

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN (ED.)

LA EDAD DE ORO
DE LOS AVENTUREROS ESPAÑOLES
(TIPOS Y FIGURAS DE LA CULTURA HISPÁNICA)



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2022

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN (ED.)

*LA EDAD DE ORO
DE LOS AVENTUREROS ESPAÑOLES
(TIPOS Y FIGURAS DE LA CULTURA HISPÁNICA)*

NEW YORK, IDEA, 2022

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)

COLECCIÓN «BATHIHOJA», 82

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: «Llegada de Hernán Cortés a México», litografía de los
impresores Kurz & Allison de finales del siglo XIX.

Esta publicación ha sido posible gracias a la financiación del Vicerrectorado de
Investigación de la Universidad de La Rioja en su convocatoria de 2020.

ISBN: 978-1-952399-07-7

Depósito Legal: M-27595-2022

New York, IDEA/IGAS, 2022

LA MULIER VIATRIX: DEL TEATRO ÁUREO
A LA ESCENA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

Maribel Martínez-López
Universidad de La Rioja

CATALINA.- No digo ir a la casa de mi padre, sino a buscar mi vida por esos mundos.

DOÑA ÚRSULA.- ¡Miren, qué honrada resolución! ¿Esos son los ejemplos que aquí has tenido, que quieres trocar tus hábitos por la falda arrezagada de las mozas del partido, y amancebarte por las ventas con arrieros y con pícaros en los burdeles?

CATALINA.- ¡Yo no haré nada de eso!

DOÑA ÚRSULA.- ¿No has dicho que quieres buscar tu vida por esos mundos?

CATALINA.- Eso he dicho, mas no que quisiera ser puta.

[...]

CATALINA.- Cuando yo era bien menuda, jugaba en mi casa con mi hermano Miguel, y aunque él tenía dos años más que yo, éramos parejos en fuerzas y entendimiento. Pero ahora, él está en las Indias y es alférez, mientras que yo lo más que puedo ser es monja. No lo entiendo.

(Domingo Miras, *La monja alférez*, Cuadro II)

La historia de la literatura nos muestra abundantes ejemplos de textos, motivos y personajes reescritos bien con un afán esteticista o culturalista, o bien con una firme y decidida voluntad de los autores de reafirmarlos o de cambiarlos. Desde una revisión diacrónica, que muestra cómo se afianzan y cómo se desestructuran los constructos culturales, podemos acercarnos hoy al motivo de la *mulier viatrix*, que voy a recorrer a través de diferentes arquetipos para centrarlo por último en el personaje de santa Casilda, tratado en dos comedias áureas y en una del siglo xx, como modelo de mujer santa y peregrina.

El mismo tópico de raíces clásicas se encuentra en otros tipos femeninos fijados en el teatro áureo que se han reescrito en los siglos siguientes, llegando su vigencia hasta el teatro español actual. Se toman hoy, como entonces, como símbolos de rasgos universales, pero su lectura, tamizada por las versiones anteriores y contaminada por los movimientos ideológicos y estéticos de cada época, ha dado lugar a nuevas interpretaciones de esos rasgos originales, llegando a representar, en ocasiones, lo contrario de aquello que los caracterizó en su origen.

Por lo general, la transformación en los siglos xx y xxi tiende a la desmitificación y la humanización de los personajes o tipos, y a la creación de nuevos arquetipos que pueden ahora negar lo que históricamente representaron, caso de ejemplos de la mitología grecolatina como la fiel esposa Penélope, la amazona Penteseila o la profetisa Casandra. Pero también, autores y autoras, vuelven su mirada hacia ellas interesándose en su valor estético y no ético, como hace Rafael Alberti con la leyenda de santa Casilda.

Esta aproximación a la transformación del motivo de la *mulier viatrix* desde el teatro áureo hasta hoy se basa en un enfoque de género apoyado en la existencia real de modelos históricos¹ que sirven de inspiración

¹ Desde el siglo xv la emigración femenina, controlada y regulada por leyes, fue un hecho (ver Maura, 2005). En la colonización del Nuevo Mundo los libros de asientos de pasajeros a las Indias conservados en la Casa de Contratación de Sevilla identifican que entre las más de cinco mil personas que se embarcaron hacia América entre 1493 y 1519, en torno al 6% fueron mujeres. Ese porcentaje se fue incrementando en las décadas siguientes y a lo largo del siglo xvi, finalizada la conquista y en el periodo de colonización, superaba el 22%. El número de viajeras seguiría aumentando hasta lograr una proporción de tres por cada hombre en el siglo xvii. La mayoría estaban casadas y viajaban con objeto de reunirse con sus maridos, pues se fomentó desde el poder una emigración familiar que ayudase a conformar una sociedad colonial estable. A las solteras se les ponían más trabas por el temor de que emigraran aventureras o prostitutas,

