



DESDE EL TERRITORIO DEL VIAJE:

Tensiones de las 'cosas del viajar
femenino' desde y hacia el nuevo
y el viejo mundo

COLECCIÓN ESTUDIOS DE LA MUJER
Publicación del Centro Interdisciplinario
de Estudios de las Mujeres



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

Editores Honorarios Alan Deyermond (University of London) †
Joseph T. Snow (University of Michigan)

Editora general Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

Comité Científico Internacional Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Aníbal Biglieri (University of Kentucky)
Gloria Chicote (Universidad de La Plata)
Vicenç Beltrán (Universidad de Barcelona)
Adolfo Omar Cueto (Universidad Nacional de Cuyo)
Barry Taylor (The British Library)
Leonardo Funes (Universidad de Buenos Aires)
Graciela Rossaroli de Bredadán (Universidad del Sur)
Alicia Ramadori (Universidad del Sur)
Carmen Benito-Vessels (University of Maryland)
Eukene Lacarra Lanz (Universidad del País Vasco)
Carmen Parrilla (Universidad de La Coruña)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Cristina Segura Graiño (Universidad Complutense de Madrid)
Dorothy Severin (University of Liverpool)
Elbia Difabio de Raimondo (Universidad Nacional de Cuyo)
Mercedes Vaquero (Brown University)
Vilma Arovich de Bogado (Universidad Nacional del Nordeste)
María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza)
María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza)
Sofía Carrizo Rueda (Universidad Católica Argentina)
Javier Roberto González (Universidad Católica Argentina)
María Gabriela Vásquez (Universidad Nacional de Cuyo)

Comisión Editorial Joseph T. Snow (University of Michigan)
Gladys Lizabe (Universidad Nacional de Cuyo)

REVISTA MELIBEA
es una publicación
periódica, de
frecuencia semestral,
que reúne trabajos
de investigación
originales, textos e
información científica
sobre las mujeres.

Centro Interdisciplinario de Estudios de las Mujeres (CIEM)
Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo – Centro Universitario
C.C. 345 – 5500 – Mendoza (Argentina)
Tel. 0261 – 413 5000 (ext. 2212)

e-mail: revistamelibeuncuyo@gmail.com
web: <http://bdigital.uncu.edu.ar>

Todos los derechos reservados ISSN N° 2422-8117

Diseño: Lic. Facundo Vidal (UNCuyo)

Índice

Nota Pre-editorial	4
Nota Editorial	5

DESDE EL TERRITORIO DEL VIAJE:

Tensiones de las 'cosas del viajar femenino' desde y hacia el nuevo y el viejo mundo

Artículos

¿Viajo o no viajo? El dilema de la mujer casada en el Proceso de la Colonización española en América Claudia M. Ferro	10
“¿Para qué quiero vivir, / si saben que soy mujer?": Catalina de Erauso en la comedia <i>La Monja Alférez</i> Débora Vaccari	19
El motivo del viaje en dos relatos de Mariana de Carvajal René Aldo Vizarra	38
<i>Valor, agravio y mujer</i> : Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro Mayra Ortíz Rodríguez	46
Viaje e imaginación: consideraciones en torno al pensamiento de George Sand y de su relato <i>Un invierno en Mallorca</i> Lía Mallol de Albarracín	57
La Peregrina entrambas márgenes. El tránsito marítimo en la obra temprana de Gertrudis Gómez de Avellaneda Guadalupe Correa Chiarotti	69

Nota Pre-editorial

Revista Melibea nació en 2005 en soporte papel con treinta y seis estudios que, divididos en dos volúmenes, se dedicaban a las Mujeres medievales. Con el correr del tiempo, el interés por temas y problemáticas de los Estudios de mujeres se fue ampliando hacia enfoques de género, feminismo, minorías, entre otros, y *Melibea* se abrió e incorporó dichas necesidades y miradas. De aquellas investigaciones anuales publicadas en soporte papel, se migró al digital pluritemático y multidisciplinar. Desde 2009, varios números se hallan alojados en la biblioteca digital de la UNCuyo y otros se encuentran en proceso de digitalización: <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=7628>.

Además, de forma ininterrumpida desde el 2017, se han publicado dos números por año en soporte digital que integran la *Colección Estudios de la Mujer*, perteneciente al Centro Interdisciplinario de las Mujeres (CIEM, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, Mendoza, Argentina).

Desde su creación, *Revista Melibea* se autosustenta económicamente y se edita con apoyo institucional, gracias al esfuerzo, dedicación y responsabilidad de su Equipo Editorial, del Comité científico internacional, de investigadores que nos confían sus escritos, de pares que contribuyen con sus lecturas y evaluaciones y de su diseñador gráfico Lic. Facundo Vidal. Además, contamos con la colaboración del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA; FFyL, UNCuyo) y de la Biblioteca digital de nuestra Casa de altos estudios.

En esta ocasión, *Revista Melibea* 2021.2 se renueva en su diseño y diagramación: por un lado, se han suprimido la “Presentación” del Dr. Joseph T. Snow (Michigan State University- East Lansing Michigan-EE.UU), entrañable colega y amigo, escrita para el volumen inaugural de la Revista- y el “Prólogo” a mi cargo, se ha definido un nuevo imagotipo de *Melibea* y se han incluido nuevas tipografías y colores. La innovación más destacada es la incorporación de un/a Editor/a invitado/a cuya trayectoria en el mundo de la investigación, de las publicaciones y de la difusión del conocimiento prestigian las investigaciones presentadas. En esta oportunidad, la Prof. Dra. Sofía Carrizo Rueda (CONICET; UCA) inaugura la nueva modalidad con una “Nota editorial” en la que escudriña y sintetiza el itinerario de mujeres viajeras reales y ficticias en tensión con sus propios universos a la luz del viaje. Les damos la bienvenida a este nuevo número por el que distintas voces femeninas transitan y fluyen libremente *in itinere*.

Gladys Lizabe
Editora General

Nota editorial

El presente volumen de *Melibea* recoge en sus páginas una serie de trabajos centrados en mujeres viajeras e historias protagonizadas por ellas. Se trata de un universo de discursos al que no se le ha fijado ningún tipo de límites: ni de épocas ni de lugares ni de estamentos o clases sociales, ni de géneros literarios ni de autoría –porque, a veces, la voz es de la propia viajera y otras no–, ni de las diferentes formas de presentar el viaje que puede ser a través de aventuras ficcionales que culminan con un desenlace– *literatura de viajes, littérature de voyage, Reiseliteratur*– o de una constitución mixta documental/literaria que despliega un espectáculo del mundo – *relato de viajes, récit de voyage, Reisebericht*–.¹ Los seis trabajos publicados dan acabada cuenta de este calidoscopio discursivo y de sus variados cruces.

El primero de ellos se titula: *¿Viajo o no viajo? El dilema de la mujer casada en el proceso de la colonización española en América*, en el que Claudia M. Ferro (Universidad Nacional de Cuyo) presenta documentos donde ha quedado registrada la dimensión más íntima de los hombres y mujeres *comunes* de la colonización americana. Se trata de cartas que testimonian un tema muy poco abordado como es una valoración de los viajes al nuevo mundo desde la perspectiva de los matrimonios que quedaban separados. Los maridos lamentan su soledad y tratan de convencer a sus mujeres de que se trasladen a las tierras americanas. Pero hay respuestas por parte de ellas que expresan sus temores y describen las terribles penalidades que acompañaban a aquellos viajes, como *las más crueles enfermedades que en cuerpo de persona vieron, las grandes tormentas y los grandes trabajos* y las habituales mermas de las tripulaciones que dejaban a muchos sepultados en el mar. Las riquezas que, presuntamente, iban a beneficiar a la familia parecen perder un atractivo ilusorio, superadas por grandes sacrificios físicos y anímicos.

En el segundo trabajo, *¿Para qué quiero vivir/ si saben que soy mujer?: Catalina de Erauso en la comedia ‘La monja alférez’*, Debora Vaccari (Università di Roma *La Sapienza*) analiza dicha comedia barroca (ca. 1625-1626) atribuida a Juan Pérez de Montalbán. Numerosas fuentes coétaneas testimonian la existencia real de Catalina, una mujer que huyó del convento y se hizo famosa bajo una apariencia varonil por sus hazañas militares, sus acciones violentas y sus dos pasiones: el juego y las damas. Los viajes fueron una constante en su vida y la obra incluye varios desplazamientos –algo común en la dramaturgia del Siglo de Oro–, pues los personajes

¹ Considero conveniente distinguir estas dos grandes categorías porque implica tomar en cuenta sus diferencias a la hora de abordar un análisis textual. Cf. Sofía M. Carrizo Rueda, *Poética del relato de Viajes*, Kassel, Reichenberger, 1997, 13; *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de ‘fragmentos de mundo’*, Buenos Aires, Biblos, 2008, 9-13; y *Derivaciones de una Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger, en prensa.

viajan de Lima a Chile, regresan a Lima, se trasladan a Madrid y la acción finaliza en Roma. Al hilo de esta permanente movilidad que la comedia atribuye a la defensa del honor de una dama, la autora analiza el verdadero conflicto representado por la *Monja alférez*, sintetizado en el texto mediante el oxímoron, *pecho mujeril / varonil osadía*, es decir, cuerpo femenino vs. carácter masculino. Hay que señalar que entre los viajes reales de Catalina, algunos fueron un medio de afirmación social porque en 1626, Felipe IV le reconoció sus méritos militares y le concedió permiso para vestirse de hombre, y de Madrid se desplazó a Roma, donde el papa Urbano VIII la autorizó, asimismo, a seguir vistiendo una indumentaria masculina.

El tercer trabajo aborda un nuevo género porque a los dos anteriores, el epistolar y el teatral, suma el narrativo. Se trata de *El motivo del viaje en dos relatos de Mariana de Carvajal*, de René Aldo Vijarra (Universidad Nacional de Córdoba). Dicha autora del período barroco escribió algunas novelas cortas que revelan la influencia de su gran contemporánea, María de Zayas. No poseía, indudablemente, el talento de ésta, cuya fama en el siglo XVII alcanzó a igualarse con la de Cervantes. Pero se puede decir que Mariana llegó a ser una *escritora profesional* porque al enviudar, comenzó a publicar sus narraciones para poder mantener a sus nueve hijos. En la presente investigación se abordan dos de ellas, *La Venus de Ferrara* y *La dicha de Doristea*, de su *relato marco*, *Navidades de Madrid*. El autor analiza en cada historia, los personajes femeninos que viven y sobreviven a las adversidades de un viaje, lo que comporta cambios en su condición de sujetos y acentúan su autodeterminación a decidir sobre sus vidas afectivas.

Con el cuarto trabajo volvemos al género teatral y continuamos en el siglo XVII. Se trata de *Valor agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro* de Mayra Ortiz Rodríguez (Universidad Nacional de Mar del Plata/CONICET). Se trata del análisis de una obra destacable no solo por sus méritos sino también por la personalidad de su autora, que solo ha sido merecidamente revalorizada en los últimos años. Nació como esclava, fue adoptada por un matrimonio perteneciente a la más alta nobleza de Granada y la educación recibida en este entorno le permitió desarrollar una brillante carrera literaria. Su obra tuvo aceptación en los círculos letrados más reconocidos: contó con el favor del Conde Duque de Olivares, se vinculó con la condesa de Paredes, mecenas de mujeres literatas, fue elogiada, en vida, por personalidades del ámbito literario como Luis Vélez de Guevara y fue amiga de María de Zayas. Existe constancia de que ganó diversos certámenes poéticos. Esta pieza está construida en función del tópico de la mujer con disfraz/investidura masculina, en busca de salvar su honor. Según la autora, si bien sigue el modelo propuesto por Lope de Vega, se encuentran algunas variaciones del mismo que no son meras sutilezas sino que hablan de un cambio de perspectiva, sobre todo acerca de ciertos roles

y conductas estipulados socialmente como correctos.

Con el trabajo de Lía Mallol de Albarracín (Universidad Nacional de Cuyo), *Viaje e imaginación: consideraciones en torno al pensamiento de George Sand y de su relato Un invierno en Mallorca* penetramos en ámbitos diferentes de los reseñados hasta ahora. No solo nos trasladamos al siglo XIX sino que dejamos los textos pertenecientes a la categoría *literatura de viajes* de los tres trabajos anteriores para encontrarnos con un representante de la otra categoría, *relato de viajes*. Además, el romanticismo de la escritora francesa introduce importantes cambios de actitud ante el mundo y la manera de describirlo, al punto de que al analizar estas memorias de su estadía en la isla de Mallorca, en compañía de sus hijos y del músico Frédéric Chopin (noviembre de 1838/febrero de 1839), cabe preguntarse si la autora trasladó sus experiencias tal como acaecieron o, por el contrario, les superpuso una visión subjetiva y literaria de la realidad.

El último trabajo, *La Peregrina entrambas márgenes. El tránsito marítimo en la obra temprana de Gertrudis Gómez de Avellaneda* de Guadalupe Correa Chiarotti (Universidad Autónoma Metropolitana de México) incorpora un nuevo género porque una parte importante del estudio se refiere al soneto *A Cuba o Al partir*, compuesto por la escritora cubana a los 22 años, en 1836, mientras abandonaba su isla natal junto a su familia que regresaba a Europa. Entre los textos líricos, se encuentran muchos menos referidos a las experiencias viajeras que entre los narrativos e, incluso, que entre los dramáticos. Por eso, también, los estudios sobre las diversas escrituras del viaje no suelen frecuentarlos. Sin embargo, existen poemas que, como el soneto de Gertrudis, se prestan a interesantes abordajes de la temática viajera. Por lo tanto, son bienvenidos al presente volumen, este trabajo y sus detenidos análisis del texto.

Viajar muchas veces se presenta como sinónimo de *descubrir*. *Revista Melibea* espera que este número evoque esa asociación, dado que cada uno de los trabajos aporta elementos poco conocidos o tratados. Como los sentimientos de aquellos hombres a quienes sus aventuras en tierras americanas no consolaban de la ausencia de sus esposas. O la mujer varonil que logró ser reconocida como diferente por el rey y el papa, en el siglo XVII. O, en este mismo siglo, la madre de familia que pudo vivir gracias a la escritura y la niña esclava que llegó entrar en los altos círculos literarios. Casi se diría que en los Siglos de Oro, resulta más habitual lo que se aparta de estereotipos y reglas que una férrea dependencia de esos códigos. Quizá, haya que tener en cuenta su herencia medieval, su cultura mediterránea y el libre albedrío de la doctrina católica. En cuanto al siglo XIX, el trabajo sobre George Sand incursiona en la preponderancia de una subjetividad que no suele subrayarse en esta autora, y el dedicado a Gertrudis Gómez de Avellaneda demuestra que los textos líricos aportan

una densidad semántica a la temática viajera del mismo modo que otros géneros. Una densidad semántica que las *cosas del viajar* parecen imponer no solo a los autores de los textos sino también a quienes se deciden a abordarlos.

Sofía M. Carrizo Rueda

Pontificia Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina)
Editora Invitada, *Revista Melibea* 2021.2

Desde el territorio del viaje:

Tensiones de las 'cosas del viajar femenino'
desde y hacia el nuevo y el viejo mundo

ARTICULOS

¿Viajo o no viajo? El dilema de la mujer casada en el Proceso de la Colonización española en América

To travel or not to travel? The dilemma of the married women in the Process of the Spanish Colonization in America

Claudia M. Ferro

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
cmferrop@gmail.com

Recibido: 26/07/2021 Aceptado: 10/10/2021

Resumen: Si el medioevo fue tiempo de desplazamientos locales, a espacios relativamente acotados, la Edad Moderna se inicia justamente con el descubrimiento de un desconocido por distante nuevo mundo. El hombre del siglo XVI fue un hombre en movimiento, en viaje constante: el afán por descubrir y la sed por acceder a riquezas asequibles lo trajeron a América, cruzando el océano en cáscaras de nuez, reconociéndose como aventureros y exploradores.

Desde una perspectiva de género femenino, este estudio se centrará en la consideración de las consecuencias que les significó a las mujeres el viaje perpetuo de los varones con los que estaban relacionadas. En general, es posible advertir tres situaciones, una de mayor frecuencia que las otras: unas cuantas mujeres se aventuraron a abandonar España para trasladarse acompañando a sus esposos; otras, menos numerosas, lo hicieron solas, integrando pequeños grupos de féminas embarcadas. La mayoría, en cambio, permaneció en su tierra, sometida a un presente arduo, ya que ni casadas en la práctica, ni viudas, no tenían potestad para ser autónomas.

En los archivos coloniales -siendo el más significativo por *corpus* incluido y por accesibilidad digital el Archivo General de Indias, Sevilla, España- se guardan documentos de índole privada que ilustran las situaciones mencionadas más arriba. En esta investigación, cualitativa y basada en el análisis de discursos, me he centrado en una serie de cartas privadas, recopiladas por Enrique Otte y publicadas digitalmente en la Biblioteca Nacional digital de Chile que dan testimonio de las experiencias y representaciones del “paso a las Indias” por parte de mujeres casadas.

Palabras clave: Mujeres casadas– Cartas– Pasar a las Indias– Documentos coloniales.

Abstract: If the Middle Age was a time of local displacements, to relatively limited spaces, the Modern Age began precisely with the discovery of an unknown person in a distant new world. The man of the sixteenth century was a man in motion, in constant travel: the eagerness to discover and the thirst to access easily accessible riches brought him to America, crossing the ocean in walnut shells, recognizing themselves as adventurers and explorers.

From a female gender perspective, this research will focus on considering the consequences for women of the perpetual journey of the men with whom they were related. In general, it's possible to notice three situations, one more frequent than the others: a few women ventured to leave Spain to move with their husbands; others, less numerous, did it alone, integrating small groups of embarked women. The majority, on the other hand, remained in their land, subjected to an arduous present, since neither married in practice, nor widows, did not have the power to be autonomous.

In the colonial archives -the most significant being by corpus included and by digital accessibility the General Archive of the Indies, Seville, Spain- documents of a private nature are kept that illustrate the situations mentioned above. In this research, qualitative and based on the analysis of speeches, I have focused on a series of private letters, compiled by Enrique Otte and published digitally in the national Digital Library of Chile that bear witness to the experiences and representations of the "passage to the Indies" by married women.

Keywords: Women – letters – passage to the Indies – colonial documents.

1. Contexto histórico

Para los legos en historiografía, la conquista de América constituye una larga serie de eventos, afortunados o desafortunados -según sea la perspectiva ideológica desde la cual se los considere- en que la motivación, la subjetividad, la interioridad de los intervinientes, aparecen aplanadas bajo el peso de los hechos. Estamos al tanto de las relaciones de Cortés con la Malinche, de los enfrentamientos entre pizarristas y almagristas en Perú, la travesía de Valdivia sostenida por Inés Suárez, pero no nos son conocidos aspectos más íntimos, personales, espirituales gravitantes en sus gestas. Incluso, hasta los nombres de los actores de menor nivel de relevancia -varones, en su inmensa mayoría- quedan olvidados, con mayor razón aún sus representaciones y sus emociones.

En el marco de los estudios interdisciplinarios hispanoamericanos de la historia de las mujeres, este trabajo se centra en la perspectiva lingüística observable

en documentos del siglo XVI en los cuales varones y mujeres que participaron del proceso colonizador americano por parte de la corona española expresaron su mundo interior. La intención consiste en recuperar las representaciones que los humanizaban, en especial las propiamente femeninas. La vida de las mujeres hispanas se vio profundamente influida por el proceso colonizador en las Indias. Esto vale en especial para las casadas, cuyos esposos pasaban a América alejándose por años y las dejaban en un estatus que constituía un limbo jurídico por completo desventajoso. Se imponía para ellas una disyuntiva difícil: viajar era montarse en una aventura que adquiriría ribetes amenazantes y desestabilizadores; quedarse era sumirse en la ambigüedad de estar casada sin marido presente. Por esto, el título de la ponencia: “¿Viajo o no viajo?”.

He trabajado con dos repositorios valiosísimos que contienen documentos que nos permiten reconstruir la dimensión más íntima de los hombres y mujeres “comunes” de la colonización americana. Uno de ellos, es el PARES del Archivo General de Indias, en cuya sección “Vida maridable”, se contienen documentos del siglo XVI generados, aunque no escritos, por mujeres cuyos esposos estaban en América. El otro es una selección epistolar realizada por Enrique Otte (*Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540*), accesible desde el sitio Biblioteca Nacional digital de Chile, recopilación de cartas de hombres y mujeres “anónimos”, dirigidas a sus familiares en la península. En esta comunicación epistolar pueden reconstruirse las causas y consecuencias del dilema que planteo en mi título, vistas desde una perspectiva femenina, no siendo esta la única temática. Lamentablemente, los documentos no están registrados en versión facsimilar, de modo que el único análisis posible es del léxico disponible que ha sido utilizado.

He elegido diez cartas y un reclamo al juez. De entre esa decena, predominan los escritos firmados por varones, lo cual no implica que ellos hayan sido sus escribientes; en esas ocho, el reclamo para embarcarse es el común denominador en matices que van desde el pedido hasta la súplica y la amenaza.

2. Parte 1. No Viajo

Con el inicio del aluvión emigratorio a las Indias, la corona española se vio en la urgente necesidad de dar forma legal a las relaciones familiares que quedaron fuertemente afectadas por la separación de hecho de sus integrantes. El principio jurídico fundamental era el de unidad de la vida matrimonial. Las leyes de Indias y la abundante jurisprudencia creada *a posteriori* regulaban los viajes de los esposos obligándolos a viajar con sus esposas o volviendo a buscarlas en un lapso no mayor a dos años. Por otra parte, con el fin de evitar amancebamientos, bigamia o la cons-

titución de parejas ilegítimas en América, las mujeres sometidas a la tutela varonil, del padre o del esposo, si eran casadas, si querían “pasar a las Indias” debían contar con un llamado de su esposo desde las Indias y la licencia de la Casa de Contratación; si eran solteras y estaban interesadas en concretar uniones matrimoniales con los “indianos”, además del certificado de pureza de sangre, debían presentar una licencia real.

A todas luces, cualquiera de los términos de la opción (asumir y superar los riesgos del viaje a América o permanecer en la pobreza y la indeterminación jurídica si decidían permanecer en la península) constituían una grave amenaza a su presente y a su futuro.

Por otra parte, la situación de los esposos no siempre era mejor: las penalidades que les cabían en caso de olvido de sus obligaciones anulaban con frecuencia las ventajas económicas obtenidas trabajosamente en las colonias. Muchos resentían la ausencia de sus familiares y no todos escapaban hacia uniones ilegítimas en busca de su descendencia y compañía.

En el caso de ocho de las cartas elegidas escritas todas por varones en América, la referencia a la lenta y morosa frecuencia epistolar constituye un tópico común: la llegada de las cartas estaba atada a la buena voluntad de los mensajeros y a las vicisitudes del tiempo en el mar; con todo, los cónyuges se escribían en general con dos propósitos habituales. Los maridos para convencer a sus esposas de iniciar la travesía (fletes, en los términos utilizados) y reencontrarse en México; las esposas, para describirles sus penurias económicas y solicitarles dineros (que, en principio, habría sido el objetivo de la aventura americana).

A modo de ejemplo de esto que digo, les propongo comentar las seis cartas que Alonso Ortiz envió a su esposa Leonor González, en Zafra entre marzo y noviembre de 1574.

Desde la primera carta, Alonso expresa su petición:

Y a vos, señora mía, que me envías a pedir en vuestras cartas que cumpla con vos la palabra que os di por las cartas que os envié de Santo Domingo, en que dice que en todo el año de setenta y cinco me aguardásedes, y ahora os digo que en cuanto al amor vuestro y de mis hijos, que yo la cumpliera antes, pero que yo estoy puesto y entablado, para ganar de comer para vos y para mis hijos, y será ir contra vos y contra mis hijos cumplirla, sino pasar mi tormento y ganáros que comas. Por eso podéis acá determinaros y con brevedad venir en esta misma flora, y que no sea nadie parte para defenderos el viaje. (A la señora Leonor González, mujer de Antonio Ortiz, en Zafra).

Repite este deseo la carta 50 del 8-3-1574:

Señora, recibiré muy gran merced que, vistas estas cartas, que os determi-

néis luego de aviar vuestro viaje, y de que se venga Melchor González.

Y en otra de la misma fecha intensifica la deprecación refiriendo su angustia y su proyecto de incumplir el contrato contraído con el rey de permanecer en las Indias durante tres años:

Así que visto un compañero que Dios me encaminó para que yo no perdiese más tiempo, y visto él la gran pena que yo tengo por mi mujer y mis hijos, y vístome el mucho afligirme por ellos, y que cuando yo hice la compañía con él yo no le saqué una condición sino que si me quisiese yo ir a Castilla antes de los tres años que fuera acabada la compañía.

A tal punto Leonor no viaja, que Rodrigo Muñoz, amigo y fiador de Alonso, le escribe (carta 53) exhortándola e incluso amenazándola:

Señora:

Porque tengo yo a v. m. escritas muchas por diferentes vías y mensajes, en que escribo largo, solo esta que va por vía del señor veinticuatro García de León servirá de recordación para que v. m. sepa que los ciento y cincuenta pesos que digo que envío, para que v.m. se avíe y venga a esta tierra, van con esta. V. m. mande aviarse con brevedad, de manera que venga en esta flota que ahora va, porque si no viene en ella, no hay para qué venga, porque vendrá v.m. por un camino y su esposo por otro.

