

LA MUJER EN LA ESCENA DEL PODER EN EL SIGLO DE ORO: NATURALEZA Y *TEJNÉ*

Evangelina Rodríguez Cuadros

Universitat de València

Si aceptamos hablar de la historia de la mujer en el Siglo de Oro desde la única perspectiva de la propia mujer, puede que el entusiasmo no conduzca al mapa del silencio (pues la voz original de la mujer suele ofrecerse drásticamente amortiguada), o a la perpleja resignación de que su papel en la historia no es un «ser» o un discreto «estar», sino un arriesgado «suceder» por la periferia de una puritana moral social. No es posible considerar una historia independiente de la mujer porque tal suposición dejaría al descubierto la paradoja de construir un alegato reivindicativo ajeno a los códigos culturales que simboliza. Es más:

parece imposible encontrar lo femenino sin confrontarlo con la diferencia encarnada o provocada por otro, por lo masculino. Pero la diferencia no es el otro o lo otro, sino el espacio de intersección entre los códigos de percepción, representación y comunicación de ambos grupos. Es decir, la historia de las relaciones entre los géneros.¹

Es en las prácticas discursivas donde se hacen visibles las relaciones de género y de poder. Y para ello tendremos que tener en cuenta el complejo sentido de lo que llamó Michel Foucault «epistemé» de una época, que no es simplemente la suma de sus conocimientos sino las oposiciones y relaciones de sus múltiples discursos científicos y artísticos en un espacio abierto.² En esa dispersión la mujer está marcada por un silencio cultural enmascarado por debates que han llegado a sustituir a sus propias voces.³ Y durante buena parte de los siglos XVI y XVII, en todos los terrenos en los que se ubica el concepto de *auctoritas* (en el sentido de autoridad que conforma o construye pensamiento) pesa la ausencia de la mujer en una historia escrita por

¹ L. LUNA, «El sujeto femenino en la historia literaria», en *La voz del silencio. I. Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, ed. C. Segura Griaño, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992, p. 55.

² M. FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Méjico, Siglo XXI, 1974, p. 6.

³ Cfr. *Feminist Criticism in the Wilderness*, ed. E. Abel, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, pp. 9-36.

hombres, construida ideológicamente a expensas del poder público y político (el concepto clásico de *potestas*). La ideología es un sistema de enunciados destinados a justificar la situación de una colectividad. Pero la ideología contiene valores que son siempre relativos y afectivos, aunque se expresen en forma de proposiciones objetivas con la pretensión de validez universal.⁴ Una concepción ideologizada del mundo nunca es una realidad total, porque en toda sociedad hay una tensión entre el sistema ideológico y las instituciones concretas con las que se enfrenta. Es en ese campo de tensiones donde cabe indagar para encontrar una definición de feminismo que legitime trabajar con palabras de mujer e incluso palabras de mujer interpuestas en un discurso de hombre. Tal definición puede ser la ofrecida por Ian MacLean quien afirma:

Le refus des règles de vie patriarcal. Cette définition du féminisme nous permet en outre d'éviter l'anachronisme, car il importe de juger des règles selon la conjoncture de leur époque.⁵

En tal dicotomía se ratifica la presencia de la mujer (en la escena doméstica, económica, intelectual o lúdica) y la necesidad, en los discursos que en su torno se generan, «del deseo, apenas disimulado, de hacer de su presencia una suerte de ausencia, o, por lo menos, una presencia discreta que debe ejercerse en los límites cuyo trazado se asemeje a un jardín cerrado».⁶ Cuando la crítica utiliza la noción de sujeto agente de la historia, tal sujeto es siempre el hombre, organizador de lo que hoy llamamos cultura o ciencia, un quehacer «artificial» que se opone a la noción de lo «natural y de la naturaleza»,⁷ una frontera entre la acción constructiva o modificadora libremente asumida y la función nutricia y matérica de la feracidad, impuesta por una naturaleza que no se elige y que impide cualquier intervención modificadora de la voluntad en la existencia histórica. En el *Quijote*, la pastora Marcela, se exculpa del suicidio de Grisóstomo, afirmando:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. [...] Con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos... (I, 14).⁸

⁴ Cfr. M. VIGIL, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 15.

⁵ «Marie de Gournay et la préhistoire du discours féminin», en *Femmes et pouvoirs sous l'ancien régime*, ed. D. Haase Dubosc-E. Viennot, Paris, Rivage, 1991, p. 120.

⁶ N. ZEMON DAVIS-A. FARGE, «Introducción», en *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, ed. G. Duby-M. Perrot, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, vol. III, p. 11.

⁷ G. COLAIZZI, «Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate», en *Feminismo y teoría del discurso*, ed. G. Colaizzi, Madrid, Cátedra, 1990, p. 15.

⁸ Indicar edición del *Quijote* de la que se cita.