para reflexionar sobre otros modelos teatrales en los cuales la mujer se aventura fuera de los límites de lo doméstico y recorre su historia para abrirse nuevos caminos, emprendiendo un viaje que puede llevarla hacia la santidad o hacia la libertad, a menudo obligada a vestir ropas de hombre para perseguir su sueño, ya sea este dirigir su propia vida sin someterse a varón (*La monja alférez*), buscar acomodo económico (*La lozana andaluza*) o quizá reunirse bajo oficio de soldado con el hombre al que ama (*La dama alférez*), etc.²

Tipos teatrales como la pícaras³, la amazona, la perfecta esposa o la amante, los encontramos en algunos textos bastante conocidos y otros casi desconocidos de los siglos XX y XXI, con el resultado de su recodificación en el teatro contemporáneo respecto a sus modelos⁴.

que pudieran influir negativamente en la salud moral de las colonias. No se pusieron los mismos obstáculos a los hombres, que provenían de todos los estratos sociales y eran representantes de tipos bien variados (desde segundones de las familias nobles hasta reos a los que se les conmutaban las penas...). La exigencia de requisitos a las mujeres no obstaculizó, sin embargo, que muchas jóvenes emprendieran esa aventura. Y, al igual que los varones, trataban en esa emigración de mejorar su posición o su situación vital. Unas buscaban marido; otras fueron mujeres de vocación piadosa, monjas o no, que se dedicaron allí a una labor docente, no solo religiosa; etc. Entre todas ellas destacaron algunas. Quizás la más conocida es Catalina de Erauso, presentada arriba en una cita que muestran la visión que en el teatro del siglo XX ofrece Domingo Miras. Como esa famosa monja alférez, otras protagonistas femeninas vivieron aventuras dignas de reconocimiento: doña Isabel de Guevara, Inés Suárez, María de Estrada, Beatriz Bermúdez de Velasco...

² En las últimas tres décadas ha crecido mucho el interés por los estudios sobre la literatura áurea con una mirada dirigida al universo femenino, aunque no son nuevos (ver Mckendrick, 1974). Si bien sirven para dar a conocer aspectos antes no estudiados y que deben formar parte de los estudios literarios y sociales en general, eso no significa, sin embargo, que se hayan aplicado siempre enfoques y metodología de género, necesarios para interpretar correctamente la visión sobre la mujer en la literatura. Respecto a la mujer vestida de hombre en el teatro áureo hay abundante bibliografía (ver el clásico estudio de Bravo Villasante, 1988).

³ Muy conocida es la transgresora revisión de Celestina, Melibea y Calisto, en la *Tragicomedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre, quien recurre a la estética del esperpento y presenta una pareja protagonista de lo más mundano y prosaico: Melibea es una exprostituta, asqueada de la vida, de los hombres y de sí misma; y Calixto, un personaje grotesco, anti galán y anti hombre. Ella es fuerte y segura. Él, indeciso y ruín. Celestina, por su parte, sigue siendo una bruja, pero en esta obra es menos humana y más diabólica; absolutamente fantástica.

⁴ Un tipo sobre el que hay abundante bibliografía pero que debe ser revisado desde los estudios de género es el de la mujer varonil y, dentro de este, otra clase de *mulier viatrix*: el arquetipo de las bandoleras que, a diferencia de las pícaras, se desvía del camino

La monja alférez de Domingo Miras parte del componente autorreflexivo y, aunque el autor presenta las cuestiones relativas a su sexualidad, su objetivo es mostrarla libre de ataduras patriarcales y como símbolo de la capacidad femenina para enfrentarse a cualquier situación⁵. Menos conocida es la estética Aldonza que reescribe Rafael Alberti en su *Lozana andaluza*, donde escenifica a través de la protagonista la lucha social de clases, la situación miserable del pueblo y la desconfianza en una Iglesia convertida en instrumento político⁶, acentuando el amor entre Rampín y Lozana, el final violento de aquél y el poder seductor de esta mujer marginada.

honrado no por razones económicas sino emocionales. Generalmente se trata de mujeres burladas que optan por este modo de vida marginal para vengarse de los hombres. Es el caso de *La serrana de la Vera* (de Luis Vélez de Guevara, con versión anterior de Lope de Vega) o *La bandolera de Baeza* —atribuida a Agustín Moreto—, *La montañesa de Asturias*, *La ninfa del cielo*, *La dama del olivar*, *Las dos bandoleras* de Lope de Vega o *La bandolera de Italia* y *enemiga de los hombres* refundición de *La condesa bandolera* de Tirso de Molina (también conocida como *La condesa bandolera* y *obligación de honor*, escrita sobre una versión anterior del mismo autor titulada *La Ninfa del cielo* —en la BNE se encuentra un manuscrito catalogado con atribución a Luis Vélez de Guevara—), o las comedias *A lo que obliga un agravio*, y *Las hermanas bandoleras* de Juan de Matos Fragoso. En esas obras la mujer busca la venganza y la recuperación de la honra perdida. En el sainete *Las bandoleras del prado* de Vicente Suárez de Deza (1663), por el contrario, la motivación es la económica.