Las cartas 54 y 55 reiteran la demanda:

(...) ha sido una de las cosas que más pena me ha dado en esta vida, por tanto, señoramía, os pido mucho por merced y será para mí muy grande que lo que por esas cartas os encomiendo por esta os lo vuelvo a rogar muy de veras, que por ninguna cosa ni contradicción que acá haya no sea parte para os defender que no vengáis, y que no me hagáis mentiroso, porque tengo dicho a todos mis vecinos que habéis de venir en esta flota donde os fuere el dinero.

Los vocativos empleados muestran la urgencia de que va siendo presa Alonso: comienza siendo “señora” y “señora mía” para terminar siendo “deseada señora” y “deseada señora mía”. En cartas semejantes de otros matrimonios se repiten la misma situación e idénticos argumentos: la soledad y añoranza por un lado, el cumplimiento de las disposiciones reales relativas a los colonos casados en Indias.

Así lo expresa Bartolomé de Morales a su mujer Catalina de Ávila (1573):

Señora, yo de mi parte selo suplico mucho, [...] de que v.m. venga por estas partes, porque si no, será para perdición mía.

Y más adelante:

Señora, no se me excuse ni me eche achaque ninguno, porque no habrá achaque que yo crea. Aquí quiero ver la voluntad que me tiene. Y suplícole que no haya falta en esto.

Dado el tenor de numerosas cartas de la recopilación de Otte, la reticencia de las mujeres a satisfacer los reclamos maritales parece haber sido cuestión frecuente: no viajar y dilatar falsas promesas en tanto sus esposos vivían la espera con evidente sensación de abandono. Por ejemplo, la carta de Pedro de Aguilera a su mujer Leonor de Paladines (carta 66 del 20-10- 1575) expresa:

[fui a buscarte entre tanta] gente, y no os vi ni a nadie, fue tanta la pena que recibí que entendí que me sepultaran en el puerto y no volviera a mi casa, y así volví con tanta pesadumbre, y he estado hasta el día de hoy puntualmente, que recibí vuestras cartas, que ya entendí no verlas, porque ha dos meses que la flota llegó al puerto y hasta el día de hoy no las había recibido, con las cuales tendré alguna quietud.

Muchas cosas, señora mía, quisiera escribir, pero dejarlas he, porque tengo el corazón a esta sazón tan enternecido que, manifestándolo, la fuente de mis ojos me atajan las razones que quiero decir, y porque estoy esperando y rogando a Nuestro Señor os dé buen viaje y se llegue ya el tiempo de que yo reciba el contento que deseo, no digo más, sino que Nuestro Señor os me deje ver como yo deseo.

Parece que la demora en viajar en algún caso, como es el de Leonor de Paladines, se debía a que los esposos retornaban a la península para pasar juntos a las Indias, hecho que no había sucedido:

Y diome gran pena que me escribís que vaya personalmente por vos, como hizo Pedro Fernández. Dios sabe si yo lo hubiera podido hacer como él, sí lo hubiera hecho, pero en ninguna manera puede ser, y no hay más que replicar en este caso, sino que no se haga otra cosa, y esta es mi voluntad, mediante Dios, pues se ofrece tan buena coyuntura, y ha de venir el padre fray Francisco, y toda la demás gente que el señor Juan de Velasco espera.

Y más adelante

(...) de mi parte os ruego cuan encarecidamente puedo y, si necesario es, expresamente os mando que, aunque sea en camisa y con el ánimo en los dientes, no dejéis de venir en la flota, porque, como digo, yo estaré, placiendo a Nuestro Señor, a la lengua del agua aguardándoos, y si me sale vano segunda vez como primera, quizá no me pondré a tercera. Todo esto lo he dicho porque me escribisteis que yo personalmente vaya, no porque entiendo de vos, señora mía, que aunque fuese al cabo del mundo no iríades conmigo, pues tened por cierto que siempre os he tenido por espejo y

contemplación todos los momentos del mundo, a cuya causa entiendo Dios me ha hecho alguna merced, y espero que me hará mucha más, viendo yo acá a vos y a vuestros hijos, así para estos pocos días que Dios nos diere de vida.

El argumento legal aparece en la carta de Bartolomé de Morales:

Mire v. m. que si no viene, me prenderán por casado, me costará lo que no tengo. El que más desea ver a v. m.

3. Parte 2. Viajo

No son numerosos los documentos firmados por mujeres, pero he podido elegir dos que revelan los avatares de su viaje a las Indias: de Inés de Solís firmada en México el 25/10/1574 y la de Beatriz de Carvallar en el mismo lugar, en marzo del mismo año. Considerándolas, es comprensible la reticencia del más habitual “no viaje”.

Beatriz de Carvallar dirige epístola a su padre; después de agradecer el extraordinario hecho de haber recibido cuatro cartas, dos de su padre y dos de su hermana, aborda la cuestión económica, que es de recurrencia universal en todo el epistolario recogido por Otte, para luego tratar las cuestiones más personales. Aquí es donde comienza a ser interesante la carta, ya que describe circunstancias del viaje, tópico poco frecuente en las cartas de hombres.

Dice Beatriz “porque ya traje por la mar las más crueles enfermedades que en cuerpo de persona vieron, no esperaron todos los que venían en la nao cuando me habían de echar a mar”. La enfermedad y la muerte integraban las tripulaciones de los barcos que surcaban el Atlántico en ambos sentidos; la práctica del abandono de los cadáveres en el mar era cotidiana y habitual la merma de pasajeros que llegaban así a estas tierras. También Inés: “porque yo no me he atrevido a pasar la mar por causa de las grandes tormentas en ella y los grandes trabajos que cuando pasé, traje”. Probablemente por esto, para ellas el viaje fuera en un solo sentido y, aun cuando se hacían cargo de sí mismas después de viudas, no abandonaban América para volver a España. El léxico que emplean para referirlo resulta revelador de sus representaciones al respecto: “Si V.M. se **atreve**, venga”, “**padécese tanto** por la mar”, “no hay flota que no dé **pestilencia**”, “la flota en que nosotros venimos (sic) se **diezmó** tanto la gente que no quedó la cuarta parte” (Beatriz de Carvallar).

Al desprenderse de los tópicos personales, el horizonte que revelan las cartas es mucho más amplio. Aparecen descripciones de lugares (“México es tierra templada, que no hace frío ni mucho calor y es tierra que se gana de comer”, Beatriz de Carvallar). Se cuentan noticias: de descubrimientos (“Ya sabrán v. m. por allá cómo

se han descubierto en estas partes una tierra muy rica que llaman la China y se navega desde aquí”, Inés de Solís); de sucesos políticos (“y así el rey de Portugal ha enviado armada para ver si puede entrarle”, Inés de Solís); se mencionan costumbres (“el bastimento que allá se tiene es arroz, donde hacen el pan”, Inés de Solís) y abundan las enumeraciones de productos comerciables.

Inés de Solís aparece como una viuda mayor dotada de bienes, madre de un único hijo varón que ha salido más de dos décadas atrás de su tierra. Pese a eso, da la impresión de seguir mentalmente sujeta a alguna forma de autoridad. Tanto, que antes de vender bienes, pide consejo a sus familiares de los cuales no tiene noticia desde varios años atrás. También aparece como una mujer de mirada más amplia, capaz de incorporar en su carta temas militares – “[han derrotado al rey de Portugal] y todos los años envían 200 o 300 hombres de socorro, que no se pueden enviar más porque no hay gente en esta tierra” – de comercio – “han traído y traen de allá cosas muy ricas que en España no las puede haber mejores ni tan pulidas de cuantos géneros de cosas hay en el mundo” y también deja traslucir una mirada más estereotipadamente femenina: deslumbrada por la belleza de los bienes comerciables, ocupa una parte importante de su carta a enumerarlos:

(...) rasos, damascos, tafetanes, brocados, telillas de oro y seda y mantas a mano de ruán de mil géneros, loza mejor de la de la India de Portugal, toda transparente y dorada de mil géneros, de manera hecha que los muy curiosos oficiales de acá no saben determinar de qué manera vengán hechas, cadenas y joyas de oro muchas, cera, papel y canela y en especial arroz en cantidad.

Beatriz, en cambio, parece más joven; madre de varios niños, recién parida y con marido presente, da un tono más íntimo a su carta:

Sepa v. m. cómo quedo parida de un mes... una niña, la más linda que ha nacido en esta tierra...tengo el mejor casamiento y soy más querida de Valdelomar que mujer hubo en mi generación...y por tantos bienes y mercedes que recibo (...)

Como mujeres que han viajado, la representación principal podría ser que el viaje en sí mismo fue una experiencia que no querrían repetir, pero cuyos resultados solo han sido beneficiosos. Así, “viajo, pero no me hago viajera” sería una síntesis aceptable.

4. Conclusión

El repertorio seleccionado es una muestra de textos de la misma especie y

contenido similar. Permiten reconstruir la perspectiva más íntima de la colonización de América, caracterizada por hombres separados de sus familias, que padecen la situación y están amenazados con castigos por incumplimiento de las leyes establecidas.

Los varones circunscriben las epístolas a dos temas principales: beneficios económicos obtenidos y la solicitud de “pasar a las Indias” por parte de sus familiares. En cambio, las mujeres comentan mayor variedad de temas: clima del lugar, productos negociables, moda, incluso cuestiones políticas y sociales, permitiendo conocer mejor el contexto en que se desarrollan sus vidas.

Da la impresión de que los primeros se centran en los resultados y de que ellas, en cambio, atienden también al proceso. Todos marcados por la experiencia indiana, cada uno la vive a su manera. Viajes elegidos para los varones, impuestos en general para las mujeres, constituyeron la condición fundamental para la colonización y poblamiento de América.

Llamar “viajeras” a las primeras féminas que acompañaron el sostenimiento de las colonias creo que no es apropiado por completo, si con el término nos referimos a la habitualidad de la travesía, que no aplica a estas mujeres llamadas para mantener unidas a las familias y cumplir con la ley real. ¿Y respecto de las no viajeras? Desconozco si María, esposa de Antonio Mateos; Isabel, mujer de Luis de Carrera; Catalina de Bartolomé de Morales, efectivamente respondieron al llamado. Sé que, de haber permanecido en España, su situación debe haber sido económicamente difícil y socialmente condenada. O sea, mujer viajera, además de valiente, inteligente.

Fuentes

OTTE, Enrique. (1988), *Cartas privadas de emigrantes a Indias (1540-1616)*. Versión digital. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl

Referencias bibliográficas

ALMORZA HIDALGO, Amelia y ROJAS GARCÍA, Reyes (2015), “Los expedientes de vida maridable del Archivo General de Indias: análisis de un caso de estudio.” *América en la burocracia de la monarquía española*. Córdoba: Brujas, 111-130.

DIEZ MARTÍN, María Teresa (2004), “Perspectiva historiográfica: mujeres indias en la sociedad colonial hispanoamericana.” *Espacio, tiempo y forma*. Serie IV. Historia Moderna (17). <https://doi.org/10.5944/eltiv.17.2004.5659>

“¿Para qué quiero vivir, / si saben que soy mujer?”: Catalina de Erauso en la comedia *La Monja Alférez*

“For what do I want to live for, / if they know that I am a woman?”: Catalina de Erauso in the comedy *La Monja Alférez*

Débora Vaccari

Università Di Roma “La Sapienza”, Italia
deboravaccari@gmail.com

Recibido: 22/08/2021 Aceptado: 08/09/2021

Resumen: La fascinante historia de Catalina de Erauso, joven vasca huida a Perú disfrazada de hombre a comienzos del siglo XVII, es el objeto de la comedia *La Monja Alférez* (ca. 1625-1626) atribuida a Juan Pérez de Montalbán. El objetivo de este trabajo es analizar cómo el dramaturgo construye un personaje auténticamente varonil en los primeros dos actos y si este se transforma y cómo y cuánto, una vez revelado su sexo femenino, en el tercero. En efecto, el protagonista es un personaje doble, ya que en la comedia el recurso dramático de la “mujer vestida de hombre” y la indumentaria misma se emplean no solo como una estratagema para seducir al público masculino del corral, sino que se convierten en el principal rasgo definitorio del personaje protagonista al representar visualmente, en una extrema exaltación de la teatralidad barroca, su doble naturaleza femenina y masculina.

Palabras clave: Catalina de Erauso- *La Monja Alférez*- Juan Pérez de Montalbán- Teatro del Siglo de Oro.

Abstract: The fascinating story of Catalina de Erauso, a young Basque who fled to Peru disguised as a man at the beginning of the 17th century, is the subject of the comedy *La Monja Alférez* (ca. 1625-1626) attributed to Juan Pérez de Montalbán. The objective of this work is to analyze how the playwright builds an authentically manly character in the first two acts and if he is transformed and how and how much -once her feminine gender has been revealed- in the third act. Indeed, the protagonist is a double character, since in the comedy the dramatic resource of the "woman dressed as a man" and the clothing itself are used not only as a ploy to seduce the male audience in the corral, otherwise these elements become the main defining trait of the main character by visually representing, in an extreme exaltation of baroque theatricality, its dual feminine and masculine nature.

Keywords: Catalina de Erauso- *La Monja Alférez*- Juan Pérez de Montalban- Golden Age Theater.

Señor, todo esto que he referido a V. S. ilustrísima no es así; la verdad es ésta: que soy mujer; que nací en tal parte, hija de fulano y sutana; que me entraron de tal edad en tal convento con fulana mi tía; que allí me crié; que tomé el hábito; que tuve noviciado; que estando para profesar, por tal ocasión me salí; que me fui a tal parte, me desnudé, me vestí, me corté el cabello; partí allá y acullá; me embarqué, aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar en lo presente y a los pies de su señoría ilustrísima (*Historia* 2020:160).

La autora de esta declaración es Catalina de Erauso: en 1623, según se cuenta en el capítulo XX de la *Historia de la Monja Alférez Catalina de Erauso, escrita por ella misma* publicada en 1829, actuando todavía bajo el nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán y con el uniforme de alférez, es acusada del asesinato de tres hombres y se entrega al obispo fray Agustín de Carvajal en Huamanga, al que se ve obligada a desvelar su verdadera identidad: no es (solo) el afamado alférez sino (también) una mujer huida de un convento donde sus padres la habían recluido con pocos años de edad. Nace así el mito, vivo todavía hoy en día, de la Monja Alférez, conocida en las Indias y en España por sus hazañas militares, su bravuconería, su pasión por el juego (los dados más que los naipes) y por las damas.¹ Una vida extraordinaria, la de Catalina, divulgada a través de un gran número de fuentes coetáneas –que atestiguan claramente la existencia real de la Monja Alférez– y sobre todo de una presunta autobiografía publicada por Joaquín María de Ferrer en 1829, que la consagra definitivamente como personaje legendario, como demuestra la gran cantidad de obras a ella dedicadas todavía hoy en día.

Ahora bien: hoy no me voy a extender sobre las cuestiones relacionadas con la *Historia de la Monja Alférez* que atañen al estatuto de la obra, a su género literario y a la autoficción, así como no voy a entrar en el –igualmente o más debatido– tema de la conciencia de género (esta vez sexual) y sobre todo de la transexualidad de Catalina.² Mi objetivo, de hecho, es el análisis de una comedia, *La Monja Alférez*, con el fin de ver cómo el dramaturgo construye un personaje auténticamente varonil en los primeros dos actos y si este se transforma y cómo y cuánto una vez revelado su sexo femenino, en el tercero. Dejaré de lado, pues, el problema de la autoría de

1 Véase, por ejemplo, la reseña de RODRÍGUEZ ORTEGA 2018:106-109.

2 En general, se pueden reconocer dos posturas críticas acerca de este tema: por una parte, los que relacionan a Catalina de Erauso con el travestismo (por ejemplo, SEGAS 2015), y por otra los que la relacionan con la transexualidad (por ejemplo ALLAN 2016).

la pieza (Juan Ruiz de Alarcón se la disputa a Montalbán, que parece ir perdiendo la batalla),³ porque lo que me interesa es la representación de la anomalía encarnada por la Monja Alférez en una obra tan marcada por su armazón ideológico como lo es una comedia áurea.

Pero antes de entrar en el vivo del asunto, daré unas noticias preliminares sobre la protagonista y las fuentes de su historia y una aclaración acerca del uso del femenino para referirme a la Monja Alférez, que se debe al hecho de que en la casi totalidad de la bibliografía crítica se habla de ella como Catalina de Erauso y por lo tanto se utiliza el femenino.

Según su partida de bautismo,⁴ Catalina de Erauso nace en San Sebastián en 1592 de una familia vasca acomodada que, cuando llega a la edad de cuatro años, la encierra en un convento. De la clausura Catalina huye a los quince años, antes de profesar; es entonces cuando se disfraza de hombre y empieza sus andanzas por España bajo la identidad de Francisco de Loyola. En 1607 se marcha a las Indias, donde también viaja muchísimo. En Chile, en 1619, lucha contra los araucanos como soldado con el nombre de Alonso Díaz Ramírez de Guzmán en la batalla de Valdivia, lo que le vale el grado de alférez. En 1623, después de la enésima pelea, para salvarse de la condena confiesa ser mujer y la encierran antes en el Convento de Santa Clara de Huamanga en Perú y luego en el de la Santísima Trinidad de Lima. Consigue dejar el convento solo después de demostrar que no había llegado a profesar y, cambiado el nombre esta vez en Antonio de Erauso, se marcha a España, donde llega en 1624. A principios de 1626 Felipe IV le reconoce sus méritos militares y le concede permiso para vestirse de hombre; de Madrid Catalina se desplaza a Roma, donde encuentra al papa Urbano VIII, que también le concede permiso para seguir vestida de hombre. Finalmente, hacia 1630 se embarca para América, llega a México, donde muere en Cotaxtla en 1650. Durante su vida, la Monja Alférez se ha distinguido por su violencia (mató por lo menos a una decena de hombres en peleas, incluido su hermano), su afición por el juego y las mujeres.

De Catalina de Erauso queda un retrato,⁵ un óleo antes atribuido a Francisco Pacheco del Río, suegro de Velázquez, y desde el año 2014 a Hans (o Juan) Van der Hamen y León, pintor español de origen holandés especializado en bodegones. Además, nos queda de ella el retrato literario trazado por un escritor italiano, Pietro Della Valle (1586-1652), que antes se refiere a la extraordinaria fama alcanzada por la Monja Alférez en su libro de viajes a Oriente, *Il Pellegrino*, de mediados del XVII,

3 Véase el (casi) definitivo VEGA GARCÍA-LUENGOS 2021.

4 En su edición, Rima de Vallbona analiza las discrepancias entre la presunta autobiografía y las fuentes documentales sobre Catalina de Erauso (ERAUSO 1992:12-17).

5 Sobre los retratos de Catalina de Erauso, no solo en pintura, véase NAVIA ANTEZANA 2016.

diciendo que: *Io sapeua già di lei nell'India Orientale, doue n'haueua sentito parlare, che fin là era arriuata la sua fama, e più volte ne haueua desiderato particolare informatione* (Viaggi 1667:604). Y cuando Della Valle consigue encontrar en persona a Catalina en su propia casa durante la estancia romana de esta, el 5 de junio de 1626, así la describe:

Ella è di statura grande e grossa per donna, che non si può per quella conoscere che non sia uomo; non ha petto, ché da giovinetta mi disse aver fatto no so che di rimedio per farselo seccare e restar quasi piano, come era successo, che questo rimedio fu un impiastre datogli da un italiano, che quando l'adoperò le diede dolori grandi, ma poi senza fargli altro male, né guastar le carni, fece l'effetto assai bene; di viso non è ingrata, ma non bella, e si conosce essere strapazzata alquant, ed oramai d'età, e con i capelli neri e corti da uomo, con un poco di zazzaretta, come oggi si usa; rappresenta in effetto più un eunuco che una donna. Veste da uomo alla spagnuola, porta la spada, ben cinta, e così anche la vita, ma la testa bassetta alquanto e com'un poco aggobbatella, piuttosto da soldato stentato che da cortigiano che vada sull'amorosa vita. Alla mano solo si può conoscer esser donna, ché l'ha pienotta e carnososa, se bene robusta e forte, e la muove ancora donnescamente alquanto (Viaggi 1667:604-605).

Como he apuntado, son numerosas las fuentes coetáneas a Catalina que relatan acontecimientos de su vida, y las recoge Gabriel Andrés en el Apéndice a un artículo suyo de 2015: entre las relaciones de sucesos recuerdo solo la primera, el tempranísimo *Capítulo de una de las cartas... desde Cartagena de las Indias... en que dan cuenta cómo una monja en hábito de hombre anduvo gran parte de España y de Indias...* (Sevilla, Juan Serrano de Vargas, 1618), y la última, la *Relación prodigiosa de la vida y hechos de Catalina de Erauso, monja de España, soldado y alférez en Lima y traficante en México, donde falleció en el pueblo de Cuitlaxtla el año 1650* (México, Viuda de Ribera Calderón, 1653), donde se cuenta el final de su vida en Nueva España (Andrés 2015:172-176).

Con respecto a otras fuentes, contamos con dos manuscritos encontrados por Pedro Rubio Merino en el Archivo Capitular de Sevilla: en el primer caso se trata de la primera parte de la autobiografía que incluye el relato del regreso a España y el posterior viaje a Roma; en el segundo caso se trata de un manuscrito incompleto, ya que se interrumpe en el capítulo 11, del que solo se da el título y el sumario (Rubio Merino 1996; Andrés 2014). A estos se añade otro conservado en Zaragoza y titulado "Relación de una monja que fue huyendo de España a Indias", que incluye el auto de reconocimiento de su virginidad y está fechado en 1617 (Moralejo Álvarez 1995).

Finalmente, hay que detenerse en la ya mencionada *Historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, publicada por Joaquín María de Ferrer en París en 1829. En el prólogo Ferrer afirma que está publicando un manuscrito de

su amigo Felipe Bouza, director del Depósito Hidrográfico de la Marina de Madrid. Este manuscrito, titulado *Vida y sucesos de la Monja Alférez, Doña Catalina de Erauso, doncella natural de San Sebastián, en Guipúzcoa, escrito por ella misma*, sería una copia de otro conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid y procedente de la colección de Manuscritos de Indias de Juan Bautista Muñoz. A su vez, Muñoz dice haberlo copiado en Sevilla, el 24 de mayo de 1784, de un tomo perteneciente al poeta y dramaturgo del siglo XVIII Cándido María Trigueros, que, según varios estudiosos, sería el verdadero autor de la historia de la Monja Alférez.

Vengamos pues a la comedia famosa de la Monja Alférez.

De la pieza no hay autógrafo ni manuscritos, sino cuatro impresos: una desglosada que es testimonio más completo (326 versos más) y antiguo, conservado en un único ejemplar de la Biblioteca Nacional de España y dos sueltas.⁶ Para mi estudio he utilizado la edición crítica más reciente llevada a cabo por Gabriel Andrés, que se basa en la desglosada de la Nacional. Se considera 1626 como fecha de composición de la comedia a partir del dato que ofrecen los versos de cierre sobre el viaje a Roma de Catalina: “hoy está el Alférez Monja / en Roma” (vv. 2840-2841).⁷

Hemos visto que la fama de Catalina de Erauso era enorme ya durante su vida, como demuestra la ingente cantidad de relaciones y testimonios conservados que se remontan a fechas anteriores a la de la comedia (1618 y 1625). Por esto, a la hora de componer la pieza, el dramaturgo pudo contar con estos documentos, y lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que en el tercer acto reproduce casi integralmente la certificación de los servicios militares de la Monja Alférez escrita por don Luis de Céspedes para acompañar la petición entregada al Consejo de Indias por Sebastián de Illumbe.⁸

Por lo demás, la comedia se desarrolla alrededor de la figura del protagonista, Guzmán (*alias* Catalina, que aparece siempre indicada con su nombre masculino) que, en Lima, mantiene una relación amorosa con doña Ana, requerida también por

6 Véase *La Monja alférez* 2020:13-17; VEGA GARCÍA-LUENGOS 2021:97-101. En la base de datos CATCOM, s.v. *La Monja alférez*, constan dos noticias de representación: la primera, fechada en 1626 en Madrid, en la que el papel de Guzmán lo interpretaba la actriz Luisa de Robles, como también consta de la suelta (véase Velasco 2002 para más detalles); la segunda, fechada el 20 de julio de 1627, en la que “el autor de comedias Manuel Simón se comprometió a estar en Málaga con su compañía el 6 de enero de 1628 y hacer en el patio de comedias treinta y seis representaciones. Entre las obras de su repertorio mencionadas en el contrato figura *La monja alférez*, «de Juan de Alarcón, jamás vista». Como la temporada teatral finalizaba el martes de Carnaval, 7 de marzo, las obras debieron de representarse dentro del periodo que iba entre el 6 de enero y el 7 de marzo”.

7 A partir de ahora se citará por *La Monja alférez. Famosa comedia atribuida a J. Pérez de Montalbán*, edición a cargo de Gabriel Andrés en 2020.

8 “[] existen alusiones suficientes para establecer un entronque directo entre lo referido en la comedia de Pérez de Montalbán y la primera relación sevillana impresa por Fajardo en 1625” (ANDRÉS 2015:168). Véase también WHICKER 2004:1852.