Notemos: fuego y espada, símbolos de la ciencia, de la *tejné* y del poder como actividades privativas del hombre.⁹ Pero no nos quedemos en la interpretación de un texto. Al decir de Sara F. Matthews Grieco,¹⁰ el arte constituye una «encuesta del mundo», de la posición de la humanidad en el universo que reproduce la imagen que la sociedad se ha hecho de sí misma. La observación de una serie de grabados sobre la imagen de la mujer en el siglo XVI muestra la misma relación excluyente que proponía el texto cervantino entre la feracidad procreadora de la naturaleza y el acceso al espacio de la «cultura». Lo vemos en el grabado *Natura* de Jacques Androuet Ducerceau (**fig. 1**) donde la leche de la mujer, función vicaria de la vida, se vierte sobre restos humanos troceados y en descomposición («Alimentándoles reedifico todo lo que está en ruina, salvo a los que han de perecer»). O en la *Alegoría de la Naturaleza* (**fig. 2**) de Melchior Lorck, donde la matrona sustenta a los animales salvajes. Pero especialmente en el de Martín Heemskerck (1498-1574) en donde se enfrentan la imagen nutriente y pasiva de la mujer-Naturaleza y el mundo cerrado y apartado de los instrumentos emblemáticos de la *tejné*, de la producción científica, del conocimiento, del poder – del libro a la espada, de la brújula a las herramientas técnicas, del cartabón al reloj de arena – (**fig. 3**).¹¹

En cuanto a la definición de la palabra «mujer» en el Siglo de Oro, resulta engañoso el barniz ilustrado del *Diccionario de Autoridades*: «Mujer. Criatura racional del sexo femenino». El *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) de Sebastián de Covarrubias no la define como opuesto racional al hombre sino a través del método etimológico aplicado por el ilustre lexicógrafo: «Del nombre latino *mulier*; a *molitie* (*ut inquit Varro*) *inmutata et detracta litera, quasi mollier, et proprie mulier dicitur quae virgo non est*».¹² El circunloquio en latín es concluyente: mujer es «la que no es virgen». Lo demás lo deja Covarrubias al albur de una enciclopedia de infamias: «Muchas cosas se pudieron dezir con esta palabra; pero otros las dizen, y con más libertad de lo que sería razón». Y tanto: la entrada enciclopédica se extiende en los improprios de la patrística y de las autoridades clásicas, desde San Máximo hasta San Maquino, desde Diógenes a Marco Aurelio: «naufragio del hombre», «fiera doméstica», «disfraçado veneno» o «mal necesario». El

⁹ Cfr. E. FOX SELLER, *Reflexiones sobre género y ciencia*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1989.

¹⁰ S. F. MATTHEWS GRIECO, *Ange ou Diable. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. ???

¹¹ Cfr. F. BORIN, «Imágenes de mujeres», en *Historia de las mujeres*, cit., vol. III, pp. 234-35.

¹² Cfr. F. GÉAL, «Image traditionnelle, image nouvelle de la femme dans le *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias», en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles*, ed. A. Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 145-66.



FIG. 1.

Testo Didascalía: Jacques Androuet Ducerceau, Natura (ca. 1540-1595)

OPIS SATVRNI CONIVNX
matruæ D'orum.



FIG.2.

Testo didascalico: Melchior Lorck, Alegoría de la Naturaleza (1565)



FIG. 3.
Testo didascalía: Martín Heemskerck, Natura (ca. 1572)

signo se subroga en la manipulación y el voluntario vacío lexicográfico en la falta de límites entre la palabra y un catálogo misógino amparado en la tradición. Lo que, además, se aquilata en otras lexías. Si Covarrubias define «maestro» como «el que es docto en qualquiera facultad de ciencia, disciplina o arte», de «maestra» anota: «la muger que enseña a las niñas a labrar» («labrar» en el sentido áureo de hacer labor, coser o bordar). La segregación o la manipulación léxica conforman el concepto mujer. No es de extrañar que los estudios de género hayan encontrado una parábola para definir su ausencia, real y simbólica, en una de las ciudades invisibles narradas por Italo Calvino, nacida del sueño de unos hombres en el que vieron una mujer desconocida corriendo desnuda de noche por una ciudad. Al seguirla, los hombres se perdieron en su busca:

En la disposición de las calles cada uno rehizo el recorrido de su persecución; en el punto donde había perdido las huellas de la fugitiva ordenó de otra manera que en el sueño los espacios y muros de modo que no pudiera escapársele más [...] Nuevos hombres llegaron de otros países, que habían tenido un sueño como el de ellos, y en la ciudad de Zobeida reconocían algo de las calles del sueño, y cambiaban de lugar galerías y escaleras para que se parecieran más al camino de la mujer perseguida y para que en el punto donde había desaparecido no le quedara modo de escapar.¹³

El itinerario va, así, de la ausencia al silencio. Lo manifiesta con crudeza Fray Luís de León en *La perfecta casada*:

Así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca. [...] El hablar nace del entender [...] por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para negocios de dificultades, sino para un oficio simple y doméstico, así las limitó el entendimiento, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones.¹⁴

Ya en el siglo XVII, Juan de Zabaleta logra la imagen más contundente de esta obsesión autista:

La tortuga en público está encerrada. Muy dentro de sí ha de estar la mujer en público: los párpados echados sobre los ojos la encubren toda; el silencio la hace ausente. Nunca está una [mujer] más hermosa que cuando está dormida: nunca parece mejor una mujer que cuando no está donde está.¹⁵

¹³ I. CALVINO, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, 1983, pp. 57-58.