⁵ Escrita en 1986, fue publicada en 1992 y estrenada en 2013 por el Centro Dramático Nacional. Anteriormente se conocen la comedia de Juan Ruiz de Alarcón (según la atribución de Germán Vega), publicada hacia 1626; y una zarzuela histórica de 1875 escrita por Carlos Coello y Pacheco. La versión de Domingo Miras arranca en un galeón en el que viaja de regreso a América, y allí le entrega sus memorias a Echazarreta; éste pasa la noche leyéndolas y la recreación de esa lectura conforma la obra, que presenta siete episodios de la vida de la monja alférez. Miras destaca sus actuaciones como galán amante de mujeres, ser jugadora y una asesina mercenaria, así como su reconocimiento como famosa mujer soldado que llegó a ser galardonada y pensionada por el Rey. Los ensayos históricos modernos debaten sobre si debemos considerarla desde nuestros parámetros actuales y si fue una mujer lesbiana o un transexual. Pero su figura histórica trasciende esta controversia y la muestra como un símbolo de la persona libre de convencionalismos heteropatriarcales.

⁶ Escrita en 1963 y publicada en 1975 en la revista *Primer Acto*, se quiso subir a escena a comienzos de los años setenta, pero la censura no autorizó el proyecto. En 1980 fue estrenada en Cádiz, en una versión modificada por Alberti para la ocasión. La crítica destacó que el autor, por su evidente dimensión política, acude a la historia original y acentúa rasgos como el planteamiento de la lucha de clases, la situación miserable del pueblo o las conductas morales y el posicionamiento político de la Iglesia en el siglo xvi, mediante la humanización de Lozana.

Sobre el tipo de la amazona Lourdes Ortiz escribe *Aquiles y Penteseilea* (1991), versión antibelicista del mito que apuesta por la ruptura del modelo heteropatriarcal fundiendo la tradición clásica grecolatina con los referentes cristianos, y que convierte a Penteseilea en una mujer que se cuestiona que los constructos culturales basados en sistemas de pensamiento heredados y aprendidos sin reflexión crítica son siempre perjudiciales. Cualquier sistema ideológico es difícil de cambiar, y todo lo que sea cuestionarlos se convierte en algo peligroso que el poder afianzado en ese sistema procura destruir⁷. Y así le sucede a Penteseilea, que muere asesinada por sus propias amazonas porque el doble objetivo de la autora es desautorizar las guerras tanto como los constructos ideológicos patriarcales en torno a los roles de hombre y mujer. La recodificación de este tipo es muy interesante en una visión retrospectiva que pasa por otras obras como *Las esclavas amazonas* de M.^a Rosa de Gálvez (1805), *Las amazonas de España* de José de Cañizares (zarzuela de 1720), y las numerosísimas piezas áureas que suelen reducir el mito a tramas amorosas, donde estas mujeres que reinan y viven en un mundo del que excluyen a los hombres pronto se transforman en damas que sucumben a la seducción de los galanes y, normalmente, son premiadas con un feliz matrimonio⁸.

Del modelo de perfecta esposa y arquetipo de fidelidad, sobre el que hay numerosos textos en los siglos XVI y XVII, desde los años 40 del siglo XX hasta hoy se ha vuelto la mirada hacia el personaje de Penélope, reescrito en más de una veintena de textos: *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo (1950), *Penélope* de Domingo Miras (1971), *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual (1997), *Polifonía* de Diana de Paco (1999)... Y

⁷ Tanto Alberti en su *Lozana andaluza* como Ortiz en su *Aquiles y Penteseilea* suben a escena la guerra, dando protagonismo a su violencia, y ambos la denuncian, destacando que su razón de ser está exclusivamente en la ambición de individuos que quieren hacer valer sus intereses personales.