Diego, muy amigo suyo. Diego, sin saberlo, suplanta a Guzmán en una cita nocturna con la dama, durante la que pierde unos guantes recibidos en regalo de parte del propio Alférez. A la vez, Miguel de Erauso, hermano de Catalina, informado por su padre de la huida de esta a Perú, empieza a buscarla, lo que le llevará a un duro enfrentamiento con Guzmán del que saldrá gravemente herido. Pasados tres años en Chile, el Alférez vuelve a Lima y se encuentra con doña Ana que le revela el engaño sufrido en la noche de su despedida, y por los guantes Guzmán infiere que el responsable es Diego. Para realizar el matrimonio reparador entre su amigo y doña Ana y garantizar el honor de esta, el Alférez se ve obligado a revelar su verdadera identidad a Diego que se compromete a mantener el secreto. Sin embargo, Guzmán mata al Nuevo Cid en una pelea y es condenado a muerte. Para salvarlo, Diego hace público que es mujer y consigue el perdón para él. Guzmán se marcha a España no antes de declarar, mintiendo, que doña Ana la noche de la cita tenía que encontrarse con otro y no con él. Para convencerle a rectificar, Diego y doña Ana le siguen a Madrid, donde Guzmán espera conseguir una certificación de sus servicios militares. Solo al final de la comedia la Monja Alférez, como es conocida ahora, decide decir la verdad y restablecer así el honor de doña Ana.

Como se puede inferir de este breve resumen, de la azarosa vida de Catalina el dramaturgo elige llevar a la escena los años americanos, en concreto los años de su permanencia en Lima, y sobre todo el momento culminante de la revelación de su identidad y sus consecuencias, pero reelabora profundamente la historia: de esta forma vemos a la protagonista ya vistiendo trajes masculinos, los únicos que llevará en toda la pieza. Es de precisar que encontrar a una “mujer vestida de hombre” en una comedia áurea no es nada original, todo lo contrario,⁹ y tampoco es infrecuente que aparezca en otros géneros literarios: baste pensar en el tópico de la mujer guerrera de la novela caballeresca, igual de exitosa que el teatro en esa época.¹⁰ Además, no faltan casos verdaderos de mujeres travestidas en las crónicas del tiempo españolas y europeas.¹¹ Lo que es evidente es que, en el caso de nuestra pieza, el recurso dramático de la “mujer vestida de hombre” no solo es una estratagema para seducir al público masculino del corral,¹² sino que se convierte en el principal rasgo

9 BRAVO VILLASANTE 1988:140-142.

10 Según Antonio GARCÍA BERRIO (2006:191), “el tópico de la fortaleza y valor de ciertas mujeres famosas en la historia de la literatura, muy difundido en la literatura y el arte renacentistas” se reavivó “bajo la próxima excitación imaginaria de las noticias sobre pueblos de amazonas en la América recién descubierta”. Hay que recordar que, en las amazonas, según el mito griego, las cualidades masculinas son innatas y por lo tanto no pasajeras. De allí que Belén Castro Morales defina a Catalina de Erauso “la monja amazona”, y más adelante, “la nueva Marfisa” aludiendo al *Orlando innamorato* de Boiardo y al *Orlando furioso* de Ariosto (2000:231). Estos tópicos se relacionan con un arquetipo de la mujer del Siglo de Oro, el de la mujer héroe (LÓPEZ-CORDÓN 1994: 91, 104-105).

11 Sobre el tema sigue siendo fundamental el trabajo de Rudolph M. DEKKER y Lotte C. VAN DE POL (1989).

12 Lope de Vega así escribe en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 280-283: “Las damas no

definitorio del personaje protagonista al representar visualmente, en una extrema exaltación de la teatralidad barroca, su doble naturaleza femenina y masculina.¹³ Se puede decir, pues, que el dramaturgo lleva a las tablas a Guzmán, no a Catalina. En este sentido, una de las escenas de la comedia que más han llamado la atención de los estudiosos se desarrolla en el tercer acto: Sebastián de Illumbe, que ha acogido a Guzmán en su casa de Madrid, le pide que se vista de mujer porque un consejero real quiere verle. Guzmán reacciona de mala manera:

Sale Sebastián de Illumbe y un criado con un lío de vestidos de mujer, y pónelos sobre un bufete

SEBASTIÁN	Deja sobre ese bufete ese vestido [...] Sabed, Alférez Erauso que un consejero real, a quien la fama ha llevado nuevas de vos, quiere veros.
GUZMÁN	¡Qué ha de verme!, ¿soy acaso algún monstruo nunca visto o la fiera que inventaron, que con letras y con armas se vio en el reino polaco? ¿No ha visto un hombre sin barbas?
MACHÍN	¡“Hombre”, oh qué! Tú has olvidado sin duda el <i>memento mulier</i> de aquel monjil trinitario que te pusieron en Lima. (vv. 2264-2282)

Después de muchas insistencias, Illumbe consigue convencer a Guzmán, que

desdigan de su nombre; / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho” (LOPE DE VEGA 2016:95). En su *Notas y escolios* al discurso, Felipe Pedraza comenta detalladamente las duras polémicas que el personaje de la mujer vestida de hombre desató en España entre los siglos XVI y XVII, ampliamente documentadas por Emilio Cotarelo y Mori (1904). Como estudió Teresa Ferrer (2003), existen también muchas comedias en las que “damas enamoran damas”: en ellas unos personajes femeninos, bajo el disfraz de varón, cortejan a otros personajes femeninos hasta llegar incluso al enamoramiento recíproco (como ocurre, por otro lado, en nuestra comedia con la relación entre Guzmán y doña Ana): “Lope a todas luces se divierte jugando en la frontera que separa lo prohibido de lo admitido socialmente; al fin, como era de esperar, el enredo se resuelve dentro del espacio de lo tolerado socialmente, y la tensión erótica que este provoca se alivia, transformada en risa” (FERRER 2003:210).

- 13 La principal diferencia con las mujeres vestidas de hombre del teatro, por ejemplo, reside en el hecho señalado por Mary Elizabeth Perry: “Unlike most other women known for cross-dressing, Catalina de Erauso did not assume male roles and male clothing in order to solve a momentary problem or to express a brief rebellion, after which she would return to her female identity” (1999:394). Una teatralización que, por otra parte, Gema Areta Marigó (1999) y sobre todo Belén Castro Morales (2000) ven presente también en la verdadera historia de Catalina de Erauso, en la que se puede reconocer “la esencia barroca, teatral, del personaje que ella construyó de sí misma” (CASTRO MORALES 2000:229): asumiendo esta perspectiva, la Monja Alférez actuó toda su vida buscando identificarse con un patrón de comportamiento consagrado por la sociedad, como el del soldado pícaro y aventurero tan frecuente en tierras indianas, y autorepresentándose así en su autobiografía. Por esto, incluso “es probable que Catalina aprovechara esta estrategia barroca, la de lo espectacular, no por su gusto, sino para culminar su proceso de legitimación social” (CASTRO MORALES 2000:239).

se quita la capa “*con rabia*” (v. 2388 *acot*) y le pide a Machín que le pase el manteo.¹⁴ Pero descubrimos que el Alférez no sabe ponerse ropa femenina, lo que genera una escena cómica en la que intenta vestirse de mujer sin conseguirlo:

MACHÍN	¿Quieres acaso vestirte sobre la espada?
GUZMÁN	Estoy tan acostumbrado... <i>Quítase la espada y pónese el manteo al revés</i>
MACHÍN	Acostumbrada.
GUZMÁN	También lo estoy de tratarme hablando como varón.
MACHÍN	Ponte agora el manteo, que es bizarro.
GUZMÁN	El más bizarro manteo no iguala al calzón más llano.
MACHÍN	¿No aciertas la coyuntura?
GUZMÁN	¡Qué he de acertar!, que los diablos inventaron estos grillos.
MACHÍN	Vuélvele de esotro lado.
GUZMÁN	¡Pese a mí!, ¿qué he de volver? ¿No ves que me viene largo?
MACHÍN	Pues pónete los chapines...
GUZMÁN	¿Chapines?, ¿estás borracho? (vv. 2397-2413)

En esto, *Suenan dentro cuchilladas* (v. 2413 *acot*) y Guzmán, sin pensarlo, *Suelta el manteo y coge la espada y desenváinala* (v. 2417 *acot*) y se va protestando: *lo que no puedo conmigo / necedad es intentallo* (vv. 2420-2421). Cierran la escena las palabras lapidarias de Machín: *El reducilla es en vano, / porque tiene solamente / de mujer lo porfiado* (vv. 2425-2427).

¿Qué nos cuentan estos versos de Guzmán? ¿Por qué es importante el vestido para definir al protagonista? Más allá del indudable efecto cómico que genera el hecho de ver a una mujer vestida de hombre que no sabe ponerse una falda, la torpeza de la Monja alférez implica, en realidad, la ratificación de su identidad genérica masculina ya reivindicada mediante su firme rechazo a llevar ropa femenina. La indumentaria, de hecho, forma un sistema de signos y es un medio de comunicación eficaz: *in primis*, su función es separar los hombres de las mujeres codificando simbólicamente el significado de los cuerpos que oculta;¹⁵ *in secundis*, describe el

14 “El faldellín de la muger que trae ceñido al cuerpo debaxo de las vasquiñas y sayas”, según Covarrubias (s.v. ‘manto’), o “cierta ropa interior de bayeta ó paño que trahen las mugeres de la cintura abaxo, ajustada y solapada por delante” (*Autoridades* s.v. ‘manteo’).

15 Esto lo reivindicaba especialmente la Iglesia: véase, por ejemplo, fray José de Jesús María en su *Primera*

rol desempeñado por esos cuerpos, adquiriendo así connotaciones sociales, nacionales, profesionales, religiosas, etcétera.¹⁶ En la comedia y en esta escena en particular, Guzmán se muestra consciente de que llevar trajes femeninos lo identificaría como mujer y conllevaría la pérdida del estatus conquistado como hombre: *La protagonista absorbe las cualidades del otro sexo a través de las vestiduras masculinas para adquirir la categoría universal y una conciencia del yo que le garantiza la autoridad y el derecho de hablar, de ser un sujeto agente de su historia* (Juárez Almendros 2004:1114). De hecho, la escena está enmarcada entre dos acciones marcadamente varoniles del protagonista: antes, en los vv. 2162–2263, vemos al Alférez jugando a naipes con Machín, y después, como hemos visto, lo vemos seguir el ruido de unas cuchilladas saliendo del escenario (v. 2413 *acot*).

Guzmán se ve como hombre y viste como tal, tanto que es posible trazar su historia a lo largo de la comedia siguiendo el léxico relacionado con la indumentaria: lo primero que hace al dejar el convento es asumir una nueva identidad de género a través del traje (“troqué el vestido”, v. 1615); en el momento en que lo tienen que llevar al patíbulo se niega a quitarse su uniforme (*Yo soy soldado / y en mi traje han de llevarme*, vv. 1857–1858) y comenta en un aparte: *¿Pues yo, que dejo quitarme / la vida por no decir / que soy mujer ni traer / faldas, había de querer / llevallas para morir? [...] Por no parecer mujer / todo lo quiero perder* (vv. 1861–1865, 1871–1872); cuando lo devuelven al monasterio es “restituida a su traje” (v. 1932); de hecho, cuando deja el convento, *al instante que [d]el Callao / daba por el mar la groa,¹⁷ / en calzones y ropilla / trueca basquiñas y ropa¹⁸* (vv. 1948–1951); cuando Sebastián de Illumbe lo quiere llevar al oidor le pide que vista de mujer para no presentarla “en traje indecente”

parte de las excelencias de la virtud de la castidad: “Fuerte cosa es que a un rey cristiano y tan justo le pidan que permita una cosa tan vedada por leyes divinas y humanas, como es que la mujer se vista en traje de hombre. Si representar la mujer en su propio hábito pone en tanto peligro la honestidad de los que la miran, ¿qué hará si representa en traje de hombre, siendo uso tan lascivo y ocasionado para encender los corazones en mortal concupiscencia? Para evitar esta ocasión tan urgente de pecados, dice la divina Escritura: «No se vista la mujer vestido de hombre, ni el hombre vestidura de mujer, porque lo uno y lo otro es abominable cerca de Dios» (*Deuteronomio*, 22). Y declarando santo Tomás estas palabras en la cuestión cincuenta y sesenta y nueve de la *Secunda secundae*, dice que vestirse la mujer traje de hombre o, al contrario, es de suyo cosa ilícita y viciosa, contraria a la condición de las personas, y ocasión evidente de lascivia” (COTARELO Y MORI 1904: 381). Para otros ejemplos, véase LOPE DE VEGA 2016:483-486.

16 “Los vestidos y decoraciones son materiales culturales y prácticas sociales llenas de sentido simbólico. Pero sus códigos evocan signos continuamente en proceso en una forma alusiva, ambigua e incoativa. Estos significados apoyan estructuras sociales jerárquicas basadas en clasificaciones del cuerpo tales como la edad, la clase, el estatus, la etnia y el género. Vestirse es también un acto creativo que expresa nuestra personalidad y el papel al que aspiramos o buscamos representar. Este acto revela ambivalencias y ambigüedades” (JUÁREZ ALMENDROS 2004:1109). Muy interesante es también, desde la perspectiva francesa, PELLEGRIN 1999.

17 Por ‘proa’ (*La Monja alférez* 2020:111).

18 Ropilla: “Vestidura corta con mangas y brahones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas, o perdidas, y se viste ajustadamente al medio cuerpo, sobre el jubon”; basquiña: “Ropa, ò saya que trahen las mugéres desde la cintura al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintura, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa, y algunas tienen por detrás falda que arrastra” (*Autoridades*, s.v. ‘ropilla’ y ‘basquiña’).

(v. 2346), el mismo por el que lo habían encarcelado al llegar a España (vv. 1956-1957); y un largo etcétera. No solo se viste de hombre, sino que habla de sí utilizando el masculino,¹⁹ como subraya justamente en la escena del manteo: a Machín que, viéndole en un aprieto, le pregunta irónicamente si quiere ponerse el manteo sobre la espada, el Alférez responde: Estoy tan *acostumbrado* (v. 2399), que no “acostumbrada”, como le corrige el criado, porque, defiende, *También / lo estoy de tratarme hablando / como varón* (vv. 2400-2402). Se unen significativamente de esta forma dos instancias: la de la vestimenta (sin olvidar el valor adjunto de la espada, atributo simbólicamente varonil que Guzmán olvida quitarse) y la del lenguaje, de la palabra que designa el género.

La insistencia de la Monja alférez en reivindicar su identidad de género tiene la finalidad de que el público la reconozca como hombre: es el propio Guzmán quien, nada más empezar el primer acto, afirma: *Mi natural / inclinación es marcial / y vivo en la paz violento* (vv. 126b-128), y más adelante, refiriéndose a sí mismo: *es hombre / y más que hombre quien fulmina / rayos que espantan el cielo / y que la tierra castiga* (vv. 873-876). O también cuando le cuenta a Diego que ya desde pequeño no encajaba con su sexo biológico -una “*condición tan fiera*” (v. 1590) que movió a sus padres a encerrarle en un convento:

En la edad pueril [...]
 juzgaba a naturaleza
 violenta en mí, pues desnuda
 de la mujeril flaqueza
 en acciones varoniles
 me ocupaba [...]
 La labor, que es ejercicio
 de la más noble doncella,
 la trocaba por espada;
 las cajas y las trompetas
 me daban mayores gustos
 que las músicas compuestas.
 (vv. 1574, 1577-1581, 1584-1589)

Y también a Sebastián de Illumbe:
 Si os he dicho
 y os dice mi vida cuánto
 mi propio ser aborrezco;
 si de mis padres y hermanos
 troqué la amada presencia
 por el indómito Arauco;

19 En la comedia el Alférez habla de sí en masculino salvo contadas ocasiones: por ejemplo, mientras le relata a don Diego las vicisitudes de su vida (vv. 1578, 1648, 1686), en el v. 2029 o en el v. 2780.

si recibí mil heridas
 y si de Miguel de Erauso,
 mi mismo hermano, vertió
 la sangre mi airada mano;
 si del último suplicio,
 viendo ya el lugar infausto,
 me dejaba dar la muerte
 en un infame teatro,
 todo por no publicar
 que soy mujer, ¿no es en vano
 querer que me vista agora
 de lo que aborrezco tanto?
 (vv. 2314-2331)

Asimismo, se multiplican las ocasiones en las que los demás advierten la contradicción de la que Guzmán es portador. De hecho, uno de los ejes fundamentales de la comedia lo encontramos sintetizado en la pregunta que en el primer acto plantea Miguel de Erauso, el hermano de Catalina, después de verla como el alférez Guzmán: *¿Cómo es posible que viva, / en un pecho mujeril / tan varonil osadía?* (vv. 749-751). Ahora bien: a través del oxímoron “pecho mujeril” / “varonil osadía”, es decir, cuerpo femenino vs. carácter masculino, el dramaturgo pone sobre la mesa, sintetizándolo, el verdadero conflicto representado por la Monja alférez.

Para poder entender el alcance de la cuestión, es necesario preguntarse qué diferenciaba el hombre de la mujer en el Siglo de Oro. A partir de los griegos y hasta el siglo XVIII, cuando se define el sistema binario hombre/mujer, se consideraba que las categorías de varón y hembra dependían de las diferentes gradaciones de cantidad del calor vital ²⁰ necesario a producir el semen dentro de un sexo único, el masculino (Laqueur 1990). Si el calor no es suficiente, no se produce el semen y el resultado es la mujer, cuya naturaleza es, por lo tanto, la de un varón imperfecto. Como explican Antonio Moreno Mengíbar y Francisco Vázquez García (2000:94):

Entre los dos extremos [varón versus hembra] se definía un continuum donde habitaba una variada población de formas intermedias (viragos, hombres afeminados, varones menstruantes, varones que daban el pecho, mujeres barbadas y ‘pilosas’, hermafroditas ²¹ de diverso tipo) y de posibles transiciones entre ellas.

Esto porque *todavía el sexo biológico no marca de manera definitiva el comportamiento social del individuo, es decir, el rol de varón o de hembra no descansa en*

20 Esto lo confirmaba la teoría galénica de los humores, según la que la mujer se definía por las cualidades primarias de humedad y frialdad, consideradas negativamente en comparación con calor y sequedad, cualidades de los hombres.

21 Sobre los hermafroditas en el Siglo de Oro, véase por ejemplo ALCALÁ GALÁN 2010 o CLEMINSON y VÁZQUEZ GARCÍA 2011 y 2018.

diferencias biológicas sino en el papel de género (Zamora Calvo 2008:4). Es decir que la identidad de género estaba relacionada con el sexo biológico, pero no de forma exclusiva, siendo el género una construcción social:

Por ello cuando una mujer cambiaba las actividades propias de su condición, desempeñando trabajos que suponían un gran esfuerzo físico o vistiéndose como un hombre, entonces podía alterar su lugar dentro de esta concepción sexual única, pasando de mujer a varón y con ello mejorando su identidad (Zamora Calvo 2008:4).²²

Ahora bien: si el género es un atributo social (Moreno Mengíbar y Francisco Vázquez García 2000:93), para Guzmán es imprescindible demostrar al mundo que es un hombre: por esto, además de su actitud masculina violentamente exhibida, llega a decir: *no soy mujer / mientras empuño este acero*, (vv. 2703–2704),²³ el traje varonil, que lleva coherentemente a lo largo de toda la comedia,²⁴ se convierte en un medio eficaz para ser identificado por su identidad de género y no por su sexo biológico. Esto ocurre porque el cuerpo del Alférez sigue siendo el de una mujer, cuyo aspecto imberbe²⁵ suscita la sorpresa –y a menudo las mofas–²⁶ de las personas que

22 Muy conocido es el episodio que cuenta Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*: “Un amigo mío –cuenta Luis– hombre de mucha autoridad y crédito, me contó que en un lugar, no muy lejos de donde ahora vivimos, estaba una mujer casada con un hombre labrador, no muy rico; y como esta mujer no tuviese hijos, el marido y ella estaban mal avenidos, y así le daba tan áspera vida, fuese de celos o por otra causa que la mujer, una noche, hurtando los vestidos de un mozo que en casa estaba, vestida con ellos, se fue y anduvo por algunas partes fingiendo ser hombre, y así vivió y ganaba para sustentarse; y estando así, o que la naturaleza obrase en ella con tan pujante virtud que bastase para ello, o que la imaginación intensa de verse en el hábito de hombre, tuviese tanto poder que viniese a hacer el efecto, ella se convirtió en varón y se casó con otra mujer” (TORQUEMADA 1982:189-190).

23 Es muy interesante lo que se lee en las *Relaciones topográficas de los pueblos de España, hechas de orden de Felipe II* de 1575 acerca de Estebanía, una mujer cuyo hermafroditismo se llegó a demostrar y que vivió su vida como hombre, incluso casándose: “nació en esta villa de Valdaracete una mujer que tuvo por nombre Estebanía, la cual, cuando llegó a tener veinte años, era tan suelta e tan ligera e de tan buenas fuerzas que corría y saltaba e tiraba la barra e jugaba la pelota con tanta presteza e envoltura que en su tiempo ningún mancebo la igualaba. En todos estos hechos era cosa notable de ver a la dicha correr sueltos sus cabellos largos e rubios en gran manera, e discurriendo por muchas partes hizo muchas cosas notables. Llegó a la ciudad de Granada donde se dio noticia de ella a los señores de chancillería, y ante ellos fue puesta y les pareció que *una mujer no podía hacer cosas tan heroicas*” (*apud* ALCALÁ GALÁN 2010:107, cursiva mía). Me parece muy llamativa esta última afirmación: el comportamiento de Estebanía no encaja con el estereotipo de mujer por lo que las autoridades se plantean averiguar cuál es su sexo biológico mediante la visita de “matronas y parteras”, descubriendo así su hermafroditismo.

24 El espectador siempre a Guzmán en traje masculino: sabemos de las palabras de don Diego que, después del descubrimiento de su identidad femenina al final de la segunda jornada, el Alférez ha sido encerrado en un convento donde le han obligado a vestirse de mujer, pero no lo vemos nunca así ataviado.

25 Huarte de San Juan (1989:617) habla así de la barba en los hombres y las mujeres: “Tener mucho vello y un poco de barba es evidente señal para conocer el primer grado de frialdad y humedad. Porque, sabida la generación de los pelos y barba, todos los médicos dicen que es de calor y sequedad; y si son negros, arguye mucho calor y sequedad. La contraria temperatura se colige siendo la mujer muy lampiña, sin bozo ni vello. La que está en el segundo grado de frialdad y humedad tiene un poco de vello, pero rubio y dorado”.

26 Sobre el tema de la falta de barba de Guzmán a comienzos del acto segundo se expresa Machín en un monólogo cómico contra los barberos: “Con un palmo de bigote / te imaginaba, ¿y te vienes / tras la ausencia de tres años / calvo de barba? ¿Qué baños, / qué ungüentos, qué drogas tienes / para no barbar? Que quiero / verme libre de una vez / de ir a entregalle la nuez / cada semana a un barbero” (vv. 920-929).

se acercan a él: es lo que ocurre, por ejemplo, en la pelea con el Nuevo Cid, un personaje que existió realmente existido y del que se cuenta también en el cap. XVIII de la *Historia de la Monja Alférez*:

ALF. NUEVO CID	Sabed, Miguel de Erauso, que el soldado que miráis, más cerril que <i>desbarbado</i> , nos niega la patente.
GUZMÁN	[...] Diga, ¿en qué se fía?
ALF. NUEVO CID	¡Más barba, amigo, y menos valentía! Sepa que a mí me llaman por mal nombre el Nuevo Cid, y él es apenas hombre, porque es razón que note que el vigor se deriva del <i>bigote</i> .
GUZMÁN	Pues porque esté el vigor más en su centro echo yo los <i>bigotes</i> hacia dentro, ¡y basta! (vv. 224-235)

De estos versos se desprende, por un lado, que según el Nuevo Cid “el vigor se deriva del *bigote*”, relacionando así la barba directamente con la fuerza masculina, y, por otro, que Guzmán echa “los bigotes hacia dentro” para que su fuerza sea mayor. Esta segunda afirmación es muy interesante si consideramos que, según la teoría del sexo único de procedencia galénica, el varón difiere de la mujer no por los genitales, que son los mismos, sino por su posición: internos en esta y externos en aquel.²⁷ La afirmación del Alférez parece aludir a la presencia de los genitales masculinos (simbolizado por los “bigotes”) en el interior de su cuerpo (“hacia dentro”) y no en el exterior, lo normal en un hombre, lo que, sin embargo, no menoscaba su “vigor”. Más adelante se le define a la vez un “lampiño”²⁸ y un *hombre de pelo en pecho* (v. 341), expresión figurada que equivale a *hombre de valor y hecho* (Correas 1924:245). Y en esta misma línea, Guzmán así le rebate a Sebastián de Illumbe que le quiere llevar al consejero real: *¿No ha visto un hombre sin barbas?* (v. 2278).

