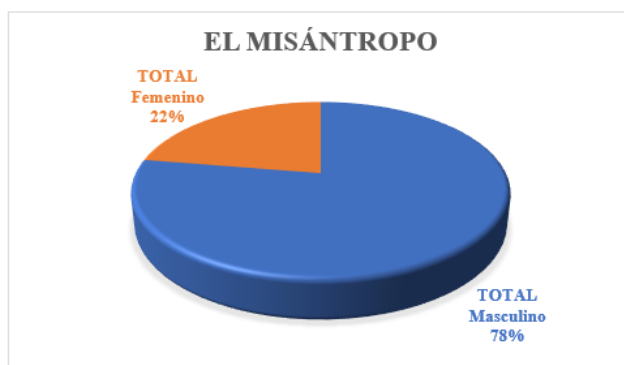
Intervenciones	N.º	Sexo
Siro	37	M
Esmicrines	26	M
Onésimo	23	M
Daos	19	M
Querestrato	11	M
Carión	4	M
Hambrótomo	15	F
Pánfila	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>120</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>16</b>	

\*\*FRAGMENTADO



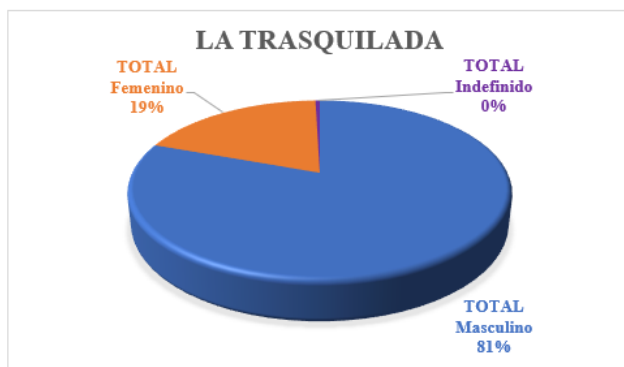
### El misántropo

Intervenciones	N.º	Sexo
Sóstrato	46	M
Getas	41	M
Cnemón	40	M
Gorgias	24	M
Daos	12	M
Queréas	7	M
Sicón	7	M
Pirrias	2	M
Pan	1	M
Simica	46	F
Muchacha	6	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>180</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>52</b>	



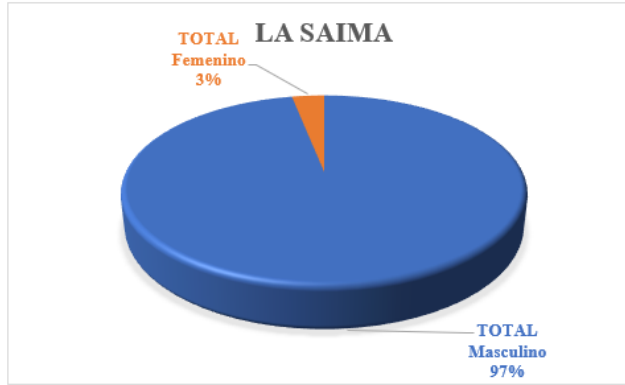
### La trasquilada

Intervenciones	N.º	Sexo
Pateco	51	M
Daos	42	M
Mosquión	38	M
Polemón	30	M
Sosias	21	M
Ignorancia	1	I
Glicera	28	F
Dórice	15	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>182</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>43</b>	
<b>TOTAL Indefinido</b>	<b>1</b>	



**La saima**

Intervenciones	N.º	Sexo
Demeas	83	M
Nicerato	58	M
Mosquión	48	M
Pármeno	29	M
Criside	7	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>218</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>7</b>	
<b>**FRAGMENTADO</b>		



**El labrador**

Intervenciones	N.º	Sexo
Daos	5	M
Gorgias	4	M
Cleeneto	2	M
Joven	1	M
Mírrina	10	F
Filina	10	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>12</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>20</b>	



## Plauto

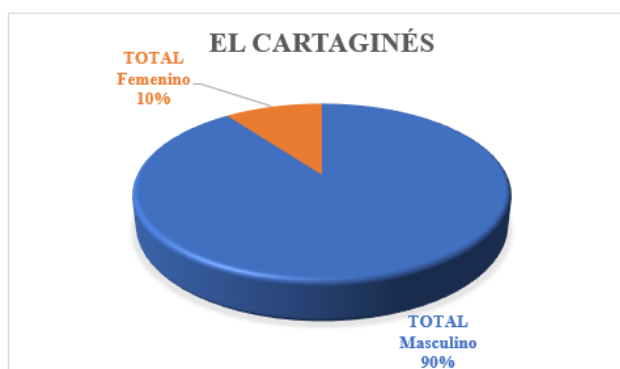
### La comedia de la Arquilla

Intervenciones	N.º	Sexo
Lampadión	63	M
Alcesimarco	55	M
Tinisco	20	M
Viejo	10	M
Demifón	4	M
Auxilio	1	M
Fanóstrata	46	F
Malénide	43	F
Gimnasio	31	F
Selenio	30	F
Halisca	27	F
Sira	17	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>153</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>194</b>	



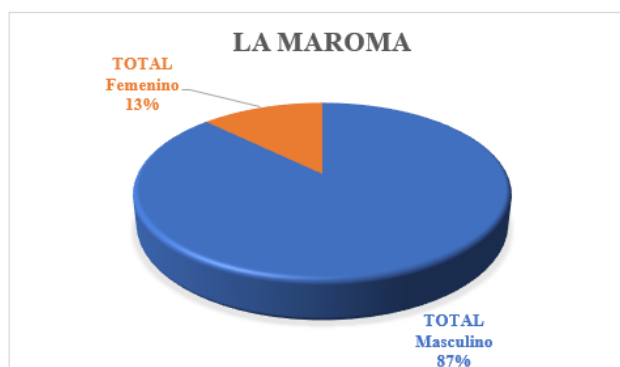
### El Cartaginés

Intervenciones	N.º	Sexo
Agórstocles	265	M
Milfión	198	M
Hannón	119	M
Lobo	90	M
Testigos	68	M
Sincenato	49	M
Colibisco	45	M
Antaménides	35	M
Jov. esclavo	1	M
Adelfasio	64	F
Anterástilis	25	F
Gidenis	8	F
Una Esclava	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>870</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>98</b>	



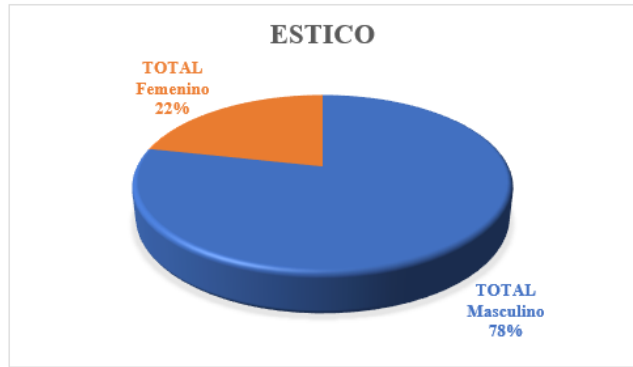
### La Maroma

Intervenciones	N.º	Sexo
Tracalión	188	M
Démones	154	M
Gripo	150	M
Lábrax	140	M
Plesidipo	53	M
Esceparián	39	M
Cármides	32	M
Esclavos	9	M
Pescadores	5	M
Ampelisca	62	F
Palestra	44	F
Ptolemocrac	6	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>770</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>112</b>	



### Estico

Intervenciones	N.º	Sexo
Gelásimo	96	M
Epignomo	59	M
Pinacio	44	M
Estico	42	M
Antifón	40	M
Sangarino	37	M
Panfilipo	24	M
Panégiris	42	F
Pánfila	29	F
Crococio	16	F
Estefanio	7	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>342</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>94</b>	



### Truculento

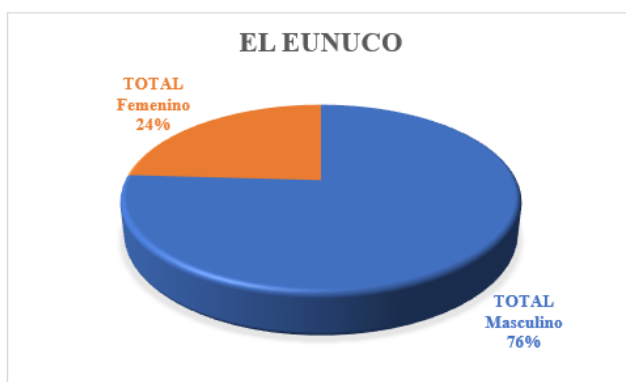
Intervenciones	N.º	Sexo
Diniarco	121	M
Estratófanos	52	M
Truculento	32	M
Calicles	28	M
Ciamo	18	M
Estrábax	18	M
Astaño	122	F
Fronesio	95	F
Sira	10	F
Esclava	9	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>269</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>236</b>	



## Terencio

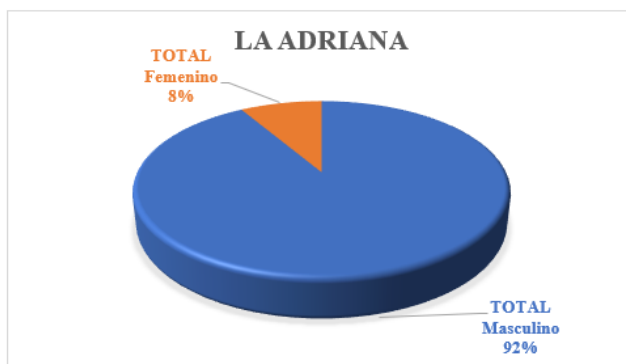
### El Eunuco

Intervenciones	Nº	Sexo
Parmenón	149	M
Querea	101	M
Fedro	89	M
Gnatón	85	M
Trasón	76	M
Cremeres	44	M
Antifón	20	M
Doro	16	M
Laques	13	M
Sanga	3	M
Pitias	95	F
Tais	85	F
Dorias	9	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>596</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>189</b>	



### La Adriana

Intervenciones	Nº	Sexo
Davo	204	M
Simón	174	M
Pánfilo	128	M
Carino	65	M
Cremeres	62	M
Critón	27	M
Sosia	23	M
Birria	16	M
Dromón	2	M
Misis	61	F
Lesbia	3	F
Glicera	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>701</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>65</b>	