⁸ Su presencia en el teatro áureo se constata con una rápida mirada al catálogo de Héctor Urzáiz, que recoge otros títulos: *Las amazonas de España, y prodigio de Castilla y más hidalga hermosura* de Juan del Castillo, atribuida también a Alonso del Castillo Solórzano y a Álvaro Cubillo, según La Barrera; *La conquista de las amazonas* de Hernando Franco y, con el mismo título, otra de Antón Rodríguez Calvo y una más atribuida a Hernando de Rivera; *Las amazonas* de Francisco Hernández y, con el mismo título, otra de Antonio de Solís de la cual hay una suelta del XVIII como *Las amazonas de Scitia*; *Las amazonas en las Indias* de Tirso de Molina, segunda parte de la *Trilogía de los Pizarros*; con el título de *Las amazonas* de Lope de Vega, Barrera remite en su catálogo a *Las justas de Tébas y reina de las amazonas*, o puede que también a *Las mujeres sin hombres*; y una obra más, *La gran Pantaseilea*, danza de Hernando de Rivera.

como representante de la amante, interesan en el teatro actual de nuevo dos figuras mitológicas⁹: Circe, sobre la que en 1974 Carlota O'Neill escribe *Circe y los cerdos*, cuya protagonista es un personaje contradictorio que rechaza la moral burguesa, desprecia a los hombres y, a la vez, sucumbe al amor de Ulises de modo denigrante; y Casandra, que tanto en el mitema amoroso como en el de profetisa, aparece en la modernidad estigmatizada socialmente, en dramas tan dispares como *Casandra* de Galdós (1910), *Casandra* de Diana de Paco o *Casandra* de Alejandro Butrón (ambos de 2016)¹⁰.

La lectura detenida de estos y otros títulos demuestra que entre los siglos XVI y XX la mayoría de los textos se acercan a los personajes femeninos mostrando rasgos estereotipados que reafirman arquetipos basados en constructos de género; pero otras obras, ya desde el siglo XVII ofrecen aspectos que permiten la ampliación e incluso subversión de los

⁹ El corpus de obras sobre personajes míticos en el teatro barroco hasta hoy es amplio. Ulises o Penélope han sido reescritos desde ópticas que revisan tanto las razones del héroe para su largo periplo como la evolución de Penélope durante su espera y las personas tan diferentes que ambos son en su reencuentro. Desde la década de los setenta la literatura española, y especialmente la dramática, se ha centrado con mayor interés, aunque no exclusivamente, en la esposa de Ulises y madre de Telémaco para darle voz propia que la convirtiese en la protagonista de su historia. En el siglo XVII hallamos *Ulises y Penélope* de Manuel Martí y Zaragoza. En el teatro contemporáneo son numerosas las obras: *Ulises o el retorno equivocado* (1956) de Salvador Monzó, *La Odisea* (1965) de José Ricardo Morales, *El llanto de Ulises* (1972) de Germán Ubillos, *Ulises no vuelve* (1974) de Carmen Resino, ¿Por qué corres, Ulises? (1975) de Antonio Gala, *Carmen Penélope* (1982) de Fernando García Macías, *Último desembarco* de Fernando Savater (1987), *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990) de Alfonso Sastre, *Penélope contra el viento* (1991) de Miguel de Cobaleda, *Los bosques de Nyx* (1994) de Javier Tomeo, *Polifonía* (1999) de Diana de Paco, *Ulises* (2001) de Alfonso Pindado, *Aquel aire infinito* (2002) de Lluisa Cunillé, *Ulises* (2005) de Gustavo Montes, etc. (Ver Procopio 2018). Otros personajes que han generado interés dramático son Antígona (José M.^a Pemán, María Zambrano, Salvador Espriu...), Lisístrata (Manuel Martínez Mediero), Electra (José M.^a Pemán) o Medea (Alfonso Sastre, Luis Riaza...), etc.

¹⁰ Visiones anteriores de este personaje se encuentran en el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente; *El divorcio de Casandra*, comedia citada por La Barrera; *La cruel Casandra* de Virués; *La profetisa Casandra, y leño de Meleagro* de Pablo Polop y Valdés (1685); *La Casandra*, ópera de José de Cañizares (1737); etc. En cada época ha sido diferente el mitema destacado. En Gil Vicente, su don de la profecía. Galdós más que acudir a sus mitemas escribe la obra que lleva este título a partir del significado griego del nombre: Casandra significa 'la que enreda a los hombres', y así es como la ve la piadosa para sí y cruel para los otros, doña Juana. En el siglo XXI interesa su castigo: la maldición de poder predecir el futuro y no ser creída sin embargo por nadie, y ser temida a la vez por ello.

valores que representan. De los tipos rastreados, los que más se transforman en los siglos xx y xxi son los de amazona, esposa fiel y amante. Pero también el de la santa evoluciona hacia un enfoque más intimista¹¹. Muestra de ello es la protagonista de *Santa Casilda* de Lope de Vega (sin datación¹²), *Los lagos de san Vicente* de Tirso de Molina (impresa en Madrid en 1636¹³) y *Santa Casilda. Milagro en tres actos y un epílogo* de Rafael Alberti (escrita en 1930). Este personaje, del que Alberti hace una hermosa versión, ejemplifica bien una de las manifestaciones de la *mulier viatrix*, presente ya en las dos comedias áureas¹⁴.