El empeño de Guzmán en demostrarse varón se justifica considerando la visión de la mujer que se tenía en la época, a saber, un ser que no es libre y por lo tanto no puede valerse por sí mismo sino que tiene que delegar a otros la defensa de su honor y de sí

27 “El hombre [...] no difiere de la mujer sino en que tiene los genitales fuera del cuerpo. Porque, haciendo anatomía de una doncella, hallaremos que tiene dos testículos, dos vasos de simiente y la madre, con la misma compostura del miembro del hombre. Por lo cual, si en acabando naturaleza de fabricar un hombre perfecto, le quisiese convertir en mujer, no era menester más que volverle adentro los instrumentos de la generación. Y si, hecha mujer, la quisiese volver en varón, con echarle la madre y testículos fuera estaba hecho” (FRAGOSO 1570: f. 26v, *apud* ZAMORA CALVO 2019:102).

28 “Lampiño, ña. Adj. que en su sentido recto solo tiene uso en la terminación masculina, aplicándose al hombre que no tiene pelos en la barba, estando ya en edad de que le nazcan. Covarr. se dixo Lampiño del nombre Latino *Lampas*, porque está resplandeciente el cutis de las mexillas” (*Autoridades*).

mismo. Lo dice muy bien doña Ana en el tercer acto: *¡Mal haya yo, que mujer / nací, para no poder / dar a entrambos el castigo!* (vv. 2629-2631). Lo repite don Diego una y otra vez quejándose de no poder vengarse de la ofensa recibida por parte de Guzmán al ser este una mujer: *a matarla me provoca / mi furor, mas mi valor / por ser mujer la perdona* (vv. 2055-2057), o y es, en efecto, mujer, / de quien no puedo vengarme (vv. 2514-2015). Guzmán es perfectamente consciente de esto y por esto no quiere ser mujer, sino hombre: *No quiero vivir sujeta / a enfados y vejaciones* (vv. 2594-2595).

No obstante, su nuevo posicionamiento genérico como hombre no le evita a Guzmán ser considerado un monstruo:

¡Qué ha de verme!, ¿soy acaso
algún monstruo nunca visto
o la fiera que inventaron,
que con letras y con armas
se vio en el reino polaco?²⁹
(vv. 2273-2278)

Y Sebastián de Illumbe le contesta: *Ser una mujer soldado / y una monja alférez es / el prodigio más extraño / que en estos tiempos se ha visto* (vv. 2283-2286). En este sentido, es de señalar que la idea de monstruosidad a menudo se asociaba justamente al hermafroditismo (Río Parra 2003:86-98),³⁰ algo muy cerca del caso de la Monja alférez.

Dicho todo esto, de acuerdo con Malveena McKendrik, creo que se puede afirmar que *by all normal recognizable standards the character created by Montalbán is a man* (1974:215). Por otra parte, esto lo confirma otro aspecto fundamental de la comedia, a saber, su género. *La Monja alférez* es una comedia de capa y espada: en palabras de Germán Vega García-Luengos, la pieza presenta una *extraña trama de enredo amoroso, más propia del género de comedia de capa y espada que del histórico* (Vega García-Luengos 2021:91). En efecto, el segundo eje de la comedia es el tema del honor: no hay que olvidar que *La Monja alférez* presenta una intriga con un típico triángulo amoroso que gira alrededor de la dama, doña Ana, y de su honor. De hecho, desde el punto de vista lingüístico, es de relevar el peso del campo semántico relacionado con el honor: la palabra *honor* aparece 28 veces, *honra* 2 veces, *deshonra* 3 veces, *deshonor* 1 vez, *deshonrar* 1 vez, *honrar* 2 veces; *opinión* 13 veces; *fama* 8

29 "Desde 1624 tuvieron gran difusión unas relaciones de sucesos, ilustradas con grabados, que trataban en sátira antiprotestante la prodigiosa aparición de un monstruo en Polonia, como el que menciona Guzmán" (*La Monja alférez* 2020:122, nota 2277).

30 "El hermafrodita para los filósofos naturales y médicos de la época es un prodigio natural, un portento, a la vez que también un monstruo, aunque, por otra parte, su existencia se explica desde un conjunto de saberes basados en la tradición científica" (ALCALÁ GALÁN 2010:109).

veces, *infamia* 3 veces, *infamar* 3 veces, *infame* 4 veces; *agravio* 14 veces, *agraviar* 10 veces; *afrenta* 21 veces, *afrentar* 2 veces, *afrentosa* 1 vez; *ofensa* 9 veces, *ofender* 15 veces; *venganza* 4 veces, *vengar* 11 veces, *vengativo* 2 veces; y a estas se añaden *crédito*, *injuria*, *sangre*, *castigo*, *remedio*, *satisfacer*, *respeto*, *decoro*... Esta abundancia de términos tan fuertemente connotados sirve para tejer un entramado léxico que orienta ideológicamente la lectura de la comedia. En el juego amoroso que se desarrolla alrededor de la dama, doña Ana, Guzmán se porta como un hombre a todos los efectos, como es patente del arranque de la pieza, con los dos personajes que flirtean como dos enamorados cualesquiera (hombre y mujer). El propio Guzmán usa el tema del honor de doña Ana para su venganza contra Diego.

Llegados al final de este recorrido, no exhaustivo, creo que podemos sacar alguna conclusión, aunque provisional. Muchos estudiosos han criticado la comedia por su falta de unidad: si en los primeros dos actos el personaje de Guzmán –es decir Catalina bajo su identidad masculina– aparece más coherente, en el tercero resulta más confuso y demasiado centrado en el tema del rechazo del traje femenino. En mi opinión, a pesar de los defectos que no hacen de la comedia una obra maestra, el dramaturgo ha intentado representar una situación “prodigiosa” como la de una mujer que no encaja con la imagen de su sexo construida durante siglos y por lo tanto decide convertirse en hombre. Si para él es relativamente más fácil construir el personaje de Guzmán hombre ya que se acomoda al perfil del galán para con doña Ana y don Diego y al del soldado fanfarrón en las situaciones militares, no es así con Guzmán mujer. En el tercer acto, Guzmán pasa de defenderse como soldado a defender su propia identidad como varón, identidad herida públicamente por la revelación de don Diego. La afrenta sufrida es el motivo de su venganza para con él. Y la restauración de su honor pasa también por vestirse de hombre. ¿Cómo representar semejante conflicto desde el conservadurismo del teatro áureo? Condenando al infame exceso del que Guzmán es culpable. De hecho, en el cierre de la obra, donde, como siempre, se restablece el orden momentáneamente alterado por la *hybris* de los personajes, el cosmos se restaura con la confesión pública por parte de Guzmán, arrodillado delante de los demás personajes, de lo que ha venido negando con palabras y actos en los 2700 versos anteriores:

y para que efeto tenga,
segunda vez os confieso
que soy mujer; pues deshago
y satisfago con esto
vuestro agravio, pues decir
que soy mujer es lo mesmo
que confesar que no pude
agraviaros ni ofenderos.
(vv. 2766-2773)

2770

De hecho, este monólogo contiene las últimas palabras de Guzmán, que luego se calla. Ha sido vencido. Así adquiere tonos trágicos lo que Guzmán grita al final del segundo acto, cuando ya el mundo ha descubierto su sexo: *¿Para qué quiero vivir, / si saben que soy mujer?* (vv. 1892-1893).

Referencias bibliográficas:

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes (2010), "El andrógino de Francisco de Lugo y Dávila: discurso científico y ambigüedad erótica", *eHumanista*, 15, 107-135.
- ALLAN, Madera Gabriela (2016), "«Un hombre sin barbas»: the Transgender Protagonist of *La Monja Alférez* (1626)", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17.2, 119-131.
- ANDRÉS RENALES, Gabriel (2014), "Las primeras relaciones de sucesos sevillanas sobre la Monja alférez, doña Catalina de Erauso", *Archivo de la frontera*. <http://www.archivodelafrontera.com/archivos/las-primeras-relaciones-de-sucesos-sevillanas-sobre-la-monja-alferez-dona-catalina-de-erauso-presentadas-por-gabriel-andres-desde-la-universidad-de-cagliari/>
- _____ (2015), "Construcciones autobiográficas y relaciones de sucesos sobre la Monja alférez Catalina de Erauso, con unas observaciones sobre la relación de estas con la comedia", en GARCÍA, Jorge y BOADAS, Sònia (eds.), *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 163-176.
- _____ (2020), *La Monja alférez. Famosa comedia atribuida a J. Pérez de Montalbán*, ed. Pesaro, Metauro Edizioni.
- ARETA MARIGÓ, Gema (1999), "El Barroco y sus máscaras: vida y sucesos de la Monja Alférez", *Anuario de estudios americanos*, 56 (1), 241-252.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1955), *La mujer vestida de hombre en el teatro español* (siglos XVI-XVII), Madrid, Revista de Occidente.
- CASTRO MORALES, Belén (2000), "Catalina de Erauso, la monja amazona", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 52, 227-242.
- CLEMINSON, Richard & VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2018), *Sexo, identidad y hermafroditas en el mundo ibérico, 1500-1800*, Madrid, ed. Cátedra.
- CORREAS, Gonzalo (1924), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- COTARELO Y MORI, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DELLA VALLE, Pietro (1667), *Viaggi di Pietro Della Valle il Pellegrino, descritti da lui medesimo in Lettere familiari all'erudito suo amico Mario Schipano. Parte terza. Cioè l'India, co'l ritorno alla patria*, Venezia. https://books.google.it/books?id=C4Ut-1EW_yMC&pg=PA604&lpg=PA604&dq=%22lo+sapeua+gi%C3%A0+di+lei+nell%E2%80%99India+Orientale%22&source=bl&ots=xQahGKHELg&sig=ACfU3U2shXya0RwrjLZcl-5p2HlyMmNQKg&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwuuoH1m7_xAhWPGuwKHWEnDiY-Q6AEwAHoECAMQAw#v=onepage&q=%22lo%20sapeua%20gi%C3%A0%20di%20lei%20nell%E2%80%99India%20Orientale%22&f=false
- DEKKER Rudolf M. Y VAN DE POL, Lotte (1989), *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, London, Macmillan Press.
- ERAUSO, Catalina de (1992), *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, ed. Rima de Vallbona, Tempe, ASU Center for Latin American Studies.
- ESTEBAN, Ángel (2020), *Historia de la monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, ed. Cátedra.
- FERRER VALLS, Teresa (2003), “Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, en *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 9-10 julio 2002, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 191-212.
- _____ (2018), *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. <http://catcom.uv.es>
- GARCÍA BERRIO, Antonio (2006), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las Tablas poéticas de Cascales*, Madrid, ed. Cátedra.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989), *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación (2004), “El papel de las ropas en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro”, en DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y LOBATO LÓPEZ, María Luisa (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Iberoamericana Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, vol. 2, 1109–1119.
- _____ (2006), “Travestismo y afirmación personal en la relación de Catalina de Erauso”, en *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA, NED - New edition ed., Boydell and Brewer, 128-143.

- LAQUEUR, Thomas (1990), *Making sex. Body and gender from the greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press.
- LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria (1994), "La conceptualización de las mujeres en el antiguo régimen: los arquetipos sexistas", *Manuscripts*, 12, 79-107
- MCKENDRICK, Melveena (1974), *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge UP.
- MENDIETA, Eva (2010), *En busca de Catalina de Erauso: identidades en conflicto en la vida de la monja alférez*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- MORALEJO ÁLVAREZ, María Remedios (1995), "El primer relato autobiográfico de la Monja Alférez. La declaración de Goamanga", en *De libros y bibliotecas. Homenaje a Rocío Caracuel*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 253-264.
- MORENO MENGÍBAR, Antonio y VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2000), "Hermafroditas y cambios de sexo en la España Moderna", en LAFUENTE, Antonio y MOSCOSO SARABIA, Javier (eds.), *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 91-103.
- NAVIA ANTEZANA, Mónica (2016), "Retratos de la Monja Alférez doña Catalina de Erauso", *Ciencia y Cultura*, 37, 163-181.
- PANCRAZIO, James J. (2001), "Transvested Autobiography: Apocrypha and the Monja Alférez", *Bulletin of Hispanic Studies*, 78:4, 455-473.
- PARKER, Jack H. (1970), "La Monja Alférez de Juan Pérez de Montalván: comedia americana del siglo XVII", en MAGIS, Carlos H. (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Colegio de México, 665-671.
- PELLEGRIN, Nicole (1999), "Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime", *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 10. <http://journals.openedition.org/clio/252>
- PERRY Mary Elizabeth (1999), "From Convent to Battlefield: Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain", en BLACKMORE J. y HUTCHESON G. S. (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 394-419.
- REY Y CABIESES, Amadeo Martín (2020), "Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga, novicia, militar y escritora" en *Jornadas de Historia Sanitaria aplicada a la mejora de las consecuencias de los campos de batalla*, Guipúzcoa, Irún 1522, 97-144.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia (2018), "Catalina de Erauso: Peripecias de una Monja en la Gue-

rra del Arauco", *Studia Neophilologica*, 90:1, 111-125.

RUBIO MERINO, Pedro (1996), "Dos manuscritos inéditos de la autobiografía de D^a Catalina de Erauso, la Monja Alférez, existentes en el Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla", en ESCOBEDO MANSILLA, Ronald, ZABALLA BEASCOECHEA, Ana de, ÁLVAREZ GILA, Óscar (eds.), *Euskal Herria y el Nuevo Mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas*, Vitoria, Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea, 567-611.

SEGAS, Lise (2015), "Más allá de los problemas de género(s): El enigma del reconocimiento de la Monja Alférez a partir del relato "trans" de la Historia de la Monja Alférez (1625)", *Studia Aurea*, 9, 203-240.

TORQUEMADA, Antonio de (1982), *Jardín de flores curiosas*, ed. G. ALLEGRA, Madrid, Castalia.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2011), "¿Por qué en la edad moderna no podía haber transexuales? Cuatro casos de transmutación sexual en España (siglos XVI-XX)", *Ubi Sunt? Revista de historia*, 26, 49-58.

VEGA, Lope de (2016), *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, PEDRAZA, Felipe y CONDE PARRADO, Pedro (eds.) Cuenca, Ediciones de Castilla-La Mancha.

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021), "Juan Ruiz de Alarcón recupera La monja alférez", en GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (eds.), *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano: XLII Jornadas de teatro*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 89-149.

VELASCO Sherry (2002), "La primera dama, el público y Catalina de Erauso: colaboración teatral en *La Monja Alférez* de Pérez de Montalbán", *Bulletin of the Comediantes*, 54.1, 115-132.

WHICKER, Julen (2004), "La virtud militar y el diseño moral de La monja alférez de Pérez de Montalbán", LOBATO, María Luisa y DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 julio 2002)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, vol. II, 1851-1860.

ZAMORA CALVO, María Jesús (2008), "In virum mutata est. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII", *Bulletin hispanique*, 110.2. <http://journals.openedition.org/bulletin-hispanique/748>

_____ (2019), "El cuerpo y su identidad en la mentalidad áurea", *Edad de Oro*, XXX-VIII, 97-117.

El motivo del viaje en dos relatos de Mariana de Carvajal

The traveling motif in two stories by Mariana de Carvajal

René Aldo Vijarra

Universidad de Córdoba, Argentina.

renevijarra@hotmail.com

Recibido: 16/08/2021 Aceptado: 28/9/2021

Resumen: Así como muchos escritores del Siglo de Oro hicieron viajar a sus héroes, las escritoras del período también se sirvieron del motivo del viaje para marcar el destino de protagonistas que, voluntariamente o no, inician un camino con arduas peripecias.

En esta oportunidad deseo centrarme en dos relatos: “La Venus de Ferrara” y “La dicha de Doristea” de *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal. En cada relato, las mujeres viven y sobreviven a las adversidades, lo que comporta cambios en su situación, en su conducta, en sus vidas. Me interesa rescatar de la narrativa de Carvajal esa inquietud por recorrer la vida, en donde los personajes femeninos se desplazan por un cronotopo artístico que “como categoría de forma y contenido, determina (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica” (Bajtín 1991: 238)¹. En este caso, imágenes de mujeres fortalecidas, que reivindican el derecho de ser sujetos con capacidad para decidir sobre sus afectos.

Palabras clave: Mariana de Carvajal– Viajeras– Reivindicación femenina.

Abstract: Just as many writers of the Golden Age made their heroes travel, the women writers of the period also used the motif of traveling to plot out the destiny of some protagonists who, willingly or not, began a journey with arduous incidents.

In this opportunity, I want to focus on two stories: "La Venus de Ferrara" and "La dicha de Doristea" from *Navidades de Madrid* by Mariana de Carvajal. In each story, the women undergo and endure adversity, which causes changes in their situation, in their behavior, in their lives. That eagerness to go through life is what I want to recapture from Carvajal's narrative, where the female characters move through an artistic chronotope that, "as a category of form and content, determines (to a con-

¹ BAJTIN, Mijail (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus Humanidades.

siderable extent) the image of men in literature; this image is always essentially chronotopic” (Bakhtin, 1991: 238). In this case, the images are of empowered women, who claim the right to be subjects with the ability to decide about their affects. **Keywords:** Mariana de Carvajal– Traveling characters– Female vindication.

“Vivir es viajar”

Innumerables son los viajes, viajeros y sus peripecias en la literatura del Siglo de Oro. Cómo olvidar a don Quijote, el incansable viajero de todos los tiempos. Cómo no tener en cuenta a Lázaro de Tormes y sus adversidades en la vida, o el vasto recorrido de Guzmán de Alfarache. Esto solo para recordar algunos de los grandes viajeros de la literatura. Muchos fueron los escritores que hicieron del viaje la materia de sus relatos en aquellos siglos, cuando las travesías, las conquistas y descubrimientos fascinaban a hombres y a mujeres por igual.

Las escritoras del período también se sirvieron del motivo del viaje. Evoquemos, por ejemplo, a Jacinta de *Aventurarse perdiendo* de María de Zayas: ella huye de su casa en Baeza para protegerse en un convento, luego viaja a Roma, al tiempo regresa a Madrid y finalmente se oculta en las peñas de Monserrat. Otro personaje viajero es Leonor de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro. En este caso, la protagonista travestida de varón debe viajar a tierras extrañas para recuperar su honor. El viaje también se encuentra presente en la poesía de Leonor de la Cueva y Silva, en donde el yo poético realiza un viaje interior que, por lo general, va del engaño al desengaño. Y, seguramente, los ejemplos podrían multiplicarse.

En esta oportunidad me interesa centrarme en la narrativa de Mariana de Carvajal que, si bien es menos conocida, no por eso es menos importante². Su producción -como la de otras escritoras- engrandece el campo literario en un momento histórico dominado por la producción literaria masculina. Doña Mariana legó una obra con ocho relatos cortos, cuyo marco narrativo presenta una velada entre vecinos y cada uno cuenta una historia para entretener las noches del frío invierno.

Si bien en ninguna de esas novelas el viaje es el eje estructurador del relato, esto no implica que esté ausente como motivo en la trayectoria vital de sus personajes. Al respecto, Luis Alburquerque sostiene que *el viaje y su relato no han dejado de te-*

2 Como sucede con muchas escritoras sobre la falta de datos biográficos fehacientes, esta ausencia acontece en el caso de Mariana de Carvajal y Saavedra. Se conoce que nació en Jaén a principios del XVII, entre 1610 y 1615, luego se trasladó a Granda donde contrajo matrimonio con don Baltasar Velázquez en 1635 y tuvieron tres hijos y seis hijas. A causa de la numerosa familia, señala Catherine Soriano, la situación familiar fue bastante precaria económicamente a lo largo de su vida y cuando su marido murió en 1656 *tuvo que suplicar al Rey que le pagase inmediatamente una pensión de doscientos ducados (...) obteniendo dicha merced un mes más tarde* (1993:11). En 1663 se publicó *Navidades de Madrid y noches entretenidas* en ocho novelas. Se desconoce la fecha de su fallecimiento, pero se supone que pudo haber ocurrido en 1664.

ner una presencia constante a lo largo de la historia. [...] viaje y vida son, en cierto sentido, sinónimos, ya que su fuente y raíz se encuentra en el desplazamiento mismo (2011: 16).

Viajar implica trasladarse en el espacio y en el tiempo; sin embargo, desplazarse de un lugar a otro no es el único modo de viajar dado que también existen procesos espirituales, afectivos, creativos, que se manifiestan como una travesía por intimidad de los sujetos. En el sentido más primario, viajar es buscar, *en consecuencia*, -dice Cirlot- *estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos* (1992:460).

Vivir es viajar y todo viaje comporta cambios en los sujetos implicados. Me interesa rescatar esa inquietud de los personajes femeninos en la narrativa de Carvajal por recorrer la vida, en donde ellos se desplazan por un cronotopo artístico que, *como categoría de forma y contenido, determina (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica* (Bajtín 1991: 238)³. En este caso, determina imágenes de mujeres, quienes durante su recorrido se fortalecen para reivindicar su condición de sujetos con capacidad para decidir sobre sus afectos.

El viaje en la narrativa de Carvajal constituye un motivo, es decir, una situación típica que se encuentra en los diferentes relatos y precisamente por ser reiterada, *tiene la posibilidad de cargarse con gran contenido humano, y, en consecuencia, es indicio de una visión de mundo, sensibilidad o sistema de valores* (Villegas 1978: 61). Para observar el cronotopo durante el viaje tendré en cuenta dos relatos: “La Venus de Ferrara” y “La dicha de Doristea” de *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal. En cada historia, esas mujeres viven y sobreviven a las adversidades de un viaje, lo que comporta cambios en su condición de sujetos, que no hacen más que acentuar su autodeterminación a decidir sobre sus vidas afectivas.

“La Venus de Ferrara”

Teobaldo debe ausentarse de su hogar y deja a su hija Floripa en custodia de Leucano y de su esposa *en un castillo en una aldea ocho leguas de la Corte* (Carvajal 1993: 23). En ese tiempo se preparaban en la corte suntuosas fiestas públicas para

3 *En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye las características del cronotopo artístico* (BAJTIN 1991: 238).

celebrar el cumpleaños de Astolfo, primo de Floripa. Leucano persuade a la joven: *Bien podría vuestra Alteza ir en hábito de labradora a ver las fiestas, pues no la conocería nadie* (Carvajal 1993: 24). No hizo falta insistir demasiado ya que la muchacha estaba deseosa de conocer a su primo.

Floripa aparece ante Astolfo disfrazada de labradora y ese ocultamiento de su identidad facilita un mayor acercamiento al hombre que la llevará al altar. Elige travestirse de mujer de un estrato social inferior, lo que le permite algunas libertades, por ejemplo, mirar, escuchar y hasta hablar más libremente. Licencias denegadas por las prescripciones de las buenas costumbres a una doncella de condición noble.

El desplazamiento del castillo a palacio comporta un peligro, dado que el castillo es la expresión simbólica de la custodia, que debe proteger no solo a Floripa, sino también la propia honra de Teobaldo, su padre. En cambio, el palacio es el lugar de la fiesta, del regocijo, en donde una vez al año el duque permite el ingreso del pueblo para que adviertan su poder y él pueda ver a sus súbditos:

Contento el duque de ver tanta gente que le esperaba, tendiendo la vista a todas partes puso los ojos en las dos labradoras y mirando que traían velos en los rostros y lucidas galas, presumió serían algunas damas principales que venían disfrazadas (Carvajal 1993: 24).

Haciendo uso de su poder, Astolfo ordena detener al labrador y a las dos mujeres en la recámara donde duerme. Si el palacio como ambiente de regocijo pone en peligro la integridad física y moral de Floripa, mucho más amenazante es la permanencia en el espacio más íntimo del duque, su aposento. Tener encerrada a la doncella despierta en Astolfo los instintos más bajos y dice a Leucano: *habéis de dar lugar a que goce de su hermosura* (Carvajal 1993: 27). A este pedido se niega el encargado de su custodia y, entonces, le revela que Floripa es su prima. El cambio de actitud del duque es inmediato, ahora desea verla en el propio ámbito de la doncella y con la vestimenta correspondiente a su condición.

La recámara como lugar de intimidad ofrece una imagen libidinosa de Astolfo y muestra su potestad sobre la supuesta labradora. En cambio, recorrer las ocho leguas que separan el palacio del castillo para verla (in)vestida de su noble condición, implica reconocerla como su igual y promete no pasar *los límites del respeto que se debe a su decoro* (Carvajal 1993: 27). El cronotopo del viaje de Astolfo de palacio / castillo deja atrás la imagen de joven lujurioso para transformarse en el esmerado cortesano deseoso de conquistar a esa bella mujer.

Floripa travestida de labradora en la recámara es *objeto* de deseo; en cam-

bio, en el castillo, la doncella es sujeto empoderada de su condición. El cronotopo del viaje del castillo (como lugar de resguardo) al palacio (como lugar de la fiesta) muestra la vulnerabilidad a la que está expuesta. Y nuevamente en el castillo, Floripa ostenta el dominio sobre sí y la potestad sobre los suyos: *sacadme galas y aderezad la casa* (Carvajal 1993: 28), ordena ante la presencia inminente de su primo.

“La dicha de Doristea”

En “La dicha de Doristea”, la protagonista de dieciséis años vive custodiada puertas adentro, mientras su padre espera un hombre con título para desposarla. Sin embargo, don Alejandro muere prematuramente y la concertación del casorio recae sobre una tía vieja, quien decide ofrecerla en matrimonio a un *indiano poderoso*. Doristea no se contenta con esa decisión porque sus ojos están puestos sobre Claudio, un *hombre de mala fama*. Ante la irremediable imposición decide huir con él y al hacerlo contraviene toda la normativa patriarcal.