¹⁴ L. DE LEÓN, *La perfecta casada*, ed. J. San José Lara, Madrid, Austral, 2003, pp. 100-101.

¹⁵ J. DE ZABALETA, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, p. 76.

En el canon surgido de la tolerancia humanista, el igualitarismo cultural y el refinamiento cortesano otorgado a la mujer no suponen una correlación con el poder político efectivo ni con la plena autonomía ideológica y social. Son reveladoras las palabras de Baldassarre Castiglione en su *Cortesano* (ca. 1508-1516):

¿No creéis vos que se hallarían muchas tan sabias en el gobierno de las ciudades y de los exércitos como los hombres? Mas yo no he querido dalles este cargo, porque mi intinción [sic] es formar una dama y no una reina.¹⁶

Castiglione forja la *imago mulieris* creando un idealizado mapa estético y gestual, pero de exigente domesticidad burguesa: «Tenga noticia de muchas cosas, porque, tratando agora de las unas y agora de otras, haga su conversación larga, desenfadada y sustancial». Los ejercicios que le convienen debe hacerlos «mansamente y con aquella delicadeza blanda que le pertenece».¹⁷ Recuerda que «ha habido muchas que en guerras alcanzaron señaladas vitorias y gobernaron reinos con gran prudencia y justicia», pero acaba advirtiendo que la mujer debe desear sobre todo «la conservación del linaje humano».¹⁸ El humanismo eliminaba así su poder de *midons* de la corte medieval, la libertad del romancero y la fantasía de la caballería a favor de los prejuicios patriarcales de la cultura clásica.¹⁹ Las contradicciones de este paternalismo contemporizador auspicia, sin embargo, que tome conciencia de la distinción entre el ejercer el poder en el plano representativo, notarial y público y el hacerlo en otros dominios, pragmáticos y diversos,²⁰ descubriendo la subrogación del poder «efectista» en el poder «efectivo». Pero, en lo referente al poder político, en el naciente estado moderno la mujer accede al mismo bajo el riesgo de la reacción ultramundana.²¹ De ahí la virulencia del calvinista John Knox frente a la entronización (o regencia) de mujeres como Isabel de Inglaterra o Catalina de Médicis:

¹⁶ B. CASTIGLIONE, *El Cortesano*, Lib. III, ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994, p. 356.

¹⁷ *Ibid.*, p. 354.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 360-61.

¹⁹ Cfr. J. KELLY, «¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?», en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, ed. J. S. Amelang-M. Nash, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp. 111-12. Cfr. M. MIGUEL-J. SCHIESARI, *Refiguring Woman. Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991.

²⁰ Cfr. *Femmes et pouvoirs*, cit., *passim*.

²¹ Cfr. N. ZEMON DAVIS, «Mujeres y política», en *Historia de las mujeres*, cit., vol. III, pp. 211-12.

Es una monstruosidad de la naturaleza que una mujer gobierne o tenga un imperio por encima de los hombres [] es una subversión del buen orden de la igualdad y la justicia. [] Porque la mujer que reina sobre el hombre lo ha conseguido mediante la traición y la conspiración contra Dios.²²

Las enciclopedias eruditas que se extienden por Europa representan para la mujer un teatro de la memoria desde el que situar su discurso de acceso al espacio público. Es un legado elaborado por voces que acaban convirtiendo el papel de la mujer en un cerrado *dramatis personae* de la escena antigua, y el presente sólo asume esos *exempla* en su derivación alegórica y moral (nunca de pragmática ética de acción que pueda aplicarse al presente). Esa memoria arqueológica provee de razones (aunque sean simbólicas) a la realidad histórica de la ausencia de la mujer. La primera piedra de tal arqueología erudita la pondrán Boccaccio y su galería de 106 mujeres – desde al Antiguo Testamento a la Edad Media – en su *De claris mulieribus* (ca. 1360-1374), producto de una concienzuda búsqueda en los corpora clásicos de Plutarco a Ovidio, o de Valerio Máximo a Lactancio bajo el modelo de su *Genealogia deorum*. El tono retóricamente admirativo de estas semblanzas está ensombrecido por las categorías condicionantes del modelo femenino oficial. Las mujeres son el epítome de la tradicional tríada de virtudes (castidad, silencio, obediencia) y las amenazantes invasoras del espacio patriarcal (de Cenobia a Penthesilea, de Semíramis a Camila) pagan duramente la transgresión de la norma: humilladas o encadenadas, Boccaccio (y buena parte de sus seguidores) parecen regodearse en el tremendismo negativo de sus hazañas o en la morbosidad como se refleja en los catálogos que siguieron el camino abierto por Boccaccio (*De claris mulieribus* [1497] de Jacopo Filippo Foresti, *Vies des dames galantes* [ca. 1534-1614] de Pierre de Bourdeille, *La Galerie des femmes fortes* [1668] de Pierre Le Moyne o el *De laudibus mulierum* [ca. 1487] de Bartolomeo Goggio). Sólo en modelos muy posteriores como el apéndice *Gynaeceum Hispaniae Minervae Sive de Gentius Nostrae Foeminus Doctrina Claris ad Bibliothecam Scriptorum* que Nicolás Antonio pone a su *Bibliotheca Hispaniae sive Hispanorum* (1684), nutrido al fin de referentes literarios y académicos de mujeres contemporáneas, aparece un sentido reivindicador:

Y por eso [las mujeres] recuerdan [...] que la carne masculina era barro, mientras que la carne femenina tenía su origen en la carne del varón [...] que les había tocado esta suerte más inicua de la ignorancia y de

²² J. KNOX, *First Blust of the Trumpet Against the Monstruous Regiment of Women* [Primer toque de trompeta en contra del monstruoso régimen de las mujeres], 1558, apud M. L. KING, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, p. 206.

la exclusión de todo estudio por parte de los hombres, sólo por la usurpación de los hombres, quienes siempre alejaron a las mujeres de los instrumentos del dominio para no tener menor poder.²³

Pero tal modelo de catálogo no es el único sino que, y esto es significativo, aparece también el de ciudad edificada y habitada. A la invisibilidad de Zobeida sucede, de la mano de Christine de Pisán (1364-ca. 1431), *La Cité des dames*, respuesta a la infructuosa *querelle* de los letrados y a *La ciudad de Dios* de San Agustín. Una ciudad labrada con la piqueta del entendimiento y con las herramientas vinculadas al poder masculino (un mortero, una regla, una balanza) convertidas, en virtud de sus convicciones espirituales, en la razón, la rectitud y la justicia. El libro relata la construcción de esa ciudad: en la primera parte, bajo la égida de la Razón, se echan los cimientos con la memoria de las mujeres que, como espíritus independientes, habían dirigido ejércitos y gobernado países. En la segunda, se edifican las casas de las mujeres que, bajo la guía de la Rectitud, honraron a sus padres y esposos. En la tercera, la Justicia congrega a las mártires de la fe convertidas en techos y torres que se elevan a Dios. Christine de Pisán matiza lúcidamente el modelo bocacciano, del que extrae setenta y cinco figuras sintomáticamente ligadas a las guerreras paganas que el italiano había rodeado de extremos sanguinarios (como Semíramis) o de capturas humillantes (como Cenobia). Christine de Pisán las convierte en modelos universales de perseverancia (*auctoritas*) vinculadas al modelo secular del poder autónomo femenino (*potestas*): la de las Amazonas. No pretendió una desjerarquización social pero cambia el punto de vista de la escritura de la historia.

Hay pues un doble sentido en estas compilaciones eruditas. Por un lado estas mujeres (nobles, malditas o virtuosas) son, una panoplia de *exempla* que con fines pedagógicos o, por el contrario, teratológicos o monstruosos, proveen a la mujer de una genealogía de la reivindicación o de la simple presencia. Pero, por otro, son también, recordando a Foucault, un espacio de orden o *a priori* histórico²⁴ sobre el que construir mecánicamente ideas (rationales o sectarias), una historia dada desde la que establecer interesadamente iconos; sobre todo iconos del poder ejercido por la mujer. Es lo que explica la imagen «construida» como mito histórico de la reina Isabel la Católica por parte de sus cronistas, empeñados en legar a la posteridad una *imago reginae* singular. Así Juan de Lucena en la *Epístola Exhortatoria* que le dedica en torno a 1483 no duda en calificarla de «el más fuerte de los reyes habidos» y de «un corazón de varón vestido de hembra».²⁵ Algo que sagazmente expresaría más tarde Benito Feijoo:

²³ L. LUNA, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Madrid, Anthropos, 1991, pp. 37-38.

²⁴ FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, cit., p. 7.

²⁵ *Apud* V. M^a MÁRQUEZ DE LA PLATA Y FERRÁNDIZ, *Mujeres renacentistas en la corte de*

«No fue inferior [...] nuestra Católica Isabela en la administración del gobierno, si hubiera sido reinante como fue reina». La diferencia cualitativa entre «estar en el poder» o «ser el poder» es impecable. La mujer puede asumir un condescendiente ser «reina» de nombre, en el ámbito de la pura representación, a la sombra del varón, o «ser reinante», ejerciendo la esencia del poder, haciendo equivalentes los conceptos de la *auctoritas* y de la *potestas*.

Como toda ficción elaborada con nutrientes del entorno inmediato – y del pasado asumido como arqueología del saber – la comedia áurea puede convertirse en privilegiado laboratorio de experimentación de estos conflictos. A los dramaturgos españoles les sucedía lo que, según Feijoo, a Eurípides «que era sumamente maldiciente de las mujeres en sus tragedias», aunque «las execraba en el teatro y las idolatraba en el aposento».²⁶ Y, aunque en ella se podría escrutar una voluminosa antología de los valores de la domesticidad burguesa (como el «para más no las habemos / menester, que para hilar / coser y echar un remiendo» de Pasquín en *Las armas de la hermosura* de Calderón)²⁷ se confrontaría con la que pudiéramos esgrimir acerca de la identidad de la mujer y su ruptura con la arcaica teoría social y la es?? posible diluir el opósito de mujer sujeto vs. mujer objeto en una «tercera mujer» (por usar el concepto que propone Gilles Lipovetsky),²⁸ producto del laxismo o probabilismo moral, que se impone en el siglo XVII, por el que la hipótesis de la conciencia puede sobreponerse a la ley social. De este modo la mujer exenta o conscientemente modificadora de los *a priori* históricos, está presente en el teatro español del Siglo de Oro y en el del más laxista de sus dramaturgos, Calderón. Éste nos ofrece una iteración de discursos sobre la intervención de la mujer en los dos máximos ámbitos de la *res publica*, bajo los dobletes de letras/armas, espadas/libros, militares ejercicios/estudios sutiles, reino de las armas/ocio de los libros, manejo de los libros/uso de los arneses.²⁹

Isabel la Católica, Madrid, Castalia, 2006, p. 92.

²⁶ B. FEIJOO, *Defensa de la mujer [Discurso XVI del Teatro Crítico]*, ed. V. Sau, Barcelona, Icaria, p. 16.

²⁷ P. CALDERÓN, *Obras completas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, vol. II, p. 952.

²⁸ G. LIPOVETSKY, *La tercera mujer: Permanencia y reducción de lo femenino*, Barcelona, Anaya, 1999.

²⁹ Sea en *El mayor encanto amor*: «[...] viendo agudo nuestro ingenio, / porque no fuera dominio / todo nuestro, nos vedaron / las espadas y los libros» (CALDERÓN, *Obras Completas*, cit., vol. II, p. 1516); sea en las leyes dictadas por Cristera de Suavia (Cristina de Suecia) en *Afectos de odio y amor*: «Pues lidien y estudien; que ser valientes y ser sabias / es acción del alma, y no es / hombre ni mujer el alma» (*Ibid.*, vol. I, pp. 1761-62). En *Las armas de la hermosura* Coriolano les reconocerá el derecho «al manejo de los libros / y al uso de los arneses: / sino que sean capaces, / o ya lidien o ya aleguen, / en los estrados de togas / y en las lides de laureles» (*Ibid.*, vol. II, p. 980).

En la escritura calderoniana se afirma la validez de esta reivindicación en la ucronía de rango filosófico y teológico de trasladar los valores del género a la espiritualidad asexual. Calderón reescribe un discurso de pragmático sentido atemporal, desplazando los elementos con que la convención escénica marca la frontera que la cultura contemporánea imponía a la mujer. Fijemos la atención en dos de esas convenciones: el uso del traje de hombre y la manifestación de la libertad de su palabra en los parlamentos y soliloquios, recuperando así el dominio de la *elocutio* y de la *actio* retórica que le había negado el humanismo. El uso del traje masculino, sin perjuicio de su guiño de concesión populista,³⁰ puede promover sobre el escenario, por el contrario, una situación de violencia que conduce a la protagonista a tomar opciones sobre su existencia. Y, por otro lado, la mujer alcanza la plenitud de la voz pública al ocupar, como actriz, las tablas del teatro, foro de liberación de conflictos y sentimientos.³¹ Menos prestigiados que los de los personajes masculinos (y quizá, por ello, enjuiciados de manera más sesgada)³² los parlamentos en boca de la mujer, espléndido «paso» asumido como convención,³³ no sólo le otorgan formidable consistencia dramática, sino que suponen una consciente respuesta desde la retórica barroca a la ablación del *ars bene dicendi* que la *auctoritas* había practicado a la mujer. Lo había hecho Luís Vives: «Del bien hablar no tengo ningún cuidado; no lo necesita la mujer; [...] ni parece mal en la mujer el silencio...».³⁴ Y también el humanista Leonardo Bruni borra la oratoria de su programa de *studia humanitatis*:

¿Por qué deben agotarse las fuerzas de una mujer que nunca asiste al foro con las sutilezas de la retórica? [...] Dista tanto de ser un asunto femenino que si se le ocurriera gesticular enérgicamente con sus brazos mientras habla y gritar con énfasis violento, sería tomada por loca y encerrada. Las luchas en el foro, como las del campo de batalla, son propias de los hombres.³⁵

³⁰ R. A. ESCAMILLA LÓPEZ, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, LXIII, 2005, pp. 39-88.

³¹ Cfr. L. BUENO, *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2003.

³² Cfr. P. JAURALDE, «La actriz en el teatro de Tirso de Molina», en *Images de la femme*, cit., pp. 239-49: 243: «Las mujeres del teatro [son] casi siempre nobles doncellas que expresan en verso prácticamente sólo su pasión amorosa, o fregonas y criadas que dicen lo mismo de forma chistosa y soez. Si la mujer del siglo XVII sintió – como hubo de sentir – soledad, ansiedad, abandono, tristeza, etc. por otras muchas razones que no fueran las de la posesión de un galán, el teatro no nos lo dice».

³³ Lo revelan las palabras de Libia en *El segundo Escipión* de Calderón: «Pues sola pude quedar, / un soliloquio he de hacer, / que a una afligida mujer / ¿quién quita el soliloquiar?» (CALDERÓN, *Obras Completas*, cit., vol. II, p. 1437).

³⁴ L. VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*, en ID., *Obras Completas*, ed. L. Riber, Madrid, Planeta, 1992, vol. I, p. 998b.

³⁵ *Apud* KING, *Mujeres renacentistas*, cit., p. 247.

Tres obras de Calderón incluyen especialmente una revisión de los arquetipos contenidos en la arqueología de las compilaciones de mujeres ilustres: *La gran Cenobia* (ca. 1625), *La hija del aire* (ca. 1652) y *El castillo de Lindabridis* (ca. 1661-1663). Cenobia, viuda del rey Abdenato de Palmira, es una de las heroínas recogidas por Boccaccio en su *De claris mulieribus* (también una de las habitantes de la ciudad de Christine de Pisán). Bajo el doble perfil de guerrera y abogada de la educación femenina, Boccaccio, aun subrayando sus valores filosóficos y espirituales, se regodea en sus rasgos privativos de «virago» casta, humillada en su derrota frente a Aureliano quien la hace entrar en Roma encadenada a su carro (Pisán sólo la hace doblegarse en esta misma escena bajo el peso de sus joyas). El humanista Vives le ofrece un envenenado elogio al recordarla en una frigidez insultante: «Admirable matrona, [...] a quien el sexo no le incitó más al placer que su pie o que su mano».³⁶ El siglo XVI nos traslada de su leyenda la doble faz del mito amazónico, que si por un lado abre a la mujer el espacio, también público, de la guerra – negado a la mujer en una época en la que el único modo de seguir a los ejércitos sin disfrazarse de hombre era ir de cocinera, sirvienta o prostituta –, por otro, fue percibido como una amenaza en la civilización clásica. La Cenobia calderoniana es la afirmación en escena de ese mito híbrido de «mujeril belleza y varonil valentía», que atina a inscribirse en un concepto de poder efectivo, que el espectador coetáneo contempla en su leyenda puesta en escena. Su belleza es un equivalente simbólico de un poder real que suscita no sólo el deseo de posesión sino el de identidad. El poder de esta belleza funciona – y de ahí la importancia del mito puesto en escena – en el breve lapso de la percepción estética, como centro de atención de todas las miradas.³⁷ Su arrojamiento bélico (signo del poder en los inestables siglos XVI y XVII europeos) se une al ejercicio autónomo de la acción de gobierno (es «reina» y «reinante»), lo que suscita el terror patriarcal de su antagonista Libio:

es su defensa en la guerra,
 es su consejo en la paz.
 Temo, pues, que si pasase
 adelante lo que agora
 vemos, después por señora
 el pueblo la apellidase,
 muerto Abdenato, y a mí
 me negase la elección
 que me toca por varón,
 estimando más que aquí

³⁶ VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*, cit., vol. I, p. 1111a.

³⁷ Cfr. V. NAHOUM-GRAPPE, «La estética ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?», *Historia de las mujeres*, cit., vol. III, p. 123.

les gobierne una mujer.
 [...]
 no se enseñe a obedecer
 este reino a una mujer,
 ni una mujer a mandar,
 pues una vez admitida
 no hay después fuerzas bastantes
 para despojarla...³⁸

Cenobia, hija de sus obras, pone en sus manos la espada pero, consciente de su memoria de futuro, toma también la pluma pues «su valor e industria es tal / que los triunfos que recibe / de día, de noche escribe; / libro que *Historia Oriental* / llama». Es quizá el primer personaje dramático femenino que produce un documento de su propia voz al tiempo que actúa:

La mujer que pelea
 es la misma que escribe,
 que a un mismo tiempo iguales,
 espada y pluma rige.³⁹

Portavoz de la moral neoestoica que convierte la espada y la pluma en las agujas de la azarosa fortuna sobre la que se ha cimentado la reflexión moderna del poder, Calderón reescribe la historia de Cenobia (y permite a ella misma que lo haga) no sólo para restaurar el *exemplum* de la mujer fuerte y providencial sino para que el emperador Aureliano protagonice una escena poderosamente shakesperiana, cuando encuentra el cetro y la corona («Enigmas son de mi discurso errante / tan declaradas señas»)⁴⁰ y él mismo se la impone: «Pequeño mundo soy y en esto fundo / que en ser señor de mí, lo soy del mundo...». Tras ello, contempla su imagen en una fuente, expresión máxima del poder narcisista y estéril.

Semíramis, bajo los signos contrapuestos de Marte y Venus ofrece una violenta conexión con los poderes que ambos simbolizan (la guerra y la belleza) en los signos audibles que la arrancan de la prisión de su no-identidad. Con las «trompetas y cajas, / de Marte bélico horror» y las «voces e instrumentos, / dulces lisonjas de amor»⁴¹ cobra conciencia de su destino: poder e instinto amoroso. Como anota Antonio Regalado, identifican «ímpetus indefinidos que hospedan la desmesurada ambición de Semíramis y la dimensión

³⁸ CALDERÓN, *Obras Completas*, cit., vol. II, pp. 76-77.

³⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁴¹ CALDERÓN, *La hija del aire. Primera parte*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987, I, vv. 17-20.

femenina de su personalidad».⁴² Calderón no retrata una «virago», sino una mujer de pasiones cruzadas. Las palabras de Sirene, cuando detiene el caballo desbocado de Nino es una burda concesión al vulgo: «¿Hay tal marimacha?» (II, v. 1719). Segura de dominar su destino (nunca a un personaje femenino se le ha otorgado tan nítidamente la *hybris* del héroe trágico) accede desde el confuso laberinto de su gruta al espacio del riesgo y de la historia:

¿Qué importa que mi ambición
digan que ha de despeñarme
del lugar más superior,
si para vencerla a ella
tengo entendimiento yo?
[...]
de esta suerte, ¿no es mejor
que me mate la verdad,
que no la imaginación?
[...]
que quiero morir del rayo,
y de sólo el trueno no.
(I, vv. 148-166)

Calderón da a la mujer una excepcional capacidad de intervención en el debate ontológico y teológico y Semíramis abre el libro en blanco de su destino: «¡Que voy a ser racional / ya que hasta aquí bruto he sido!» (I, vv. 1005-1006). El soliloloquio le permite mostrar la operación oculta del deseo, y – en oposición al encapsulamiento especular de Aureliano – la tensión centrífuga de su pasión:

Grande pensamiento mío,
que estamos solos los dos,
pues sólo de vos confío.
Mi albedrío, ¿es albedrío
libre o esclavo? ¿Qué acción,
o qué dominio, elección
tiene sobre mi fortuna,
que sólo me saca de una
para darme otra prisión?
[...]
Aunque, si bien lo sospecho,
la causa es que de mi pecho
tan grande es el corazón,
que teme, no sin razón,
que el mundo le viene estrecho,
y huye de mí...
(II, vv. 1134-1155)

⁴² Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, ed. A. Regalado, Barcelona, Destino, 1995, vol. I, p. 854.

La escena de su entrada en Nínive es un protocolo gestual de la esencia del poder totalitario que el estado moderno ha modelado, inscribiendo en su corporalidad la majestad hierática privativa del poder masculino («¡Han visto y qué tiesa va! / Apenas volvió la cara...», II, vv. 2106-2107). En la representación corporal de lo político, la mente moderna incluye la ostentación de la apariencia y el fasto del gesto ceremonial: «capta la mirada y suspende toda significación en un decoro gigantesco y vertiginoso».⁴³ Por eso, su sentido orgiástico del poder convierte a Nínive en una celda de cristal:

Objeto es más anchuroso
 el de la imaginación
 que el objeto de los ojos.
 Imaginaba yo que eran
 los muros más suntuosos,
 los edificios más grandes,
 los palacios más heroicos,
 los templos más eminentes
 y todo, en fin, más famoso.
 (III, vv. 2295-2303)

En el proyecto desarrollista de Babilonia, hecho realidad en la segunda parte de la tragedia, asienta la fama de sí misma (fin último de la edificación de la ciudad concebida por Pisán): «el prodigio de los tiempos / y el monstruo de las historias» (I, vv. 29-30). Semíramis, además, no es una Lady Macbeth reclamando arrancarse su feminidad. Su belleza es equivalente al poder. Las «máquinas sobre los vientos» que levanta no serán ya las inofensivas tramo-yas del ingenio de la mujer en la comedia del siglo XVII, no serán armas de seducción sino de guerra: cuando el rey Lidoro irrumpe en su tocador, Semíramis convierte su peine en espada flamígera:

aqueste
 peine, que en la mano tengo,
 no ha de acabar de regir
 el vulgo de mi cabello
 antes que en esa campaña
 o quedes rendido o muerto.
 [...]
 porque no quiero
 que corone mi cabeza
 hoy más acerado yelmo
 que este dentado penacho,
 que es femenil instrumento;
 y así, me lo dejo en ella,
 entre tanto que te venzo.
 (I, vv. 459-478)

⁴³ NAHOUM-GRAPPE, «La estética ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?», cit., p. 115.

Tras la batalla, retorna ante el espejo y el «penacho dentado» vuelve, como en la tradición petrarquista «el bello / golfo a surcar del cabello / donde varado quedó» (I, vv. 728-730). Una mujer ha usurpado «majestad y gobierno», es decir, no sólo los signos de la representación del poder sino el poder mismo (*potestas* y *auctoritas*). No es sólo amazona guerrera sino estadista constructora de ciudades, a la que aplica «políticas doctas / con leyes y preceptos» (I, vv. 353-354). Al asumir el traje de varón (y la identidad de su hijo Ninias) «en su lugar quedando / yo, desmentido el sexo, gobernando» (II, vv. 2144-2145), rompe el sofisma de la oposición de géneros y vislumbra la identidad única del poder: tiranía en estado puro, en el sentido político clásico de obsesión desarrollista y expansivo, y no plegamiento al *exemplum* moral. El dramaturgo disuelve la estéril querrela de los sexos denunciando las nefastas consecuencias del cartesianismo aplicado a las razones de estado. Al pasar del *cogito, ergo sum* al *regno, ergo sum*, la reina amazona se descataloga de las compilaciones previas e ingresa en la desmesura del destino del poder moderno, fáustico, desarrollista y sin límites: «Que si no hago lo que quiero / ¿de qué me sirve reinar?» (III, vv. 2502-2503).

Con la ambigüedad que le presta una comedia entre la magia y la novela de caballerías, Calderón volverá al problema en *El castillo de Lindabridis* rompiendo con el patrón femenino de las enciclopedias: Lindabridis no es una heroína, ni es una «virago» que salve a su patria ni una tránsfuga de su propio sexo. Regresa al debate del igualitarismo, tal como había propuesto, no sin ironía, Platón:

No hay [...] en el gobierno de la ciudad, oficio alguno que corresponda a la mujer como tal mujer, o al hombre como tal hombre, sino que, diseminadas en unos y en otras condiciones naturales de manera semejante, a la mujer, lo mismo que al hombre, competen por naturaleza todos los oficios.⁴⁴

Calderón aplica la lección platónica a su tiempo: será la función dramática (en el espacio teatral) o la convención (en el espacio social) las que determinen las situaciones de poder o de dominio. Lindabridis es princesa de Tartaria, reino en el que la transmisión del poder no la legitima el sexo sino el albedrío y la capacidad intelectual:

Es de mi patria heredada
costumbre, que no apellide
el pueblo príncipe augusto,
ni le adore ni se humille

⁴⁴ PLATÓN, *República*, III-V, en ID., *Obras Completas*, traducción al griego, preámbulo y notas por M. Araujo *et al.*, introducción a Platón por J. A. Miguez, Madrid, Aguilar, 1977, pp. 741 y 743.

al hijo mayor del rey;
 que sólo hereda y preside
 el que él en su testamento
 a la hora de morirse
 deja en sus hijos nombrados:
 que así el Imperio consigue
 altos reyes, porque todos,
 por llegar a preferirse
 a sus hermanos, se crían
 magnánimos y sutiles,
 doctos en ciencias y en armas:
 sin que ley tan sola olvide
 las hembras, pues no lo es
 que el ser mujeres nos quite
 la acción de reinar...⁴⁵

Cuando su hermano Meridián, también pretendiente al trono, le impone como condición para evitar la guerra civil que ella busque un esposo que le iguale en ingenio para así cederle la corona como reina consorte, encuentra el apoyo del mago Antistes que le procura un castillo mágico que se evade de Tartaria y que, «pájaro del mar» y «pez del viento», flota libre por el universo. Calderón construye un «alcázar portátil» o «ciudad movable» que viene a suceder y clausurar, en el siglo XVII, la lógica de las ciudades inventadas para la historia de la mujer. Lejos de la arquitectura ejemplar de «la ciudad de las mujeres» de Christine de Pisán y de la fantasmática ciudad invisible de Zobeida evocada por Calvino, e incluso ajena a la máquina fáustica de la Babilonia de Semíramis, esta «ciudad movable» se posa, ante el pasmado espectador, en la oscura isla del Fauno cuyas tinieblas ocupa e ilumina. El castillo de Lindabridis es una república utópica. Frente el debate maniqueo entre misoginia y profeminismo, al amparo del legitimismo patriarcal o del proteccionismo humanista del estado protoburgués, la España hipotética del teatro áureo (donde el probabilismo moral enfrenta al individuo al riesgo de la elección) sitúa el debate en un plano de equivalencia del hombre y la mujer frente al poder y frente a las doctrinas que lo conforman. La mujer (o el hombre que le da la voz) incitan a los discursos, penetran en sus prácticas, no se reducen al espacio institucional, aunque sí muestran una inequívoca voluntad por la presencia en el mismo. El poder es la multiplicidad de relaciones de fuerza inmanentes en ese orden: el conocimiento, la escritura, el dominio estratégico del espacio privado o las instituciones y de las fuerzas que contribuyen a su organización. La visibilización de la mujer, el «estar» (frente al ominoso «no estar» de Zabaleta), hace imprescindible que se materialice la experiencia de esas relaciones de fuerza. Las representaciones simbólicas y

⁴⁵ CALDERÓN, *Obras Completas*, cit., vol. I, p. 2058.

los conceptos normativos no son el fruto de un consenso sino de un conflicto. Los géneros literarios «nobles» (teología, filosofía, historia y derecho) ignoran a las mujeres o las llaman al cumplimiento de sus deberes. Pero el teatro hace lo contrario: las exalta al protagonismo emocional y pasional y al efectivo ejercicio del poder, en rebelión contra el esquema patriarcal imperante: será el laboratorio de esta trasgresión transitoria.

Con una seguridad que me es imposible compartir, Allan Bloom en *El cierre de la mente moderna* decía que «el enemigo más reciente de los textos clásicos es el feminismo».⁴⁶ Homero pidió a las musas que cantaran la cólera de Aquiles y no el dolor de Hécuba, pero otros – dramaturgos, por cierto – se encargaron de hacerlo.

⁴⁶ A. BLOOM, *El cierre de la mente moderna*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989, p. 66.