Para entrar en su análisis paso a resumir su leyenda siguiendo la historia tal y como la lleva Lope a la escena: A Casilda, enferma desde su nacimiento de un mal incurable, se le revela en un sueño que debe peregrinar hasta los lagos de San Vicente, donde su mal sanará al bautizarse en la ley de Cristo. Acompañada de dos damas, tras haber sido instruida en la fe cristiana por los cautivos de su padre, y pese a la presencia constante del demonio que bajo diferentes apariencias procura su fracaso,

¹¹ Un ejemplo es santa Teresa, presente en el teatro barroco en *La bienaventurada Madre Santa Teresa de Jesús* de Luis Vélez de Guevara, y revisado en *La lengua en pedazos* (2013) de Juan Mayorga —escrito a partir de la lectura de su *Libro de la vida*—; *Teresa: la jardinera de la luz* de Denis Rafter, o el montaje *Teresa o el sol por dentro* de Rafael Álvarez el Brujo (ambas escrita en 2015, con motivo del V centenario de su nacimiento).

¹² Según los datos recogidos por Vega (2006, p. 1117), su datación estaría entre 1614 y 1618, aunque duda de la autoría. Se trata de la comedia conservada en el manuscrito 17.324 de la BNM, atribuida a Felipe de Medina Porres, pero tachado este nombre y sobrepuesto el de Lope de Vega.

¹³ Incluida en la *Parte quinta de las comedias del Mercedario* (Madrid, 1636), y reeditada media docena de veces más en los siglos xvii y xviii.

¹⁴ Otros textos literarios son: el *Poema heroico castellano sobre la vida de santa Casilda* (1642) escrito por Juan Hidalgo Repetidor; la obra *La princesa de Toledo y estrella de la Bureba, Santa Casilda* de José González Venero, impresa en una suelta, s.l. y s.a., de la que se conserva un ejemplar en la BNM (T-55.324). Una *Santa Casilda* atribuida a un manuscrito de la BNM a Felipe de Medina Porres parece ser la misma tradicionalmente publicada como de Lope de Vega. En 1727 se imprime la obra póstuma del religioso capuchino fray Diego de Reinosa, *Santa Casilda: reina que fue del reino de Toledo*, un histórico-sacro poema en octavas reales, cuyo título va acompañado de calificativos como «la prodigiosa Fénix de la Gracia, hija del sol de justicia de Cristo» y «águila grande que voló al desierto desde el trono para elevarse al Supremo de beatíficas delicias desde el terrible desierto de rígidas asperezas». En este poema del siglo xviii aparece, como en Lope, el demonio como enemigo de la muchacha que intenta obstaculizar su conversión. En 1940 Concha Espina escribió una idealizada hagiografía novelada, *Casilda de Toledo: vida de santa Casilda*.

logra el permiso paterno para emprender su viaje y, además, por amor a ella, el rey libera a todos los prisioneros cristianos, envía emisarios al rey Fernando para firmar paces y que su hija sea bien recibida, y prepara todo para que sea reconocida como reina antes de abandonar Toledo. En su viaje la acompañarán Abenámar, hijo del rey de Córdoba, enamorado de ella, Celín y Tarfe —tres galanes que aspiran inútilmente al amor de tres damas indiferentes al amor mundano—, junto con Gonzalo, cautivo burgalés que la ha instruido en los misterios de la fe, y con Calambre, gracioso. La peregrinación es larga, pues el paradero de los lagos es desconocido incluso para los castellanos, y porque el demonio pone múltiples obstáculos en el camino, como tretas para alentar a los galanes en su conquista o para provocarles celos, además de procurar acabar con la vida de Casilda. Pero Dios la salva en todas las ocasiones del peligro, doblega las voluntades de los hombres que regresan a Toledo, ya libres de amor y odio, para explicar al rey las intenciones de su hija de quedarse en tierra cristiana; y envía a un ángel que devuelve al demonio al infierno y una estrella que guía a Casilda hasta los lagos. Estos se encuentran cercanos a una población y la obra acaba con el bautismo de la santa y de toda su comitiva, la celebración de todo el pueblo por el feliz suceso y prometiendo una segunda parte¹⁵.