El periplo comienza con el alejamiento de la casa para esconderse en el monte. La casa no solo representa la custodia de la integridad física y moral, es también el lugar por antonomasia de la mujer. Además, hay que recordar la correspondencia simbólica entre casa y cuerpo femenino, especialmente en lo que respecta a las aberturas (Cirlot 1992: 120). Don Alejandro *cerró la puerta con decir que era niña, por parecerle que su calidad y riqueza podía aspirar a un título* (Carvajal 1993: 46). *Cerrar la puerta* implica enclaustrar a la doncella y custodiar todo orificio de ingreso a la casa-cuerpo y, de ese modo, resguardar no solo todos los bienes materiales, sino también la honestidad de Doristea.

El monte aparece como el sitio del desorden jurídico, social y moral. *Caminó toda la noche, hasta llegar a unos embreñados montes* (Carvajal 1993: 48), nos cuenta la narradora y, precisamente, es el cronotopo noche-monte el marco propicio para las deshonestas intenciones del supuesto enamorado, lo que representa un riesgo para la integridad femenina física y moral, quien deberá defender su joya más preciada: la castidad. En otras palabras, el cronotopo no hace más que revelar el engaño de Claudio y el duro desengaño de Doristea. La oscuridad y el apartamiento del camino muestran las perversas intenciones del engañador, quien *podiera contentarse con lo que llevaba [joyas], más era su condición tan mala que quiso vengarse a toda costa, dejándola burlada* (Carvajal 1993: 48).

Desplazada de su condición social y desprotegida, no le queda más que defender su honor: *¡Primero, villano –dijo Doristea–, que yo pierda mi pureza, perderé la vida en vuestras crueles manos* (Carvajal 1993: 49)! La situación la empodera; sin em-

bargo, sola no podría enfrentar al agresor y es rescatada por don Carlos, un casual caminante. Este la salva, la saca del oscuro monte, la lleva a una venta y luego la deja en la casa de Laura, una amiga viuda.

La casa es el espacio de la protección femenina, pero, en este caso, la vivienda de la viuda se convierte en un peligroso lugar para la integridad de Doristea dado que Carlos aprovecha el sitio para mostrar sus intenciones amorosas. Ante esta situación, la doncella decide recluirse en el convento de la Madalena, único espacio de sororidad, donde encuentra la protección necesaria, mujeres cuidando de mujeres. Finalmente, resuelve dar el sí al hombre que la ayudó y sale con toda ostentación del convento para casarse con don Carlos: *De galas no hay que decir; -dice el narrador- solo diré que una literilla que le envió para que saliera se tasó en mil escudos* (Carvajal 1993: 65).

Del cronotopo noche / monte al día / convento mucho ha viajado / vivido Doristea: monte – casa ajena – convento; injuria, desengaño, firmeza. Su viaje se inicia con el reproche proferido por el supuesto enamorado:

–Mejor que merecéis -dijo el tirano- os trato. Yo no os saqué de vuestra casa para casarme con vos, sino para vengarme de vuestra caduca tía, pues quien se atrevió a ponerse en mis manos no es buena para ser mi mujer. [...] Por eso os tengo yo en poco, porque otro día me afrentaréis a mí (Carvajal 1993: 49).

Se olvida Claudio de que él la impulsó a abandonar la seguridad del hogar y a arriesgar su posición social con falsas promesas. Esta situación nos recuerda las palabras de sor Juana: *Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis*. Sin embargo, este contexto, lejos de menguar su fortaleza, la impulsa a salvar vida y honor. Sus fuerzas se manifestarán en cada decisión: salvaguardar su integridad en el monte, el ingreso al convento y la posterior determinación de contraer matrimonio con el hombre elegido.

“Ayer doncellas, hoy esposas”

El cuerpo con sus aderezos acompaña el trayecto vital de Floripa y Doristea. La primera, desvestida de su condición de noble y alejada de la seguridad del castillo, se viste de labradora para ingresar a palacio, lugar amenazante para su honor. La segunda, despojada de sus riquezas y de la contención del hogar, arriesga vida y honor por las falsas promesas de un hombre.

Una se traslada del castillo al palacio; la otra, de la casa al monte. Este desplazamiento espacial implica infringir las normas patriarcales, que sostienen un ré-

gimen de enclaustramiento doméstico para las mujeres y, al contradecir la norma, se arriesgan a ser consideradas sujetos abyectos.

En el caso de Doristea, la desobediencia radica en la elección y posterior huida con Claudio, un hombre de mala reputación y pobre. Además, elige a don Carlos como esposo sin la autorización de su tutora. En el caso de Floripa, la transgresión consiste en ocultar su estamento social para desplazarse de las prácticas disciplinarias correspondientes a su estado: la humildad, el recato, el silencio y, también, al elegir al hombre que ama.

Esta desobediencia a la norma o a la performatividad de género ⁴ tiene como consecuencia dejar de ser sujetos reconocibles: en el palacio, Floripa no es estimada como noble doncella; en el monte, Doristea tampoco es valorada como hija de un comerciante rico. Como sostiene Butler (2009), la performatividad se refiere a la reproducción de las normas y el incumplimiento las convierte en sujetos ininteligibles como tales. El poder patriarcal dictamina las normas de *reconocibilidad* para el sujeto mujer, en tanto que *ser sujeto requiere en primer lugar cumplir con ciertas normas que gobiernan el reconocimiento* (Butler 2009: 325). Sin embargo, estos personajes logran transgredir las normas de género, sobreponerse a las adversidades y alcanzar su cometido, que no es otro que reivindicar el derecho a elegir el futuro esposo.

La narrativa de Mariana de Carvajal se inscribe en la tendencia de la novela corta con temática amorosa muy del gusto de la época. Su producción respeta las reglas de canon: relatos enmarcados, algunos personajes estereotipados, narración ágil, diálogos breves, finales felices, etc. Lo interesante de su obra consiste en el arriesgado movimiento en que posiciona a sus protagonistas, al desplazarlas de una condición pasiva en la relación amorosa a mujeres con capacidad para gestionar su vida afectiva y reclamar el derecho de hacerlo. De esto da testimonio la misma Floripa cuando deja libertad de decisión a su hija Venus: *Casarla a disgusto es rigor, y pues ha de ser uno el escogido, será preciso que sea el que ella escogiere. Hame dicho que ya tiene hecha elección* (1993: 40).

Si las mujeres del siglo XVII no podían escapar de las escasas posibilidades brindadas por el sistema –el claustro ya sea doméstico o monacal–, al menos pretendían elegir el hombre con quien compartirían sus vidas. Mariana de Carvajal, como sus coetáneas, tenía cabal conciencia sobre las dificultades de un matrimonio

4 La teoría de la performatividad de género presupone que las normas están actuando sobre nosotros antes de que tengamos la ocasión de actuar, y que cuando actuamos, remarcamos las normas que actúan sobre nosotros, tal vez de una manera nueva o de maneras no esperadas, pero de cualquier forma en relación con las normas que nos preceden y que nos exceden. En otras palabras, las normas actúan sobre nosotros, trabajan sobre nosotros, y debido a esta manera en la que nosotros estamos siendo trabajados se abren camino en nuestra propia acción (BUTLER 2009: 333).

impuesto. Entonces reivindicó en la ficción literaria el derecho de elección del hombre deseado.

Referencias bibliográficas

ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011), "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género", *Revista de literatura* LXXIII, 145, 15-34.

BAJTIN, Mijail (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BUTLER, Judith (2009), "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 4, 3, Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red Madrid, Organismo Internacional, 321-336. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62312914003>

CARVAJAL, Mariana de (1993), *Navidades de Madrid*, Madrid, Editorial Comunidad de Madrid.

CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, editorial Labor.

SORIANO, Catherine (1993), "Prologo" a *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal. Madrid, Editorial Comunidad de Madrid.

VILLEGAS, Juan (1978), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta.

Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén y la voz femenina en el teatro

Valor, agravio y mujer: Ana Caro de Mallén and the female voice in theater

Mayra Ortíz Rodríguez

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas, Argentina

mayra@mdp.edu.ar

Recibido: 25/08/2021 Aceptado: 10/09/2021

Resumen: La dramaturga Ana Caro de Mallén, figura destacada pero también silenciada entre las letras del Siglo de Oro español, compuso su obra *Valor, agravio y mujer* siguiendo aparentemente el modelo teatral de la época; sin embargo, esta pieza permite vislumbrar los hilos de la urdimbre literaria y a su vez abre un panorama en el que se transgreden ciertas pautas constitutivas del orden social recreado. Asimismo, pone en evidencia que las identidades genéricas son meras construcciones y abre espacio al cuestionamiento sobre el rol social estipulado para la mujer, a través de un discurso cuyo poder recae y se fortalece en los parlamentos de los personajes femeninos. Este artículo presenta un recorrido analítico sobre estos aspectos que apuntan, justamente, a sacar estas voces del silencio.

Palabras claves: Ana Caro de Mallén- Transgresiones sociales- Rol femenino.

Abstract: The dramatist Ana Caro de Mallén, an outstanding figure but also silenced among the letters of the Spanish Golden Age, composed her play *Valor, agravio y mujer* apparently following the theatrical model of the time. However, this piece allows a glimpse of the threads of the literary warp and besides it opens an outlook in which certain constitutive guidelines of the recreated social order are transgressed. In addition, it shows that generic identities are mere constructions and opens space for questioning about the social role stipulated for women, through a discourse whose power rests and is strengthened in the parliaments of the female characters. This article presents an analytical journey on these aspects that aim, precisely, to bring these voices out of silence.

Keywords: Ana Caro de Mallén - Social transgressions - Female role.

1. Punto de partida

Los últimos años han sido cruciales para la evidentemente merecida revalorización de la obra dramática de Ana Caro de Mallén. La *Fundación Siglo de Oro* llevó adelante la puesta en escena en Madrid de sus dos piezas conservadas: en 2018, de *El Conde Partinuplés* y, en 2019, de *Valor, agravio y mujer*, obra que a su vez fue publicada en 2020 por el Instituto Cervantes en una reedición crítica. Si bien esta última obra sigue los moldes estipulados por Lope de Vega, su escritura plantea un punto de vista renovado sobre el teatro de la época, en los márgenes del canon, de modo que también abre una nueva perspectiva acerca de la sociedad del Siglo de Oro español; además, tiene el valor agregado de reivindicar la figura femenina en el proceso creador.

Por su condición de mujer, claramente, la escritora nunca obtuvo el pleno reconocimiento que sí poseían sus pares masculinos. Pero no sólo este aspecto es el que la ubicó en un lugar de marginalidad: sus orígenes ya no sólo determinaron sino que profundizaron este posicionamiento. Su nombre completo fue Ana María Caro Mallén de Torres, dado el doble apellido paterno y materno de sus padres adoptivos, pertenecientes a la nobleza más ilustre de Granada; sin embargo, había nacido bajo condición de esclava (este origen la inhabilitó posteriormente a algunas cuestiones sociales, como el matrimonio).¹ Fue bautizada el 6 de octubre de 1601 en la iglesia de Sagrario Catedral, un fastuoso templo granadino para linajes de abolengo, y en ese acto esta familia la *prohijó*. La pertenencia a este seno familiar la habilitó luego a recibir una extraordinaria educación, que le permitió más tarde desarrollar su carrera literaria. Tuvo dos hermanos: el primero terminó sus días como consejero personal de Felipe IV en Madrid, y el segundo llegó a ser comisario del Santo Oficio; para que este último llevara a cabo sus estudios, la familia se trasladó a Sevilla, donde la dramaturga concretó su labor escrituraria.

No obstante sus orígenes, dada la calidad de su producción literaria, fue una personalidad destacada y su obra tuvo aceptación en los círculos letrados reconocidos: contó con el favor del Conde Duque de Olivares y hay documentación que acredita que llegó a cobrar por sus obras, lo cual la convierte en una de las primeras escritoras profesionales de la historia.² Su carrera oficial comenzó en 1628, año en que participó en las fiestas sevillanas en el convento de San Francisco con una *relación*

1 A finales del siglo XVI, se produjo la rebelión de los moriscos, mudéjares conversos al cristianismo y sus descendientes, que finalizó con su derrota. Fueron ejecutados, apresados o enviados a galeras hasta 1609, cuando se decretó su expulsión definitiva de España; los niños eran vendidos como esclavos y Felipe II, temeroso de una reprimenda papal por la persecución de quienes se habían convertido a la fe católica, ordenó que fueran entregados a cristianos viejos para su asimilación cultural.

2 Sobre su itinerario vital, resulta insoslayable el trabajo de Juana Escabías (2012).

poética: este género fue preponderante en su producción junto a las obras dramáticas.³

Desarrolló su trabajo en Madrid, epicentro de la vida cultural del momento, donde tuvo una relación muy cercana con la también escritora María de Zayas, con quien inclusive convivió. Se vinculó asimismo con la condesa de Paredes, mecenas de mujeres literatas. Existe constancia de que ganó diversos certámenes poéticos y, al contrario de otras escritoras, recibió elogio en vida por parte de personalidades del ámbito literario como Luis Vélez de Guevara, quien la menciona en su obra *El diablo cojuelo* con el apelativo *La décima musa sevillana*. Sin embargo, a partir de 1646, no hay registro ni de nuevas obras ni de su trayectoria vital, por lo que se supone falleció debido a una peste que azotó la ciudad de Sevilla; por este motivo, se quemaron todas sus pertenencias y sólo llegan a nosotros sus obras publicadas previamente.

Respecto de *Valor, agravio y mujer*, no se conserva la primera edición y no hay registro de su fecha de composición, aunque se supone que fue hacia 1640. Fue publicada en volúmenes colectivos con obras de otros autores: esto demuestra que pese al reconocimiento de la labor de la escritora nunca consiguió una impresión individualizada y propia de sus textos. Es una comedia que posee todas las características del subgénero de enredo o capa y espada y sigue el modelo propuesto por Lope de Vega, al menos en lo superficial: han transcurrido tres décadas de su *Arte Nuevo de hacer comedias*, de modo que es lógico que asimile parámetros aún vigentes –para así entrar en el circuito teatral del momento– pero que también aparezcan algunas variaciones del mismo, aunque aquí estas modificaciones no son meras sutilezas sino que hablan de un cambio de perspectiva, sobre todo acerca de ciertos roles y conductas estipulados socialmente como correctos.

2. Honor y disfraz

Valor, agravio y mujer corresponde al ámbito palatino y posee mayores precisiones escénicas que la mayoría de su subtipo genérico, con un detallismo que demuestra la preocupación de la dramaturga por la recepción, es decir, en su concepción teatral el rol del público resulta preponderante. Además, entre el elenco de personajes tipificados, aparecen algunos que corresponden a una nobleza algo su-

3 Las *relaciones* constituyeron un género poético muy característico de la época, conformado mayormente por descripciones en verso de las grandes celebraciones cívicas o religiosas. Su finalidad era detallar el esplendor de las fiestas, en las que convergían representaciones teatrales, máscaras, decorados, música y fuegos de artificio, y causaban verdadero furor en todos los estamentos. Se trataba por lo tanto de un tipo textual destinado a un público muy amplio. Estas obras circulaban impresas en pliegos sueltos y generaban contratos bien pagados, de manera que existía mucha competencia entre los escritores para conseguirlos.

perior a la estandarizada en las comedias de enredo y hay un mayor desarrollo individual de algunos de los personajes. Esta pieza está construida en función del tópico de la mujer con disfraz/investidura masculina, aunque llevado al extremo: sintéticamente, la protagonista, Leonor, es cortejada por Don Juan de Córdoba, quien después de prometerle matrimonio, la abandona. En busca de salvar su honor, ella se va de España y lo sigue a Flandes; al llegar a Bruselas, se disfraza de hombre y se hace llamar Leonardo. Allí se anoticia de que el caballero está cortejando a una condesa, y a su vez conoce a otro galán que participará en el contrapunto del juego de seducción. Las peripecias se desarrollan en función de su objetivo de obligar a Don Juan al matrimonio o matarlo.

Queda claro entonces que el tema central es el honor: aparecen los mecanismos de su recuperación habituales en las comedias de la época, pero aquí los códigos que lo rigen son puestos en cuestionamiento en diversas instancias. A poco de iniciada la acción, la protagonista -ya caracterizada como varón- va a proclamar:

Mi honor, en la altiva cumbre
de los cielos he de ver,
o hacer que se disculpen
en mis locuras mis yerros,
o que ellas mismas apuren
con excesos cuanto pueden
con errores cuanto lucen
valor, agravio y mujer,
si en un sujeto se incluyen. (vv. 879-889)⁴

Tres veces se va a referir al título dentro de la comedia; si bien era habitual que aparezca mencionado en alguna ocasión en los parlamentos de las obras (particularmente cerca de su culminación), aquí, con cada mención va a cobrar significancia creciente.

Está claro que el recurso del disfraz era sumamente frecuente en la época: el travestismo femenino es sugerido enfáticamente por Lope en su preceptiva, pero en este caso esto es exacerbado al extremo dado que Leonor transcurre más del 80% de la comedia caracterizada como Leonardo, de manera que el atuendo masculino va un poco más allá, y es el punto de partida para que se comiencen a infringir ciertas normas. Además, este signo escénico es explotado en todas sus variables: por ejemplo, en un determinado momento de la acción dramática, se produce un contra-

4 Mis citas proceden de: CARO DE MALLÉN, Ana (2020), *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección "Los Galeotes de Almagro".

punto entre dos parejas que genera suma confusión.⁵ En esta instancia, el juego de identidades es habilitado por la caracterización de las damas como tapadas, recurso heredado de la tradición árabe muy vigente en la época.

El disfraz como recurso es aprovechado funcionalmente en esta obra. Recordemos que era tan operativo en el teatro áureo que Lope de Vega lo empleó en ciento trece de sus comedias conservadas; era absolutamente efectista y el dramaturgo lo recomendaba especialmente dado que era muy del agrado del público. Justamente dicho carácter efectista de este artilugio es el que queda expuesto en *Valor, agravio y mujer* apenas inaugurada la acción:

LEONOR:	En este traje podré cobrar mi perdido honor.
RIBETE:	Pareces el dios de amor. ¡Qué talle, qué pierna y piel! Notable resolución fue la tuya, mujer tierna y noble. (vv. 464-470)

El artificio se remite al tema central del honor y posee un objetivo específico; lo llamativo es que el lacayo exponga las razones de su eficacia escénica. De esta manera, Ana Caro deja entrever los hilos mismos de la composición dramática desde un inicio.

El disfraz en esta pieza es llevado al extremo y esto no solo se debe a que la protagonista opte por atuendos masculinos durante casi todo el transcurso de la acción. Siendo que en la mayoría de las obras que lo empleaban, los personajes femeninos a través de la investidura masculina adquirirían características que se concebían como propias de ese género (bravura, fortaleza, arremetimiento, coraje), en este caso, por el contrario, Leonor posee todas ellas más allá del atuendo de caballero: de hecho, cuando se viste de dama, se comporta con estos mismos rasgos.⁶ Así, luego de la declamación en la que anuncia sus intenciones de matar a su ofensor, se produce el siguiente intercambio con su criado:

RIBETE:	Oyéndote estoy, y ¡por Cristo! que he pensado que el nuevo traje te ha dado alientos.
---------	--

5 Las relaciones contrapuntísticas en esta obra son estudiadas pormenorizadamente por ORTIZ (2005).

6 Se trata de un personaje tan extraordinario que Bates y Lauer han formulado que, dada su complejidad y profundidad, no se puede encasillar exclusivamente en ninguno de los paradigmas analíticos sobre las mujeres en el teatro áureo (2010: 45). Al respecto, en ese mismo trabajo estos autores efectúan un recorrido muy interesante por las vinculaciones de Leonor con los tipos femeninos de los dramas del Siglo de Oro.

LEONOR: ¡Yo soy quien soy! ⁷
 Engañaste si imaginas,
 Ribete, que soy mujer. (vv. 504-510)

Hay entonces una trascendencia y una explotación mayor del recurso del disfraz: en este caso, acompaña una proclamación de la propia identidad. Esta trascendencia de su identidad escénica configura a la protagonista en muchos sentidos como coautora de la obra teatral (así la ha leído Ortiz 2005) porque urde una trama tan acabada en extremo (que puede inclusive llegar a confundir a los receptores pero resulta tan aceiteada que funciona a la perfección) que llega a configurarse como una titiritera: de hecho, se refiere explícitamente a los demás personajes como títeres. Asimismo, el disfraz abre la puerta a ciertos quebrantamientos de normas sociales, porque habilita la confusión de la atracción de uno de los galanes hacia la mujer disfrazada de hombre. Esto era bastante frecuente en el teatro áureo, pero se va más allá y se plantea el juego de seducción entre personajes del mismo género, tanto caballeros como damas: con el manto de la comicidad, se da lugar a la transgresión.

3. El espacio de la acción

En el teatro del Siglo de Oro, bajo una práctica frecuente también muy instalada por Lope de Vega, el posicionamiento de los sucesos lejos de la corte madrileña habilitaba que se transgredieran algunas pautas y normas sociales habitualmente inamovibles. La acción transcurre en Flandes, y esta elección no es azarosa: era un sitio reconocido (al menos por mención) por el público dado que era parte del Imperio español, y funciona como un buen disparador para que la dramaturga ostente sus conocimientos sobre geopolítica. Hay una referencia minuciosa a los espacios, no estrictamente necesaria a fines de la acción dramática. Don Juan va a enunciar:

Vi a Francia y a Inglaterra,
 y al fin llegué a estos países
 y a su corte de Bruselas
 donde halla centro el alma
 porque otra vez considera
 las grandezas de Madrid.
 Asiento tienen las treguas
 de las guerras con Holanda,

7 Dado que no se conserva la edición original, estos tres últimos versos han dado lugar a diversas perspectivas de la crítica, porque la proclama *¡Yo soy quien soy!* inclusive aparece en alguna edición entre signos de pregunta, lo cual cambia sustancialmente su sentido e interpretación. ORTIZ (2005) efectúa un análisis muy pormenorizado de esta cuestión.

causa de que yo no pueda
ejercitarme en las armas;
mas pues ya vuestra nobleza
me ampara, en tanto que a Flandes
algún socorro me llega [...]. (vv. 411-423)

Si bien la acción se ubica en Flandes y los personajes refieren a diversas ciudades por las que han viajado, a lo largo de la obra aparecen diversas loas a Sevilla, la ciudad a la cual la dramaturga se trasladó con su familia siendo muy joven y donde desarrolló su carrera literaria: su ciudad de adopción. Así, Don Juan describe:

Divertíme en su hermosura,
en su alcázar, en sus huertas,
en su grandeza, en su río,
en su lonja, en su alameda,
en su iglesia mayor, que es
la maravilla primera
y la octava de las siete,
por más insigne y más bella
en su riqueza [...]. (vv. 311-319)

Resulta novedoso el hecho de dedicarle parlamentos a la descripción de espacios que no se vinculan con el avance de la acción dramática (en este caso de la Catedral de Sevilla y de su torre La Giralda, que continúan siendo imponentes cuatrocientos años después).

Respecto de la referencia espacial, es importante destacar además que la tramoya central sucede en un terrero, esto es, en uno de los jardines típicamente barrocos, muy ornados, propios de la nobleza más encumbrada. Es el lugar del embuste y del contrapunto de parejas que siembra confusiones, pero también es el espacio donde se develan las identidades. Este jardín, de evidentes reminiscencias bíblicas, también apunta en este período estético al hecho de domesticar a la naturaleza a través de la inteligencia, o sea, implica una imposición del orden. Y justamente en torno a esta cuestión de la domesticación, entra en juego la figura femenina, dado que este tipo de jardines también se identificaban con la belleza -estereotipada- de la mujer, y en estos sitios se abría el juego de la seducción. Sin embargo, este caso va a contrastar y ser distinto de lo estipulado en las comedias habitualmente: va a ser el espacio de la transgresión de las pautas, del ocultamiento y aun de la violencia física, siendo que este último factor será una ruptura directa del decoro escénico estipulado por Lope en su *Arte Nuevo*. Este tipo de decoro es transgredido en un 100% de manera gradual: desde un abrazo, pasando por una riña con armas hasta llegar a un

duelo; este hecho habla claramente de una modificación del modelo teatral vigente en ese momento.

4. La urdimbre literaria

Otra de las grandes innovaciones que postula la dramaturgia de Ana Caro en esta pieza es la matización de los personajes que corresponden a un mismo tipo dramático. Evidentemente, esto está muy marcado en las mujeres que adquieren protagonismo, pero los personajes masculinos también presentarán un abanico de posibilidades: aparece el príncipe Ludovico, signado por la vanidad al punto de hablar de sí mismo en tercera persona y no aceptar el rechazo; sin embargo, también tienen lugar escénico Fernando, quien detenta valores férreos y muy determinados y va por ellos; y Don Juan, que ha engañado y que manifiesta que sus estrellas son mudables, pero que en algún punto luego de todo el transcurrir de la acción y de los embustes a lo que es sometido puede llegar a ser bastante reflexivo. Es decir, hay una gama de personajes disímiles, de modo que los compartimentos estancos que caracterizaban (salvo excepciones) al elenco tipificado de las obras de las obras iniciales del Siglo de Oro español ya no se presentan de este modo.