### El atormentador de sí mismo

Intervenciones	N.º	Sexo
Cremeres	232	M
Siro	191	M
Clitifón	110	M
Menedemo	106	M
Clinia	50	M
Dromón	5	M
Frigia	2	M
Sostrata	40	F
Baquis	18	F
Antifila	6	F
La Nodriza	2	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>696</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>66</b>	



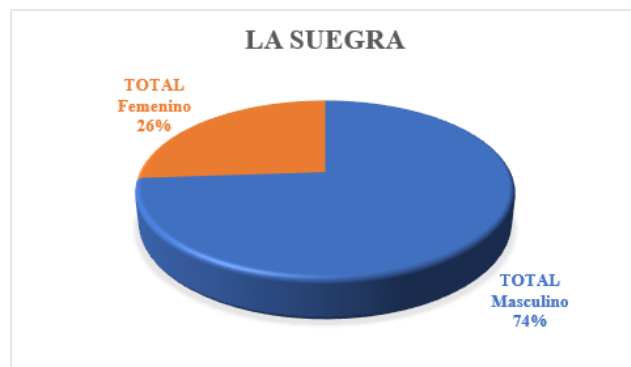
### Los hermanos

Intervenciones	N.º	Sexo
Demea	174	M
Siro	118	M
Mición	116	M
Esquino	80	M
Sannión	42	M
Tesifón	29	M
Geta	28	M
Hegión	20	M
Dromón	1	M
Ísquino	1	M
Sostrata	24	F
Cantara	6	F
Panfila	1	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>609</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>31</b>	



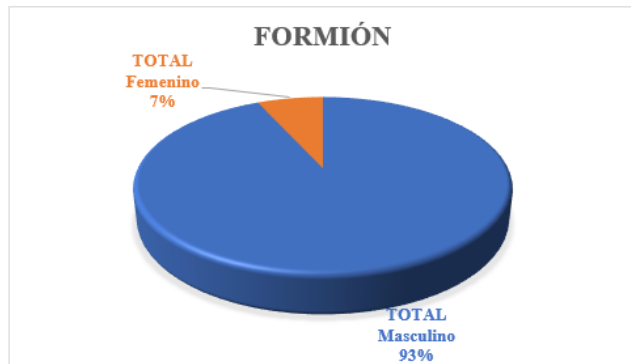
### La suegra

Intervenciones	N.º	Sexo
Pánfilo	81	M
Laques	77	M
Parmenón	71	M
Fidipo	42	M
Maquis	1	M
Sostrata	29	F
Baquis	27	F
Filotis	23	F
Mírrina	10	F
Sira	4	F
Sosia	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>272</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>96</b>	



### Formión

Intervenciones	N.º	Sexo
Geta	192	M
Demifón	150	M
Formión	111	M
Antifón	102	M
Cremeres	100	M
Fedro	57	M
Davo	27	M
Dorión	23	M
Hegión	3	M
Cratino	2	M
Critón	1	M
Nausistrata	35	F
Sofrona	21	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>768</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>56</b>	





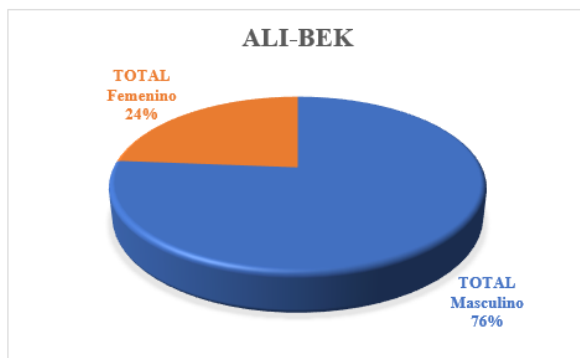
## Anexo VII: Intervenciones de los personajes femeninos del Siglo de Oro al XVIII

### Anexo VII. I: Intervenciones de los personajes femeninos en las tragedias

*María Rosa Gálvez*

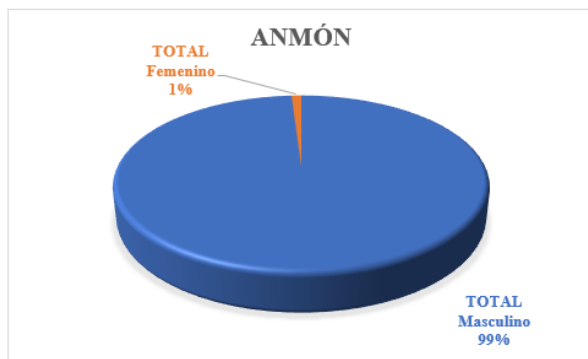
#### Ali-bek

Intervenciones	Nº	Sexo
Morad	45	M
Ali-Bek	38	M
HASSAN	34	M
Mohamad	32	M
Ismael	2	M
Roberto	0	M
Comparsa de Mamelucos	0	M
Amalia	47	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>151</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>47</b>	



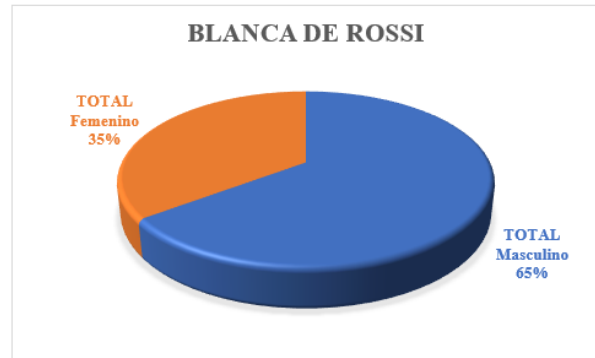
#### Anmón

Intervenciones	Nº	Sexo
Absalón	196	M
David	178	M
Anmón	156	M
Achirophel	94	M
Thamar	62	M
Jonadab	38	M
Coro pueblo y doncellas	32	M
Joab	9	M
Adonias	6	M
Salomón	5	M
Coro Guerreros	4	M
Coro Doncellas de Israel	8	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>780</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>8</b>	



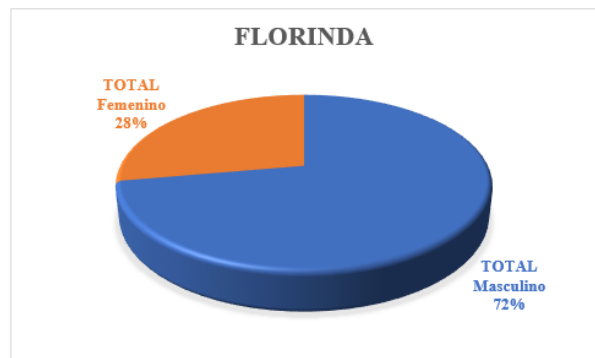
### Blanca de Rossi

Intervenciones	Nº	Sexo
Acciolino	99	M
Genaro	66	M
Alberto	40	M
Bautista	34	M
Leopoldo	26	M
Comparsa gerreros, nobres, sold	0	M
Blanca de Rossi	106	F
Felicia	38	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>265</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>144</b>	



### Florinda

Intervenciones	Nº	Sexo
Rodrigo	54	M
Egerico	42	M
Tulga	30	M
Pelayo	28	M
El conde Julián	7	M
Tarif	7	M
Comparsa godos y moros	1	M
Florinda	65	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>169</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>65</b>	



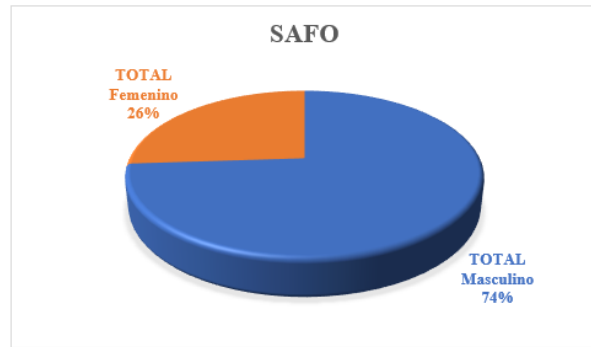
### La delirante

Intervenciones	Nº	Sexo
El conde de Essex	72	M
Lord Arligton	59	M
Lord Pembroke	35	M
Los Capitanes y parientes de Es	1	M
Los Conjurados	1	M
Los parciales de Essex	1	M
Isabel	102	F
Leonor	77	F
Lady Pembroke	40	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>169</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>219</b>	



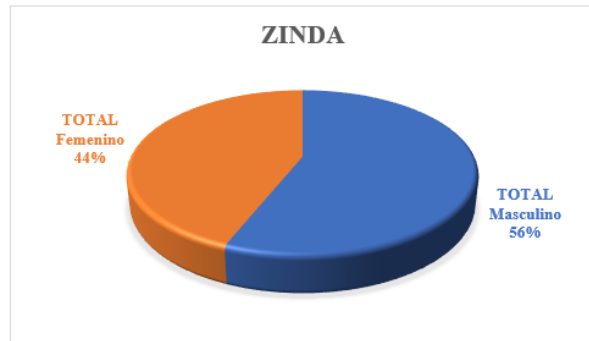
### Safo

Intervenciones	N°	Sexo
Aristipo	27	M
Cricias	25	M
Nicandro	23	M
Faón	13	M
Comparsa	0	M
Safo	31	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>88</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>31</b>	



### Zinda

Intervenciones	N°	Sexo
Vinter	45	M
Nelzir	27	M
Pereyra	24	M
Vasco	19	M
Alcaypa	18	M
Comparsa	5	M
Zelido	0	M
Zinda	68	F
Ángela	40	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>138</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>108</b>	

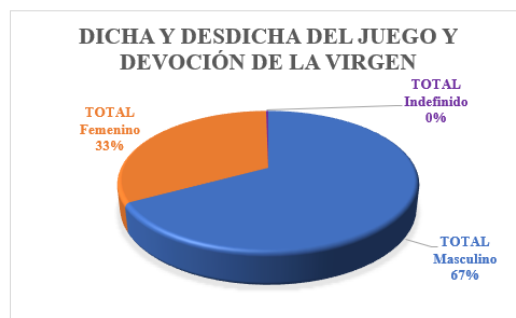


## Anexo VII. II: Intervenciones de los personajes femeninos en las comedias

### Ángela de Acevedo

#### Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen

Intervenciones	Nº	Sexo
Felizardo	130	M
Sombrero	122	M
Tijera	88	M
Don Fadrique de Miranda	76	M
Don Nuño Ossorio	46	M
El Demonio	18	M
Musica	2	I
Violante	75	F
Belisa	61	F
Doña María de Acevedo	51	F
Rosela	43	F
La virgen	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>480</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>233</b>	
<b>TOTAL Indefinido</b>	<b>2</b>	



#### El muerto disimulado

Intervenciones	Nº	Sexo
Clarindo	88	M
Papagayo	80	M
Don Álvaro de Gamboa	69	M
Don Rodrigo de Aguilar	44	M
Alberto	20	M
Jacinta	73	F
Lisarda	56	F
Hipólita	53	F
Dorotea	45	F
Doña Beatriz de Gamboa	45	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>301</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>323</b>	



#### La Margarita El Tajo que dio nombre a Santarem

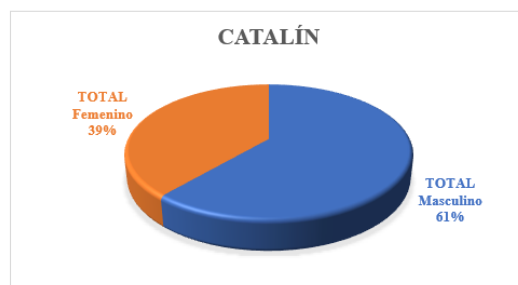
Intervenciones	Nº	Sexo
Britaldo	147	M
Etcétera	129	M
Castinaldo	55	M
Banán	48	M
Remigio	33	M
Músicos	11	M
Ángeles (PL 1)	13	I
Voz	5	I
Irene	88	F
Rosimunda	81	F
Lucinda	52	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>423</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>221</b>	
<b>TOTAL Indefinido</b>	<b>18</b>	



*María Rita Barrenechea y Morante de la Madrid*

**Catalín**

Intervenciones	Nº	Sexo
El Barón	64	M
Beltia	54	M
Barreina	42	M
Guiña	18	M
Julían	3	M
Catalín	71	F
Marichú	43	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>181</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>114</b>	



*María Antonia de Blancas*

**El esclavo de su amor y el ofendido vengado**

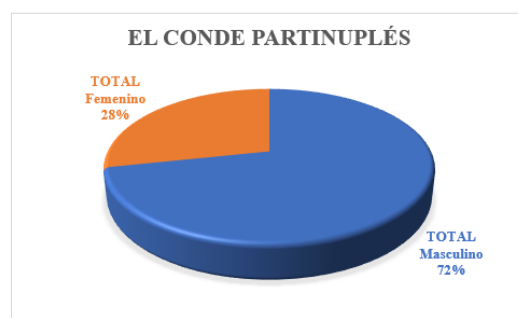
Intervenciones	Nº	Sexo
Don Félix	183	M
Escarpín	134	M
Don Luis	90	M
Don Carlos	67	M
Don Fernando	62	M
Fabio	35	M
Ceño	33	M
Leonor	103	F
Margarita	102	F
Inés	85	F
Flora	53	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>604</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>343</b>	



*Ana Caro Mallén de Soto*

**El Conde Partinuplés**

Intervenciones	Nº	Sexo
El Cónde partinuplés	185	M
Gauín	138	M
Emilio	18	M
El rey de Francia	13	M
Roberto de Transilvania	13	M
Dos pescadores	11	M
Un viejo	9	M
Eduardo de Escocia	8	M
Federico de Polonia	8	M
Guillermo	8	M
Arcenio	5	M
Clauso	4	M
Rosaura	93	F
Aldora	51	F
Lisbella	22	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>420</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>166</b>	



### Valor, agravio y mujer

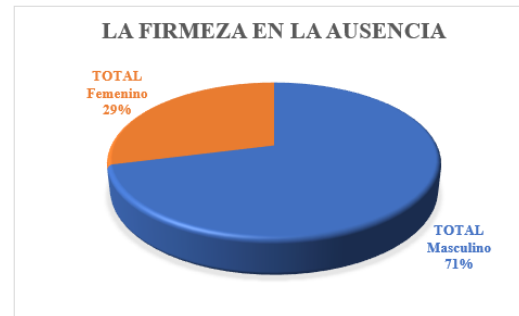
Intervenciones	Nº	Sexo
Don Juan de Córdoba	140	M
Don fernando de Ribera	83	M
Ribete	70	M
Tomillo	51	M
Ludovico	46	M
Tibaldo Bandolero	10	M
Rufino Bandolero	5	M
Astolfo Bandolero	4	M
Fineo	2	M
Doña Leonor	169	F
Estela	82	F
Lisarda	31	F
Flora	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>411</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>285</b>	



### *Leonor de la Cueva y Silva*

#### La firmeza en la ausencia

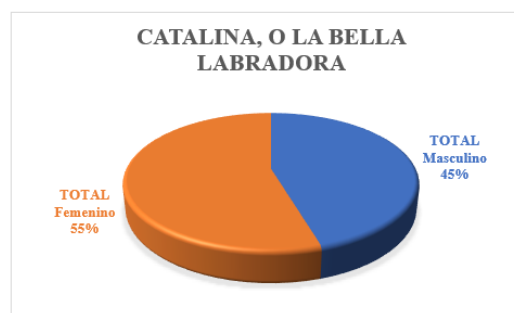
Intervenciones	Nº	Sexo
Don Juan	106	M
Filiberto (rey)	93	M
Don Carlos	79	M
Tristán	63	M
Leonelo	12	M
Soldados	10	M
Armesinda	95	F
Leonor	29	F
La infanta Celidaura	24	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>363</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>148</b>	



## María Rosa Gálvez

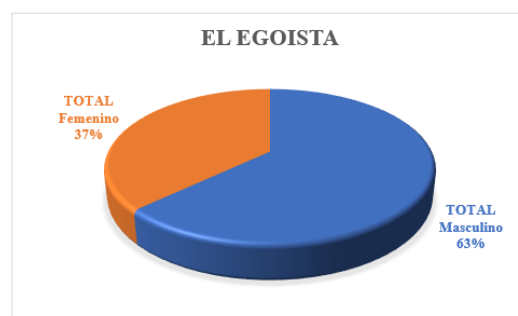
### Catalina, o la bella labradora

Intervenciones	Nº	Sexo
Lussan	98	M
Bonifacio de Orneville	84	M
Enrique	69	M
Fierval	67	M
Catalina	153	F
Frasquita	110	F
Elisa	70	F
La Marquesa de Armincur	50	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>318</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>383</b>	



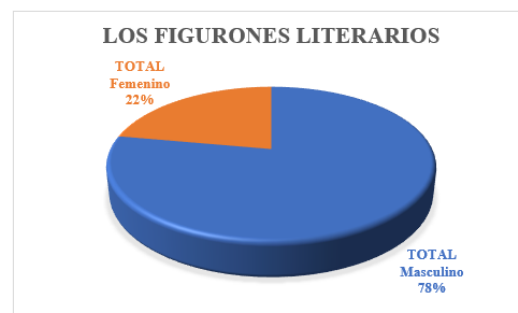
### El egoísta

Intervenciones	Nº	Sexo
Milord Sidney	111	M
Milord Belford	50	M
Lord Nelson	48	M
Smith	43	M
Carlos	26	M
El Gobernador de Windsor	11	M
Un saster	2	M
Comparsa soldados del gobernador	0	M
Nancy	84	F
Bety	63	F
Jenny Marvod	24	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>291</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>171</b>	



### Los figurones literarios

Intervenciones	Nº	Sexo
Don Panuncio	134	M
Don Alberto	127	M
El barón de la Ventolera	54	M
Lucas	54	M
Don Esdrújulo	35	M
Don Cilindro	31	M
Don Epitafio	28	M
Los cuatro Figurones	1	M
Doña Isabel	83	F
Doña Evarista	49	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>464</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>132</b>	



### La familia a la moda

Intervenciones	Nº	Sexo
Faustino	102	M
Don Canuto de Pimpleas	87	M
Trapachino	62	M
El marques de Altopunto	54	M
Don Carlos	32	M
Don Facundo	29	M
Pablo	13	M
Doña Guiomar	159	F
Madama de Pimpleas	108	F
Teresa	23	F
Inés	19	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>379</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>309</b>	



### Las esclavas amazonas

Intervenciones	Nº	Sexo
Abufar		M
Carlos Dorval		M
Alberto Dumeril		M
Trapantoja		M
Emir		M
Comparsa de soldados		M
Hipólita		F
Adelaida		F
Flora		F
Comparsa de Esclavas		F

Estado del manuscrito muy deteriorado. No sé reconocen bien las palabras.

## Sor Juana Inés de la Cruz

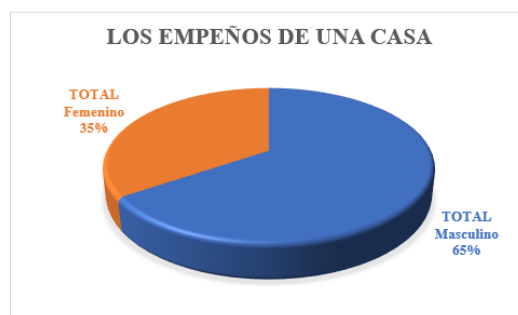
### La segunda Celestina

Intervenciones	Nº	Sexo
Don Juan	137	M
Don Luis	99	M
Tacón	77	M
Don Diego	69	M
Muñoz	44	M
Celestina	195	F
Doña Ana	160	F
Doña Beatriz	115	F
Antonia	22	F
Inés	9	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>426</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>501</b>	



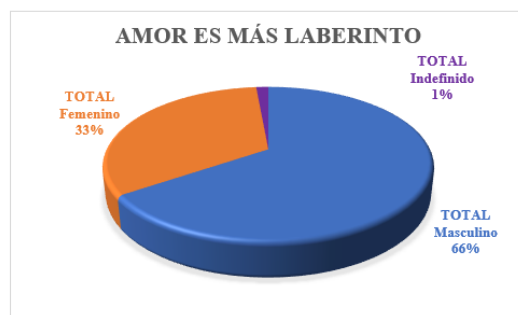
### Los empeños de una casa

Intervenciones	Nº	Sexo
Don Carlos de Olmedo	88	M
Castaño	81	M
Don Pedro de Arellano	70	M
Don Rodrigo	43	M
Don Juan de Vargas	24	M
Hernando	7	M
Coro I	6	M
Coro II	5	M
Voz II	3	M
Voz I	2	M
Voz III	2	M
Voz V	2	M
Dos Embozados	1	M
Dos coros de Música	1	M
Voz IV	1	M
Doña Ana	67	F
Doña Leonor	56	F
Ceña	54	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>336</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>177</b>	



### Amor es más laberinto

Intervenciones	Nº	Sexo
Teseo	133	M
Atún	119	M
Baco	81	M
Minos	49	M
Racimo	40	M
Lidoro	40	M
Tebandro	23	M
Licas (embajador)	9	M
Dos soldados	3	M
Coro 2	3	M
Guarda	3	M
Voz	1	M
Música y acompañamiento	11	I
Fedra	99	F
Ariadna	95	F
Laura	32	F
Cintia	25	F
Coro 1	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>504</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>254</b>	
<b>TOTAL Indefinido</b>	<b>11</b>	





## María de Laborda Bachiller

### La dama misterio, capitán marino

Intervenciones	Nº	Sexo
Evaristo	87	M
El barón de Neglint	51	M
El conde Wesfiel	45	M
El caballero Fistalan	31	M
Walter	18	M
Dos criados y otros	8	M
Bagot	1	M
Milor (sic) Mellendorf	0	M
Milor (sic) Heterke	0	M
Rebeca (diferazada de hombre Semptrip)	135	F
Teodora	49	F
Miledy (sic) Broun	38	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>241</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>222</b>	



## Joaquina Magraner y Soler

### El hombre honrado y la petimetra corregida

Intervenciones	Nº	Sexo
Don Fernando	146	M
Don Claudio	49	M
Don Narciso	48	M
Don Estanislao	39	M
Don Pedro	23	M
Juanco	14	M
Un Sastre	13	M
Un maestro de baile	9	M
Perico	1	M
Mariquita	98	F
Doña Engracia	53	F
Valentina	39	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>342</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>190</b>	



## María Isabel Morón

### Buen amante y buen amigo

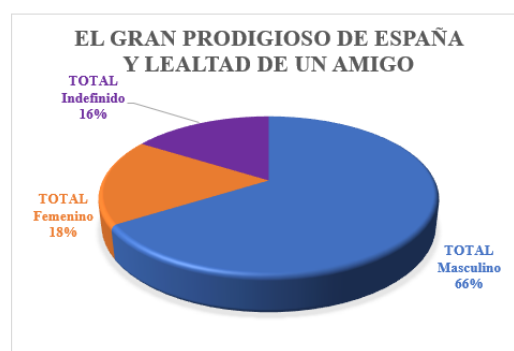
Intervenciones	Nº	Sexo
Ricardo	65	M
Jacinto	48	M
Valerio	26	M
Hipólito	18	M
Un Criado	1	M
Fausto	0	M
Casilda	64	F
Victoria	40	F
Polonia	13	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>158</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>117</b>	



## Juana Teodora de Souza

### El gran prodigioso de España y lealtad de un amigo

Intervenciones	Nº	Sexo
Lidoro	133	M
San Pedro González	85	M
Thimotheo	71	M
Marino	57	M
Felicio	51	M
Laurino	42	M
Demonio	52	I
Música	34	I
Un Ángel	19	I
Voces	2	I
Beñisa	66	F
Leonor	41	F
Lisarda	11	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>439</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>118</b>	
<b>TOTAL Indefinido</b>	<b>107</b>	



## María de Zayas y Sotomayor

### Traición en la amistad

Intervenciones	Nº	Sexo
Liseo	78	M
León	72	M
Don Juan	44	M
Gerardo	25	M
Félix	18	M
Fabio (músico)	9	M
Antonio (músico)	5	M
Lauro	4	M
Fenisa	94	F
Belisa	79	F
Marcia	73	F
Laura	54	F
Lucia	39	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>255</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>339</b>	



## Anexo VII. III: Intervenciones de los personajes femeninos en las tragicomedias

*Feliciana Enríquez de Guzmán*

### Primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos

Intervenciones	Nº	Sexo
Himeneo	3	M
Orfeo	1	M
Clarisel (otro nombre. Criselo)	71	M
Belorido (otro nombre. Lisdanso)	43	M
Sinamber	37	M
Belerante (rey)	36	M
Birano	31	M
Adonis	14	M
Apolo y Anfión Musicos	11	M
Dilmarite Caballero	6	M
Dalño Caballero	4	M
Un verdugo	4	M
Ursalo Caballero	3	M
Orbello caballero	1	M
Himeneo solo	1	M
Macedonios y griegos	1	M
Cupido	1	M
Protafis	3	M
Algaya	1	F
Belidiana	65	F
Clarinda	51	F
Yleda	24	F
Ermila	18	F
Venus Sola	18	F
Juno Sola	7	F
Reina	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>271</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>187</b>	



### Segunda parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos

Intervenciones	Nº	Sexo
Cupidillos	19	M
Birano	18	M
Apolo	18	M
Vulcano	17	M
Belorido (otro nombre. Lisdanso)	14	M
Atlante	13	M
Héspero	11	M
Vertuno	11	M
Pan	9	M
Adonis	7	M
Clarisel (otro nombre. Criselo)	5	M
Rogero	5	M
Guasorapo	5	M
Anfión	4	M
Hércules	3	M
Perseo	3	M
Himeneo	3	M
Sinamber	2	M
Caballeros	2	M
Ercilio	1	M
Clarinda	16	F
Ileda	14	F
Belidiana	14	F
Hesperia	12	F
Venus	12	F
Maya	11	F
Aglaya	9	F
Talia	5	F
Eufrosina	5	F
Ermila	4	F
Cupido	4	F
Juno	4	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>170</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>110</b>	



## Anexo VII. IV: Intervenciones de los personajes femeninos en los entremeses

*Feliciano Enríquez de Guzmán*

### Entreacto primero de la primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos

Intervenciones	Nº	Sexo
Baco Poltrón	7	M
Sabá	13	M
Pancaya	14	M
Nisa	8	M
Anga	8	M
Orfeo	3	M
Anfón	2	M
Padrinos	0	M
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>55</b>	



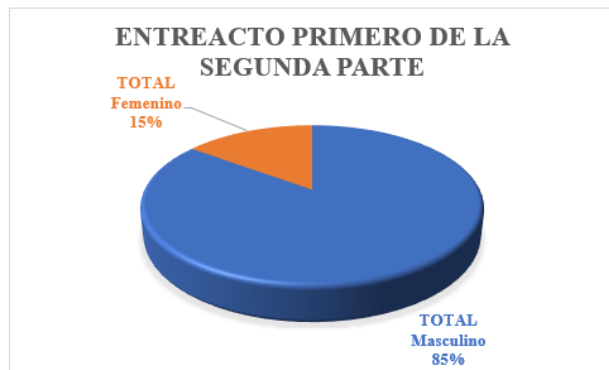
### Entreacto segundo de la primera parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos

Intervenciones	Nº	Sexo
Baco Poltrón	18	M
Sabá	3	M
Pancaya	2	M
Nisa	2	M
Anga	2	M
Orfeo	4	M
Anfón	3	M
Padrinos	5	M
Algaya	10	F
Talia	6	F
Eufrosina	4	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>39</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>20</b>	



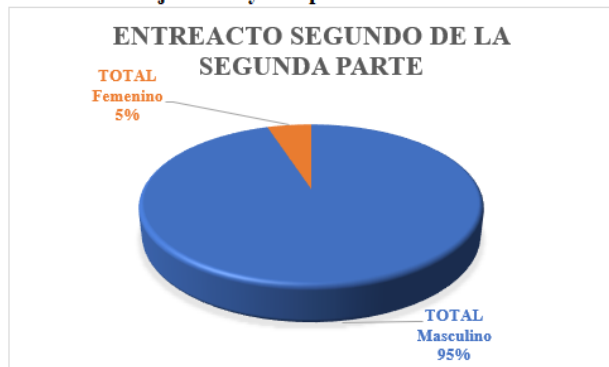
**Entreacto primero de la segunda parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos**

Intervenciones	Nº	Sexo
Baco	9	M
Sileno	9	M
Apolo	9	M
El rey Midas	8	M
Pan	7	M
Timolo	6	M
Guasorapo	5	M
Vertuno	5	M
Cupido Poltrón	5	M
Dafne	4	F
Siringa	4	F
Pomona	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>63</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>11</b>	



**Entreacto segundo de la segunda parte de la tragicomedia de los jardines y campos sabeos**

Intervenciones	Nº	Sexo
Midas	18	M
Licas	17	M
Apolo	6	M
Pan	6	M
Timolo	4	M
Cupido Poltrón	2	M
Vertuno	1	M
Baco	1	M
Sileno	1	M
Cuasoropa	1	M
Coro de hortelanos	0	M
Dafne	2	F
Siringa	1	F
Pomona	0	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>57</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>3</b>	



**Anexo VII. V: Intervenciones de los personajes femeninos en los sainetes**

*María Rosa Gálvez*

**Un loco hace ciento**

Intervenciones	Nº	Sexo
Don Pancracio	83	M
El Marqués de Selva-Amena	72	M
Don Lesmes	69	M
Don Hipólito	37	M
Ginés	18	M
Un Escribano	9	M
Martín	3	M
Doña Inés	16	F
Isabel	3	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>291</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>19</b>	



## Anexo VII. VI: Intervenciones de los personajes femeninos en las tonadillas

*Joaquina Comella*

### La Anita

Intervenciones	Nº	Sexo
Barón	67	M
Juan	25	M
Don Juan	19	M
Lacayo 1º	7	M
Lacayo 2º	5	M
Escribano	2	M
Anita	32	F
<b>TOTAL Masculino</b>	<b>125</b>	
<b>TOTAL Femenino</b>	<b>32</b>	