La santidad de Casilda se atestigua en esta y en las otras dos obras arriba mencionadas por las diversas intervenciones divinas, la presencia de ángeles que la protegen y diversos milagros. En la comedia de Lope, al inicio de la jornada segunda tiene lugar el legendario de los panes transformados en flores, que aparece en las tres obras teatrales. La tercera jornada transcurre en peregrinación por Castilla. En la escena segunda, tras un ya muy largo camino infructuoso hasta el momento, Casilda pregunta a sus damas si están cansadas, a lo cual ellas responden «que ninguno se cansó / en busca de tanto bien» y que la seguirán siempre donde vaya. Y el gracioso Calambre añade «es oficio de mujeres, / que en andar no tiene fin, / y por ellas se dirá / esto de la romería / del bendito San Trotín». La escena muestra la relación del personaje con el motivo del aventurero que ya desde la antigüedad clásica ve en el viaje la oportunidad de afianzar la esencia que motiva su existencia. Dado que la protagonista de la historia es una santa, se puede afirmar que ella, al igual que el *homo*, bajo la cristianización del motivo grecolatino que se produjo en la Edad Media en Occidente, entiende la vida como una

¹⁵ En esta comedia hagiográfica no faltan las escenas cómicas.

peregrinación que conduce al encuentro con Dios en la vida eterna, un viaje necesario para la perfección espiritual, lo cual es su verdadera meta en el camino: *Vita est peregrinatio*.

La obra *Los lagos de San Vicente* de Tirso de Molina, como la anterior, se centra en la vida de la santa, pero se construye sobre un conflicto amoroso que no protagoniza ella. La larga peregrinación en busca de los lagos forma parte de la trama, pero no es tan relevante. Se plantea un triángulo amoroso entre don Tello, doña Blanca y don Diego —que no aparece en escena—, en el que se inmiscuye también Ali Petrán, y que no se resuelve en el desenlace, quizá porque en los versos finales se promete una segunda parte. El rey Fernando abre la obra y será quien enjuicie las acciones de doña Blanca y sus dos galanes e interceda en su defensa para solucionar su conflicto. Este enredo se enmarca en la peregrinación de Casilda acompañada por don Tello que, desterrado por el rey Fernando, se ha instalado en la corte de Toledo. La relación entre ellos es de discípula y maestro que le enseña la doctrina cristiana. Pero doña Blanca cree que es amorosa, lo que provoca enredos de celos y venganza. Los elementos de la leyenda presentados en Lope se mantienen, excepto que en esta obra no hay demonio que perjudique a Casilda, sino que ese papel le corresponde a su criada Axa, también enamorada de don Tello. Y en la comedia de Tirso es la Virgen María la que protege a Casilda, que llega a aparecerse ante Ali Petrán en una escena que lo muestra como un segundo Saulo, arrodillándose ante ella y reconociendo la verdadera fe. Los celos son los grandes enemigos de los personajes en esta obra y llegan a provocar guerras entre Toledo y Castilla. La acción concluye cuando don Tello relata que Casilda sanó al encontrar los lagos, cercanos a la cueva que custodia los restos de san Vicente, donde se ha levantado una ermita para honrar al santo, y donde se manifiesta la santidad de la protagonista a la vista del rey Fernando. Tanto Tirso como Lope introducen una larga escena de carácter doctrinal, en la que exponen desde la creación del mundo hasta la resurrección de Cristo, con relación de milagros y misterios de la fe.

Ya en 1930 Rafael Alberti escribe *Santa Casilda. Milagro en tres actos y un epílogo*, ajustándose a las propuestas escénicas de su época y al modelo de teatro poético de esos años, así como a la valorización del teatro clásico hecha por otros coetáneos de la generación del 27. El dramaturgo armoniza el motivo principal de la peregrinación de la obra lopesca