La dramaturga también se vale además de la metateatralidad y de la intertextualidad para exponer reiteradamente sus conocimientos acabados del campo literario. Por ejemplo, el criado Tomillo se dirige a Don Juan indicando:

¿Que he de oír? ¿Hay algún paso
de comedia, encanto, bosque
o aventura en que seamos
yo Sancho, tú don Quijote
porque busquemos la venta,
los palos y Maritornes? (vv. 131-136)

El personaje de Don Juan, cordobés, va a señalar:

Mas porque de una vez sepas
cuál es mi patria, nació
don Luis de Góngora en ella,
raro prodigio del orbe
que la castellana lengua
enriqueció con su ingenio
frasis, dulzura, agudeza. (vv. 268-274)

A su vez, al aludir a este personaje y a las intenciones de Leonor de matarlo,

su criado determina que ella sería capaz de enfrentar *a él y a cuantos donjuanes, / ciento a ciento y mil a mil, / salieren* (vv. 523-525). Esto implica que la figura de Don Juan, establecida teatralmente por Tirso a través de su *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* unos años antes, ya se encontraba tipificada y la dramaturga se apropia de ella, inclusive invirtiendo su mito. Ha sido motivo de debate entre la crítica esta alusión con el burlador de Tirso y una posible reescritura feminista de esta obra, lo que es indudable es su vinculación textual, apropiación y re-significancia.⁸ Al momento de encontrarse con ese personaje que la ha mancillado, Leonor se presenta como *El diablo* (v.1394). Don Juan la menosprecia y ella, como protagonista avasallante e intimidante que siempre va por más, redobla la apuesta y anuncia *Ciento, / mil millares de millares / soy si me enojo* (vv. 1397-1399): queda en evidencia, entonces, que Leonor constituye la bravura en su máxima expresión esté o no esté caracterizada como galán.

Los hilos de la titiritera, la urdimbre de la comedia, son expuestos y cuestionados. El criado de Leonor, por ejemplo, va a manifestar:

Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
muertos de hambre y gallinas.
El que ha nacido alentado,
¿no lo ha de ser si no es noble?
¿Qué? ¿No podrá serlo al doble
del caballero el criado? (vv. 529-535)

Es decir, el criado reclama acerca de cómo es la composición de su propio personaje en otras comedias, y Leonor da lugar a su reclamo, por lo cual lo compensa proclamando: *Has dicho muy bien; no en vano / te he elegido por mi amigo, / no por criado* (v. 536-538). En otros pasajes, Ribete también aludirá a las características de los versos que conforman los parlamentos (dirá: *¡Qué difícil asonante / buscó Leonor!*, vv. 1041-1042) y evaluará la situación conforme a mecanismos teatrales (*Ya me parece comedia / donde todo lo remedia / un bufón medio alcahuete*, vv. 561-563). Estas alusiones metateatrales llegan a su apoteosis en el momento en que se refiere a la imagen de la propia dramaturga. Dos de los criados discuten en torno a lo pasada de moda que se encuentra la ciudad de Madrid, y dicen:

RIBETE: Ya es todo muy viejo allá;
sólo en esto de poetas
hay notable novedad
por innumerables, tanto

8 Dentro de estas perspectivas, podemos destacar los trabajos de VILLARINO MARTÍNEZ y BATES y LAUER (2010).

que aun quieren poetizar
 las mujeres, y se atreven
 a hacer comedias ya.

TOMILLO: ¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera
 mejor coser e hilar?
 ¡Mujeres poetas!

RIBETE: Sí;
 mas no es nuevo, pues están
 Argentaria, Safo, Areta,
 Blesilla, y más de un millar
 de modernas, que hoy a Italia
 lustre soberano dan,
 disculpando la osadía
 de su nueva vanidad. (vv. 1164-1181)

Este intercambio deja entrever que en un primer plano superficial, las mujeres, en general, y las escritoras, en particular, son criticadas; no obstante, en un segundo plano, evidentemente, se está llevando a cabo una defensa de sus fortalezas y de su importancia. Asimismo, en la obra aparecen una serie de críticas al rol social de la mujer que enmascaran el mismo procedimiento: primero se refiere a un lugar común de negatividad para luego dar espacio a los rasgos positivos y a la defensa de las figuras femeninas. Nuevamente el criado, por ejemplo, dirá: *¿Qué intenta Leonor, qué es esto? / Mas es mujer. ¿Qué no hará? / Que la más compuesta tiene / mil pelos de Satanás* (vv. 1138-1141). Hay además largas tiradas de versos en alusión a mujeres destacables a través de la historia. Es importante considerar, entonces, que:

La poeta preserva el bagaje retórico convencional de la comedia, pero a la vez hace hincapié en lo artificioso del mismo, llamando reiteradamente la atención del público al análisis poético. En otras palabras, Caro no sólo muestra que domina el lenguaje retórico de la comedia, sino que también convierte a sus propios protagonistas en críticos literarios que enuncian, y a veces también denuncian, el artificioso lenguaje dramático. (Ortiz 2005: s/p)

Ana Caro deja expuesta la urdimbre de la composición teatral con personajes que reflexionan constantemente sobre la praxis literaria, en un comportamiento absolutamente barroco que no deja de remitirnos una y otra vez a la escritura cervantina.

5. La construcción genérica

La protagonista de *Valor, agravio y mujer* fluye con mucha soltura en su doble identidad Leonor/Leonardo, como un anticipo de lo que mucho más cercanamente en el tiempo se va a denominar *gender trouble* (así lo estudian Bates y Lauer 2010),

dado que cuestiona las estructuras rígidas a través de lo genérico y lo convencional. Va a poner en claro que la identidad es una construcción social, y aquí aparece la performatividad: toma un disfraz para concretar una puesta en escena muy clara. El cambio de vestuario y el cambio de mirada de los demás personajes ponen en evidencia la cuestión de la construcción identitaria. Leonor/Leonardo se trata de un personaje complejo y ambiguo, mucho más que los del resto de las comedias del Siglo de Oro, dado que está signado por la autosuficiencia, la manipulación y la direccionalidad del accionar del resto de los personajes. No solamente posee valía y fuerza sino también inteligencia para urdir la tramoya y generar la confesión masculina: el poder del discurso en esta obra está claramente en las voces femeninas, ejemplo de esto es el hecho de que al final de la obra, a pesar de que Leonor reasume el papel de mujer no se limita a callar:

Y ahora, arrojada y valiente,
por mi casto honor volviendo,
salí a quitarte la vida,
y lo hiciera, vive el cielo.
A no verte arrepentido,
Que tanto puede en un pecho
Valor, agravio y mujer. (vv. 2716-2722)

El título nuevamente se sostiene como un bastión que demuestra la valía de los personajes femeninos, y cobra cada vez más potencia en la medida que avanza la acción dramática.

En vinculación estrecha con la transgresión de los roles actanciales habituales resta mencionar que, si bien cierta parte de la crítica ha visto una supremacía final del orden patriarcal porque no se escapa a la resolución con bodas quizá inevitable para cumplir con ciertos requisitos que permitieran a esta obra ingresar en el circuito de puestas en escena y publicaciones, no obstante, aquí los personajes femeninos son los que toman el control y los galanes son verdaderos objetos de los que ellas disponen y a los que eligen.⁹ Evidentemente, las múltiples interpretaciones exponen la complejidad tanto de niveles de la comedia como de un mundo que ya se concibe como multivalente: se abre paso el perspectivismo barroco para cuestionar estructuras impuestas; las convenciones son llevadas al extremo, y apa-

9 L. MILETTI (2009) propone que el matrimonio final arruina cualquier atisbo de perspectiva feminista y sólo refuerza las convenciones de una sociedad patriarcal. En la misma línea, RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ concuerda con que el desenlace implica una sumisión al orden hegemónico y reafirma *el triunfo de la ideología masculina* (2006: 135); esta subordinación también había sido propuesta por M. STROUD (2016 [1986]). No obstante, otras perspectivas ponen de relieve que no se trata de una boda convencional para el teatro, sino que es impulsada por la protagonista femenina, radicalmente opuesta a un rol pasivo. (DOUGHERTY 1997, VOROS 2000, BATES y LAUER 2010)

recen críticas a las pautas socio-culturales que se bosquejan entrelíneas pero también proclamadas a viva voz. Inclusive, algunas cuestiones en torno al pilar social estructurante que era el honor caen en el absurdo: así, un personaje llega a indicar que, tras la sucesión de acciones imbricadas en el enredo, dados los parámetros de esta convención deberían asesinarse sucesivamente entre todos, y se cae en círculos inacabables de reproches y culpas mutuas inconducentes a resolver absolutamente ninguno de los conflictos planteados.

6. A modo de colofón

En el cierre, la dramaturga opta por aludir directamente a sí misma y por emplear su condición como estandarte:

Aquí, senado discreto,
valor, agravio y mujer
acaban. Pídeos su dueño,
por mujer y por humilde,
que perdonéis sus defectos. (vv. 2753-2757)

Se trata de la forma de remate habitual y estandarizada en las comedias áureas: la apelación directa al público receptor, la última referencia textual al título de la pieza, los tópicos de *captatio benevolentiae* y de falsa modestia. Sin embargo, la opción del masculino -tan trovadoresco- *dueño*, junto a todas estas convenciones, opera como un basamento que luego catapulta su proclamación bajo el signo femenino y bajo la aparente humildad.

En definitiva, siguiendo las estrategias dramáticas habituales en la época, *Valor, agravio y mujer* abre espacio a la crítica de las costumbres que sustentan la sociedad áurea y, particularmente, apunta a la posición que ocupan los personajes femeninos en el orden social recreado. Aparece una protagonista que se sustenta y opera por sí misma, sin la figura del guardián del honor habitual en la época: ya no es la típica víctima de las pasiones masculinas sino que con su carácter combativo llega a matizar hasta los propios constructos identitarios. Si bien los diversos personajes manejan idénticos códigos sobre el honor, sus perspectivas y expectativas acerca de este valor troncal para aquella sociedad son disímiles, perspectivismo que se traslada a una multiplicidad de convenciones sociales que ya comienzan a vislumbrarse como caducas. Baste este somero recorrido para reivindicar la labor de esta dramaturga que partió de la absoluta marginalidad para llegar a los círculos letrados y a los corrales de comedias, y así comenzó a modificar sustancialmente el rol femenino en la práctica literaria.

Referencias bibliográficas

- BATES, Stephane y LAUER, Robert (2010), "'Performativity' del género de Leonor/Leonardo y la creación de 'Gender Trouble', en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro», *Anagnórisis: Revista De Investigación Teatral*, 1, 33-58.
- CARO DE MALLÉN, Ana (2020), *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de RODRÍGUEZ-RODRÍGUEZ, Ana M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección "Los Galeotes de Almagro".
- DOUGHERTY, Déborah (1997), "Out of the Mouths of «Babes»: Gender Ventriloquism and the Canon in Two Dramas by Ana Caro Mallén", *Monographic Review*, XIII, 87-97.
- ESCABÍAS, Juana (2012), "Ana María Mallén: una esclava en los corrales de comedia del siglo XVIII", *EPOS*, XXVIII, 177-193.
- MILETTI GAZTAMBIDE, Luis (2009), "Agenda feminista o modelo teatral en *Valor, agravio y mujer*", *Espéculo: Revista De Estudios Literarios*, 43, s/p..
- ORTIZ, Mario (2005), "'Yo, (¿) soy quien soy(?)'": La mujer en hábito de comedia en *Valor, agravio y mujer*", *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 2.
- POTOK-NYCYZ, Magda (2003), "Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 9, 151-160.
- RODRÍGUEZ-JIMÉNEZ, Rubén, (2006), "Writing beyond the ending: La autoridad político-cultural y la cuestión del honor a través del sistema sexo/género en *Valor, agravio y mujer* y *Fuenteovejuna*", *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, 3.2, 132-141.
- SERVEN DÍEZ, Carmen (2008), "Canon literario, educación y escritura femenina", *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 4, 7-19.
- STROUD, Matthew (2016 [1986]), "La literatura y la mujer en el Barroco: *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro" en Edición digital de *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*, Madrid, Ediciones Istmo, 605-612. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VILLARINO MARTÍNEZ, Beatriz (2005), "Semejanzas entre Ana Caro y Tirso de Molina", *Hispanista*, 21, s/p.
- VOROS, Sharon (2000), "Fashioning Feminine Wit in María de Zayas, Ana Caro, and Leonor de la Cueva", en *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*, SMITH, Dawn L. y STOLL, Anita K. (eds.), Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 156-77.

Viaje e imaginación: consideraciones en torno al pensamiento de George Sand y de su relato *Un invierno en Mallorca*

Travel and imagination: considerations around the thought of George Sand and her travel novel *Winter in Majorca*

Lía Mallol de Albarracín

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

liamallodea@gmail.com

Recibido: 12/08/2021 Aceptado: 25/08/2021

Resumen: Entre noviembre de 1838 y febrero de 1839, George Sand viaja por la isla de Mallorca en compañía de sus hijos y del músico Frédéric Chopin. Da cuenta de este suceso en el relato *Un invierno en Mallorca* publicado primeramente por entregas y finalmente como volumen en 1842. El mismo se inicia con una dedicatoria titulada "Carta de un ex viajero a un amigo sedentario" en la que la autora pondera los viajes imaginarios por sobre aquellos reales y físicos. Llama la atención que, al presentar su relato, la escritora viajera prefiera la quietud al traslado y la imaginación a la experiencia. Intentaremos demostrar que la imaginación ocupa en el texto mayor espacio que el viaje propiamente dicho.

Palabras clave: George Sand- Viaje- Mallorca- Imaginación.

Abstract: George Sand travelled around the island of Majorca in the company of her children and the musician Frédéric Chopin between november 1838 and february 1839. She gives an account of this event in her travel novel *Winter in Majorca* published first as newspaper serial and finally as a volume in 1842. It begins with a dedication entitled "Letter from a former traveller to a sedentary friend" in which the author ponders the imaginary trips over real and physical ones. It is striking that, when presenting her story, the traveling writer prefers stillness to movement and imagination to experience. We will try to show that the imagination occupies more space in this text than the journey itself..

Keywords: George Sand- Travel- Majorca- Imagination.

Sedentario por deber, debes creer, querido François, que, llevado por el in-dómito y caprichoso corcel de la independencia, no he conocido mayor placer en este mundo que el de atravesar mares y montañas, lagos y valles. ¡Ay de mí! Mis más hermosos y dulces viajes los he hecho junto al rescoldo de mi hogar, con los pies sobre la caliente ceniza y los codos apoyados sobre los brazos brillantes del butacón de mi abuela. Sin dudas tú los harás tan agradables y mil veces más poéticos. Por ello te aconsejo que no lamente demasiado ni tu tiempo ni tu dolor, ni tus sudores bajo los trópicos, ni tus pies helados sobre las nevadas llanuras del polo, ni las horribles tempestades que agitan el mar, ni los ataques de los bandoleros, ni ningún peligro, ni ninguna de las fatigas que cada noche afrontas con la imaginación, sin abandonar tus babuchas y sin otra molestia que algunas ligeras quemaduras de cigarro en los pliegues de tu bata. (Sand 1951: 9)

1. *Un invierno en Mallorca: justificación, composición y dedicatoria*

La cita que precede reproduce las palabras iniciales de la “Carta de un ex viajero a un amigo sedentario” con que George Sand dedicara a su amigo François Rollinat el relato de viaje *Un invierno en Mallorca*. Esta obra fue publicada en volumen (volumen que se abre con la citada carta) en 1842; pero ya había aparecido por entregas a lo largo de 1841 en la *Revue des Deux Mondes*. La autora rememora aquí su experiencia en tierras baleares entre noviembre de 1838 y febrero de 1839 en compañía de sus hijos y de Frédéric Chopin, enfermo de tuberculosis. Realiza una descripción de Palma y Valldemosa, relata algunas anécdotas y comparte sus juicios sobre la isla y los mallorquines; también incorpora referencias artísticas e incluso se permite intercalar un cuento original inspirado en el contacto con la realidad extranjera.

Un invierno en Mallorca es un relato de viajes autobiográfico. El texto está organizado en tres partes y estas, a su vez, se dividen en siete, cinco y cinco capítulos respectivamente. En la primera parte, que da cuenta de la llegada de la autora y su familia a Palma y de su permanencia en Establiments hasta el momento del necesario traslado a Valldemosa, también se enuncia el motivo del viaje y la motivación de la escritura del relato, se presenta la isla a la manera de un “diccionario geográfico”, se discurre sobre su economía y se adelanta el final (abandono de la isla por parte de los viajeros franceses). La segunda parte se presenta como una suerte de “excursión” que se concentra en la presentación de Palma y le permite a la escritora viajera largas digresiones sobre cuestiones culturales, económicas, históricas, políticas y religiosas; aquí se intercala un relato perfectamente autónomo titulado “El convento de la Inquisición”. La tercera parte, finalmente, se concentra en los dos meses vividos por la familia en la Cartuja de Valldemosa y se relatan las dos excursiones más audaces de la estadía; también son abundantes las descripciones y reflexiones acerca de costumbres (como el carnaval, por ejemplo), comidas, actitudes de los lugareños, etc.

La visita a Mallorca resultó ser un viaje frustrante del que George Sand regresó muy desilusionada y fastidiada, por lo cual no tuvo intenciones inmediatas de dar a conocer sus vivencias. Si escribió su relato fue estimulada por la lectura de *Recuerdos de un viaje artístico a la isla de Mallorca* publicado en 1840 por el dibujante, pintor, anticuario y escritor Joseph Bonaventure Laurens, libro de viaje profusamente ilustrado que llega a manos de George Sand por causalidad y que enciende en ella la memoria de su propia admiración por el paisaje de Mallorca. En efecto, lo único que la viajera recupera de sus personales observaciones sobre esas mismas tierras es la exuberante belleza del paisaje y el interés por la arquitectura y por las ruinas. Leemos en el primer capítulo: *Mallorca es Eldorado de la pintura*. (Sand 1951: 20) Fuera de esto, George Sand no reivindica otra cosa, mucho menos el aspecto humano.

Respecto de la población mallorquina la crítica es feroz. La autora entiende que *los hombres son lo más interesante para observar en un país extranjero* (Sand 1951: 228) pero su observación no es en absoluto positiva ni benevolente. Tilda a todos los habitantes de perezosos, ignorantes, supersticiosos, fanáticos, avaros, aprovechadores, egoístas, maleducados, hipócritas, faltos de imaginación y de ambición de progreso; los define como “primitivos”, “salvajes”, “raza inhumana” y son permanentes las comparaciones con las costumbres de una Francia ilustrada y liberal que ponen de manifiesto el desdén de la viajera hacia los isleños. Los compatriotas son descritos, por el contrario, como individuos limpios, elegantes, inteligentes, amables, solícitos, hospitalarios y generosos (Sand 1951: 263). Desde la Literatura Comparada, en términos de Daniel-Henri Pageaux es posible afirmar que nuestra escritora no disimula la *fobia* que estos le inspiran. El catedrático de la Sorbona define la fobia como la segunda actitud fundamental o modelo simbólico a partir del cual es representada una realidad extranjera: *la realidad extranjera es considerada inferior en relación con la superioridad de la cultura de origen*. (Pageaux 1994: 71)¹ De todo el conjunto social, George Sand solo rescata a la pastora Perica: *Perica es la más amable criatura mallorquina que he visto. Ella y mi cabra son los dos únicos seres vivientes de Valldemosa que se han quedado con algo de mi corazón* (Sand 1951: 247). Es de destacar que la valoración de la joven al mismo nivel que un animal de ganado menor no constituye una estimación del todo halagüeña sino que resalta la fobia y acentúa el escarnio.

1 “[...] la réalité étrangère est tenue pour inférieure par rapport à la supériorité de la culture d’origine” (la traducción del francés en el cuerpo del trabajo me pertenece). Las otras actitudes descritas por el comparatista son la *manía* (superioridad de la cultura extranjera frente a la cultura de origen) y la *filia* (consideración positiva y complementaria de la cultura extranjera). Pageaux propone una cuarta posibilidad de relación que pusiera de manifiesto un verdadero diálogo e intercambio entre dos realidades diversas. Pero está lejos de ser este el caso entre nuestra francesa y los mallorquines que conoce durante su viaje y presenta en su relato.

El amigo a quien George Sand dedica su relato *Un invierno en Mallorca* es François Rollinat (1806-1867). Abogado, diputado de la Segunda República ente 1848 y 1851, se trata de un personaje poco conocido de la historia de Francia quien, desde muy joven, se vio absorbido por necesidades profesionales y domésticas, e imposibilitado de disponer de su tiempo libremente, obligado a posponer siempre sus deseos personales.² Resulta evidente que Rollinat admiraba la vida independiente de su amiga y lamentaba no poder gozar de sus propias horas con despreocupación. Sin embargo, la escritora sabe que el precio de su libertad es alto y que desplazarse con la imaginación es mucho menos engorros. El convulsionado viaje a Mallorca es una de las pruebas más contundentes e incontestables para consolar al amigo que debe permanecer en su provincia natal.

2. George Sand y el viaje

Ahora bien, las líneas transcritas al comienzo de estas páginas dedicadas “a un amigo sedentario”, ponderan los viajes imaginarios por sobre los desplazamientos reales o físicos. Esto sorprende porque están firmadas por una incansable viajera. Ante todo, George Sand pasó su vida repartida entre Nohant (propiedad en el centro de Francia, en el departamento de Indre) y París, donde nunca habitó un mismo domicilio; era su costumbre trasladarse una o varias veces al año ya fuera para compartir su tiempo con amigos, por motivos de salud, para completar alguna información al momento de escribir un nuevo texto o simplemente por curiosidad. Además de París, la escritora frecuentaba el sur de Francia y los alrededores de Nohant. A comienzos de la década de 1830, George Sand recorrió durante tres años el norte de Italia, Suiza y la Provenza francesa; fruto de tal periplo se conserva una gran correspondencia con familiares y amigos que su editor Michel Lévy reunió en 1857 bajo el título *Lettres d'un voyageur* [*Cartas de un viajero*]. En estas cartas, a las descripciones se suman anécdotas, opiniones; pero lo que sobresale siempre es la expresión de los sentimientos que la experiencia promueve en la autora viajera. En el caso particular de *Un invierno en Mallorca* leemos: [...] *creí que no tendría nada más que hacer que seguir paso a paso el relato de M. Laurens, y noto que muchas reflexiones me asaltarán al atravesar de nuevo con la memoria los ásperos senderos de Mallorca* (Sand 1951: 43). Al subrayar las “muchas reflexiones” a que alude es preciso entender que traducen los consecuentes sentimientos que le inspiran, los cuales se presentan manifiestamente negativos ya que cuando la escritora dice traer a la memoria “los ásperos sende-

2 A penas recibido, su padre –brillante y renombrado abogado él mismo- le cede su gabinete y le da la plena disposición de sus casos y clientes con la sola condición de hacerse totalmente cargo de sus once hermanos y hermanas. A partir de ese momento, a François le cabe la responsabilidad de educar y proveer a toda la familia por lo que lleva una vida difícil y agitada, signada por las preocupaciones económicas que una familia tan numerosa conlleva.

ros de Mallorca” no se refiere tanto a la topografía (ciertamente escarpada y difícil de transitar) sino, muy especialmente, a la aspereza, dureza, inclemencia humanas con las que se encontró en el espacio de la isla.

El viaje a Mallorca emprendido por Sand, sus hijos y su amigo Chopin perseguía la intención de proporcionar al pianista, enfermo de tuberculosis, un ambiente de paz y bienestar que le permitiera recuperar la salud maltrecha y propiciara la creación artística. Fue por ello que la familia eligió una tierra alejada, tierra de románticas³ connotaciones exóticas, luminosas y felices en el imaginario francés, de clima cálido y apacible... No obstante, si bien se sabe que durante la estancia en Mallorca, Chopin escribió preludios, baladas, nocturnos⁴, también se sabe que su salud se resintió gravemente al punto de obligar un regreso apresurado a Francia. El mucho frío y las lluvias torrenciales de aquel invierno particularmente riguroso como asimismo la falta de comodidades en la Cartuja de Valldemosa donde se alojaban y sobre todo la falta de hospitalidad de los lugareños, decidieron a los visitantes franceses a abandonar suelo español para refugiarse en su patria. Es por ello que a lo largo del relato destacan los juicios negativos y una profunda desilusión rayana en el resentimiento. Expresa la autora, por ejemplo: [...] *nos sentíamos prisioneros, lejos de todo socorro ilustrado y de toda simpatía eficaz.* (Sand 1951: 236)

Años más tarde, al regreso de una nueva visita a Italia y en ocasión de redactar su autobiografía (cuyo título es *Histoire de ma vie*), George Sand recordará la excursión a Mallorca y volverá a plantearse la pregunta hecha ya en el capítulo IV de la primera parte de su relato de viaje de 1842: *¿Por qué viajar cuando no se está obligado a hacerlo? [...] Todos, en cuanto tenemos una pequeña oportunidad y dinero, viajamos, o mejor huimos, puesto que lo importante no es tanto viajar como partir, ¿entiendes? ¿Quién de nosotros no tiene algún dolor que olvidar o algún yugo que sacudir? Ninguno.* (Sand 1951: 46) He destacado el verbo huir que cobra un significado claro a la luz de la biografía de la escritora. Hacia 1838-39, época del referido viaje a Mallorca, George Sand y su compañero Chopin “huían” de la enfermedad tanto como de la maledicencia ajena. Hacia 1855, cuando la escritora rememora su excursión mallorquina e inicia la redacción de la historia de su vida, acaba de regresar de Roma

3 Empleo el término en el sentido que le atribuyen la Historia del arte y de la literatura como un tipo de mirada característica de la primera mitad del siglo XIX. Cf. el artículo AMAYA ÁLZAGA RUIZ citado en las Referencias bibliográficas del final.

4 Durante su estancia en Mallorca, Islas Baleares, España, Chopin compuso la mayoría de los preludios y retocó definitivamente los que traía esbozados. Escribió además la segunda Balada en fa mayor, op.38, el tercer Scherzo en do sostenido menor, op.39, las dos Polonesas en la mayor y en do menor, op.40, la Mazurka en mi menor, op.41, no.2. Es probable que la Sonata en si bemol menor y los dos Nocturnos, op.37, hayan sido también creados en Mallorca. (“Chopin en Mallorca”, disponible en <https://musicaenmexico.com.mx/chopin-en-mallorca/#:~:text=Lectura%20Necesaria-,Durante%20su%20estancia%20en%20Mallorca%2C%20Islas%20Baleares%2C%20Espa%C3%B1a%2C%20Chopin,y%20en%20do%20menor%2C%20op.>)

adonde escapara para mitigar la tristeza provocada por la reciente muerte de su nieta Niní. Entonces “dolores”, “yugos” (en este segundo caso enfermedad, muerte) parecen volverse más llevaderos al alejarnos de ellos. Sin embargo, en la carta al “amigo sedentario” George Sand propone otra forma de huida: los viajes imaginarios, los desplazamientos y aventuras que la lectura facilita.

3. La imaginación como sustento del relato

La imaginación⁵ es lo que permite a George Sand en tanto escritora dimensionar y traducir la experiencia del viaje real o físico poniéndolo en relación con un conjunto de conocimientos que le ayudan no solo a comprender lo que vive sino, además, a darle forma escrita. Entre tales conocimientos se destacan los artísticos en general y los literarios en particular. La autora reconoce observar todo a su alrededor con *la admiración de un pintor* (Sand 1951: 223). En varias oportunidades compara lo que ve o lo que acontece con datos extraídos de su formación literaria como, por ejemplo, cuando expresa *Ninguna zarza se movió* [...] como en la isla de Robinson, *sobre la arena de la playa* (Sand 1951: 215. El destacado es mío).

A lo largo de *Un invierno en Mallorca* la viajera dialoga con variadas lecturas declaradas e implícitas. Todas ellas contribuyen tanto con la autora como con los lectores a activar la imaginación y recuperar referencias conocidas o, al menos, reconocibles. Entre las lecturas declaradas o explícitas sobresalen los escritos del ya mencionado J-B Laurens, Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810)⁶, Miguel de Vargas⁷, Manuel Marliani⁸, Jovellanos⁹ y Joseph Tastu.¹⁰ De ellos, George Sand cita y reproduce no pocos párrafos, más o menos extensos, que le permiten hacer suyas algunas descripciones y apreciaciones con las que coincide plenamente. Tanto es así que la segunda parte del libro, que corresponde a los cuatro días pasados por los viajeros en casa del cónsul francés en Palma a la espera de trasladarse a Vallde-

5 Entiendo por imaginación el proceso intelectual que permite al sujeto crear una representación mental de contenido sensible a partir de datos obtenidos previamente por la percepción o por otras fuentes de conocimiento. Se trata de un proceso abstracto que se sirve de la memoria para reproducir y manipular información almacenada en el sujeto, obtenida directa o indirectamente por él. En este sentido, la lectura puede ser una fuente privilegiada de formación de representaciones, es decir, de imágenes, e impulsar vivamente el proceso de la imaginación.

6 Diplomático, escritor, dibujante. Fue vicecónsul en El Cairo y tiene una profusa literatura inspirada en viajes por el Mediterráneo y el mundo árabe. Parece que la fuente de la que se sirve George SAND fue su *Voyage dans les îles Baléares et Pithiuses* (1807).

7 *Descripciones de las islas Pitiusas y Baleares*. Madrid, 1787.

8 *Historia política de la España moderna* (1840).

9 “Sus Cartas sobre Mallorca son los mejores documentos que se pueden consultar al efecto” (SAND 1951: 103).

10 Erudito de Perpignan, esposo de una amiga de la autora, quien le facilitó notas acerca de sus propios estudios sobre lenguas románicas efectuados en Cataluña y Mallorca (cf. SAND 1951: 97).

mosa y que contiene la descripción de los edificios más importantes de la ciudad, es precedida por la siguiente declaración de la autora: [...] *haré aquí un aparte en mi relato para describir someramente la capital de Mallorca. M.Laurens, que vino a explorar y dibujar sus más hermosos aspectos el año siguiente, será el guía que presentaré ahora al lector, por ser más competente que yo en arqueología.* (Sand 1951: 76) Así pues, encontramos en el texto abundantes párrafos entrecuadrados y aclaraciones del tipo “dice M. Laurens”, “añade M. Laurens”; en otros casos: “dice M. Tastu”, “dice Vargas”, por ejemplo.

En cuanto a la presencia implícita de lecturas literarias y al consecuente despertar de la imaginación, destacan las referencias a personajes, descripciones o comparaciones que le permiten a George Sand tanto ubicar su viaje en el concierto de otras experiencias reales o literarias cuanto, además, reconocer, entender y nombrar aspectos de la vivencia. Al lector, por su parte, también le facilitan el entendimiento. Es el caso de la ya mencionada Perica de quien dice la autora *Era, en verdad, una buena y pequeña hada* (Sand 1951: 247) y a quien presenta en relación con otras dos mujeres como si de un cuento maravilloso se tratara:

Bajo una espesura de sauces, en una zanja cenagosa, tres pastorcillas, acaso tres hadas disfrazadas, removían el barro con palos para buscar no sé qué talismán o qué cimera. La primera no tenía más que un diente: era probablemente el hada *Dentuda* [...] La segunda era, bajo todas las apariencias, *Carabosa*, la más mortal enemiga de los establecimientos ortopédicos. (Sand 1951: 247)

Perica destaca entre las tres como el único ser benévolo y, por extensión, el único ser inocente, generoso y desinteresado de toda la isla: *¡Pobre Perica! ¡No has sabido ni sabrás nunca cuánto bien me hiciste, al hacerme ver que entre los monos había una criatura humana, dulce, encantadora y servicial sin ocultos pensamientos! Por la noche estábamos todos muy contentos de no abandonar Valldemosa sin haber encontrado un ser simpático* (Sand 1951: 251-2). Así, George Sand se vale de un imaginario compartido entre ella y el posible lector para acercar su personaje al público.

Si en Perica entiende encontrar una pastorcilla / hada, en un viejo y solitario monje de aspecto andrajoso George Sand cree reconocer el fantasma de un hombre castigado por la Inquisición perdido entre las ruinas del Convento de Santo Domingo, y en los añosos troncos de los árboles de la isla, a gigantes dormidos... Las descripciones de lugares, personas y anécdotas se remiten siempre a algún símil literario de modo que la imaginación completa la experiencia, la colorea o trata de explicarla. Leemos, por ejemplo: *Lo que veía era tan bello que de pronto, no es que tuviese botas de siete leguas, sino alas de golondrina en el cerebro* [...] (Sand 1951: 248-9) Es el arte lo que facilita relacionar lo visto y vivido con la expresión escrita, siendo la

imaginación lo que permite comprender el vínculo: *Nunca había visto nada igual a lo que estaba presenciando y mi imaginación se desbordaba* (Sand 1951: 249).

[...] para dar una idea del gran estilo de estos árboles sagrados [...] necesitaríamos nada menos que el pincel audaz y grandioso de Rousseau. Las aguas limpias donde se reflejan los asfódelos y los mirtos, llamarían a Dupré. Los parajes más arreglados [donde la naturaleza parece adquirir aires clásicos] tentarían al severo Corot. Para expresar los adorables breñales [...] hubiera querido tener [...] el buril de Huet [...]. ¡Cuántas veces, al contemplar a un viejo caballero mallorquín [...] he soñado con Descamps, el gran maestro de la caricatura [...] Pero es a ti, Eugenio ¹¹, mi viejo amigo, mi querido artista, a quien hubiera querido conducir de noche a la montaña, cuando la luna iluminaba la lívida inundación (Sand 1951: 255-256).

Las profusas referencias artísticas y literarias que sustentan el relato del viaje propiamente dicho son lo que ha llevado a Antoni-Lluc Ferrer a afirmar que *muchos de los episodios narrados en Un invierno jamás fueron experiencias realmente vividas, sino una intercalación de sus recuerdos de turista con escenas inventadas que confirman su desbordante imaginación*. (Vallés Palma 2013) Según Ferrer, traductor y autor de un volumen que reúne el relato y la correspondencia de George Sand desde la isla, *en gran parte de las páginas, Sand se limitó a resumir las últimas lecturas sobre la isla que acababa de efectuar en París*. (Vallés Palma 2013) Tal como quedó dicho, la escritura de este relato de viajes encuentra su origen en el descubrimiento del volumen de Laurens y, a lo largo del texto aparecen numerosas referencias bibliográficas directas o evocadas, motivo por el cual Ferrer concluye que se trata de *un libro que presupone una laboriosa y febril actividad bibliográfica*. [...] *Puede decirse que Laurens fue el dibujante francés sin el cual Un invierno en Mallorca jamás habría existido*. (Vallés Palma 2013)

No dejemos de agregar la consideración de que nuestra viajera es, ante todo, una escritora romántica, tal como lo atestigua la siguiente declaración: *Es cierto, sin embargo, y lo sé tan bien como otros, que lo que se ve no vale lo que se sueña [...]. En cuanto a mí, [...] he hallado a menudo la naturaleza más hermosa de lo que la había previsto y no recuerdo haberla hallado desagradable más que en las horas en que lo estaba yo también*. (Sand 1951: 250) Como romántica, entonces, su subjetividad no solo tiñe toda observación, descripción, reflexión y ponderación sino que prima sobre cualquier pensamiento.

11 George Sand se refiere a Eugène Delacroix quien, en 1838, pintó uno de los retratos más célebres de nuestra autora como así también una escena de la escritora junto a Chopin, delante del piano. Llama la atención la aparición de este vocativo y de la segunda persona gramatical (*Pensábamos en aquel hermoso aquelarre que has visto en no sé qué sueño y que has trazado con no sé qué pincel [...]* SAND 1951: 261) que llevan a pensar que el relato no estuvo solo dedicado a François Rollinat sino también al amigo Delacroix y, quizás, en general, a todo el entorno familiar e intelectual de la autora además de sus fieles lectores, primeros destinatarios implícitos de sus descripciones, juicios y advertencias.

En este sentido no hay que olvidar el lugar destacado que ocupan en el relato las alusiones a la naturaleza, elemento tan apreciado por los escritores del primer romanticismo; uno entre los múltiples ejemplo que podríamos extraer del texto es el siguiente: *Cuando la luna recobrara su esplendor y parecía querer dominar en un rincón del azul, límpido de pronto por el viento, las nubes sombrías llegaban de pronto como espectros ávidos de envolverla en los pliegos de sus sudarios.* (Sand 1951: 261). Asimismo, es importante recordar no solo cómo están presentados ciertos juicios de la autora francesa sobre la isla y sus habitantes sino de qué manera evoca la artista algunos sucesos que llama “aventuras”. Respecto de lo primero, elocuente es la interpretación que realiza nuestra viajera acerca de la vida de Catalina Tomás, santa nacida en Valldemosa, a quien compara con las que llama “leyendas” conocidas en Francia: [...] *la viejecita Tomasa no deja de ser una prima hermana de la poética pastorcilla Santa Genoveva y de la sublime pastora Juana de Arco.* (Sand 1951: 212). Nótese aquí cómo aflora el gusto por el folklore y una muy libre y laica inteligencia de las creencias cristianas, tan propias del tiempo de la autora.

En cuanto a las “aventuras”, descuella el relato idealizado y típicamente romántico de las dos últimas excursiones, acaecidas pocos días antes del regreso a la patria. Durante la primera tiene lugar el encuentro con la pastora Perica, que ya se ha mencionado. La segunda podría bien titularse “El cochero y la tormenta” y ocupa cinco páginas (Sand 1951: 257-262) de visos casi épicos y una plasticidad profundamente evocadora en las que la escritora hace gala de su más frondosa imaginación y su más elocuente retórica.

Para finalizar, también interesa destacar que en el centro de la segunda parte del libro, dedicada a la descripción de los edificios más importantes de Palma, George Sand intercala un capítulo (IV) que constituye una suerte de paréntesis con el que intenta *dar un poco de variedad a la árida nomenclatura de edificios que acabo de hacer* (Sand 1951:119). Tal capítulo, titulado “El convento de la Inquisición”, es el único en todo el libro que lleva título y esto es así porque el mismo funciona como un relato aparte, totalmente autónomo: se trata de una cabal ficción literaria por medio de la cual la creatividad de la viajera se expande más allá de los límites impuestos por la realidad del viaje y que le permite intercalar juicios y opiniones veladamente. Por eso dice la escritora: [...] *¿me atreveré a transcribir algunas páginas que me inspiró el convento de los Dominicos? ¿Por qué no [...]?* (Sand 1951: 118). En efecto, imagina un encuentro y el correspondiente diálogo entre un joven viajero curioso –que podría ser la propia George Sand– y un fraile sobreviviente del convento en ruinas. La Inquisición que tanto recelo despierta en la autora francesa (tema de este diálogo imaginario) y el arte romántico se despliegan ante el lector desde una nueva perspectiva.

4. Conclusión

Es posible afirmar que en el relato de viaje *Un invierno en Mallorca* los ecos literarios y el temperamento artístico de la viajera se manifiestan tanto o más que la vivencia misma. Esta no resultó placentera para la francesa quien declara en las primeras páginas de la obra: *Por hoy no puedo, en conciencia, recomendar ese viaje más que a los artistas de cuerpo robusto y de espíritu apasionado* (Sand 1951: 20). Quizás por ello se esfuerza en convencer al “amigo sedentario”, a quien dedica el relato, que viajar con la imaginación por medio de la lectura es, a no dudarlo, un modo más llevadero, inofensivo e igualmente eficaz de satisfacer las ansias o necesidades de todas las personas de “huir” de su asfixiante rutina, de sus “yugos” y “dolores”.

Tras recorrer el texto de George Sand, tan imaginativo y manifiestamente fóbico –para retomar el concepto de Daniel-Henri Pageaux- cabe preguntarse –siguiendo a Ferrer- si verdaderamente la escritora trasladó su expedición tal como acaeció o, por el contrario, no hizo más que volcar su personal y literaria visión de la realidad...

Sea como fuere, la literatura, una vez más, resulta ser el mejor antídoto contra la soledad y el aburrimiento. Tal vez haya que creerle a la autora cuando afirma que un buen lector es más afortunado que cualquier viajero.

Referencias bibliográficas:

- ALZAGA RUIZ, Amaya (2006). “El viaje a Mallorca en el siglo XIX : la configuración del mito romántico y de sus itinerarios artísticos”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (18-19). Disponible en línea en <https://doi.org/10.5944/etfvii.18-19.2005.1500> (Consultado el 9/12/21)
- FERRER, Antoni-Lluc (2013) *Un hivern a Mallorca y L'epistolari de la turista George Sand*. Ediciones de 1984. PAGEAUX, Daniel-Henri (1994) “Images”, cap.4 de *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin
- VALLÉS PALMA, Elena (18/11/2013), “Desmontando el mito y las ofensas de ‘Un invierno en Mallorca’” *Diario de Mallorca*, disponible en línea en <https://www.diariodemallorca.es/sociedad/2013/11/18/desmontando-mito-ofensas-invierno-mallorca-3871705.html> (Consultado el 20/5/21)
- SAND, George (1951), *Un invierno en Mallorca*. Tr. B.PAYERAS. Palma de Mallorca, Clumba.

La Peregrina entrambas márgenes. El tránsito marítimo en la obra temprana de Gertrudis Gómez de Avellaneda

The Pilgrim between margins. Maritime transit in Gertrudis Gómez de Avellaneda's early work

Guadalupe Correa Chiarotti

Universidad Autónoma Metropolitana, México

lupecorrea@gmail.com

Recibido 27/08/21 Aceptado 18/09/21

Resumen: Desde 1836, fecha del soneto “Al partir”, hasta 1841, cuando publica su primer poemario, Gertrudis Gómez de Avellaneda escribe una serie de textos donde una y otra vez vuelve sobre la idea del viaje, explorando sus implicaciones vitales y las potencias poéticas que la navegación transatlántica y la aventura de una nueva vida conllevan.

Estos primeros escritos, algunos tempranamente publicados, otros inéditos hasta el siglo XX, se ofrecen como espacios exploratorios, como tanteos iniciales que permiten a la escritora cubana construir una imagen de ella misma torneada según los modelos de sus lecturas juveniles, los cuales se sobreimprimen a un mundo de esquemas femeninos extremadamente acotados. El contraste entre un pasaje de su *Autobiografía* con uno de sus *Memorias* permite, a su vez, observar cómo la imagen del destinatario/la destinataria conlleva una serie de modulaciones sensibles en el repertorio de figuras y temas.

Palabras claves: Relato de viaje- Mujeres escritoras- Romanticismo- Literatura cubana- Navegación.

Abstract: From 1836, date of the sonnet “Al partir”, until 1841, when she published her first collection of poems, Gertrudis Gómez de Avellaneda wrote a series of texts where she, time and time again, returned to the idea of the journey, exploring the vital implications and poetic potential that transatlantic navigation and the adventure of a new life entail.

These first writings, some early published, others unpublished until the 20th century, are offered as exploratory spaces, as initial attempts that allow the Cuban writer to build an image of herself sculpted according to the models of her youth readings, readings that were superimposed in a world of extremely limited femi-

nine schemes. The contrast between a passage in her *Autobiografía* and one of her *Memorias* allows, in turn, to observe how the image of the addressee carries a series of sensitive modulations in the repertoire of figures and themes.

Keywords: Travel narrative- Women writers- Romanticism- Cuban literature- Navigation.

1. El partir poético

El 9 de abril de 1836, con 22 años, la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda se embarca junto a su familia rumbo a Burdeos. La iniciativa del traslado es promovida por su padrastro, quien, por cuestiones de salud, decide regresar a su país. Gertrudis, por ese entonces contraria a la idea del matrimonio y abandonada a una vida triste y contemplativa, rápidamente apoya e impulsa el plan de establecerse en el antiguo mundo: *Este proyecto me sacó de mi desaliento; deseaba otro cielo, otra tierra, otra existencia: amaba a España y me arrastraba a ella un impulso del corazón. Disgustada de mi familia materna, anhelaba conocer la de mi padre, ver su país natal y respirar aquel aire, que respiró por primera vez* (Gómez de Avellaneda 2014: 409).

La vida que lleva está lejos de sus ideales novelescos, lejos de las aventuras y el ímpetu romántico de sus héroes literarios, y el dramatismo y pasión desbocada de las protagonistas de las ficciones que configuran su expectativa sentimental. Las novelas de Madame de Staël y George Sand, leídas de niña en Cuba y desde entonces influencia indeleble, conforman un modelo de experiencia que, a la vez que denota una falta en la vida real, exige perseguir la vehemencia anímica de arquetipos ilusorios. Este bovarismo – tan sutilmente descrito por Ricardo Piglia– conlleva como síntoma querer *alcanzar la intensidad que encuentra en la ficción: la vida no tiene sentido cuando [se] la compara con la de los héroes novelescos*, espejo de lo que debe ser (Piglia 2015:128).



Retrato de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Fertig lith. Autor Fertig, Ignaz (1809-1858) Litografía fechada en 1836 recién llegada a la península. Actualmente está localizada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. Es la litografía más conocida de su primera juventud, a los 22 años.

Desilusionada, busca nuevas posibilidades en tierras extrañas. Este impulso, este modo activo de trazar un derrotero original resulta, quizá, una de sus más osadas estrategias vitales tendiente a alejarla de la vacuidad que condena a las mujeres decimonónicas en buena parte del orbe occidental. El rehuir el espacio doméstico (o el convento), el clima de sopor intelectual del que se sentía presa y aventurarse a la experiencia europea en busca de la filiación paterna regocija su ánimo a la vez que la posiciona de una vez y para siempre en el eterno limbo identi-

tario del expatriado.

Esas dos querencias –dos nostalgias– forman un quiasmo en su vida y en su obra. Una refleja, la otra real, son como dos líneas oblicuas que se cruzan en el espacio y en el tiempo, para marcar el descenso de la primera y el ascenso de la segunda. Hallándose en Cuba, su afán la incita: ¡España! ¡España! En España, todo le recuerda a Cuba, todo parece hablarle de Cuba (Cruz 1990:X-XI).

Apenas la fragata *Bellochan* zarpa de la bahía de Santiago de Cuba para emprender su rumbo hacia Francia, entre los suspiros y lágrimas de quienes se despiden y las alegres canciones de los marineros franceses, la autora crea en su imaginación una de sus composiciones más aclamadas: mientras se *desplegaban las velas á los soplos de las brisas tropicales, compuse, ó mejor dicho, improvisé el Soneto á Cuba que encabezó mi primer volumen de poesías* (cit. en Gómez de Avellaneda 1914:2n). Este soneto –iniciático en muchos sentidos y, quizá, su poema más famoso– contrapone justamente la voluntad manifiesta de comenzar esta “otra existencia” en la metrópoli con la desazón de abandonar la isla que la vio nacer. Este claroscuro, tan propio de los viajes, expresa su lado melancólico y esperanzador, la añoranza anticipada y la libertad del vuelo.

¡Perla del mar! ¡Estrella de occidente!
 ¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo,
 La noche cubre con su opaco velo,
 Como cubre el dolor mi triste frente.
 ¡Voy á partir!... La chusma diligente
 Para arrancarme del nativo suelo
 Las velas iza, y pronta á su desvelo
 La brisa acude de tu zona ardiente.
 A Dios, patria feliz! Edén querido!
 Dó quier que el hado en su furor me impela
 Tu dulce nombre halagará mi oído.
 Ay! que ya cruje la turgente vela,
 El ancla se alza, el buque estremecido
 Las olas corta y silencioso vuela!
 (Gómez de Avellaneda 1841:7)¹

“Al partir” (o “A Cuba”), fechado en abril de 1836, abre como una suerte de declaración las tres ediciones del poemario que la escritora publicó en vida, todas en Madrid. En el prólogo a las *Poesías* (1841), Juan Nicasio Gallego dedica a Avellaneda unas definiciones que también serán el inicio de una lectura recurrente, que debe

¹ También en Juan María Gutiérrez, *América poética. Colección escogida de composiciones en verso, escritas por americanos en el presente siglo*, parte lírica [única publicada], Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846, 20.

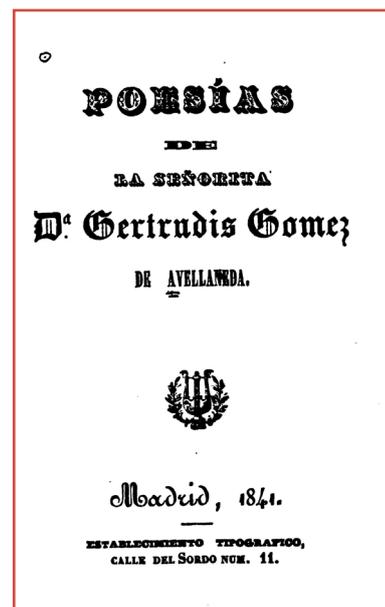
apelar a un conjunto de atributos reservados al orden masculino para poder caracterizarla con precisión:

Todo en sus cantos es nervioso y varonil: así cuesta trabajo persuadirse que no son obra de un escritor del otro sexo. No brillan tanto en ellos los movimientos de ternura, ni las formas blandas y delicadas, propias de un pecho femenino y de la dulce languidez que infunde en sus hijas el sol ardiente de los trópicos, que alumbró su cuna. Sin embargo sabe ser afectuosa cuando quiere, como en el soneto A Cuba, que puede competir con los mejores de nuestro Parnaso (Gómez de Avellaneda 1841:IX)

No participar del arquetipo que por ese entonces estaba predestinado a las mujeres y no cumplir con la imagen –banal, por cierto– de una sentimentalidad caribeña la ubican en un lugar disidente, difícil de reducir pero, también (o quizá por ello) deslumbrante. “A Cuba” transita este pasaje intermedio: aquí es *afectuosa* porque *quiere* serlo, no porque esté en su *naturaleza*. Nos encontramos ante una de las tantas paradojas que plantea su propuesta estética, puesto que la acción y la voluntad son, en este esquema decimonónico, cualidades eminentemente masculinas: elegir ser femenina, asumir esa asignación genérica resulta provocador, ya que no está dado a su “sexo” *elegir ser* sino, simplemente, *ser* (si se habilita la opción de asumir ese papel, se abre también la posibilidad de negarlo, riesgo grande). Este ejercicio hace alarde de libertad creativa, tal vez la razón última que festeja el poema en su veta temática, en un vuelo ascendente y soberano que a la vez que cierra el devenir lírico, abre a la experiencia la osadía (faetónica acaso): ²

el buque, estremecido, / las olas corta y silencioso vuela. Junto con la acepción de rapidez, van las de ligereza, belleza, fragilidad: esa nave es también la de la existencia. Por medio de la asonancia que hay entre ambas, ese verbo, última palabra del poema, remite a la primera palabra del mismo: el sustantivo “perla”; con lo cual el recorrido del poema deja entrever una parábola que va de las profundidades del mar al incógnito cielo, como de la única patria conocida al incógnito universo por conocer (Sánchez Aguilera 2020:42).

El amor a la libertad parece ser el signo definitorio de la época, tanto a un lado como al otro del Atlántico, desde las alturas poéticas y la vida dedicada al ideal que encarna Lord Byron –asimilado rápidamente al héroe individual romántico–,



2 Por estos años Avellaneda infringe muchas reglas sociales tenidas como fundamento de un orden riguroso y poco amable con las mujeres: leer, no querer casarse, escribir, publicar y, por si fuera poco, ofrecer a la luz pública una novela sobre el adulterio (lo cual plantea el espinoso tema del divorcio): *Dos mujeres*.

hasta las gestas revolucionarias emprendidas por los pueblos americanos, ávidos de liberarse de las cadenas del yugo colonial. Libertad que a los últimos convierte en exiliados y al primero en peregrino: no por casualidad Gertrudis Gómez de Avellaneda firma “La Peregrina” en sus primeros poemas, publicados en el periódico gaditano *La Aureola*.³

La crítica, en sus múltiples y renovadas lecturas, ha enfatizado el carácter esperanzador de “Al partir”, soneto entregado al viento y sus designios ignotos, a la navegación azarosa hacia páramos inciertos. *Si bien el poema comienza con una invocación de lo que deja detrás, se cierra con una expectativa intensa de lo que está por venir* (Kirkpatrick 1991:168; en el mismo sentido Lazo 1972:19). Interpretación que la misma Kirkpatrick extiende a los dominios del libro y que, en este ámbito, adquiere el valor agregado de presentarse como una propuesta de lectura atravesada por la búsqueda y los tanteos: *este soneto introduce al lector en el viaje de exploración y descubrimiento en el que el yo lírico femenino de la poesía de Avellaneda se había embarcado. [...] “Al partir” anticipa los poemas que siguen, poniendo de manifiesto algunas de las polaridades sociales y culturales que fragmentan el yo hablante de la poesía de Gómez de Avellaneda* (Kirkpatrick 1991:168).

Esta función prologuística del poema a Cuba se ratifica en 1850, cuando aparece nuevamente abriendo la reedición de sus *Poesías*, en un volumen revisado y aumentado por Avellaneda y con el cual rompe *para siempre las cuerdas de la lira, que no vibra agradablemente sino en manos de la juventud* –aunque ello no implique el total abandono del *comercio de las musas*, abocado de allí en más a las obras de inspiración dramática– (1850:III).⁴ Este libro recoge y corrige casi todas las composiciones publicadas en 1841 y añade los poemas sueltos que aparecieron posteriormente; el cuidado editorial y la disposición del índice son labores que con cabal consideración despliega la autora:

Suprimidas, por lo tanto, algunas estrofas que no me parecieron dignas de pulimento, refundidas muchas y corregidas todas, vuelvo a presentar al público mis primeros ensayos líricos, aumentados con mayor número de producciones del mismo género, escritas posteriormente a la publicación del primer volumen, y he cuidado además de enmendar las erratas de fecha que noté en aquél (Gómez de Avellaneda 1850:II)

3 En *La peregrinación de Childe Harold* [*Childe Harold's Pilgrimage*], poema narrativo extenso de Lord Byron, dividido en cuatro partes y publicado entre 1812 y 1818, se describen los viajes y las reflexiones de un joven melancólico y aventajado en muchos sentidos. Véase el estudio de Susan Kirkpatrick sobre las versiones de la misma Avellaneda (1991:170 y ss.). En nuestras latitudes, fue modelo de expresiones como la de los *Cantos del Peregrino* de José Mármol, poema extenso inconcluso, escrito entre 1844 y 1846, originalmente concebido en doce cantos, en los cuales se describen ciertos paisajes locales y la desolación propia de su generación (37), exiliada principalmente en Chile, Uruguay y Brasil.

4 Casi dos décadas más tarde (1869), se publica la colección completa de sus obras en 5 volúmenes, entre los cuales corresponde el primero a la producción lírica. Esta última obra, a diferencia de la anterior ofrecida a la reina Isabel II, está dedicada a su isla natal, la “hermosa Cuba” (resulta curioso observar los cambios en estas dedicatorias: la madre en la primera, la reina, Cuba).

La conciencia editorial de Avellaneda –rasgo aún por estudiarse a profundidad– la llevan a meditar sobre cada uno de los aspectos compositivos del volumen, desde el contenido hasta la disposición del índice. Y no sólo pondera cada uno de estos criterios, sino que los comunica oportunamente, exhibiendo sus discernimientos y argumentando sus razones. En tal sentido, el acomodo de sus poemas según su antigüedad halla fundamentaciones lógicas (y atentas a los requerimientos lectores): el orden cronológico por sobre el genérico salva la *variedad*, la cual *suele perderse en la sucesión continua de varias composiciones de una misma índole* (Gómez de Avellaneda 1850:II).

En el mismo sentido, y ubicando precisamente el momento en el que inicia su plan formal de escritura, agrega: *Sin atender mas que á las fechas, publico estas POESIAS con la gradacion natural de desarrollo ó detrimento que ha debido tener mi imaginación desde el año 36, en que comencé á conservar escritos mis desaliñados versos* (Gómez de Avellaneda, 1850:II). De tal suerte que este año, 1836, representa el punto de inflexión, el tránsito real y simbólico de América a Europa, de la familia materna al entorno paterno, de la colonia a la metrópoli y, el más importante a nuestros fines, el de escritora ocasional a escritora consciente y en vías de profesionalización. Pero, sobre todo, el de mujer dispuesta a afrontar el desafío más peligroso que pueda ofrecer su época: el de publicar y someterse al concurso –incluso al escarnio– social que esta acción muchas veces conlleva.

2. Cartas peregrinas y autoafirmación

Esta vital experiencia de navegación hacia un continente desconocido y un porvenir incierto se transforma no sólo en materia poética, sino también en anécdota susceptible de ser recogida en cartas (y luego en memorias y hasta en su autobiografía póstuma).

En 1914, a propósito del centenario de su nacimiento, el polígrafo cubano Domingo Figarola Caneda publica una serie de papeles inéditos bajo el título *Memorias*, las cuales llevan por subtítulos “Desde mi salida de Cuba [1836] hasta mi llegada a Sevilla [1838], o sean apuntaciones de mis viajes”.

⁵ Este relato de viaje reúne cuatro cuadernillos con una serie de apuntes que narran las peripecias de la navegación y las



⁵ Luego incluidas en la recopilación de documentos realizada por la viuda de Figarola-Caneda, Emilia Boxhorn, en 1929.

crónicas urbanas de Burdeos, La Coruña, Lisboa y Cádiz, intercalando en periodos regulares las reflexiones que evocan motivos tales como el mar, el amor y la vida moderna. No se trata sólo de exponer un recorrido cartográfico sino, más bien, de explorar la potencia poética del espacio viajado y la posibilidad de traducir una experiencia específica. En este sentido, muchas de las escritoras coetáneas *proyectaron en sus narraciones la imagen que tenían –o deseaban tener– de sí mismas, y oficiaron –cada una a su manera– como traductoras de lo ajeno a los términos de la propia cultura, articulando diferencias para los lectores que ellas mismas creaban en sus textos* (Borovsky 2019:6).

La fecha de composición de estas *Memorias* resulta otro año revelador: 1938. En los mismos meses en que componía estos apuntes de viaje dedicados a su prima, Eloísa de Arteaga y Loynaz (quien vivía en Puerto Príncipe, hoy Camagüey), escribía también uno de sus textos más enigmáticos: las cartas dirigidas a Ignacio de Cepeda –a quien deseaba cautivar– y que conforman lo que ha dado en llamarse su *Autobiografía*, texto breve pero imprescindible dentro de la literatura autobiográfica hispanoamericana.⁶ Nora Catelli, en un estudio fundamental dedicado a estas páginas, analiza las resonancias del romanticismo hispánico y, derivado de este movimiento (ahora más general), la ampliación del campo de la conciencia estética y retórica del yo con la introducción de la instancia autoral como personaje –hecho del que deriva la dificultad para diferenciar la auténtica literatura de sus apéndices–. En términos más específicos me interesa recuperar el siguiente punto:

En cuanto a la correspondencia, es evidente que en ese acto de temprana autoafirmación –Avellaneda escribió su autobiografía a los veintisiete años– la recurrencia al lenguaje convencional y jerarquizado era obligada. No disponía de otro: el modo casi único en que podía encontrar cauce su “nueva sensibilidad” residía en la forma de administrar el silencio entre cliché y cliché (Catelli 1991:109).

Si para Cepeda, aquel hombre gris y temeroso al que estas cartas procuran deslumbrar, Avellaneda recurre a toda clase de imágenes religiosas y amorosas, ¿qué tanto sucede con su destinataria allende el mar? ¿Qué artilugios narrativos entran en juego para satisfacer la promesa de contar sus experiencias fuera de la isla?

Sabemos, en primer lugar, que estas crónicas no son motivadas por un requerimiento externo por dar cuenta de una vivencia extraordinaria, sino que responden a la iniciativa particular de la autora.

Eloísa: alguna vez he ideado formar para ti apuntes curiosos de mis

6 Estas cartas redactadas en cuatro días en Sevilla fueron conservadas por el mismo Cepeda. Su mujer las publicó tras su muerte, en 1907.

viajes, consultar a otros viajeros, tomar nociones acerca de la historia, tradiciones y particularidades locales de los sitios de que te hablo; en fin, hermostear estas Memorias que te he ofrecido, haciéndolas instructivas e interesantes; pero no he podido; fáltame la tranquilidad de espíritu necesaria para esta empresa, y aun el tiempo para realizarla (Avellaneda 1914:28).

Queda, pues, a falta del espacio y la disposición requerida, el puro ejercicio de esta primera persona que prescinde del dato enciclopédico y se sitúa en un lugar eminentemente creativo y romántico. Esta práctica, nacida del impulso escriturario de Avellaneda, sin dudas coadyuva a perfilar la imagen de un personaje literario: ella misma.⁷ Quizá donde mejor se advierte este empeño, este tanteo tendiente a configurar un yo (lírico en buena medida) es en el tratamiento que escoge para el tópico marítimo, con todo, luna y tempestad.

3. Con románticos vidrios por anteojos

En el cuadernillo primero de las *Memorias* dedicadas a su prima, se expresa la grandeza atlántica en una secuencia que inicia con la más moderna poesía romántica, pasa por la apelación piadosa y acaba con el más mundano canto de los marineros:

“Quando navegamos sobre los llanos azulados, ha dicho Lord Byron, nuestros pensamientos son tan libres como el océano.” Su alma poética ha debido sentir también cuán indecible y mágica influencia tiene la luna en ese mismo océano, y cuán osados al par q^e religiosos, son los pensamientos que inspira. Parece q^e Dios se revela mejor al alma conmovida en aquellas horas de profundo sosiego, y q^e una voz misteriosa se deja oír en el vago sonido del viento y de las olas. Hay un embeleso indefinible en el incierto resplandor conque brillan en las aguas los tibios rayos de la luna, en el soplo de la brisa q^e llena las velas ligeramente estremecidas y en la canción del marinero q^e acompaña el mar con el ruido de sus olas (Avellaneda 1914: 2-3).

En estas líneas, el mar no aparece como un paisaje susceptible de describirse, sino como un productor de imágenes sensoriales, de alteraciones anímicas intensas sólo asimilable para quien previamente experimentó a nivel somático lo que rehúye

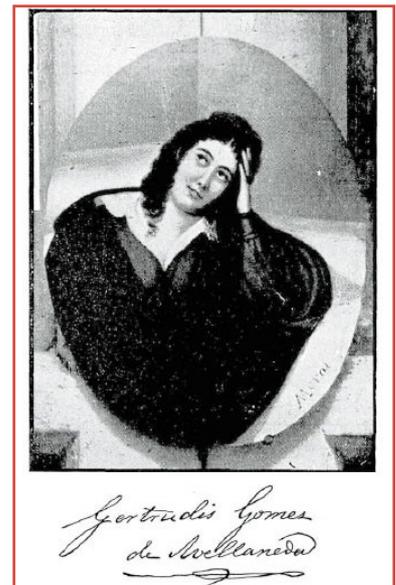
7 Entre los Schlegel y Goethe, el claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza (CATELLI 1991:11).

a las posibilidades comunicativas.⁸ Paisaje y ánimo se unen y tornan uno, borrando los límites entre lo subjetivo y lo atmosférico, en un típico giro romántico. El motivo persiste en su forma literaria, en su insistencia por configurar una voz que actúa como caja de resonancia. Tan es así, que este mismo pasaje es retomado en una de las cartas a Cepeda con leves –aunque sugestivas– modificaciones:

“Cuando navegamos sobre los mares azulados, ha dicho Lord Byron, nuestros pensamientos son tan libres como el océano” –. Su alma sublime y poética debió sentirlo así: la mía lo experimentó también. Hermosas son las noches de los trópicos, y yo las había gozado; pero son más hermosas las noches del océano. Hay un embelleso indefinible en el soplo de la brisa que llena las velas ligeramente estremecidas, en el pálido resplandor de la luna que reflejaban las aguas, en aquella inmensidad que vemos sobre nuestra cabeza y bajo nuestros pies. Parece que Dios se revela mejor al alma conmovida en medio de aquello dos infinitos –¡el cielo y el mar!– y que una voz misteriosa se hace oír en el ruido de los vientos y de las olas. Si yo hubiese sido atea, dejaría de serlo entonces (Avellaneda 2014:411).

Resulta llamativo cómo el remate es absolutamente disímil: si antes se mezcla en cubierta para cantar con la tripulación, ahora su voz se eleva solitaria en la contemplación divina. El gesto piadoso es, por lo demás, un motivo recurrente en los confines amatorios (entiéndase Cepeda): entre Byron y Dios (el padre y Heredia). Para su prima dispone de un repertorio escénico más poblado: gente en el puerto, marineros en el barco, vendedores y titiriteros en los paseos, en fin, un mundo más colorido y variado que el lienzo desierto en el que destaca su sola imagen engalanada de resplandores celestes.

En ambos casos su referencia directa no es el mar (¿podría serlo puro y sin reminiscencias?), sino las lecturas que se interponen entre él y su escritura. Para una subjetividad cuya vislumbre del mundo exterior se percibe a través de los puntos de fuga que propician los libros, no parecen ser requerimientos forzados las correspondencias entre lo figurado por una imaginación fervorosa y una realidad casi siempre



Litografía realizada en Cádiz en 1838 por Del Moral. Apareció publicada por primera vez en 1914 en Memorias inéditas de la Avellaneda, obra que recopilara Domingo Figuerola Caneda.

8 En los “Apuntes biográficos de la señora Condesa de Merlín” expresa en tal sentido: *Siempre que hemos leído la descripción que hace de su primera navegación de América á Europa, hemos experimentado una emoción que no será común á todos los lectores, porque no todos podrán conocer el sentimiento y la verdad que encierran aquellas páginas. Pero ay! nosotros también hemos surcado aquellos mares: nosotros hemos visto el nublado cielo de las Bermudas, y hemos oído bramar los inconstantes vientos de las Azores. Como la célebre escritora hemos abandonado la tierra de nuestra cuna; hemos emprendido uno de aquellos viajes solemnes, cuyos primeros pasos recibe el Océano; y lleno el corazón de emociones de juventud, y rica la imaginación con tesoros de entusiasmo, hemos contemplado la terrible hermosura de las tempestades, y la augusta monotonía de la calma en medio de dos infinitos (AVELLANEDA 1844:XXXI).*

deslucida. El orbe contenido en el estrecho –y a la vez inconmensurable– “cuarto de libros” de la infancia de Gertrudis Gómez de Avellaneda en Puerto Príncipe habilita todo tipo de ensoñaciones librescas y símiles literarios, los cuales moldean en buen grado la vida interior de la escritora según el parámetro y las vehemencias de las almas románticas.⁹ El amor mismo, en tanto expresión más alta de las aspiraciones sentimentales, no deja de ser una construcción mediatizada por las lecturas de novelas, poesías y comedias.

[Y]o no conocía el amor sino en las novelas que leía, y me persuadí desde luego que amaba locamente a mi futuro [esposo]. Como apenas le trataba y no le conocía casi nada, estaba a mi elección darle el carácter que más acomodase. Por descontado me persuadí, que el suyo era noble, grande, generoso y sublime. Prodigole mi fecunda imaginación ideales perfecciones, y si en él reunidas todas las cualidades de los héroes de mis novelas favoritas. El valor de un Oroondates, el ingenio y la sensibilidad apasionada de un Saint-Preux, las gracias de un Lindor y las virtudes de un Grandison. (Avellaneda 2014:395-396)

Para Avellaneda será la poesía, la novela, las comedias el modelo privilegiado de experiencia real: quiere ser lo que son sus héroes poéticos. Sería, pues, caer en la trampa del artificio leer en clave realista un discurso, y quizá una vida, colmada de literatura.

Referencias bibliográficas

- BOROVSKI, Luisa (2019), *Mujeres viajeras*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, HIDALGO, Adriana editora.
- CATELLI, Nora (1991), “Avellaneda: Cómo ser escritora”, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 105-135.
- CRUZ, Mary (1990), “Aproximación biográfico-crítica, en Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *Obra Selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, VIII-XXIV.
- EZAMA GIL, Ángeles (2011), “Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Anales de Literatura Española*, 23, 232-351.
- FIGAROLA-CANEDA, Domingo (1929), *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias, notas ordenadas y publicadas por BOXHORN*,

9 En el poema *El Edén*, escrito a cuatro manos por Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi –donde también se narra la experiencia del viaje transatlántico–, uno de sus pasajes se titula, sugestivamente, “El mar es el Parnaso de la musa moderna”.

Emilia, Madrid, Industrial Gráfica.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1841), *Poesías*, pról. de Juan Nicasio Gallego, Madrid, Establecimiento tipográfico calle del Sordo, 11.

————— (1844), "Apuntes biográficos de la señora Condesa de Merlín", en Condesa de Merlín, *Viaje a La Habana*, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.

————— (1850), *Poesías*, prefacio de la autora, pról. de Juan Nicasio Gallego, noticia biográfica a cargo de los editores [Nicomedes Pastor Díaz], Madrid, Imprenta de Delgrás Hermanos.

————— (1869), *Colección completa. Obras literarias*, t. I, pról. de Juan Nicasio Gallego, noticia biográfica por Nicomedes Pastor Díaz, adición por E. G., Madrid, Carlos Bailly-Bailliere.

————— (1914), *Memorias inéditas de la Avellaneda*, anotadas por Domingo Figarola Caneda, Habana, Imprenta "El siglo XX".

————— (2014), "Autobiografía", en *Obras escogidas*, pról. Luisa Campuzano, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, (Colección literatura latinoamericana y caribeña, 181).

KIRKPATRICK, Susan (1991), *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra-Universitat de València-Instituto de Estudios de la Mujer.

LAZO, Raimundo (1972), *Gertrudis Gómez de Avellaneda: La mujer y la poetisa lírica*, México, Porrúa.

PIGLIA, Ricardo (2015), *El último lector*, Ciudad de México, Debolsillo.

SÁNCHEZ AGUILERA, Osmar (2020), "'Al partir', Gertrudis Gómez de Avellaneda (con fondo de Heredia y de Martí)", *Humanística. Revista de estudios literarios*, 1, 29-51.

Normas de presentación de originales

Revista Melibea

1. La convocatoria para publicar en la revista está abierta durante todo el año.
2. Se requiere que los artículos sean originales.
3. El artículo debe ser enviado en **formato electrónico** como documento Word o compatible, a la siguiente dirección: revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegladys@gmail.com. La recepción de las investigaciones y reseñas será confirmada por correo electrónico.
4. Todos los textos serán enviados para su evaluación a dos pares ciegos. La decisión será comunicada a los autores dentro de los 90 días de recepción.
5. Idiomas: Los artículos pueden ser escritos en español, francés, italiano, inglés, portugués, alemán.
6. El texto deberá ser redactado con fuente 12 (Times/Times New Roman), 1,5 de interlineado y suficientes márgenes. Las notas se escribirán en fuente 10, con 1 de interlineado, sin sangrías. No debe excederse de 15 páginas.
7. Cada artículo iniciará con el título (en estilo Versalita, negritas y centrado), en idioma original y en inglés, con el nombre del autor, su afiliación académica y su correo electrónico. Ej.:

EL MONÓLOGO DE MEDEA EN LA *GENERAL ESTORIA*

DE ALFONSO X

ANÍBAL A. BIGLIERI

UNIVERSIDAD DE KENTUCKY

correo electrónico del autor

8. A continuación, deberá incluirse:
 - a. un sumario del artículo (índice de subtítulos y partes)
 - b. un resumen, palabras clave (hasta 5 palabras), en idioma original y en inglés.
9. Las citas textuales en el cuerpo del trabajo se colocarán en cursiva y sin comillas. Si la extensión de la cita supera las cuatro líneas: se dispondrá en párrafo aparte, sin cursiva, en tipografía menor (10 puntos) y doble sangría a la izquierda. Las supresiones dentro de estas citas se indicarán con el signo [...]
10. Las notas críticas aparecerán a pie de página y se reservarán para explicaciones o aclaraciones complementarias. Los números en superíndice que hacen de llamada a la nota a pie de página se escribirán después del signo de puntuación (en los casos en que haya coincidencia).
11. Las referencias bibliográficas aparecerán integradas en el cuerpo del artículo

(no a pie de plana) y seguirán el sistema: Autor año: página (por ejemplo, Clarumunt 1996:230). El año y las páginas de cada referencia o cita se separarán con dos puntos (:). Las páginas se omitirán únicamente cuando la referencia bibliográfica se refiera a toda una obra (por ejemplo, Deyermond 2001). Entre el último apellido del autor citado y el año de publicación del ítem bibliográfico al que se haga referencia no se intercalará ningún signo.

12. Todas las remisiones bibliográficas abreviadas que aparezcan en el texto se repetirán al final del mismo completas, en un apéndice de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS, ordenadas alfabéticamente y ajustadas a las convenciones tipográficas siguientes:

- (a) Libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), *Título del libro* [cursiva], Lugar de edición, Editorial.
- (b) Artículos: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), "Título artículo", *Título de la Revista*, número completo, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).
- (c) Capítulos de libros: APELLIDO AUTOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre autor (año), "Título de capítulo", ed. APELLIDO EDITOR [IMPRESA MAYÚSCULA], Nombre del editor (ed.), TÍTULO DEL LIBRO ENTERO (o referencia a las Actas del Congreso, Coloquio o Jornadas correspondientes, lugar de celebración de éstas y fecha), Lugar de edición, Editorial, páginas (omitir las abreviaturas: pág., págs. o pp.).

Los apellidos de los autores o editores se escribirán siempre en versalitas [IMPRESA MAYÚSCULA], y los nombres de pila preferentemente desarrollados (no abreviados). Es importante tener un cuidado especial a la hora de confeccionar el listado de REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. Cualquier omisión de datos deberá ser resuelta por los autores.

13. La citación de manuscritos se deberá guiar por las abreviaturas siguientes: f. (folio), ff. (folios), v (*verso*), r (*recto*); las diferentes columnas dentro de la misma página se indicarán con letras en superíndice después de la indicación *verso* o *recto*; y para la citación de más de una página, por ejemplo, ff. 1v^a-3r^b (Es decir: de la primera columna del verso de la página 1, hasta la segunda columna del *recto* de la página tres).
14. Para la corrección de pruebas de imprenta, únicamente se aceptarán correcciones ortotipográficas puntuales para evitar erratas y nunca adiciones sustanciales de capítulos, nuevas referencias bibliográficas, notas, etc.
15. Se ruega incluir la bibliografía completa de todas las obras, artículos, etc. citados en su texto.
16. El incumplimiento de estas normas facultará a los editores para decidir sobre la exclusión de un original en la Revista.

Guía para la redacción de Reseñas

1. Revista Melibea acepta reseña de libros para su publicación.
2. Las reseña deben enviarse a revistamelibea@gmail.com con copia a lizabegl-adys@gmail.com.
3. Serán aceptadas reseñas de obras que hayan sido editadas hasta **tres años antes** del año en curso, sobre temáticas relacionadas con el universo femenino.
4. La extensión máxima de cada reseña será de **8 páginas**, con fuente 12 (Times/Times New Roman), con 1,5 de interlineado y suficientes márgenes.
5. Las reseñas deben consignar en las primeras líneas: nombre y apellido del autor, título, ciudad de publicación, editorial, año, ISBN y número de páginas del libro reseñado.
6. Por el tipo de texto, las reseñas no incluyen notas a pie de página ni bibliografía.
7. En caso de citar el mismo libro reseñado, las citas se pondrán en cursiva, sin comillas y entre paréntesis el número de páginas de donde fueron extraídas.