con la trama amorosa que envuelve la leyenda en la comedia de Tirso. Se trata de una obra dramática que potencia los elementos plásticos y musicales, con estructura y estilo tomados de la lírica popular primitiva, en versos de arte menor y rima asonante, y en la que se funde la leyenda de santa Casilda con el romance del Conde Niño. La idealización estética de los dos protagonistas presenta mayor interés que la leyenda de la santidad. La acción transcurre en el siglo XI, primero en Toledo, en los actos 1.º y 2.º, y en Castilla en el acto 3.º. Los cambios respecto a las obras anteriores son significativos, siendo el más importante que Casilda se convierte al cristianismo por amor al Conde Diego Niño, y que lo que en las comedias anteriores es una peregrinación se convierte aquí en una huida del reino con el objetivo de regresar al hogar del conde, donde esperan ser amparados por la condesa madre, recibir ella el bautismo y celebrar su boda. Frente a la leyenda y comedias anteriores, el rey padre no es en esta ocasión comprensivo e incluso llega a ordenar el martirio y muerte de su hija. En común con las dos comedias áureas tiene el desarrollo de una trama de amor y celos, ya que aparece Ali, enamorado desde niño de Casilda, que lejos de terminar aceptando su santidad, obstaculiza sus deseos y se venga de su rival dando sus soldados muerte al conde cuando ya se encuentra a muy poca distancia de su hogar. Casilda queda viuda antes de ser casada y, en la línea de Tirso, edificará un convento de clausura tras ser bautizada, en el cual se recluirá hasta el día de su muerte. Respecto a la intervención divina, esta es la obra que presenta mayor número de milagros junto con anuncios de los ángeles a Casilda y al conde. Además de los legendarios, otros inventados por Alberti como que, por intercesión de Casilda, un ciego recobre la vista al rezar un Ave María, o que el cadáver del conde relate su historia a su madre y pida a Casilda que funde el convento en Briviesca. A la vez, es la versión en la que la protagonista está más humanizada, de lo que dan testimonio sus varias demostraciones de afecto y de temor y, sobre todo, que se trata de una mujer antes enamorada que santa, que pregunta a Dios por qué no ha querido que sea esposa de un cristiano si ha sido por amor por lo que ha abandonado su hogar.

La *Santa Casilda* de Alberti es, como sugiere el propio título, un misterio medieval en el tono y estilo de las escenas, así como en las estructuras y fórmulas fraseológicas que recuerdan las formas de la lírica popular primitiva. En el acto I se reproduce una popular alborada en boca del conde niño: «Al alba venid, buen amigo, / al alba venid. / Amigo el que yo más quería, / venid al alba del día».

La escena en la que estos versos se insertan, con toda la retórica de la poesía amorosa medieval, concluye con un beso de Casilda y el conde, del que Ali es testigo y que le predispone a asesinarla con sus manos. El cuadro primero del acto segundo se abre con otra canción popular, de nuevo cantada por el conde: «por el mes era de mayo / cuando hace la calor / cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor...».

El primer cuadro del acto tercero comienza con Casilda cantando («Alta estaba la peña, / crece la malva en ella. / Alta estaba la peña / orilla del río. / Crece la malva en ella / y el trébol florido») y su diálogo con Diego vuelve a ofrecer reminiscencias de las canciones de amor medievales, tanto en léxico —«buena amiga», «buen amigo»— como en métrica. Hacia el final de este acto, ya asesinado el conde por tres soldados moros que le clavan tres espadas, Casilda marcha en busca de la condesa madre para conducirla ante su hijo y será fray Antón, testigo del asesinato, y en cuya ermita se habían refugiado, quien cierre el cuadro con otra cancioncilla popular mientras vela al muerto («Mañanita de San Juan / cayó un marinero al agua...»).

Cada acto está secuenciado en varios cuadros, y las acotaciones describen detalladamente los decorados y las imágenes con gran plasticidad, como en el acto primero, cuando Diego es apresado y torturado y se presenta en escena como una imagen que recuerda a los cristos medievales.

Frente a las dos comedias hagiográficas áureas que, pese a la presencia de una acción amorosa como enredo de interés escénico, dan peso a la santidad de Casilda, Rafael Alberti hace triunfar el amor humano, pese a que la santidad cierra la obra en el epílogo que teatraliza su muerte, relatada por su ángel biógrafo.

De los tres autores el que más explícitamente plantea el motivo de la *mulier viatrix* entendido como ‘peregrinar’ es Lope de Vega, aunque el que mejor escenifica el sentido del recorrido vital es Alberti. Los tres dramaturgos dan importancia tanto al viaje —peregrinación en el Siglo de Oro y huida en el siglo xx—, como al conflicto amoroso, con una Casilda ajena al amor mundano en el teatro áureo a la que se opone la enamorada joven albertiana, y que actualiza el motivo de la aventura vital que conduce a Casilda hasta su santidad.

NI SANTAS NI DISOLUTAS, SOLO AVENTURERAS

Filida, ¿qué puede ser
 que en cualquier parte que traten
 de mujeres, ellas son
 las adúlteras, las fáciles,
 las locas, las insufribles,
 las varias, las inconstantes,
 las que tienen menor ser
 y siguen sus libertades?
 (Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, Jornada I¹⁶)

Los textos literarios muestran que determinados personajes y tipos sociales han sido revisados desde su creación, y que es rasgo habitual de la historia de la literatura que se recodifiquen los modelos tradicionales según los patrones socioculturales e ideológicos de cada época, añadiendo nuevos matices a los valores originales que se les atribuían e interpretándolos tanto desde posturas estéticas como desde posturas ideológicas. En su origen y ahora, algunos arquetipos femeninos se han utilizado como argumentos de autoridad convirtiéndolos en símbolos y modelos de conducta. Desde principios del siglo xx se ha ahondado en las motivaciones del ser de varios de los tipos mencionados, y quizá como consecuencia de ello, desde la década de los setenta ha proliferado su resignificación bajo enfoques a genéricos, no sexualizados. Es labor de la crítica seguir la estela de los textos y, al igual que hacen sus autores/as, preguntar a los modelos si presentaban ya en su raíz los elementos para la ampliación realizada por las lecturas posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *La lozana andaluza en Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1964, vol. 2.
 ALBERTI, Rafael, *Santa Casilda en Teatro*, ed. Eladio Mateos, Barcelona, Seix Barral / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, vol. I.

¹⁶ En *La vengadora de las mujeres* Lope de Vega presenta a Laura que, siendo femenina, rechaza casarse por no querer sujetarse a la dirección de un marido y como acto rebelde frente al menosprecio que el sexo femenino ha recibido históricamente por parte de los hombres. Aunque en este caso el tipo se sujeta al deseo del autor por agradar al público femenino, ello no desdice del valor profeminista de la obra.

- ANÓNIMO, *La dama alférez*, ed. Gabriel Andrés, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.
- COPPOLA, Francesca, «Santa Casilda: los amores trágicos de una princesa mora que se convirtió al cristianismo», *Cuadernos AISPI*, 13, 2019, pp. 49-64.
- MAURA, Juan Francisco, *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura*, Valencia, Publicaciones Universidad de Valencia, 2005.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, «Santa Casilda: Algunas reflexiones sobre lo imaginario católico en el joven Alberti», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.1, 1999, pp. 51-62.
- McKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MIRAS, Domingo, *La monja alférez*, Murcia, Secretariado de Publicaciones y Servicio de Actividades Culturales de la Universidad de Murcia, 1992.
- ORTIZ, Lourdes, *Aquiles y Penteseila, Rey loco (las últimas horas de Luis de Baviera)*, Alicante, IX Muestra de teatro español de autores contemporáneos, 2001.
- PROCOPIO, Alessandra, *El mito de Ulises y Penélope en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundamentos, 2018.
- SASTRE, Alfonso, *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Cátedra, 2009 [1978].
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002, 2 vols.
- VEGA, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, ed. digital a partir de *Decima quinta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez..., 1621. Localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vengadora-de-las-mujeres--0/html/>> [último acceso: 27/04/2021].
- VEGA, Lope de, *Santa Casilda*, sin datación, edición digital de la BVMC a partir de *Piezas maestras del teatro teológico español*, vol. II, *Comedias*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, pp. 558-616.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La leyenda de Sopenetrán en una comedia que compromete a Calderón», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, coord. Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 1113-1134.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



En la España de los siglos XVI y XVII la existencia cotidiana se reducía muchas veces a sobrevivir de malas maneras. Eran buenos tiempos para hombres y mujeres extraordinarios y con espíritu aventurero. Desde aquellos que decidían un buen día subirse a un barco y recorrer el océano para buscar las riquezas y el honor que les negaba la madre patria, que llegaban a las Indias recién descubiertas en exiguos puñados, hasta aquellos otros que luchaban cuerpo a cuerpo en los diferentes escenarios bélicos de Europa, con la inagotable arrogancia de aquellos que no tenían nada que perder, y que combatían muchas veces en condiciones lamentables, sin pertrechos adecuados y acuciados por el hambre y la sed. Pero también la futilidad de la vida común en los Siglos de Oro hacía de la existencia en sí misma una aventura cotidiana, repleta de oficios y asuntos que hoy día nos parecen a nuestros ojos igual de extraordinarios. Este volumen, que recoge contribuciones de varios especialistas en literatura del Siglo de Oro, quiere rendir merecido homenaje a estos espíritus libres, auténticos aventureros de esa época.

Juan Manuel Escudero Baztán es Profesor Titular de la Universidad de La Rioja. Ha sido también profesor e investigador en el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Es miembro numerario del CECE (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles) y director de *Cuadernos de Investigación Filológica*. Dirige en la actualidad el grupo de investigación sobre teatro español desde la Modernidad Temprana (TEMT). Ha publicado numerosos trabajos sobre teatro aurisecular, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis Quiñones de Benavente y otros dramaturgos menores.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA