

El triunfo del catolicismo sobre el pecado nefando en  
la comedia hagiográfica

*Los lagos de San Vicente* de Tirso de Molina

by

Anayanci Murphy

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

Approved November 2011 by the  
Graduate Supervisory Committee:

David Foster, Chair  
Ángel Sánchez  
Emil Volek  
Alberto Acereda  
Carmen Urioste-Azcorra

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2011

© 2011 Anayanci Murphy  
All Rights Reserved

## ABSTRACT

The hagiographic comedy written by Tirso de Molina *Los lagos de San Vicente* (1607) presents the journey of *Santa Casilda* in search of the cure of an illness in her blood that affects her. Casilda rejects the medical assistance offered to her by Muslim doctors and miraculously she finds the cure in the Christian world. In this quest, the intellectual and theological evolution of the future saint in defense of the Christian faith is presented.

This dissertation will study the resources that Tirso de Molina employs to show the rejection and displacement against the Islamic world represented by a series of erotic behaviors that, in the effort of dramatizing these impertinences they are characterized within a second discourse.

Tirso de Molina takes advantage of the hagiographic comedy's discourse nature and the baroque's obscure literary characteristics to express his messages. This dissertation will study in detail how the combination of hagiographic theatrical elements with linguistic expressions are used to convey a subversive discourse that therefore suggests the application of queer theory as a frame of reference.

As a result of this investigation it is concluded that Tirso de Molina promotes the hagiographic model and in order to contrast the triumph of the moral Catholic world over the immoral Muslim world the play writer makes references to the nefarious sin.

## ABSTRACTO

La comedia hagiográfica escrita por Tirso de Molina *Los lagos de San Vicente* (1607) presenta el recorrido de Santa Casilda en busca de la cura de una enfermedad de la sangre que la aflige. Casilda rechaza la asistencia médica por parte de médicos musulmanes y milagrosamente encuentra la cura en el mundo cristiano. En este trayecto se presenta la evolución intelectual y espiritual de la futura santa en defensa de la fe cristiana.

Esta tesis explorará los recursos que Tirso de Molina utiliza para mostrar el rechazo y desplazamiento en contra del mundo musulmán, representado por una serie de comportamientos eróticos que, a los efectos de dramatizar su impertinencia, se desarrollan dentro de un segundo discurso.

Tirso de Molina aprovecha la naturaleza del discurso de la comedia hagiográfica y las características literarias del Barroco para emitir sus mensajes. Se estudiará en detalle cómo la combinación de elementos teatrales hagiográficos y signos lingüísticos crean una segunda narrativa subversiva, en el sentido de ser categóricamente inmoral.

Por ende, Tirso de Molina recurre al uso de fenómenos del pecado nefando que hoy día pueden ser identificados a través de la teoría *queer* como marco de referencia.

Como resultado de esta investigación se concluye que Tirso de Molina promueve el esquema hagiográfico en donde presenta el triunfo de la moralidad del mundo católico sobre el nefando mundo musulmán.

## ACKNOWLEDGMENTS

I would like to recognize my doctoral dissertation committee: David William Foster, Ángel Sánchez, Alberto Acereda and Carmen Urioste-Azcorra, without them the successful completion of my dissertation would have not been possible. I would like to give them credit for their leadership and guidance.

I am forever indebted to my mentor Dr. David William Foster for his contribution to my intellectual growth; I am thankful for the long hours that he dedicated in directing my dissertation. Dr. Foster's wealth of knowledge was very instrumental to my work. He would know exactly how and where to direct me to expand and support each of my ideas. He offered constructive criticism in a respectful and clear manner. I admire his attitude which concentrated on the positives making it possible to find my strengths and redirect them to the betterment of my dissertation. He inspired me and bestowed on me his passion for research. In the same manner, I owe Dr. Sánchez my love to Golden Age Spanish Drama. I value his professionalism and work ethic. He is a man of his word. I would like to acknowledge Dr. Acereda's contribution. His methodical

revisions were influential to the cohesiveness of my dissertation. Also, I am grateful to Dr. Urioste's involvement. Her thorough revisions, her disposition and her positive attitude were crucial to the quality of my work. My gratitude also goes out to Dr. Mark Cruse for his valuable insights, Barbara Tibbets and Cindy Webster for their diligence, support and patience. Thanks to the SILC Staff Cara Walter, Gini Kramer, Jo Faltz, Jamie Colburn, Vesna Markovich, Maya Martin, Andrew Ross and David Parks their assistance is greatly appreciated.

I would like to extend special thanks to my colleague Dr. Julio González-Ruiz whose expertise, advice, support and his book *Amistades peligrosas* proved invaluable towards the groundwork of my dissertation. My appreciation also goes to Dr. Carmen Martínez-Roldán for giving the opportunity to work as her Research Assistant on her BLE/ESL Reading Comprehension Processes of English Language Learners: Retelling in L1 to Make Meaning of L2 Texts Study. Her shared knowledge and expertise were valuable to the successful completion of my Bilingual Education minor.

I would like to thank all my family members, in laws and friends. And, in a very special way I would like to recognize my

husband Robert Murphy, for his love, patience and support, my son Brandon and daughter Yancy for empowering me with their smiles, laughter, love and innocence. My gratitude also goes to my mother in law Ellen Murphy for her spiritual support, my nieces Artemisa and Andrea, my sisters Lorena, Ana Celia and Mercedes for becoming my strongest support system. And my special thanks to Gregorio León, Verónica Pérez, Carmen Montañó, Martha Luna and Claudia Gaona for their unconditional friendship.

I would like to honor my parents Manuel and Martha whose loving memory continues to inspire me and who taught me the meaning of determination and courage. Furthermore, I would like to acknowledge the strength left on me by Manuel Ortega, Tony Chávez and Dr. Flys; all of them, my guardian angels.

And last, but not least, I would like to thank the few unconstructive individuals who crossed my path during this trying time; their negativity simply made me persevere.

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO	
1 CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO-HISTÓRICA DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO .....	8
Sección 1.1 Origen del teatro del Siglo de Oro.....	8
Sección 1.2 Antecedentes y contextualización de la comedia hagiográfica .....	18
Sección 1.3 Producción teatral de Tirso de Molina. ...	31
2 ARGUMENTO Y ELEMENTOS HAGIOGRÁFICOS DE <i>LOS LAGOS DE SAN VICENTE</i> .....	41
Sección 2.1 Resumen argumental .....	43
Sección 2.1.1 Casidla-Axa.....	45
Sección 2.1.2 Blanca-Tello Diego.....	51
Sección 2.2 Elementos hagiográficos.....	59
3 LA TEORÍA <i>QUEER</i> EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DEL SIGLO DE ORO .....	86
Sección 3.1 Teoría <i>queer</i> en el Siglo de Oro .....	87
Sección 3.2 Sexualidades irregulares.....	93

CAPÍTULO	Página
3	LA TEORÍA <i>QUEER</i> EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL DEL SIGLO DE ORO
	Sección 3.2.1 Crimen contra natura ..... 102
	Sección 3.2.2 Los afeminados ..... 121
4	FEMINIZACIÓN, HOMOEROTISMO, PECADOS Y SANTIDAD EN <i>LOS LAGOS DE SAN VICENTE</i> ..... 130
	Sección 4.1 El Rey Fernando y el pastor Pascual... 141
	Sección 4.2 Alí y Tello..... 150
	Sección 4.3 Santa Casilda ..... 164
	CONCLUSIÓN ..... 181
	BIBLIOGRAFÍA ..... 189

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo examina la comedia hagiográfica *Los lagos de San Vicente* (¿1606 o 1607?) del dramaturgo Tirso de Molina. En esta obra se presenta la inmoralidad de la cultura musulmana en contraste con las virtudes del mundo católico. Sin embargo, se propone que en aras de presentar el mundo pecaminoso musulmán, en algunos casos se crea una segunda narrativa de carácter erótico.

Se expondrán tres puntos clave que ilustran el triunfo del cristianismo sobre el islamismo. Primero, se abordará la caracterización del personaje Axa como un agente desestabilizador del orden social. Segundo, la caracterización del Rey como un agente institucional responsable de estabilizar su reinado. Tercero, la caracterización de los personajes Alí y Casilda; Alí encarnando el abominable pecado nefando y Casilda como pecadora penitente.

Hacer un estudio completo de la comedia hagiográfica de Tirso de Molina es una de las tareas que queda por hacer, cuando se habla de esta parte de la literatura, tan extensa, tan rica y a veces tan poco estudiada. Consciente de la magnitud de este trabajo, aquí sólo se pretende hacer un esbozo a partir de

elementos fundamentales para mostrar de qué manera se representa el hereje mundo musulmán y cómo se crea una segunda narrativa en aras de esa representación.

Aunque la comedia hagiográfica sin lugar a dudas ha sido materia de numerosos estudios por parte de la crítica literaria, las investigaciones que se han hecho han sido en su mayoría bajo criterios tradicionales. Del mismo modo, las investigaciones llevadas a cabo sobre *Los lagos de San Vicente* y las narrativas que se crean en el proceso de representar un mundo pecaminoso son definitivamente aún más limitadas. Surge así la necesidad de reflexionar sobre este tema en particular.

Para lograr este análisis se utilizará como marco teórico los estudios *queer*. Esta investigación tomará en cuenta las propuestas de una de las precursoras de la teoría Judith Butler, quien propone la aplicación del desplazamiento de la categoría 'binaria heterosexual'. El criterio fundamental para este desplazamiento es que toma en cuenta las diferentes posibilidades que resultan de la combinación de los siguientes elementos: género, comportamiento e identidad (aunque para efectos de este trabajo solamente se considerarán el género y el comportamiento). También se partirá del postulado que Madhavi

Menon indica en su proyecto *Shakespeareer* (2011) en donde propone derrumbar la barrera cronológica que impide hacer una lectura *queer* a la literatura del Siglo de Oro.

Además, se considerarán los estudios de Gail Bradbury quien introduce el concepto de 'sexualidades irregulares' en el Siglo de Oro. Barbara Weissberger y Sidney Donnell quienes proponen la representación de las sexualidades irregulares como medio de control social, tales como la 'feminización del enemigo'. Finalmente, se tomará en cuenta la propuesta de David William Foster, quien plantea el estudio sistemático y la aplicación de la teoría *queer* en las letras hispánicas, para reevaluar la función del lenguaje, que opera como un medio regulador de la heteronormatividad.

Si bien este trabajo sostiene que el dramaturgo no promueve los pecaminosos actos de los dos futuros convertidos, por medio del lenguaje y recursos teatrales se crea un segundo discurso que desestabiliza el sistema binario que sirve como regulador del control social por medio de la heteronormatividad. Por lo tanto, la desestabilización de ese sistema es una amenaza para la unidad nacional, entonces es repudiada por el dramaturgo.

En el primer capítulo se realizará un estudio sobre los orígenes del teatro. En el mismo se repasarán las condiciones históricas, sociales, económicas y culturales que tuvieron influencia en la creación de la comedia hagiográfica. Igualmente se observará la relación de estas influencias dentro de otros géneros literarios. Posteriormente, se visitará parte de la producción teatral de Tirso de Molina.

El segundo capítulo destacará brevemente el argumento de la comedia. Asimismo, se hará la caracterización del personaje Axa en relación con el desarrollo intelectual/teológico y espiritual de Casilda. Esta caracterización tiene como finalidad dejar asentado que el personaje Axa sirve como un obstáculo para la conversión de Casilda y en última instancia, que actúa como un agente de desestabilización social, así representando la perversidad del mundo musulmán.

Después se estudiará la estructura de la comedia a través del modelo hagiográfico propuesto por Elma Dassbach y a su vez se incluirán instancias donde se comparan los elementos negativos del mundo musulmán con los del virtuoso mundo católico.

En el tercer capítulo se hará una introducción de la teoría *queer* y su aplicación en el teatro del Siglo de Oro. Se examinarán algunas producciones culturales que han recibido atención por parte de expertos de la teoría *queer* donde se representan las sexualidades irregulares. Además se discutirá la terminología de la época utilizada para describir dichas sexualidades. Este capítulo tiene como finalidad establecer una relación entre las sexualidades irregulares, la terminología que las describe, de qué manera se representan y la función social de dichas representaciones.

Finalmente, el cuarto capítulo se concentrará en el análisis de la comedia para destacar los elementos que trazan las sexualidades irregulares dentro del mundo musulmán. Primero se caracterizará al Rey quien funciona como un agente estabilizador. El Rey a su vez representa la unión eclesiástica y gubernamental que tiene que velar por la seguridad social de su reinado.

Después se desarrollará la caracterización de Alí quien simboliza el pecado nefando que se asocia a la cultura musulmana. Por último se estudiará la caracterización de Casilda

como pecadora y finalmente su transformación en un símbolo redentor.

Esta investigación pretende estudiar los recursos utilizados por el dramaturgo para representar dos mundos contrapuestos. Si bien es una tarea ambiciosa, puesto que por un lado se maneja un discurso religioso y místico. Por otro, en los efectos de presentarse un mundo pecaminoso, se podrían llegar a confundir los límites que definen las líneas entre una crítica en contra del comportamiento musulmán repudiado y la creación de una segunda narrativa erótica, que se desarrolla al rechazar ese proceder.

En cierta manera la comedia manifiesta la complejidad del contexto socio-histórico: los nuevos cambios religiosos, las nuevas ideologías, los conflictos políticos internos y la intrusión de grupos extranjeros. Todos estos factores se entrecruzan a tal punto que es muy difícil separar la influencia de un elemento sobre el otro. Asimismo, esta comedia intercala la combinación de varios factores. Se presenta la dinámica política, social, religiosa y sexual que afecta a la sociedad de la época.

La lucha de los personajes cristianos por vencer los obstáculos que se interponen para seguir los preceptos católicos

y alcanzar la dicha de Dios, definitivamente refleja el objetivo de Tirso de Molina de representar el éxito del universo católico sobre el pecado nefando.

CAPÍTULO 1  
CONTEXTUALIZACIÓN SOCIO-HISTÓRICA  
DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

La finalidad de este capítulo es hacer una contextualización de la producción de la comedia hagiográfica *Los lagos de San Vicente*. Primero se puntualizará brevemente el origen y desarrollo del teatro del Siglo de Oro. Asimismo, se expondrán los antecedentes histórico-sociales que convergieron con la producción de la comedia hagiográfica *Los lagos de San Vicente* (¿1606 o 1607?). Por último, se repasará concisamente la producción teatral de Tirso de Molina.

1.1 Origen y desarrollo del teatro del Siglo de Oro.

En la época medieval, el origen del Drama se enfocaba en los Romances recitados en público por los juglares. Existían también piezas profanas o sacras destinadas a ser representadas en las casas de los nobles o en el atrio de las iglesias coincidiendo con algún acontecimiento social o festividad religiosa. El vestuario era escaso y la decoración del escenario pobre. La utilización de elementos musicales era simple, consistía en flautas y tambores. No existen datos sobre compañías de actores profesionales en esa época.

En *Las Partidas* de Alfonso X (¿1265?), se reprueba la falta de disposición de los clérigos y solamente se les aprueba actuar bajo ciertas condiciones. Por ejemplo, nunca habían de retar a la Iglesia y únicamente podían representar personajes bíblicos. El teatro religioso medieval cuenta con tres fases; la primera, el drama litúrgico, la segunda las representaciones escolares y por último las piezas escritas en lengua vulgar.

La obra más antigua que se conserva es el *Auto de los Reyes Magos* de aproximadamente fines del XII. Ésta fue descubierta en 1785 en la catedral de Toledo. Se desconoce el autor, está incompleta y consta de ciento cuarenta y siete versos repartidos en cinco escenas. Ciertas técnicas dramáticas aparecen en la obra como el arreglo de episodios en orden climático, rapidez de acción, realismo del diálogo, contraste de personajes, el comienzo de la acción en *media res*, además de la gran economía de detalles. Para mostrar conflicto mental y ansiedad se hacía uso del soliloquio.

Los primeros dramaturgos conocidos fueron, Gómez Manrique (1412-90) que escribió *Nacimiento de Nuestro Señor* de siete escenas y *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*. Juan del Encina (1469-1529) quien a través de un lenguaje

rústico-realista y bajo un espíritu renacentista refleja la tradición popular medieval. Dentro de sus piezas profanas se encuentran la *Égloga de Plácida y Vitoriano* con temas del amor cortés y exaltación del mundo pagano donde se representa una tensión violenta de los protagonistas en un ambiente pastoril y cortesano. Se incorpora además el mundo pastoril a la ciudad y el mundo mitológico. Juan del Encina cuenta con piezas de asunto religioso en donde los personajes son pastores o personajes bíblicos. Otro de los primeros dramaturgos conocidos fue Lucas de Fernández (1474-1542). Fue discípulo de Encina y en sus obras se refleja la tradición popular medieval. Es autor de *Auto de la Pasión* donde se muestran costumbres villanescas. Aunque el origen de los Autos Sacramentales data de aproximadamente el siglo XIII, no es sino hasta el siglo XVI con Calderón de Barca (1600-1681) que los Autos se desarrollaron en su máxima expresión.

La obra dramática más importante de este período es *La Celestina*, originalmente titulada *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (¿1499-1500?) de Fernando de Rojas (1465-1541). Con lo cual se marca tradicionalmente el final del periodo de la literatura medieval y el principio del Renacimiento literario.

El Renacimiento es una respuesta a la doctrina del Humanismo, el cual se caracteriza por la valoración del hombre como el centro del universo capaz de crear su propio destino. Dentro del Humanismo la mayor influencia en España viene de Erasmo de Róterdam (1466-1536) quien promueve la 'religiosidad interior' sobre una religión impuesta rígidamente. Entre sus seguidores se encuentran Juan Vives (1492-1540), Tomás Moro (1478-1535), Juan de Vergara (1492-1557) y los hermanos Alfonso de Valdés (1490-1532) y Juan de Valdés (1509-1541). También tuvo gran influencia en escritores como François Rabelais (1494-1553), Andrés Laguna (1499-1559) y Juan López de Hoyos (1511-1583), quien a su vez, este último, causó un gran efecto en la producción de su discípulo Miguel de Cervantes (1547-1616). Una de las producciones más reconocidas de este periodo y que denotan rasgos de la corriente erasmista es el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554).

Entre los dramaturgos del renacimiento, se encuentra Gil Vicente (¿1465-1536?). Escribió para la nobleza y presenta una mayor variedad temática y estilística. Cuenta con cuarenta y cuatro obras, once en castellano, dieciséis en portugués y diecisiete mixtas, *Don Duardos* y libros de caballerías. Sigue la

tradición literaria, la jerarquía de las dos lenguas (castellano-portugués), y los dos temas principales el tema del honor como reputación y el amor. Aparece la noción del amor cortés, donde el amante aparece disfrazado. Se presenta como prisionero del amor, está al servicio de la persona amada y el sufrimiento va siempre unido con el amor.

Otro autor del renacimiento es Bartolomé Torres Naharro (¿1485-1530?) escribió *Propalladia* y define la comedia como un artificio ingenioso de notables y alegres acontecimientos. Su comedia más lograda fue *Himenea*. Divide la comedia en cinco actos a los que les llamó jornadas. Naharro propuso la aparición de seis actores para que no se viera tan solo el escenario, pero no más de doce para que no se causara confusión. También se le atribuye la división de la comedia en dos partes: introito y argumento. Establece la necesidad de mayores decorados y cataloga la comedia dentro de dos tipos: a noticia y a fantasía. A noticia era la comedia basada en la realidad y a fantasía como lo indica su nombre.

Lope de Rueda (1510-65), es mejor conocido por aproximar el teatro al pueblo. No era solamente dramaturgo sino también actor y empresario. Sacó la música de detrás del telón,

inventó tramoyas, nubes, truenos, relámpagos, desafíos y batallas. Hizo comedia y farsa y se le considera como el precursor del género de los entremeses con sus *Pasos* y a Luis Quiñones de Benavente de consagrar el género. Lope de Rueda y Juan de Timoneda (¿1518-1583?) percibieron el nuevo interés del público en donde la atención cambió de las históricas mitológicas desarrolladas en cinco actos y versos sáficos o adónicos a temas sociales que les concernían. Sus producciones se convirtieron en piezas cortas de acción sencilla, la redujeron a tres o cuatro personajes y el diálogo pasó a una prosa llena de refranes y referencias folklóricas, pero sobre todo se transformó en un fuerte realismo. En cada compañía había dos o tres individuos especializados en el entremés, como por ejemplo Cosme Pérez (1593-1672) mejor conocido como Juan Rana y uno de los más exitosos graciosos.

En el entremés se representan situaciones cotidianas y sin idealización en donde se enfatiza la sátira, la burla, la parodia, a fin de provocar la risa en el espectador. En los estudios hechos por Peter Thompson y Frederick Serralta, se declara que la comicidad de los entremeses de Juan Rana se fundamenta posiblemente en la dudosa sexualidad del personaje, lo que por

razones obvias nunca se declaró abiertamente. Sin embargo, se presume que la sospecha está bien documentada. Serralta comenta a Hannah Bergman en su recopilación de una noticia del año 1636.

En cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se usa del rigor que se esperaba, o sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces, o sea que verdaderamente el poder y el dinero alcanzan lo que quieren. A don Nicolás, el paje del Conde de Castrillo, vemos que anda por la calle, y Juan Rana, famoso representante, han soltado. (Serralta, "Juan" 2)

Serralta señala que la ambigüedad de Juan Rana definitivamente contribuyó al gran éxito de los aproximadamente cincuenta entremeses que fueron escritos expresamente para él. Los entremeses se destacan por su espíritu cómico que reside en lo absurdo de una situación o tema, el lenguaje utilizado y sus deformaciones lingüísticas—lenguaje anfibológico—pero sobre todo en el aspecto y gestos de los personajes, como se evidencia por medio del caso de Juan Rana.

Entre los personajes cómicos predominan el bobo, el rufián, el vizcaíno y el negro. Sin embargo, el alcalde es crédulo en extremo, malicioso, cobarde y deformador del lenguaje, cuando dirime pleitos lo hace con total insensatez y arbitrariedad presentando esto como un elemento satírico contra posibles

injusticias de la época. El sacristán es enamorado y goza de una pretenciosa ignorancia. El soldado es un fanfarrón mentiroso, y el vejete solía ser un marido o padre engañado, el marido engañado acepta el hecho en vez de vengarse. El estudiante un joven listo y pobre, la mujer no vive sometida al hombre y las hijas desobedecen a los padres.

El personaje cómico suele hacer gala de ignorancia y por lo general encarna una figura simple. Alonso López (1547-1627) humanista y doctor y mejor conocido como "el Pinciano", en su *Philosophía antigua poética* de 1596, distingue tres características del simple: la ignorancia, la fealdad y la necesidad, ésta última manifestándose en palabras lascivas, rústicas y groseras. En el entremés predomina el tema del engaño o el de la burla y las víctimas mueven al espectador a la risa y no a la lástima.

Aunque los entremeses muestren robos, adulterios y otros actos inmorales, no eran en sí considerados inmorales porque no inducían al espectador a imitar dichos actos sino a repudiarlos (Asensio X), característica que se comparte con *Los lagos* y otras comedias. En suma, el entremés sirve como un contrapunto al mundo convencional de la comedia.

Sin embargo, aunque el entremés aseguraba el entretenimiento de la audiencia, ésta desafiaba a las autoridades de la época por ser considerados "a danger to lawful societal/gender roles and sexual mores. In its essence it represents an in-between state incorporating both the lawful and the lawless" (Thompson, *Outrageous* 14).

Además, Thompson señala que este estado de 'in between' o entre-medio, puede compararse con el periodo del Barroco. Propone que las divisiones debido a los cambios militares, políticos y económicos crearon una sociedad donde la inestabilidad y los cambios drásticos eran más que la excepción, una regla. Malveena McKendrick advierte que tras la muerte de Felipe II, en 1598 y el ascenso del inexperto Felipe III "literary brilliance and splendour at court was also the age when the *cáncer* of Spain's growing ills rose to the surface and proceeded to devour the visible as well as the hidden body of Spain" (McKendrick, *Theater* 4).

Thompson explica que esa enfermedad o cáncer que se extendía en la literatura de la España ultra-católica era asociada con el "Islam or religious nonconformity... The perceived association between Islam and homosexuality was strengthened

as the Crusades and the reconquest of Spain brought Christians into protracted conflict with the Arab World" (Thompson, *Outrageous* 16). Si bien en *Los lagos de San Vicente* el gracioso Pascual, no representa ese mundo de 'entre-medio' o ese 'cáncer', Pascual parodia al Rey en aras de prevenir que el gobierno irrumpa en ese mundo de 'entre-medio' y se contagie de ese 'cáncer', llámese nefanda enfermedad.

Otro de los dramaturgos más destacados es Juan de la Cueva (1543-1610), fue el primero en incorporar la historia nacional en su teatro. Defiende la libertad artística y reduce a cuatro los actos de cinco. De la Cueva comenzó a mezclar lo cómico con lo trágico y en 1588 escribe *Coro febeo de romances historiales* donde manifiesta una poesía titulada *Al libro*, en donde aparecen personajes vulgares y socialmente elevados. Fue el dramaturgo más importante en el periodo de transición entre el Drama español y la Comedia española.

A pesar del éxito del teatro secular, el teatro religioso también tuvo su auge en el siglo XVI. Los Autos Sacramentales utilizaban la alegoría y símbolos teológicos para explicar el significado de la Eucaristía. Uno de los precursores fue Lucas Fernández con su *Auto de la Pasión* (1502), Gil Vicente con su

*Auto Pastoril castellano* (1502) y Hernán López de Yanguas con su *Farsa Sacramental* (1520). Uno de los dramaturgos que tuvo una gran influencia para la evolución del Auto Sacramental fue Diego Sánchez de Badajoz (¿?-1522) sus *Farsas, Alegorías, y Moralidades* fueron escritas entre 1525 y 1547.

Por último, no se podría finalizar esta sección sin antes mencionar brevemente las figuras más prominentes del Barroco. Entre ellos se encuentran Miguel de Cervantes (1547-1616), Luis de Góngora y Argote (1561-1627), Félix Lope de Vega (1562-1635), Francisco de Quevedo (1580-1645), Calderón de la Barca (1600-1681), Mateo Alemán, (1547-1615) y por supuesto Tirso de Molina (1579-1648). Uno de los factores más importantes de este periodo y que se reflejan en la obra de Tirso es el carácter histórico nacional. Otro de sus rasgos característicos es el lenguaje polisémico que viene de su bien arraigado conceptismo.

## 1.2 Antecedentes y contextualización de la comedia hagiográfica.

La obra de Fray Luis de León (1527- 1591) es generalmente reconocida por su importante producción religiosa. Como por ejemplo su *Traducción literal y declaración del Cantar de los Cantares* (1561), *La perfecta casada* (1584) y *De los nombres de Cristo y Canción a Nuestra Señora* (1572- 1574) las

cuales produjo en su estancia en la cárcel. Pero, también es reconocido por su significativo y famoso poema "Profecía del Tajo", el cual se abre con la relación adúltera ente 'Rodrigo' y 'La Cava'. Este poema es muy importante para la producción del desarrollo literario de la mujer promiscua, tentadora y traidora que se compara con la imagen bíblica de 'Eva' o 'María Magdalena'. Y en la actualidad se equipara incluso con la imagen de la Malinche (Fogelquist 10).

La caracterización de 'La Cava' sirve como una de las bases para la construcción de la pecadora y pecadora penitente la comedia hagiográfica (Grieve 125). Este concepto también funciona para la caracterización de la 'mala mujer' en otros géneros. Por ejemplo, en la Parte I de *Don Quijote* en el Capítulo XLI titulado 'Donde todavía prosigue el cautivo su suceso', Cervantes hace mención de 'la *Cava Rumía*' para describir a la 'mala mujer' y compararla con la convertida y virtuosa Zoraida.

[M]as quiso nuestra suerte que llegamos a una cala que se hace al lado de un pequeño promontorio o cabo que de los moros es llamado el de *Cava Rumía*, que en nuestra lengua quiere decir *la mala mujer cristiana*; y es tradición entre los moros que en aquel lugar está enterrada la Cava, por quien se perdió España, porque cava en su lengua quiere decir *mujer mala, y rumía, cristiana*; y aun tienen por mal agüero llegar allí a dar fondo cuando la necesidad les fuerza a ello, porque nunca le dan sin ella; puesto

que para nosotros no fue abrigo de mala mujer, sino puerto seguro de nuestro remedio, según andaba alterada la mar. (Cervantes 506)

Natalia Rodríguez Fernández comenta en su libro *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro* (2009), que el Concilio de Trento se refiere a los pecadores como a “aquellos que se entregan a la esclavitud del demonio” (48). Explica que el deseo carnal es el que se relaciona con “la primera caída” (48) descrita por San Agustín. “El deseo sexual se demonizó y, con él, la mujer, responsable directa de haberlo introducido en el mundo” (48). En *Los lagos de San Vicente* la esclavitud al deseo sexual se manifiesta definitivamente por medio del mundo musulmán que intenta corromper y seducir al mundo cristiano.

Si bien Fray Luis de León es mucho más reconocido por el Canon, la contribución de Bartolomé Paláu (1525-¿?) en el desarrollo del teatro religioso no es menos importante.

Puesto que es Paláu a quien se le atribuye el primer drama trágico/hagiográfico<sup>1</sup> documentado, con su *Historia de la gloriosa Santa Orosia*<sup>2</sup> (¿1530-1550?) en donde se dramatiza un

---

<sup>1</sup> Aunque comúnmente se le da el crédito a Lope de Vega de ser el precursor y creador del modelo de la comedia hagiográfica, lo cual se discutirá en el siguiente capítulo.

<sup>2</sup> Simeón Martín Rubio comenta en su artículo “La *Victoria de Cristo* de Bartolomé Paláu” (1992) que en la ermita de San Pedro Mártir de Verona, en

importante evento histórico—la derrota del Rey Rodrigo ante los moros (Ziomek 20). Según Patricia Grieve en su estudio *The Eve of Spain: myths of origins in the history of Christian, Muslim, and Jewish Conflict* (2009), la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* de Paláu capta el mito de la ansiedad creada por la pérdida de la interacción entre el hombre cristiano y la imagen de la mujer musulmana sexualizada.

[A]ffords a unique opportunity to witness the direction of the sixteenth-century national imagination, particularly the sexualized imagery surrounding Christian-Islamic confrontations. [. . .] Palau combines myth and contemporary phobias to create a drama of the legendary scandal of sexual sin and the fear of the sexual intermingling of Christian women and Muslim men. (Grieve 126)

Además, la comedia hagiográfica *La joya de las montañas* de Tirso de Molina es muy similar a la *Historia de la Gloriosa Santa Orosia* de Paláu. Es muy probable que Tirso conociera la versión de Paláu ya que el desarrollo de la acción es el mismo y hasta mantuvo el nombre de los personajes secundarios. La única diferencia es el nombre del prometido de Orosia quien en

---

Burbáguena, se encuentran “dos pedestales, a ambos lados del altar, que en otros tiempos debieron soportar dos humildes imágenes, con las inscripciones “Santa Orosia” y “Santa Librada” respectivamente (268). Sin embargo, existe una contradicción en las fechas de las inscripciones que datan de la existencia de las imágenes de esas dos Vírgenes en esa ermita. También explica que la información referente a la historia de Santa Librada contenida en esa ermita está desgraciadamente desaparecida.

la versión de Paláu, es el rey Don Rodrigo y en la de Tirso es el príncipe Fortunio de Aragón (Cotarelo XXV). Blanca De los Ríos arguye que esta comedia en particular no parece haber sido escrita por Tirso de Molina puesto que no se exhiben rasgos similares en ninguna otra de sus comedias.

[M]uéstrasenos cuajada de aragonismos y salpicada de voces que jamás aparecen en la vasta producción de Tirso; [. . .] pero cerca de un aula de retórica, según abundan en ellas las citas y metáforas mitológicas, y, sobre todo, las menciones a Febo y a cuanto de él pueda proceder, lujo febeo absolutamente desusado en Tirso. Por añadidura, hallamos en la obra versos mal medidos, cosa ajena a Tirso, que tenía perfecto oído poético. Y lo que aún es peor, afean el texto algunas transposiciones violentas y tal cual falta de gramática, pecados jamás cometidos por Téllez. (Tirso, *ODC Vol I* 161)

Es fundamental notar la observación hecha por Blanca De los Ríos, puesto que reconoce la existencia de la disparidad y variedad de los rasgos que expone la producción dramática de Tirso, lo que abre una puerta más, a una multitud de estudios de la producción hagiográfica del mercedario.

A partir de la representación de la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* (¿1530-1550?) los dramas hagiográficos comienzan a tener fuerza. Entre los dramaturgos más destacados se encuentran Juan Pedraza con su *Farsa llamada Dança de la muerte* (1551) Sebastián de Horozco (¿1510?-1580) quien

experimentó con elementos religiosos y tradicionales en su *Representación de la historia evangélica del capítulo nono de San Juan* (1548) también desarrolló la vida de Adán y la tradición del Corpus Christi.

Esta tradición viene en parte por la influencia de algunos de los cambios que se estipularon en Concilio de Trento entre 1545 y 1563. Algunas de estas variaciones fueron la aprobación de la Iglesia para interceder por la salvación de sus feligreses, en lugar de la salvación solamente por medio de las buenas obras y la gracia divina, como lo sugerían los protestantes.

La intervención a la que se refería la Iglesia católica se fundamentaba en lo que se conoce como 'Cuerpo de Cristo' o 'comuni6n' con Dios. Esto se logra por medio de la combinaci6n de tres factores. Primero, la gracia de Dios. Segundo, la intervenci6n de la Iglesia como instituci6n, por ejemplo el acatamiento de los sacramentos y el catecismo. Tercero, por medio de las buenas obras del hombre como el rechazo a la tentaci6n, la confesi6n de los pecados y el arrepentimiento. Por ejemplo, en *Los lagos de San Vicente*, la salvaci6n de los futuros santos se obtiene por medio de factores como: los sucesos

milagrosos, la intervención del Rey/Gobierno-Iglesia y finalmente el rechazo a la tentación.

Otro de los cambios que se reafirmaron por medio del Concilio fue la definición de los siete sacramentos, se reivindicaron los santos, las misas y se afirmó la existencia del purgatorio. Se exigió a los párrocos oficiar misa los domingos, días de fiestas religiosas e impartir la catequesis. A los sacerdotes se les requirió presentar una conducta y ética intachable y el celibato clerical. En 1557 se creó el 'Índice', por medio del cual se instauraba la censura en contra de la publicación de pensamientos que contradijeran la fe católica y también tomó lugar la famosa quema de libros heréticos.

Aproximadamente en el año de 1562 Santa Teresa de Jesús (1515-1582) fundó el primer convento de los Carmelitas Descalzos. En ese mismo año, Santa Teresa junto con San Juan de la Cruz (1542-1591) fundaron los primeros monasterios de dicha orden. La orden se subdividió en tres ramas: Primera Orden con los frailes, Segunda Orden con las monjas contemplativas y Tercera orden, también conocida como la Venerable Orden Tercera de los Carmelitas o del Carmelo Seglar con los hermanos terceros y seglares, quienes eran los

miembros laicos. En 1572 comenzó la discordia entre los carmelitos calzados y descalzos. En 1577 San Juan de la Cruz es encarcelado y se le exige que se retracte a sus propuestas de reforma, al negarse se le recluye en una prisión conventual. Sin embargo, es bajo estas circunstancias que surge la controversial creación de su *Cántico espiritual*, lo cual no fue publicado sino hasta 1618.

Una de sus obras más importantes es la *Noche oscura del alma* por su valor simbólico el cual gira en torno a su doctrina. Aquí se destacan los tres pasos para alcanzar la unión con Dios: la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva.

El primero versa sobre las tres etapas de la vida espiritual: salida del alma en busca de la aventura mística impulsada por el amor, avance del alma iluminada por la luz "que en el corazón ardía", y unión transformante con imágenes bíblicas [. . .] La concepción del simbolismo de la noche en su triple significado de purificación, iluminación y unión es original de San Juan de la Cruz, con alguna influencia general bíblica, medieval, de los espirituales germanos y renacentista. (cit. en Cilveti 66)

La vía purgativa es la purificación del alma mediante la privación corporal, la oración y el desapego de cualquier cosa o idea que se aleje de la gracia de Dios. La vía iluminativa es el sometimiento total a la voluntad de Dios a través del rechazo a la tentación. La vía unitiva es finalmente la unión del alma con

Dios por medio de diferentes fenómenos como las levitaciones o estigmas.

En *Los lagos de San Vicente* se observa un fenómeno similar al proceso de la unión del alma con Dios descrito por San Juan de la Cruz. Metafóricamente Casilda purifica su alma al salirse del ambiente que la enferma, se purga de ese mal. Después vence todo tipo de tentaciones y por último se observa una instancia de levitación (donde vuela) y después se da la conversión, así logrando la unión con Dios. Sin embargo, estos pasos serán discutidos detalladamente en el siguiente capítulo, pero bajo la perspectiva de las convenciones hagiográficas.

Una de las piezas más importantes de la literatura mística, pero que precede la literatura de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, es el *Libro del amigo y del amado* (¿?) del catalán Ramón Llull (1232-1315). Vale la pena mencionar este ejemplo porque manifiesta una combinación de rasgos místico-arábigos y místico-cristianos.

El *Libro del amigo y del amado* consta de trescientos sesenta y cinco versículos los cuales servían para ser contemplados durante el día y para cada día del año. Los dos personajes son el amigo/*amic* y el amado/*amat* y viene de la

tradición de sufíes. El 'versículo 29' muestra la sublime comunión entre el amigo y el amado.

Encontráronse el Amigo y el Amado, y dijo el Amado al Amigo: —No hay necesidad de que me hables; mas hazme señas con tus ojos, que son palabras a mi corazón que te dé lo que me pides.  
(Llull 239)

Este versículo refleja claramente la divina compenetración entre el amigo y el amado, en donde el hombre cristiano es representado por el amigo y Dios caracterizado por el amado. Como se puede apreciar, estos rasgos se observan en la literatura mística de San Juan de la Cruz y en la comedia hagiográfica.

Pese a la serie de cambios ideológicos que se presentan desde la producción de la obra de Llull hasta la creación de *Los lagos*, la combinación de la mística-árabe y la mística-cristiana, da pie, a ese imaginario de 'entre-medio' o 'cancerígeno' que mencionan Thompson y McKendrick respectivamente, creando una situación sospechosamente problemática.

En *Los lagos de San Vicente* se crea un discurso similar al del *amigo y el amado*, entre el futuro santo, Alí, y uno de los personajes cristianos, Tello y lo cual se explorará a fondo en el capítulo cuatro. Sin embargo, no se sugiere que Tirso esté

promoviendo o describiendo una relación nefanda entre éstos.

Alí representa la tentación, por medio de un discurso ambivalente, de un mundo sodomítico que es rechazado y cancelado por el cristianismo representado por Tello.

José Nieto exhorta al lector a contemplar la posibilidad de examinar los elementos místicos de la *Noche oscura* como imágenes estético-poéticas de la expresión del amor humano. Por ejemplo, comenta que las imágenes que se crean en las líneas 'con ansias, en amores inflamada', 'el rostro recliné sobre el Amado', 'ceso todo, y dejéme', evocan un realidad erótica sexual a la que no se le puede negar esa realidad primaria. Nieto básicamente propone que se derrumben las barreras del tiempo y el espacio que han alegorizado el poema y que no han permitido ver la simplicidad de las imágenes que se crean, así como su autosuficiencia.

¡Qué sensación de alivio uno siente cuando al fin es emancipado del peso de los siglos de la tradición hermenéutica alegórica sofocante! ¡Qué sentido de dignidad e integridad poética se descubre en la *imagen* de "una noche" como imagen poética, *no simbólica* de una trascendencia que poética y estéticamente no está ahí! [. . .] La gran imagen de *una noche oscura* funciona en el poema como un gran telón, o cortina, que no nos permite ver más imágenes que aquellas descritas por la Amada impaciente en ansias de amores inflamada. (156)

Si bien la postura de Nieto debió haber desafiado a sus coetáneos en su publicación de *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano* (1988), adelantándose a su tiempo, converge con dos de los críticos literarios actuales más innovadores. Por ejemplo, coincide con Madhavi Menon en su propuesta de ir derrumbando las paredes cronológicas para el análisis de estos textos. Además, concuerda con lo expuesto por Louise Vasvári quien sugiere la apreciación de las imágenes que se crean por medio del texto y la representación basados en el objeto o acción descritos por sí mismos (Vasvári, "Hijo" 470).

Vasvári añade que una manera en que los escritores reproducían sus mensajes era por medio de la utilización de una terminología de doble valor semántico que les permitía evocar ciertas imágenes. Por ejemplo, en el *Libro de buen amor*, el protagonista Juan Ruiz se percató de que el personaje Ferrán García, quien al principio servía como intermediario de Juan Ruiz para acercarse a la panadera Cruz, utiliza términos gastronómicos para la descripción de un acto erótico. En donde este pasaje "is one which virtually all scholars have had to admit to being obscene, even if they didn't 'get' some of it (well, no, there was one who claimed it was all a serious religious

allegory)" (Vasvári, "Semiotics" 139) refiriéndose a la manera en que Ferrán García describe de qué modo se complace con la panadera Cruz:

The cony-catcher got to eat the meat and the sweet roll and left me chewing my own cud. "Eating *carne* 'meat'/'flesh' and *pan dulce* 'sweet roll' both connote the female organ, with *pan* also sacrilegiously alluding to the ingestion of the communion wafer, while *rumiar* 'chew'/'ruminate' and here clearly also "masturbate" continues the sacrilegious reference to the ingestion of the host at the same that that it plays on the medieval clerical practice of rumination, the psychic integration of memorized sacred texts by constant repetition. (139)

En el caso de *Los lagos*, por medio del discurso de los personajes musulmanes se evocan, ciertas imágenes de carácter erótico, tal como sucede en *El libro*. En los intentos de moralización, se crean segundas narrativas acompañadas de dichas imágenes eróticas. Sin embargo, en el capítulo cuatro se discutirán estas imágenes a fondo.

Pasando a otro orden de ideas, una de las amenazas más graves para la consolidación de la religión católica y por ende para la unión nacional, fue la intromisión árabe con la cultura española. Durante el reinado de Felipe II, y junto con el Inquisidor general Diego de Espinosa, se creó el edicto de la Pragmática de 1567 mejor conocido como Pragmática anti

morisca. Pedro de Deza proclamó la Pragmática en el reino de Granada el primero de enero de 1568, la cual desencadenó en la Rebelión de las Alpujarras de 1568-1571.

En 1609 y bajo el reinado de Felipe III de España, se decretó la expulsión de los moros. Se acordó que la expulsión comenzaría en Valencia donde se encontraba la mayor población morisca, sin embargo, las altas capas sociales no estaban de acuerdo con esta decisión, pues esto significaba una reducción de sus ingresos. Finalmente, se llevo a cabo la expulsión y luego sucedió la de los moriscos aragoneses y después la de los moriscos catalanes. La fecha de producción de *Los lagos de San Vicente*, data de 1606 o 1607 lo que coincide con la consigna de la unificación política-religiosa de la monarquía y que se refleja en *Los lagos*.

La siguiente sección mostrará concisamente algunos aspectos relevantes de la vida y obra de Tirso de Molina.

### 1.3 Producción teatral de Tirso de Molina.

Bautizado con el nombre de Gabriel Téllez, Tirso de Molina, nació en Madrid el 24 de marzo de 1579 y murió en Almazán el 12 de marzo de 1648. Se incorporó como monje a la orden de la Merced y fue poeta y narrador además de dramaturgo. Su

comedia de enredo y su obra hagiográfica lo inmortalizaron. Sin embargo, la mayoría de los estudios relacionados con su obra está dirigida a la conocida universalmente como *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) donde el dramaturgo le da vida al célebre personaje Don Juan. El trabajo de Tirso de Molina se extiende a la comedia histórica, a la religiosa, a la tragedia y a la novela. Al ser éste un seguidor de Lope de Vega, es evidente la influencia lopesca en sus primeras comedias, especialmente en *Los lagos de San Vicente* (¿1606-1607?), donde Tirso imita muy celosamente la comedia hagiográfica Santa Casilda (*El milagro de las rosas*) (¿?) de Lope.

Tirso de Molina fue un autor muy prolífico. Dejó aproximadamente un total de trescientas comedias. Escribió varios autos sacramentales: *El colmenero divino*, *No le arriendo la ganancia*, *El laberinto de Creta*. Entre sus comedias bíblicas están *La mujer que manda en casa*, *La mejor espigadera*, *La vida y muerte de Herodes*, *La Venganza de Tamar*. Entre las comedias hagiográficas se encuentran: *Los lagos de San Vicente*, *La joya de las montañas de Santa Orosia*, *La dama del Olivar*, *Santo y Sastre*, *La Ninfa del cielo* y *Quien no cae no se levanta*. Entre las histórico-hagiográficas están: la trilogía de *La Santa*

*Juana, La dama del Olivar, La peña de Francia, Doña Beatriz de Silva y La elección por la virtud.*

De las historias y leyendas nacionales extrajo argumentos de numerosas comedias, tal como las conocidas por la trilogía de los Pizarro: *Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias y La lealtad contra la envidia*; la historia de Martín Peláez: *El cobarde más valiente*, la de María de Molina: *La prudencia en la mujer*. Entre las comedias de intriga destacan: *La villana de Vallecas, Desde Toledo a Madrid, Por el sótano y el torno y Don Gil de las calzas verdes*. De contenido filosófico de gran importancia son: *El burlador de Sevilla*, donde introdujo, en la literatura universal, el tema del libertino don Juan Tenorio; y *El condenado por desconfiado*, donde trató el tema del libre albedrío y la arrogancia del hombre frente a la gracia divina. Otras destacadas obras son: *Historia de la orden de la Merced, Cigarrales de Toledo, Deleitar aprovechando, Marta la piadosa y El vergonzoso en palacio*.

A pesar de su prolífica producción, Tirso de Molina afrontó algunas adversidades. En la última hoja de su comedia hagiográfica la *Santa Juana* de 1636, se indica que hubo nueve censuras en total, entre 1603 y 1617. Por ejemplo, en el

manuscrito Res. 249 de la Trilogía de la *Santa Juana*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, lleva en su última hoja las siguientes censuras:

1. 14 de diciembre de 1603
2. Madrid 15 de diciembre del biz [sic]
3. 3 de febrero 1615
4. Córdoba a 27 de enero de 1616
5. Granada 15 de abril de 1616
6. Málaga 15 de julio de 1616
7. Jaén 30 de septiembre de 1616
8. Cádiz 6 junio de 1617
9. Cádiz 27 de junio 1617

(Ruano de la Haza 60)

Además, en 1616 se le envió a Santo Domingo bajo el pretexto de ir a una misión a la isla. En 1625, a sus 41 años, fue desterrado por la Junta de Reformatión, creada a instancias del Conde-Duque de Olivares. El edicto declaraba: "The meeting considered the scandal caused by a Mercedarian friar named Maestro Téllez, otherwise known as Tirso, by his writing of profane plays which sets a bad example" (Wilson 25). Se especulaba que una de las razones para su destierro era que

habiendo perdido la protección de Felipe III tras su muerte el 31 de marzo de 1621, éste había quedado desprotegido y que por motivos de envidia, dado su éxito, se veía saboteado: "Other elements in the affair are hinted at by Tirso in his play *Antona García*. In a scene clearly inserted after March 1625 he presents himself as fleeing from Madrid, on account of envious enemies who have denounced him for providing recreation for others" (Wilson 26).

En 1640 se lo manda al monasterio de Cuenca a instancias de Fray Marcos Salmerón y se prohíbe a cualquier miembro de la orden Mercedaria la escritura de sátira en verso o en prosa en contra del Gobierno. En 1642 fue desterrado una vez más lo cual terminó por arruinar su profesión. Finalmente, en 1645 Tirso fue nombrado Comendador en Cuenca de Toledo y se cree que murió allí o en Almazán. A pesar de las envidias y destierros, a sólo sus lozanos 45 años Tirso ya había alcanzado la cima de su carrera.

En 1977, Margaret Wilson dividió la producción dramática de Tirso en ocho principales categorías: "Intrigue and Illusion" (45), "Countryside and Capital" (57), "Oddities and Outsiders" (66), "Forgiveness and Friendship" (78), "Monarchs and

Ministers" (86), "Saints and Sinners" (109), "Salvation and Damnation" (109) y "Autos" (126).

A continuación sólo se discutirá la sección de las 'rarezas' con el propósito de correlacionar la segunda narrativa que se crea en estas comedias 'raras' y *Los lagos de San Vicente*. Dentro de este grupo 'raro' se encuentran las siguientes comedias: *El vergonzoso en palacio* (¿1611-1612?), *El amor médico* (1621), *El Aquiles* (¿1611-1612?), *La venganza de Tamar* (1621) y *El melancólico* (1611).

Wilson describe la dinámica de *El vergonzoso en palacio* como aquella en la que se reflejan "hints of sexual inversion and of narcissism" (66). Añade que ese interés de Tirso en "deviations from the sexual norm" no era característico en su producción (66). Aquí la desviación sexual se define en términos de la falta de interés por parte de la protagonista Serafina en el sexo opuesto, el deseo de ser hombre y el travestismo.

La comedia *El amor médico*, es catalogada como poco original y trillada "Tirso more than once expresses his scorn for playwrights who have to borrow plots, [. . .] but what his inventiveness amounts to, as far as the comedies of intrigue are concerned, is a series of endless variations on a very few

themes" (Wilson 68). Básicamente Wilson se contradice, ya que en algunas instancias propone que el travestismo y la falta de interés en el sexo opuesto son excepciones que sólo se dan en *El vergonzoso en palacio*, cuando también se observan estos rasgos en *El amor médico* y otras de sus comedias. Al mismo tiempo lo acusa de ser poco original.

Respecto a *El Aquiles*, se cataloga como "One of the oddest of Tirso's plays" (Wilson 69) debido al gran atrevimiento de Tirso de presentar un 'travestismo invertido'. Aunque esta comedia se discutirá más detalladamente en el capítulo cuatro, cabe mencionar que Wilson elogia el ingenio de Tirso al utilizar figuras mitológicas para presentar lo que ella denomina como sexualidades anormales. También se estima que esta comedia es de las únicas donde se hace referencia a las relaciones eróticas entre personajes del mismo sexo.

Once Deidameia has understood the hints and become Achilles' mistress the ambiguity becomes stronger than ever. Lisandro, puzzled by the close intimacy between the princess and "Nereida," raises the question of lesbianism. (This is one of the very few references to homosexuality found in the Golden Age Theater). (71)

En referencia a *La venganza de Tamar*, Wilson comenta:

"If the authority of Greek legend allowed Tirso to paint a dubious

portrait of Achilles, a higher authority allowed him to go much further in Tamar's Vengeance" (71). Esta comedia describe la violación incestuosa por parte de Amón a su media hermana Tamar. La caracterización de Amón aquí es clave para la deconstrucción de la masculinidad. A Amón se lo presenta excéntrico, retraído y desinteresado en las mujeres. Amón "has some fault to find with each of the girls mentioned by the other young men. When they go off to make love or to gamble he will read poetry" (Wilson 73).

En *El melancólico*, si bien no se observan las anormalidades recientemente mencionadas, se presenta el tema de la lucha por mérito propio en contraste con el ascenso social por herencia. Rogerio es un estudiante que se considera a sí mismo como un ser capaz e inteligente y se desilusiona al saber que es el hijo ilegítimo de un duque británico. Rogerio es entonces enviado con su padre. Sin embargo, Tirso juega con dos conceptos: el desaliento de saber que ha subido socialmente sin mérito propio y la separación de Leonisa. En este caso no queda claro cuál es la verdadera raíz de su decepción.

Cada una de estas comedias mencionadas anteriormente, sobre todo la comedia objeto de este estudio, rechaza, cancelan,

repudian, cualquier relación que vaya en contra de los preceptos católicos que fundan el vínculo sagrado entre un hombre y una mujer. Tirso de Molina definitivamente logra representar problemáticas sociales que amenazan la estabilidad de la hegemonía española utilizando diferentes recursos dramáticos, sin que esto signifique que promueva estas contrariedades.

Por último, cabe mencionar que además de las anormalidades que se presentan en estas obras 'raras', el género de cada comedia varía: *El amor médico* es catalogado como comedia de enredo, *El Aquiles* de carácter mitológico, *La venganza de Tamar* de tipo bíblico y *El melancólico* de intriga.

En retroceso, se puede decir que el surgimiento de la comedia hagiográfica es el resultado de la combinación de varios acontecimientos situados dentro de un contexto histórico-social. El escritor no produce su obra con el afán de reunir expresiones estilísticas en boga. Los elementos aquí presentados evidencian que el propósito de *Los lagos de San Vicente* es en parte una respuesta a los acontecimientos histórico-sociales. El discurso que aparece en *Los lagos* reitera la preocupación de la corona española por evitar cualquier tipo de intrusión que amenace la

unidad nacional fundamentada en los principios católicos. En las palabras de Valbuena Prat:

Nuestros grandes santos místicos alternan el catolicismo de acción y de conquista, de labor social y de reacción nacional frente a los caminos de la Reforma fuera de España, con el encanto de la soledad, el saboreo del éxtasis, la meditación íntima de puertas adentro del alma. Los ímpetus grandes de Santa Teresa, la noche oscura de San Juan de la Cruz, conmueven y penetran el alma colectiva de la España de las Asturias en el momento de su cúspide de hazañas y aventuras. (80)

Con esta cita se da por concluido este capítulo. Con lo que solamente queda por añadir que además de esa 'meditación íntima' que sugieren los místicos, se necesitan los actos para lograr la unión con Dios. *Los lagos de San Vicente* representa por medio de las buenas acciones de sus personajes cristianos, que es la combinación de elementos místicos, religiosos y una política bien llevada es lo que les permitió alcanzar el reino de Dios.

A continuación, se discutirá el argumento y los recursos hagiográficos utilizados para exponer de qué manera el mundo musulmán representa una amenaza para la estabilidad social del cristiano.

CAPÍTULO 2  
ARGUMENTO Y ELEMENTOS HAGIOGRÁFICOS  
DE LOS *LAGOS DE SAN VICENTE*

En este capítulo se hará un breve resumen argumental además de explorarse los elementos hagiográficos de *Los lagos de San Vicente*. En el resumen argumental se incluirán ejemplos que ilustran el triunfo del catolicismo sobre el islamismo a través de la relación Casilda-Axa y Blanca-Tello-Diego. El análisis de los elementos hagiográficos, se desarrollarán en el orden que corresponde al modelo propuesto por Elma Dassbach.

Además de la influencia de los elementos del contexto socio-histórico que se han mencionado anteriormente para la creación de esta comedia, es muy probable que la inspiración de Tirso para la creación de *Los lagos de San Vicente* provenga de dos fuentes. La primera podría surgir de su gran amistad con Lope de Vega, quien dramatizó asimismo el tema de Santa Casilda, y la segunda de la adopción de Toledo por Tirso.

*Los lagos de San Vicente* (¿1606-1607?) es una comedia dedicada principalmente a la vida de Santa Casilda de Toledo (1020 DC) quien es venerada por la Iglesia Católica el día 9 de abril. De acuerdo a la leyenda, Santa Casilda de Toledo era hija

de un rey musulmán de Toledo llamado Al-Mamún (1038-1075 DC) y mostraba especial interés en los prisioneros cristianos al llevarles pan, el cual escondía entre sus faldas (Barbeito 187).

Santa Casilda de Toledo fue criada como musulmana, pero al enfermarse a una edad muy joven rehusó recibir asistencia por parte de médicos árabes. Prefirió dirigirse a la península ibérica a buscar las aguas curativas de los lagos de San Vicente, los cuales se cree que están en los alrededores de Buezo, cerca de Briviesca. Cuando se curó fue bautizada en Burgos, donde fue venerada, y vivió enclaustrada no muy lejos de la milagrosa fuente.

El dramaturgo recoge en su comedia ciertos elementos pertenecientes a la tradición popular cristiana que se desarrolló en torno a esta santa. Entre los elementos más importantes que se reflejan en la comedia están: el rechazo de la medicina árabe, la preferencia de la santa por buscar la cura de su enfermedad en los lagos de San Vicente, el desafiar a su padre al velar por el bienestar de los cautivos, el milagroso suceso de las rosas y finalmente la conversión.

## 2.1 Resumen argumental.

Un breve resumen argumental es necesario para proseguir con la contextualización de la comedia. Esta sección se enfocará en el estudio de la relación entre los personajes y en la manera en que estas relaciones enaltecen la doctrina católica. El análisis de este capítulo se centrará primordialmente en la relación entre los personajes Casilda-Axa y Tello-Blanca-Diego. El estudio de la dinámica que se crea con otros personajes como Alí, Pascual, Mari Pabros, y el Rey Fernando se estudiará más a fondo en los siguientes capítulos.

Casilda y Alí son hijos de un Rey moro y Axa es prima de éstos. Tello, Diego y Blanca son cristianos. Casilda tiene una enfermedad en la sangre y va en busca de la cura a la Península Ibérica. Además, rechaza la imposición de la doctrina musulmana por medio de la fuerza. Después de un arduo proceso Casilda logra compenetrarse con el mundo católico. Primero comienza por estudiar y comprender la religión cristiana, posteriormente sucede el milagro de las rosas, luego encuentra la cura de su enfermedad en los lagos de San Vicente, y finalmente se convierte al cristianismo. Su conversión es paulatina y existe una gran introspección y desarrollo intelectual.

Alí, es el otro converso y persigue a los cristianos implacablemente. Tras una aparición de la Virgen María sucede abruptamente su conversión y no se observa el desarrollo que se nota en la conversión de Casilda. Alí está interesado en Blanca, y al darse cuenta de que Tello quiere a Blanca, renuncia a sus deseos. Axa está interesada en Tello y se vale de diferentes artimañas para conseguir su amor; sin embargo, fracasa en sus intentos. Por ejemplo, Axa le sugiere a Blanca casarse con Alí y así dejar el camino libre para que Axa pueda quedarse con Tello.

Tello y Diego son amigos y al partir Tello a la guerra, le pide a Diego que vele por Blanca, pero al regresar Tello se encuentra con que Blanca está entusiasmada con Diego. Entonces Tello hiere a Diego cegado por los celos y va en busca de protección con los moros, ya que Diego es favorito del Rey.

Al principio de la comedia el Rey decide que Diego y Blanca se casen, pero Blanca se muestra indecisa entre el amor de Tello y Diego y tras un diálogo entre el Rey Fernando y Blanca, ésta aclara sus sentimientos. Sin embargo, no es sino hasta el final de la comedia que el Rey Fernando le otorga el permiso a Tello de casarse con Blanca. El Rey Fernando y el Rey Moro hacen un trato y autorizan a Casilda a ir en busca de la cura de su

enfermedad a los lagos de San Vicente acompañada por Tello. Todas estas acciones llevadas a cabo por el Rey Fernando, sirven como un preámbulo para mostrar a un rey piadoso y compasivo al otorgarle a una musulmana el derecho de dirigirse hacia los lagos para encontrar la cura de su enfermedad.

### 2.1.1 Casilda-Axa.

En seguida se explorará la trama con la finalidad de puntualizar de qué modo el dramaturgo reconoce las diferencias de la doctrina católica e islámica. Primero se examinarán los diálogos y actitudes de Casilda y Axa y después se estudiará la relación entre Blanca, Tello y Diego.

El viaje de Casilda en busca de los lagos es una metáfora para encontrar la cura de su bienestar físico y espiritual. Desde el primer acto se presenta a Casilda como una musulmana diferente. Casilda comienza a cuestionarse los métodos de endoctrinación que utiliza el islam, después los compara con los del catolicismo y llega a la conclusión de que el islam es una religión incongruente. Por ejemplo, en un diálogo entre Casilda y Axa se presenta el rechazo de Casilda por el islam.

CASILDA. Su ley, Axa, será buena  
mas huéleme a disparates.  
(vv. 897-98)

La desilusión de Casilda hacia su religión son tela de fondo de la lucha entre un mundo musulmán desordenado en donde Casilda representa el puente para alcanzar el mundo ordenado y preclaro del cristianismo.

Por medio de la introspección de Casilda, se hace una introducción a uno de los fundamentos de la religión católica. Casilda explica la naturaleza de la Santísima Trinidad con el concepto del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, o como ella misma lo llama: "Luz sagrada" (v. 1099). Si bien, Casilda se muestra indecisa ante este concepto, al irse desarrollando la comedia se confirma el triunfo de la razón sobre la fuerza.

CASILDA. [. . . . . ]  
¡Tres con una voluntad!  
¡Tres con un entendimiento!  
¡Tres de un solo pensamiento  
y en tres sola una deidad!  
¿Quién me dará claridad  
para no dudar después?  
Cielo, que mis ansias ves,  
enséñame de estos dos  
cuál es verdadero Dios.  
(vv. 1109-1117)

No obstante, Casilda llega a comprender este concepto a través de una analogía hecha por un par de cautivos, que están bajo el dominio de su padre, con el fin de ayudarla a dilucidar esta noción:

CAUTIVO 1. ¿No salen de aquella fuente  
distintos los tres arroyos  
que dan a estos cuadros vida?

CAUTIVO 2. Negarlo fuera ignorancia.

CAUTIVO 1. ¿No es de una misma substancia  
el agua en ellos unida  
aunque distintos los ves?  
Luego siendo su pureza  
una, en la naturaleza  
serán uno siendo tres.  
(vv. 1131-40)

A partir de esta instancia Casilda comienza a contemplar la posibilidad de abrazar la religión cristiana. Todos estos versos mencionados anteriormente reflejan "the aggressively doctrinal tone of the work" (Levin 21). Los versos de Casilda no sólo reprobaban de qué manera se impone el Corán, sino que también tocan el tema de la desigualdad de los derechos de la mujer musulmana. Por un lado Casilda declara directamente que el Corán es impuesto por medio de la fuerza: "Casilda. No hay cuestiones/ para eso en mi ley sagrada;/sólo consiste en la espada/ su verdad, y no en razones" (vv. 879-82). Por otro, expone que es el hombre quien puede tener, "en cuestión de mujeres, cuantas sustentar pueda" (v. 870); es decir, el hombre favorecido sobre la mujer, al permitírsele tener un harén. Se presenta la desigualdad y la desaventajada situación de la mujer del mundo musulmán.

Casilda reniega de esta discrepancia: "Si le replicas diciendo/ que el amor pide igualdad/ [. . .] al esposo que pretendo/ es justo me satisfaga/con un alma toda unida/ entera y no repartida, / [. . .] responderá, 'No hay cuestiones/ para eso en mi ley sagrada;/ sólo consiste en la espada/ su verdad, y no en razones'" (vv. 871-82). Casilda expone un mundo injusto y violento. Presenta el nivel de intimidación que sufre la mujer musulmana al mencionarse simbólicamente la fuerza de la 'espada'.

Más adelante se pone en tela de juicio la bondad de Casilda. Axa es incapaz de comprender que Casilda puede interactuar con un varón sin que exista un deseo físico. Y no logra comprender por qué Casilda es bondadosa con los cautivos. Por ejemplo, en el manual de Juan Luis Vives titulado *La educación de la cristiana* (1529) compara el comportamiento de la mujer árabe dada a los placeres físicos y el de la mujer cristiana casta y piadosa. Vives propone que la mujer cristiana debe cultivarse para evitar el aburrimiento e incurrir en las actividades de las mujeres persas: "Reading is the best occupation and I counsel it first of all, but when she is tired of reading, I cannot bear seeing her idle. Nor should she imitate

those Persian women who sang and caroused amidst bands of eunuch, immersed in unending, uninterrupted pleasures, which they varied frequently to avoid boredom" (59).

Axa personifica los bajos deseos carnales de la mujer del medio oriente. El mundo cristiano se encuentra en medio de un mundo vulnerable a sucumbir en las tentaciones que introducen otras culturas. En el caso de *Los lagos*, el peligro de que la cultura morisca corrompa el mundo cristiano, se describe entre esta lucha de ideologías; una ejerciendo fuerza hacia un mundo enfermo y la otra buscando la cura. Axa cree que Casilda está enamorada de algún cristiano y que esa es la verdadera razón en su interés por el cristianismo.

AXA: Voyme, pues tú me lo mandas.  
Amor, que riscos ablandas,  
si sospechas tuyas sigo,  
la princesa se enamora  
de algún cristiano que preso  
le ha mudado, como el seso,  
el alma, pues ya no es mora.  
(vv. 1018-24)

Existe otra instancia en donde Axa acusa a Casilda de usar la religión como un medio para acercarse a un varón cristiano. En un diálogo entre Axa y Alí, ésta acusa a Casilda de que Tello es la verdadera razón de su viaje a los lagos. Si bien es una estrategia por parte de Axa para provocar los celos de Blanca y

quitarla del camino, Axa intenta sembrar la duda en el resto de los personajes y finalmente en la audiencia. Esta injuria no sólo afecta a Casilda sino que involucra a Tello implicándolo en el falso idilio.

AXA. [. . . . .]  
la Infanta halló en los bajíos  
de su salud derrotada,  
si no remedios, alivios;  
a don Tello quiere bien  
y él paga agradecido,  
[. . . . .]  
(vv. 1989-93)

En resumen, por medio de Axa se presenta a la audiencia de qué manera se desarrolla el cambio y la evolución de Casilda. Esta transformación parte del ejercicio de la razón—el libre albedrío—para poder escoger la religión correcta hasta llegar al desarrollo de la bondad y la fe. Los sucesos prodigiosos simbolizan estos dos últimos conceptos: el milagro de las rosas que apremia la conducta caritativa de Casilda y el milagro de los lagos, el cual finalmente la limpia de todo pecado por mantener su fe en la cura cristiana.

A pesar de los embustes de Axa, Casilda logra al final encontrar el camino correcto para las expectativas universales de la época (las del catolicismo), con lo cual logra “divulgar todo tipo de contenidos catequísticos, sobre todo ascético-morales,

con una presentación no teórica, sino existencial” (Fernández Rodríguez 27).

### 2.1.2 Blanca-Tello-Diego.

A continuación se explorará de qué modo la relación entre Blanca, Tello y Diego exalta el buen proceder de Blanca. Sin embargo, antes de proseguir con esta sección, habría que indicar que en la acotación en donde el dramaturgo enlista los personajes indica: “Personas que hablan” (Tirso 13), Diego no se incluye en esta lista, no obstante, su caracterización se da por la mención de los otros personajes.

Como se ha mencionado anteriormente, al quedar huérfana Blanca, Tello vela por sus intereses, pero cuando Tello parte a la guerra le pide a Diego que atienda a Blanca. Al comenzar esta situación, Blanca se muestra atraída a Tello, pero ella no está segura de las intenciones de éste. Además, al irse Tello, nace una afinidad entre Diego y Blanca.

Primero, Blanca se percata de que Tello al verla sola decide ayudarla, pero no sabe con certeza si es con un fin desinteresado o no:

BLANCA.  
Dije, y él, cortesano,  
con lengua agradecida  
no osó afirmar con alma,

que tal vez son distintas  
palabras de intenciones,  
encareció la estima  
de mis ofrecimientos,  
y con respuesta ambigua  
enmarañó esperanzas,  
puesto qué ya yo veía  
que amante que no otorga  
es fuerza que despida.  
(vv. 317-28)

Al principio de la comedia no queda claro hasta qué punto Tello está interesado en Blanca. Sin embargo, da la impresión de que Blanca tiene algún tipo de inseguridad. Es natural que al encontrarse huérfana, joven y dueña de bienes materiales Blanca dude de las intenciones de Tello y no sea capaz de apreciar los verdaderos deseos de Tello.

Blanca utiliza 225 versos para exponerle al Rey Fernando la naturaleza de su situación; primero comienza narrando la vulnerabilidad de sus circunstancias y su confusión acerca de las pretensiones de Tello. Blanca cree que Tello espera algo de ella a cambio de su apoyo y protección.

BLANCA. Porque officosas muestras  
después de tantos días,  
con tal perseverancia  
aunque el silencio oprima,  
señales acreedoras  
por sí mismas me avisan,  
que agencias sin retornos  
o mueren o se entibian.  
(vv. 289-96)

Además de los ejemplos mencionados anteriormente, existe una instancia en donde a Axa se le presenta como un personaje sin escrúpulos, capaz de hacer lo que sea con tal de obtener lo que quiere. Por ejemplo, una escena clave es cuando le sugiere a Blanca hacer un intercambio indecoroso:

AXA. Cosas que te importan son  
fiadas de mi secreto.  
Blanca, si es tu amor discreto,  
fériame a Tello y tendrás  
otro que te estime más.  
Por dueño suyo te adora  
nuestro príncipe; señora  
de esta corona serás.  
Reina te eligen los cielos,  
como tu amor lo permita.  
(vv. 1503-12)

Aparte de la atrevida proposición por parte de Axa, se presenta un acto soez y utilitario. Axa intenta apabullar a Blanca tras la mención de que escalaría socialmente si aceptara a Alí. Importante es notar que aún en medio de la confusión y vulnerabilidad de Blanca, ésta no acepta esa proposición, y nótese que sería plausible, sobre todo hecha a una mujer desprotegida, vulnerable y despechada.

Sin embargo, dominan los valores morales católicos ante la ira y el rencor. Si Blanca accediera a ese ofrecimiento tendría

que renunciar a su religión. Por ejemplo, en otra comedia tirsiana, *La venganza de Tamar* (¿1583?), “Masalón muere anticipadamente por cometer el error imperdonable de renunciar a su fe para casarse con la mujer que ama” (Eiroa 74). Blanca se mantiene firme en sus convicciones, ni siquiera considera remotamente a Alí como una posibilidad. Si bien Blanca está desgarrada entre dos amores, al menos Tello y Diego son cristianos. Escoger a Alí implicaría renunciar a su religión.

Las vilezas de Axa en contra de Blanca no terminan aquí. Axa desestabiliza el estado mental de Blanca al inventar, que Diego está interesado en ella. Además, Axa se atribuye cierta autoridad al decirle a Blanca que no le tolerarán quedarse ni con Tello ni con Diego.<sup>3</sup>

AXA: Don Diego, a quien he dado  
las llaves de mi sosiego.  
Templa del príncipe el fuego,  
porque es locura pensar  
que hemos de dejarte amar  
ni a don Tello ni a don Diego.  
(vv. 1528-33)

---

<sup>3</sup> Es interesante notar que en esta confrontación Axa le indica a Blanca que Diego está entre ellas: “Axa. [E]n que Don Diego también/ asiste aquí disfrazado” (vv. 1525-26). Sin embargo, establecer la identidad de Diego y la posibilidad de un travestismo—técnica recurrente en la producción de Tirso—queda para futuras investigaciones. Consúltase a Raúl Galoppe en *Confusión en el teatro de Tirso de Molina* (2001) y a Jelena Sánchez en “The Transvestite Woman: A Paradigm of Feminized Masculinity and Society in Tirso de Molina’s *Don Gil de las calzas verdes* (1615)”. La presente investigación hubiese estimado que Don Diego sería un personaje de origen musulmán que se asociaría con el repudio a las sexualidades irregulares.

Axa no especifica quiénes son 'los' que no le 'han' de permitir amar ni a Tello ni a Diego, habla en plural, para darle fuerza a sus palabras e intimidarla aún más. El proceder de Axa es un ejemplo más que simboliza el lado oscuro del mundo morisco. La perversidad se encarna en Axa: premedita, miente, actúa alevosa y ventajosamente, siembra la semilla de la duda, obstaculiza. En suma, inyecta su veneno en una sociedad libre de ese enfermo proceder.

Si bien el triunfo del cristianismo se muestra principalmente a través de la conversión de Casilda, la conducta ejemplar de Blanca también tiene bastante peso. Esta comedia le muestra a la audiencia los aciertos del mundo católico sobre los desaciertos del mundo musulmán. Es decir, cada obra es parte de un sólo macro texto.

En cuanto a la amistad entre Diego y Tello, forzosamente se construye por medio de la voz del resto de los personajes (hay que recordar que Diego no actúa). En primera instancia, la imagen de Diego se forma por medio de Tello y después por Blanca. La primera vez que se hace mención de Diego es en la segunda escena del primer acto cuando Tello describe que ha herido a Diego. La segunda instancia es en un diálogo entre

Blanca y el Rey. En esta misma escena Blanca declara que es consciente del estrecho lazo de amistad entre Tello y Diego. Pero, precisamente esa confianza entre ellos, es lo que evoca seguridad y confianza en Blanca para acercarse a Diego. Sin embargo, la proximidad que crea las frecuentes visitas termina por ceñir su afinidad.

En comparación con la disfuncionalidad que Axa ha generado, en la dinámica Blanca-Tello-Diego, no existe dolo. No prevalece la premeditación por parte de Blanca para dañar a Tello. Aquí se presenta una circunstancia libre de artimañas que al final se rectifica. Los personajes meditan y aclaran sus sentimientos. Pero sobre todo evolucionan y trascienden para validar el universo católico.

En cuanto a Tello, se le presenta ecuánime y decidido. Tello parte a la guerra y se va confiado de que su amigo protegerá a Blanca. Cuando se da cuenta de la relación que existe entre ellos, defiende su honor al herir a Diego. Además, al igual que Blanca, Tello tiene la oportunidad de vengarse y no lo hace. Bien puede persuadir a Axa o aprovechar la travesía en busca de los lagos que lo acerca físicamente a Casilda, no

obstante se mantiene equilibrado. También pone en orden sus sentimientos y actúa íntegramente.

Si bien esta dinámica no presenta un mundo perfecto, el crédito reside en la manera en que los personajes solucionan sus problemas: se guían por la moral de los preceptos católicos y no caen en la tentación. Christopher Gascón, en su libro *The Woman Saint in the Spanish Golden Age Drama* (2006) comenta que el pecado se propaga en la comedia por medio de una "mimesis" fundamentada en la ignorancia y la violencia (35). Pero, como se ha constatado por medio de este argumento, ningún personaje imita el virulento patrón de Axa.

Para concluir esta sección se puede decir que el dramaturgo logra contrastar exitosamente el enfermo mundo musulmán con el decoroso mundo católico. Casilda internaliza las fallas del mundo árabe y busca la solución en el mundo cristiano. Aprende a ejercer su libre albedrío, se muestra bondadosa y sobre todo determinada a superar los obstáculos para alcanzar el mundo católico. Casilda no cuestiona el dogma islámico por estar atraída a un cristiano, como lo propone Axa. Casilda, reflexiona y cuestiona las prácticas islámicas que imponen un dogma errado, violento e injusto. Pero sobre todo se

da cuenta de la arbitrariedad de las reglas que solamente favorecen al hombre y no a la mujer.

En el caso de la relación Blanca-Tello-Diego, se presenta una dinámica circunstancial. La relación se desarrolla basándose en sentimientos genuinos y no premeditados; Axa intenta formar relaciones fundamentándose en sentimientos impuros y deliberados. Si bien Blanca se presenta indecisa ante sus relaciones y su lealtad se pone en tela de juicio, finalmente Blanca organiza sus ideas y ordena sus sentimientos, pero sobretodo no sucumbe a las tentaciones presentadas por Axa.

La obra es una combinación de esfuerzos de los personajes cristianos en busca del bien y por medio de esto se logra alcanzar la dramatización necesaria en la comedia hagiográfica. Según Sofía Eiroa: "La técnica dramática que se refiere a la estructura del reparto en las comedias tirsianas se mueve entre la oposición y la semejanza del resto de los personajes con respecto a los protagonistas de cada caso" (27).

La siguiente sección estudiará de qué manera se observan los elementos hagiográficos en *Los lagos de San Vicente* (1607) siguiendo el modelo expuesto por Elma Dassbach en su estudio *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega,*

*Tirso de Molina y Calderón de la Barca* (1997). Para lograr esto, primero se irán señalando los elementos hagiográficos propuestos en el modelo de Dassbach y después exaltar los elementos correspondientes en *Los lagos de San Vicente*. El objetivo de esta sección no es comprobar si esta comedia es o no hagiográfica, puesto que es innegable que lo es, sino el de precisar los elementos que construyen la comedia hagiográfica bajo un esquema sistematizado. Si bien se utiliza un solo modelo, este es el único que permite estudiarlos con tal organización.

## 2.2 Elementos hagiográficos.

Como hemos mencionado anteriormente, entre los años 1600 a 1640 se dio el florecimiento de la comedia hagiográfica del Siglo de Oro. Se le atribuye a Lope de Vega ser el precursor y creador del modelo de las comedias de santos; otros dramaturgos prominentes fueron Calderón de la Barca y Tirso de Molina.

La comedia de santos cumple con cuatro aspectos fundamentales. Primero es que la comedia cuenta con la presencia de un santo canonizado o que por consenso general se le haya reconocido y venerado en su tiempo. Segundo, el santo

es el protagonista de la comedia y se dramatiza su santidad, no bajo los términos de una vida virtuosa o devota sino bajo aquéllos que ilustran “los únicos caminos válidos para alcanzar la santidad” (i). Tercero, se observan reiteradas alusiones hechas por medio de los personajes en torno a la santidad del protagonista lo que al mismo tiempo debiera reflejar claramente la intención del dramaturgo por “dramatizar la vida de un santo” (i). Cuarto, existen milagros y sucesos sobrenaturales en torno a la vida del santo.

En *Los lagos de San Vicente* se sigue la dramatización de una santa canonizada. Segundo, aunque comparte su protagonismo con Alí, sólo se dramatiza la vida de Casilda. Tercero, existen seis alusiones con respecto a la santidad de la protagonista, éstas son hechas por Tello en los versos 3084 y 3135, por unos músicos en el verso 3181, y por Pascual en los versos 3228, 3251 y 3255. El cuarto aspecto refleja los milagros y sucesos sobrenaturales en torno la vida de la santa, como por ejemplo, el milagro de las rosas, la aparición de San Vicente y el poder curativo de los lagos.

Además, en todas las comedias hagiográficas se notan tres elementos básicos: lo religioso, lo espectacular y lo profano. El

elemento religioso corresponde al tipo de santo que se dramatiza en la comedia. Dentro del aspecto religioso, que estudia el tipo de santo y existen cuatro tipos principales: el mendicante, el mártir, el hacedor de milagros y el convertido.

El mendicante es aquel santo que pertenece a órdenes religiosas y estaba obligado a mantener votos de pobreza, castidad y obediencia. El primer paso a seguir del mendicante es separarse del mundo exterior, y este paso lo lleva a cabo alejándose de su familia y dejando su profesión para ingresar en la orden. El segundo paso incluye el voto de pobreza, el cual requiere que la persona se deshaga de su riqueza y prometa no acumular ninguna otra en el mundo. Tercero, es el voto de castidad lo cual implica el rechazo a cualquier tipo de actividad sexual incluyendo el matrimonio y deseos y pensamientos carnales. El cuarto paso es el voto de obediencia, disciplina y paciencia. Y por último la promesa de dedicarse a alguna actividad religiosa profana que supone actividades fuera del convento como la lucha contra los herejes.

Otro tipo de santo es el mártir y este es el santo que sufre una muerte violenta en defensa de la fe cristiana y por lo general la muerte viene después de sufrir una persecución, cautiverio y

tortura. La muerte ocurre después de haber sobrevivido milagrosamente una serie de torturas o después de un despliegue de sucesos sobrenaturales y milagros. La vida del santo ocupa la mayor parte de la obra y el martirio ocurre al final de ésta. En estas comedias el drama se centra en la capacidad del santo para soportar la tortura y el dolor. También, la muerte sirve como una prueba de la conversión del individuo, y del perdón de sus pecados.

El otro tipo de santo es el hacedor de milagros el cual exhibe poderes milagrosos extraordinarios. A través de estos poderes se hace auténtica su santidad pues de otro modo no sería evidente. Por ejemplo, el mendicante alcanza su santidad a través de toda una vida de sacrificios dentro de la Iglesia, el mártir ofrece su vida y el hacedor de milagros solamente alcanza su reconocimiento mediante un milagro extraordinario. En las comedias de santos se dramatiza a los hacedores de milagros de dos maneras. Una manera es la de dramatizar la vida del santo a través de toda la obra. Los numerosos sucesos milagrosos están todos bien integrados en la acción y poseen idéntico interés. Éstos ocurren de una manera verosímil y normal, y hasta parecen ser parte integral del desarrollo dramático de la obra.

La segunda manera de presentar a los hacedores de milagros es concentrándose en sus obras milagrosas, así que otros aspectos de su vida se resumen al principio de la comedia y generalmente en un largo discurso. En este tipo de comedias, el interés dramático no va únicamente unido al santo sino a una actividad milagrosa la cual va asociada a cierto lugar, de modo que este tipo de comedia tiende a reflejar una leyenda popular.

El prodigioso pasaje de las rosas, es un buen ejemplo que ilustra el aspecto 'hacedor de milagros' de Santa Casilda. En este pasaje Axa pone en evidencia a Casilda frente a su padre al acusarla de llevarle alimento a los cautivos: "Axa. Todas las noches les lleva/ por sus manos de comer/ si ahora lo quieres ver/ has por tus ojos la prueba" (vv. 2217-20). En la escena onceava del segundo acto el Rey confronta a Casilda y ésta le reitera que lleva las flores, en lugar de la comida y entonces se descubren las flores: "Flores que he cogido/ para divertir tristezas" (vv. 2270-71).

Otro ejemplo se da en la décima escena del tercer acto donde se indican los milagros efectuados por las aguas del lago, actividad milagrosa, que aunque no sea directamente ejercida por la futura santa coincide con la asociación a cierto lugar,

reflejando una leyenda popular: "Otros. Quien tuviere flujo de sangre/ entre en los Lagos y en ellos se bañe" (vv. 3203-04).

Por último, el santo convertido es aquel individuo pagano o infiel que se cristianiza o aquél que ha llevado una vida pecaminosa que se arrepiente de sus pecados y después cambia su vida a la santidad. Estos pecadores no son gente común y corriente que ocasionalmente se rinde ante las tentaciones, sino individuos cuya vida pasada está caracterizada por el pecado, bien sean pecados reiterados o una ofensa grave. Es necesario que el dramaturgo complique el proceso de la conversión para así exaltar los méritos del santo, los convertidos, ya sean pecadores, paganos o infieles, se enfrentan con un camino difícil a la conversión.

El convertido tendrá que sobrepasar una serie de obstáculos que se interponen en su conversión. Dassbach comenta que "las tentaciones que sufre el convertido son resultado de los ataques de un aún más poderoso enemigo, eso es, el demonio" (38). A nivel teatral, las tentaciones permiten complicar el proceso de conversión, ya que se llevan a cabo a través de todo tipo de intervenciones diabólicas: apariciones,

personificaciones, pactos diabólicos y peleas del demonio con personajes humanos o sobrenaturales.

Otro aspecto relacionado a las consecuencias dramáticas es el tipo de conversión que se desarrolla en la comedia y puede ser de dos tipos: reflexiva y gradual o repentina e intervencionista. La conversión reflexiva implica un voluntario esfuerzo por parte del individuo por encontrar a Dios. En todas las conversiones reflexivas, la conversión comienza por la curiosidad despertada en el individuo por un cierto texto. Después, el individuo se aísla con la finalidad de analizar el significado de los descubrimientos hechos tras las reflexiones. El individuo experimenta un periodo de duda e intenta buscar a Dios a través de un proceso intelectual y racional. Aún después de esta transformación, el individuo experimenta dudas pero en este momento es cuando ocurre una intervención sobrenatural.

En el caso de Casilda, la fuerza que la mueve a conocer el cristianismo es muy grande pues esto la lleva al punto de incurrir en el gran atrevimiento de ir a visitar a los cautivos y arriesgarse a que su reputación se ponga en tela de juicio como se discutió anteriormente.

CASILDA. Aprendí cosas en ella  
con que infinitas me obliga,

a que los ame y los siga.  
(vv. 811-13)

Al mismo tiempo se observa el aspecto reflexivo pues existe un esfuerzo voluntario por descubrir a Dios dando como resultado el nacimiento de su 'curiosidad' para después hacer la 'lectura del texto' así alterándose los factores. En una cuestión de 30 versos de distancia se presenta la 'curiosidad' y la 'lectura' del Corán.

CASILDA. [. . . . .]  
Que una vez que no piedad,  
sino la curiosidad,  
me llevó a ver su prisión,  
aprendí cosas en ella  
con que infinitas me obliga,  
a que los ame y los siga.  
[. . . . .]  
Hallo mil contradicciones  
en la de nuestro Alcorán,  
y que sus preceptos dan  
licencias y no razones.  
[. . . . .]  
(vv. 811-16, 847-50)

En segundo lugar, se debe presentar el aislamiento y el periodo de duda. En el caso de Casilda no se presenta *per se* un punto en específico en donde la futura santa se aísle, (pues si bien va en busca de los lagos, va bien acompañada de Tello), pero en un diálogo que tiene con Axa se refleja ese periodo de duda y su afán por descubrir al verdadero Dios:

“Casilda. [E]nséñame de estos dos/Cuál es el verdadero Dios”  
(vv. 1116-17).

La conversión repentina reside en uno o varios sucesos sobrenaturales, no existe ningún tipo de reflexión, y el convertido no llega a un nivel de análisis intelectual sino emocional. Mediante este proceso se intenta mostrar la capacidad de Dios para “perdonar a los más grandes pecadores” (Dassbach 40). La santidad del convertido se manifiesta al servir como instrumento en el cambio de otros, tales como amantes, pretendientes, amigos, parientes, sirvientes o cautivos.

Generalmente la conversión del individuo se da al principio o al final de la comedia. Una de las características más sobresalientes del convertido es que su vida no es caracterizada por una virtud ejemplar, como la vida del mendicante ni tampoco se define por un acto sumamente heroico como es la muerte en el mártir. Tampoco tiene poderes sobrenaturales como los tendría el hacedor de milagros sino todo lo contrario, el convertido pasa por un cambio radical en su comportamiento; el convertido lucha por cambiar una vida de pecado y es así como el foco de interés dramático se centra en el proceso de la conversión.

Sin embargo, el dramaturgo complicará este proceso para exaltar el mérito del convertido y para hacer notar en escena el proceso de reflexión del antes pecador. El tipo de tentación que se da con más frecuencia para el convertido es el que atenta contra la castidad: "En el convertido la inclinación del santo hacia el enamoramiento o la atracción sexual le presenta como sumamente vulnerable a toda tentación que ponga en peligro su castidad" (Dassbach 44).

Aunque estos sean los cuatro tipos de santos principales observados en la hagiográfica, también se dan, aunque en menor frecuencia, santos como el ermitaño o el místico, el gran teólogo o alto cargo eclesiástico, pues es importante tener en cuenta "la calidad dramática" de determinado tipo de santo "sin duda, un santo activo de una orden mendicante," la conversión de un pecador, pagano o infiel, o el martirio, "ofrece más posibilidades para la acción que las meditaciones de un santo contemplativo" (Dassbach 11). Es importante notar, que Dassbach añade que no solamente el potencial dramático es el factor determinante para escoger el tipo de santo que se ha de dramatizar, sino que eso también es el "resultado de causas ajenas a su interés dramático" (12).

Una manera de complicar el proceso de la conversión y de crear tensión e interés dramático, es por medio de las tentaciones: "Las tentaciones que se dan con más frecuencia en el convertido son las que atentan contra la castidad" (Dassbach 38), presentándole un verdadero obstáculo en su conversión. Cabe destacar la dinámica de la segunda escena del tercer acto en donde Axa acusa a Casilda de utilizar como pretexto su interés en los lagos para acercarse a Tello:

AXA. Ya estás, prima, entendida;  
ya yo la causa sé de tu venida;  
no en Lagos mentirosos  
estriban tus deseos amorosos,  
que éstos imaginados  
encubridores son de tus cuidados.  
[. . . . .]  
(vv. 2621-26)

La ironía que se presenta por medio del discurso de Axa es verdaderamente un perjuicio en contra de Casilda porque Axa sabe perfectamente que Casilda no está interesada en Tello, y aún así se atreve a asegurarlo: "Axa. [P]ues que sé que amas /a don Tello" (vv. 2628-29). Por cada paso que Casilda da para progresar intelectual/teológicamente, Axa se ensaña y se inventa otro paso con tal de obstaculizar ese perfeccionamiento. Sin embargo, al final del proceso se muestra cómo por medio de la justicia divina ejercida por la mano de Dios, triunfa el bien, el

catolicismo sobre el mal, del islam. Una vez más se presentan las fuerzas de un entorno musulmán perverso y ruin en oposición a uno católico moral y honesto.

El elemento espectacular se centra en los sucesos sobrenaturales que tienen lugar en las obras y éste se subdivide en: teológico y teatral. A nivel teológico lo sobrenatural proviene de convenciones hagiográficas, dentro de las cuales la santidad tiene que ser visible para reforzar las creencias religiosas populares. A nivel teatral lo sobrenatural da cabida a impresionantes espectáculos en los que se hace uso de todo aparato teatral para sorprender y proporcionar entretenimiento al público.

El elemento sobrenatural es imprescindible para poder mostrar la santidad, tanto a nivel religioso como teatral (Dassbach 85). El grado de espectacularidad de lo religioso sobrepasa al profano, puesto que el religioso mezcla el contenido teológico con la fuerza visual, de este modo se afianza las creencias religiosas populares, punto clave de la hagiografía.

Dentro del elemento espectacular a nivel teológico, John Mecklin comenta en su texto *The Passing of the Saint* (1941), que una de las funciones principales del santo es que la

audiencia lo perciba como ciudadano de dos mundos, elegido celestialmente y como un vínculo entre el mundo sobrenatural del espíritu y el mundo terrenal del hombre (32). En el elemento espectacular, pero a nivel teatral, se observa principalmente el montaje de extraordinarios espectáculos. La combinación de estos dos niveles refuerza y hace más visible la santidad del personaje. Un buen ejemplo de un elemento espectacular teológico y teatral, es la impresionante y sorprendente escena de la aparición de San Vicente a Casilda. En la didascalía que da comienzo de la décima escena del primer acto se ejecuta un portentoso espectáculo.

*MÚSICA. Todo el monte, desde la mitad arriba, se abre y queda como chapitel de una torre, levantado; descúbrese en su centro una sala adornada por arriba y por debajo de sedas, en medio, sobre unas parrillas, desnudo, San Vicente mártir, abrasándose.*

CASILDA. Agua que tiene eficacia  
De alcanzarme vuestra gracia,  
¿dónde la tengo de hallar?

VICENTE. Aquí.

CASILDA: ¡Ay, cielos! una sierra  
abierta por la mitad,  
da a mis dudas claridad  
y mis errores destierra.

[. . . . .]

(vv. 1156-63)

La majestuosidad con que se presenta esta aparición debió de haber impresionado a la audiencia. Nótese que la escena se abre con música de fondo. Seguramente se utilizaron “pescantes” para abrir el monte y elevar al santo, lo cual sería verdaderamente sorprendente (Ruano 254). La imagen que se crea por medio de las sedas para después descubrir al santo definitivamente refuerza lo sublime y místico de la escena. Además se describen dos símbolos muy importantes, el agua y el fuego.

Leslie Levin detalla cuán importante es la utilización de estos dos símbolos simultáneamente: “Tirso uses a number of symbols to dramatize the conversions of Casilda and Petrán. Water, both alone and in combination with fire, is a key symbol in Tirso’s portrayal of Casilda’s conversion” (27). El agua es un símbolo muy importante para la religión Católica, el significado más poderoso es el de la limpieza del pecado durante el Bautismo y el renacer a una nueva vida, pero también simboliza “rejuvenation, purification and the source of life” (Levin 27). El fuego en combinación con el agua simboliza los opuestos en este caso se contrasta lo sagrado y lo profano, Dios y el hombre, cristianismo e islamismo (Levin 34). Casilda, vuelve a

encontrarse ante otro hecho sobrenatural, pero este supera el de las rosas. Se comunica con el santo, quien por fin hace el milagro, para guiar a Casilda en la dirección correcta para encontrar la cura de su enfermedad en los lagos.

Existen también cinco manifestaciones de lo sobrenatural y estas son: uno, profecías y voces celestiales; dos, visiones y apariencias; tres, levitaciones; cuatro, milagros; y cinco, intervenciones angélicas, diabólicas y de otros personajes sagrados. Las profecías y voces celestiales sirven para señalar el primer contacto del santo con el mundo inmaculado. Estas voces no se identifican con un personaje glorioso en concreto y son portadoras de un mensaje divino. Hay voces celestiales y diabólicas. Las voces celestiales pueden servir de guía espiritual y protección al santo, en algunos casos estas voces contribuyen con una nota de humor pues al no identificarse la procedencia de esta voz se crea confusión en el santo lo que resulta como un episodio cómico. En otros casos las voces celestiales responden a llamados de ayuda o protección por parte del santo. Cuando son voces diabólicas éstas generalmente van acompañadas de ruidos sonoros asemejando una tormenta o tempestad.

En cuanto a las manifestaciones de lo sobrenatural y su grado de espectacularidad, en *Los lagos* se escucha una voz en la segunda escena del tercer acto en respuesta a la petición de Casilda a Dios por protección en contra las invenciones de Axa:

CASILDA: Mi Dios, a Vos os toca  
mirar por mi opinión contra esta loca,  
que su malicia muestra;  
por mi causa volved, y por la vuestra.

(*Vuela la SANTA.*)

VOZ: Sí haré, Casilda mía.  
No te merecen, ven, y en mí confía.  
[. . . . .]  
(vv. 2663-68)

Las visiones y apariencias son de mayor espectacularidad que las voces, siempre y cuando se escenifiquen y no solamente se relaten. Las visiones generalmente presentan a un personaje y las apariencias en su mayoría son objetos de todo tipo con algún significado relevante para la santidad o son artes pictóricas que representan visualmente personajes sobrenaturales y santos. Tanto en las visiones como en las apariencias no se escatima o restringe el uso de tramoyas, decorados, estatuas, pinturas, lienzos, vestuario y efectos sonoros.

Además, los dramaturgos proveen acotaciones escénicas detalladas de suma importancia ya que estas permiten recrear

tanto el propósito del autor a nivel visual, como suplementar información acerca de las comedias que de otro modo no podría obtenerse. Estas acotaciones: “permiten, no sólo recrear un espectáculo visual lo más próximo posible a la intención original de su autor, sino que, [ . . . ] proporcionan información sobre las comedias que sería difícil evaluar, hoy día, de no existir tal tipo de acotación” (Dassbach 103).

En la siguiente acotación al final de la quinta escena del tercer acto se da la visión de la Virgen María y unos ángeles y la apariencia del árbol que baja situando a la Virgen en el tablado. Se puede también notar el evidente uso de las tramoyas o pescantes indicado por el dramaturgo a partir del movimiento de los ángeles, el árbol y la virgen.

*Música. De dos nubes bajan al tablado seis ángeles, tres de cada una, con mazapán, vela, salero, fuente, capillo y aguamanil. El mismo árbol baja hasta poner en el tablado a NUESTRA SEÑORA; éntanse en dos hileras, detrás, NUESTRA SEÑORA, y a su lado, el PRÍNCIPE.  
(Tirso ODC Vol II 46)*

Las levitaciones sirven principalmente para hacer visible al espectador los poderes sobrenaturales del santo. Estas levitaciones se manifiestan por medio de elevaciones del santo en el aire, desplazamientos aéreos y vuelos del santo que suelen

ocurrir en momentos de éxtasis místico. Para estos efectos se utilizaban máquinas como la nube carpinteril que permiten mover a los personajes vertical u horizontalmente (Ruano 258).

En relación a las levitaciones, existe un deslizamiento resultado del acoso de Axa hacia Casilda, en donde la futura santa sale volando para así evitar seguir siendo objeto de los embustes de Axa, en esta acotación se indica: "*Vuela la SANTA*" (Tirso *ODC Vol II* 43). El siguiente ejemplo ilustra una levitación ocurrida en un momento de éxtasis místico. En los versos se indica literalmente por Tello y en la acotación por el dramaturgo:

TELLO. Casilda, y entre la ardiente  
suspensión de sus discursos,  
éxtasis toda celeste,  
inmóvil el cuerpo virgen,  
oye que Dios la promete  
su fábrica restaurarle  
sobre ese risco eminente.  
(vv. 3415-21)

*Música. Sube una ermita toda y en ella, abiertas las  
puertas, de rodillas la SANTA elevada, y asiéntase el  
edificio sobre lo más enriscado de las peñas.*  
(Tirso *ODC Vol II* 52)

Los milagros más comunes son: las curas, las resurrecciones o las transubstanciaciones. Estas tres manifestaciones tienen un gran valor teológico. Pero, ninguna de éstas cobraría efecto alguno en el público si no se hacen visibles en escena. Pero, en algunos casos los milagros son narrados por

los personajes en lugar de representados debido a las limitaciones del medio teatral.

Un ejemplo de milagro y transustanciación es el que se da en la escena de las rosas donde la comida que lleva Casilda se transforma en flores. La transustanciación aunada a un tablado llenándose de flores crea un gran impacto escénico:

*El suelo del tabaque, o canasta, se quita por debajo del tablado, y por el mismo lugar se llena de flores y hierbas diversas que vuelca después AXA.*  
(Tirso ODC Vol II 39)

CASILDA: Ahora verás si son  
flores todas; quien te enoja  
contra mí y da pesadumbres  
no te estima como yo.  
(vv. 2282-85)

Por último, las intervenciones angélicas, diabólicas y de otros personajes sagrados no son simplemente una voz o una imagen como lo sería en las apariencias, sino que estos personajes cobran vida participando en la acción y determinando su curso. Es más común encontrar intervenciones angélicas que diabólicas. En algunos casos la intervención diabólica "no se presenta en disfraz de demonio, sino que adopta diversas personalidades humanas" (Dassbach 110) de acuerdo a cada momento en donde sea necesario para complicar la trama.

Dentro de las intervenciones angélicas se puede tomar como ejemplo la acotación anteriormente descrita en donde seis ángeles acompañan a la Virgen María en su aparición a Alí: "*De dos nubes bajan al tablado seis ángeles*" (Tirso ODC Vol II 46). En contraste, la intervención diabólica no se da en la comedia ni literalmente ni personificada por medio de disfraces. No obstante, podríamos concluir que esta presencia se da a través de las tentaciones a las que tienen que vencer tanto la futura santa como el resto de los personajes. Recordemos que la función principal de la fuerza del mal en la hagiográfica es "atentar contra la virtud del santo y entorpecer su misión, para finalmente así exaltar el mérito del santo y mostrar la superioridad divina" (Dassbach 111). Por ejemplo, una manera en que Tirso ha representado la fuerza del mal es través de las fechorías de Axa, quien es mora, infiel, pagana y pecadora.

El último elemento, el profano, se refiere al estudio de los diferentes elementos seculares que se dan en las comedias hagiográficas y de cómo estos se integran con los religiosos y en sí, de qué manera se crea la tensión dramática por la combinación de los elementos religiosos y profanos.

Dentro de éste se pueden señalar los bailes, canciones, bodas, celebraciones, fiestas de carácter popular, y toda representación que permita un gran número de actores y a su vez gran gama de colores y sonidos. También, se incorporan personajes cómicos los cuales suavizan el tono religioso. Los temas profanos, incorporados en la hagiográfica se adaptan a las convenciones seculares: con razón se trata de comedias escritas por autores más acostumbrados a escribir comedias profanas que religiosas. No es de extrañar, por tanto, que los dramaturgos incorporen a la comedia hagiográfica elementos y convenciones propios de la comedia secular y los haga característicos de la misma.

Hay que tener en cuenta que pese al carácter religioso de las comedias de santos, éstas formaban parte de la programación regular de los teatros comerciales, junto con las demás comedias seculares, con las que tenían que competir en valor dramático y entretenimiento. El dramaturgo del Siglo de Oro era especialmente consciente de que el público iba al teatro a entretenerse y de aquí que su principal propósito al escribir comedias fuese de agradar a ese público.

Una subdivisión del elemento profano es la trama secundaria de carácter profano y el tipo de gracioso. Se observan tres tipos de trama secundaria: amorosa, histórica y costumbrista. A su vez, el elemento amoroso se subdivide en tres: trama amorosa que presenta el rechazo del santo de una vida secular a favor de una vida amorosa; trama amorosa que muestra el apego del santo por lo terrenal y sus debilidades humanas; y finalmente trama amorosa que contrasta la vida del santo y de los otros personajes. Los tipos de graciosos son tres: el que imita o parodia al santo; el que intercambia su papel con el santo; y el que abandona al santo y sigue su propia vocación.

En el caso de *Los lagos*, y como se ha mencionado anteriormente, la comedia cuenta con una trama secular suficientemente complicada para captar y mantener la atención del espectador. De entre los tres tipos de tramas de carácter profano, la comedia se podría situar en la trama amorosa que contrasta la vida del santo y de los otros personajes.

Otro elemento importante para la comedia hagiográfica es la presencia del gracioso ya que su mayor función es "ofrecer un contraste entre la perfección del santo y las debilidades humanas del resto de los mortales" (Dassbach 145), además de funcionar

como el portavoz del sentir popular y como un fiel acompañante del futuro santo. El tipo más cercano a la descripción dada por Dassbach que debe observarse en *Los lagos*, sería el gracioso que abandona al santo y que sigue su propia vocación. En todo caso, el gracioso de *Los lagos* sería el pastor Pascual. Aunque el gracioso no es el único personaje cómico, ni tampoco la única fuente de humor de la comedia de santos, es sin embargo, el personaje cómico más importante de estas comedias.

Se ha visto cómo otros personajes cómicos, protagonistas de episodios costumbristas (pastores, villanos, pícaros, soldados, mujeres livianas, etc.) proporcionaban humor a las comedias de santos, pero se trata en su caso más bien de un humor perteneciente al ámbito de comicidad de tipo edificante de la comedia religiosa.

Pascual cumple con un papel muy importante pues no sólo se le presenta como cómico, sino que por medio de su supuesta ignorancia, ingenuidad y rústico lenguaje el dramaturgo logra conjugar el reflejo de un espacio cultural. David W. Foster propone estudiar espacios escénicos bajo un conjunto de factores como "el espacio humano evocado y el específico decir

sociolingüístico”, en donde se matice y se haga una reflexión “sobre la problemática del habla de los personajes dramáticos al insertarse conflictivamente en la realidad histórica que pretende ser el teatro como práctica cultural” (Foster, “Homoeróticas” 10).

Pascual se presenta al lado de Casilda acompañándola en momentos claves para alcanzar su santidad. Si bien los siguientes tres ejemplos son realmente jocosos, son de gran importancia para el desarrollo de la trama. Pascual es la antítesis de Axa ya que soluciona las dificultades con las que se enfrenta Casilda.

En la escena crucial del milagro de las rosas, Axa imputa a Casilda de llevar de comer a los cautivos y corre peligro de que su padre, el Rey moro la descubra. Sin embargo, Pascual echa mano de su graciosa retórica dando como resultado la utilización de una serie de retruécanos que logran confundir y distraer al Rey moro.

PASCUAL: Si me lo pescuda a mí,  
padre y señor, la verdá  
es que ni yo lo endilgué,  
padre y señor, ni cocí  
la carne, ni el arroz, ni,  
padre y señor, lo compré.

Yo señor, padre y señor,  
porque yo, señor y padre,  
Gila Alonso hué mi madre,  
[. . . . .]  
(vv. 2242-50)

Además de enfurecerse el Rey moro ante las ocurrencias de Pascual, acusa a Casilda de incurrir en 'amores deshonestos'.

REY. ¿Qué desatinos son éstos?  
¿Tú sustentar los cristianos?  
¿Tú, torpe, infamas tus manos?  
¿Tú en amores deshonestos  
con los que aborrece Alá?  
(vv. 2256-60)

Esta situación es el resultado de la no menos esperada malévolamente intervenciónde Axa. El Rey moro es puesto en contra de Casilda en la escena anterior. Axa le da señas exactas de las actividades de Casilda y además la injuria al acusarla de visitar a los cautivos con un "fin deshonesto" (v. 2210) y de querer "más a un cristiano/ que a Toledo" (vv. 2214-15).

Pese a esta situación, después de que el Rey le exige a Casilda que revele lo que esconde entre las faldas, al descubrirlas Pascual salpica la escena con su característico humor. En la transubstanciación de la comida a flores, Pascual denomina las flores como legumbres. Cosa que va a tono con el léxico gastronómico utilizado en la escena pero que causa mucha gracia.

PASCUAL: (Pardiobre, que se volvió  
nuesa comida en legumbres.)  
(vv. 2286-87)

A manera de recapitulación, en esta sección se ha presentado de qué modo Tirso de Molina utiliza los personajes para contrastar dos doctrinas. Metafóricamente se presenta el viaje de Casilda para encontrar la cura de la enfermedad de la sangre. Esta búsqueda es de carácter físico y espiritual. La combinación del desarrollo intelectual/teológico de Casilda aunado a los episodios milagrosos como el suceso de las rosas y la aparición de San Vicente son etapas de su conversión. La tensión dramática causada por Blanca-Diego-Tello fortalece los principios morales católicos. Estos tres personajes también pasan por un proceso evolutivo al superar diferentes obstáculos. Axa es el elemento dañino que representa el mundo musulmán. Intenta corromper a los personajes y causa el caos dentro del ordenado mundo católico, pero fracasa en el intento.

El modelo hagiográfico propuesto por Elma Dassbach facilita al lector el estudio de esta comedia en una forma sistematizada para la identificación de los elementos hagiográficos. Además, este modelo destaca de una manera

organizada dichos elementos y las instancias que ilustran el triunfo del cristianismo sobre el islamismo.

El siguiente capítulo contextualizará la comedia del Siglo de Oro bajo una perspectiva contemporánea. Como se discutió anteriormente, en algunas instancias al presentarse el lado oscuro del universo árabe se crea una segunda narrativa de carácter erótico. Para poder hacer esta lectura es necesario definir y puntualizar la extensión de la aplicación de la teoría *queer* en la producción cultural del Siglo de Oro.

CAPÍTULO 3  
TEORÍA *QUEER* EN LA PRODUCCIÓN CULTURAL  
DEL SIGLO DE ORO

Antes de comenzar con el análisis del fundamento primordial de esta investigación será útil tomar en consideración algunas producciones culturales que han recibido atención significativa por parte de la crítica. Primero se hará una breve introducción del desarrollo de la teoría *queer* en la Comedia. Después se contextualizará y desarrollará la representación de lo que se cataloga como sexualidades irregulares dentro del Siglo de Oro bajo una perspectiva *queer* y en relación al lenguaje. Esta sección se subdividirá en dos grupos: crimen contra natura y afeminados. En algunas instancias se harán referencias a otras investigaciones hechas de la obra de Tirso que establecen un precedente en su técnica de la utilización de los recursos lingüísticos y dramáticos, pero sin abordar todavía al análisis de la comedia *Los lagos de San Vicente*. En suma, este capítulo pretende demostrar la relación que existe entre el desplazamiento de la categoría binaria heterosexual, los códigos

lingüísticos y dramáticos utilizados para describir estas irregularidades en la representación de la Comedia del Siglo de Oro.

### 3.1 La teoría *queer* en el Siglo de Oro.

Madhavi Menon comenta que el empleo de la teoría *queer* en el análisis de la producción cultural Shakesperiana, no ha sido fácil en parte por la obstinación de la delimitación de barreras cronológicas. Sin embargo, Menon parte de que la teoría *queer* “does not abide by the law of chronology and that insists, in a major academic Shake-up, on redrawing, if not collapsing, the temporal divide between the sixteenth century,” (3). Asimismo, David William Foster propone que la práctica del “*queering*” (‘queerización’) de la literatura reside en el cuestionamiento de las razones por las cuales un escritor tiende a adoptar una actitud transgresiva o deconstructiva hacia la heteronormatividad.

The analysis of [. . .] a queer Spanish must, rather take into account complex issues of sociocultural context and linguistic determinate. It must be attuned to the presence of hegemonic and heteronormative priorities and the degree to which a writer may adopt a transgressive or deconstructive stance toward them. Questioning the assumptions of those priorities, as imposed on writers by academic traditions and/or protocols, is where the practice of queering begins. (Foster, “Queer Spanish” 17)

Aunque en el caso de este análisis el cuestionamiento no sólo comienza con el porqué, sino en con el cómo el conjunto de complejidades socioculturales y lingüísticas transgreden—en esta comedia accidentalmente—la heteronormatividad, pero en aras de ser repudiadas.

Del mismo modo, los estudiosos de la Comedia, lograron superar esa barrera y el año 1999 se considera como el lapso en que la “Comedia *came out*” (Vélez-Quiñones 90). Estas últimas palabras fueron pronunciadas por Donald Dietz, el entonces presidente de la Asociación de Teatro Clásico Hispánico (AHCT), a raíz de los exitosos paneles que combinaban el estudio de la Comedia con una perspectiva *queer* en un simposio de la Asociación, en El Paso, Texas. Gran parte de estas investigaciones se fundaron en los estudios hechos por Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Marjorie Garber, Jonathan Dollimore, Jonathan Goldberg y Jeffrey Weeks. Otros de los precursores de los estudios de Género en la Comedia son: Julia Fitzmaurice-Kelly, María del Pilar Oñate, Barbara Matulka, Carmen Bravo-Villasante, Malveena McKendrick y Edward Friedman. Precursores de estudios de género y teoría *queer* en la Comedia: Matthew Stroud, Teresa Scott Soufas, Anita Stoll,

Susan Paun de García, Catherine Connor, Daniel Heiple, Alain Saint-Saëns, María José Delgado, José Cartagena Calderón, Christopher Weimer, Sherry Velasco, Frederick de Armas, Raúl Galoppe, Federico Garza-Carvajal, Rafael Carrasco, Pablo Restrepo-Gautier, Baltasar Fra-Molinero, Sydney Donnell, Jelena Sánchez y Julio González-Ruiz.

A principios de los años ochenta, Gail Bradbury también intuía que la Comedia albergaba un discurso que por siglos se había ido postergando. En su ensayo "Irregular Sexuality in the Spanish 'Comedia'" (1981) comenta del gran reto que se confronta al estudiar aspectos tales como las 'irregularidades sexuales' dentro de la Comedia, y propone que este desafío se debe primordialmente a la negación de la conexión existente entre el escenario y el bajo fondo de la sociedad de la España del Siglo de Oro: "There is, however, one aspect of the 'topical relevance' theory which invites challenge: the belief that the fops and *mujeres varoniles* of the Spanish stage had no connections with the underworld of irregular sexuality" (566).

Además, Harry Vélez-Quiñones plantea que la tensión que existe entre construccionistas y esencialistas ha nublado, o más bien estas dos han "cover-up some of *what goes on* in the

Spanish drama" (94). También, que el estudio de la Comedia se ha visto forzado a escoger entre estas tres opciones:

- (a) Since homosexuality as such is a modern experience it is pointless and ultimately mistaken to claim to perceive its representation in early modern texts.
- (b) The representation of homoerotic desire in early modern texts is part of a Gay experience that stretches from the beginning of time to the present.
- (c) Any representation or allusions to homoerotic behaviors are mere depictions of particularly abhorrent sins or moral transgression; that is, sodomy is merely a crime like murder or incest. (94)

Con todo, Vélez-Quiñones describe en menos palabras cuál es su acercamiento al estudio de la Comedia: "In this attempt I have taken as my motto an old Spanish saying that goes '*Piensa mal y acertarás*'. My hope is to show the extent to which we may think in a naughty—queer—way about the *Comedia* in an accurate manner" (94). La aplicación de la teoría *queer* en la

Comedia es todavía un reto. Además de las opciones que ofrecen Vélez-Quiñones y el resto de los teóricos, existe una multitud de excusas que se han fabricado a favor de una postura que se ciñe al hermético cuadro delineado por perspectivas patriarcales tradicionales. En consecuencia, aún en pleno siglo veintiuno han limitado el estudio de la Comedia bajo nuevas perspectivas como la *queer*. Además de los impedimentos mencionados por Vélez-Quiñones, en esta investigación se proponen los siguientes:

1. Que se piensa que la teoría *queer* no es una teoría válida, y por lo tanto, inaplicable.
2. Que se cree que no existe un interés por parte del lector actual hacia este tipo de análisis y por consiguiente que no vale la pena escribir acerca de esto.
3. Que se tacha al público de la época como ignorante e incapaz de comprender la problemática de los conceptos representados y aquí estudiados.
4. Que se propone que es imposible que se asocien elementos sexuales y eróticos con un discurso

religioso como si uno de los mayores temas de la religiosidad no fuera combatir el deseo sexual.

5. Que se asume que el dramaturgo no conocía o no le interesaba representar estos temas y por ende la Comedia no reflejaba el comportamiento de la sociedad.

6. Que se asevera que la censura era impenetrable.

A propósito del elemento censura, Bradbury propone que, contrario a la noción común de la severidad de los piadosos moralistas cristianos, sorprendentemente, en algunas instancias, esa rigidez toleraba la representación de una 'sexualidad irregular'.

It is also likely, however, that many of these Christian moralists—often well-grounded in classical literature—were more familiar with and less shocked by, the concept of irregular sexuality than we imagine. Sebastian de Covarrubias Horozco, for example, was a highly respectable man of the Church, and a public censor to boot. Yet he had no scruples about adding his own pithy commentaries to emblems which featured a hermaphrodite and a group of male transvestites. Almost inevitably, the overlap between Christian morality and classical culture produced ambivalence and contradiction in seventeenth-century attitudes towards irregular sexuality. Therefore, it is probable that the intimations of sexual abnormality on the stage were, although bordering on the improper, rendered less censurable by their precedents in the literature and mythology of the ancients. (570)

Desafortunadamente es sabido que esto no era la norma. Los censores podían desaprobado partes y hasta la comedia en su totalidad, si bajo sus estándares así lo establecían, pero esto era leve en comparación de una reputación en tela de juicio. Así es que, está de más decir que el dramaturgo de la época forzosamente tenía que ser muy cauteloso para que su producción no pareciera que estaba promoviendo esas sexualidades irregulares en su intento de repudiarlas.

### 3.2 Sexualidades irregulares.

Siguiendo el tono de Harry Vélez-Quiñones, aún cuando el dramaturgo de la época del Siglo de Oro se veía supeditado a las exigencias de los censores, éstos intentarían sacar partido a la natural curiosidad o interés científico que las sexualidades consideradas como irregulares provocaban en esa sociedad. Por ejemplo, en "Irregular Sexuality in the Spanish 'Comedia'" (1981) Gail Bradbury comenta que: "The available evidence suggests that, for some Spaniards, certain aspects of abnormal sexuality were a source of delight and intrigue, rather than of horror or repulsion" (569).

En este mismo orden de ideas, en el compendio editado por David William Foster *Spanish Writers on Gay and Lesbian*

*Themes* (1999), Daniel Eisenberg hace un recuento de la historia de la sexualidad española y comenta que a través de los diferentes períodos históricos: “Male homosexuality—female homosexuality is largely exempt, and thus little is known about it—thus acquired a mystique, a fascination, an attractiveness that it has had in no other Western country” (1).

Presentar las sexualidades irregulares de cualquier sociedad, es considerado como una mancha para su reputación. Por lo tanto se han disuadido este tipo de estudios. Sin embargo, estos temas formaban parte de las actitudes sociales y se reflejaban en los tópicos introducidos en las producciones culturales.

As a result, in Golden Age and modern Spain we have a rich landscape of covert homosexuals and bisexuals. Few of them dared be open, some not even to their close friends. Many were married. With some we know that their fantasies were never turned into any sort of reality. Others led double lives. But, like romans à clef, telltale signs—allusions, topics chosen for creative literature or research, choices of residence, destinations for foreign travel, and other clues—reveal that the topic was on a man’s mind. (Eisenberg 2)

Además médicos y escritores dedicados a la mitología y temas sociales también exploraban estas llamadas anomalías o irregularidades:

In fact, medical, social, and mythological writers ranged far and wide in their explorations of irregular sexuality. They distinguished clearly between the ethical norms of their age and the bizarre aberrations of Nature herself, but male and female homosexuality represented for them only one facet of a topic which embraced fops, warrior-maidens, hermaphrodites, eunuchs, and sexual metamorphosis. (Bradbury 566)

La teórica precursora en los estudios *queer* Judith Butler propone en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), un alejamiento en contra del delineamiento de una identidad absoluta y fija, llámese categoría binaria hombre/mujer. En donde esta categoría binaria no toma en cuenta las diferentes posibilidades que resultan de la combinación de los siguientes elementos: género, comportamiento e identidad. Aunque en esta investigación sólo se relacionan el género y comportamiento ya que todavía no existen estudios que prueben la existencia de una identidad relacionada a estas sexualidades irregulares en la época del Siglo de Oro.

Los '*queeristas*' del Siglo de Oro han percibido la movilidad de la combinación de estos elementos en la Comedia. Este dinamismo se puede representar a través del lenguaje, el disfraz u otros recursos teatrales. Si bien para la sociedad del Siglo de

Oro las sexualidades irregulares son una perturbación y amenaza al orden social, para la teoría *queer* esta movilidad o ambigüedad es el objeto de su estudio.

En general, en el estudio de las sexualidades irregulares que rompen el sistema binario heterosexual dentro del Siglo de Oro se perciben dos grandes categorías hombre afeminado y mujer varonil.<sup>4</sup> Dentro de estas categorías se observan fenómenos como homosocialismo, homoerotismo, lesbianismo, travestismo, '*cross-dressing*', '*cross-gender*' y '*gender subversion*', principalmente. Alain Saint-Saëns señala cómo los personajes y los espectadores participaban en la construcción de estas llamadas sexualidades irregulares y por lo tanto de la importancia del teatro en la sociedad europea.

Besides the Royal courts, one place where homoerotic desire could be expressed, searched for, and developed, was on stage at the theater. In Elizabethan and Jacobean England and in Golden Age Spain alike, both actors and spectators participated to the construction of a same-sex desire, through transvestism, cross-dressing, and quid pro quo scenes, where imagination and suggestiveness played an important role. Spanish Authors Calderón de la Barca, Tirso de Molina, and Lope de Vega explored the context, outline, and limits of male

---

<sup>4</sup> La mención de estas categorías se hace con el afán de presentar un estudio organizado. Sin embargo, una de las premisas fundamentales de la teoría *queer* es el apartamiento a la nomenclatura de una categoría inamovible. Ya que estos fenómenos se alejan de la inmutabilidad del sistema binario y pueden presentarse concurrentemente.

bounding and homoerotic desire in seventeenth-century Theater. (38)

Anita Stoll comenta en su artículo "Cross-dressing in Tirso's *El amor médico* [Love, the Doctor] and *El Aquiles* [Achilles]", que el lenguaje y los disfraces son utilizados como estrategias para representar la deconstrucción de este sistema binario:

All these dramatic and linguistic recourses support the main point of gender indeterminacy. The movement of the representation of gender an identity is away from a strict binary division and toward a more flexible concept for the organization of the human sexual being. (93)

Sin embargo, hay que destacar que, esta disertación propone que la representación de la desestabilización de esta categoría binaria, sobre todo en la comedia hagiográfica se desarrolla con el único objeto de ser repudiada. En este mismo orden de ideas, Malveena McKendrick arguye en su texto *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age* (1974), que el hecho de que las situaciones ambiguas se corrijan al final de las comedias son prueba de que los dramaturgos no pretendían retar al canon patriarcal. Por ejemplo, comenta que llamar a una mujer con el apelativo 'varonil', más que un insulto era un elogio. Según McKendrick el término 'varonil' en el Siglo de Oro

“was invariably a term of praise and admiration” (McKendrick, *Woman* 316). También comenta que existe una gran diferencia entre la representación de manifestaciones de tendencias psicológicas lésbicas y el lesbianismo. Y que aquél que llegase a pensar lo contrario estaría fuera de juicio. McKendrick disputa que se estaría confundiendo el feminismo (lo que arguye como varonil) con desviaciones (lo que cataloga como tendencias lésbicas).

That such feelings are often the first psychological manifestations of lesbian tendencies does not mean that they lead inevitably to lesbianism. And in the manufactured world of the Golden-Age drama they certainly do not. Those who argue that they do are confusing feminist statements with deviant tastes—an understandable lapse of judgment on the part of the layman but perhaps less forgivable in those in tune with the ethos of the seventeenth-century theater. (McKendrick, *Woman* 316)

Por otro lado, Raúl Galoppe comenta en su texto *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina* (2001) que en el único drama mitológico de Tirso *El Aquiles* (¿1611-1612?) se incursiona en asuntos de bisexualidad y semiótica del género y que lo desarrolla por medio del disfraz y el lenguaje. “Lo interesante de su estudio radica fundamentalmente en la relación que establece entre la fluidez de género sexual, evidente en las comedias de Tirso, y su experiencia religiosa, la

base fundamental sobre la cual construye su percepción de la identidad” (Galoppe 103). También propone la representación de una relación lésbica en *El Aquiles* y que se desarrollará a continuación brevemente en respuesta al planteamiento de Malveena McKendrick.

Tirso de Molina indica en una acotación del primer acto y en la primera aparición de Aquiles, que este personaje es interpretado por una mujer: “Salen Aquiles, que ha de hacer la mujer vestida de pieles con un birtón, y Quirón, viejo, también de pieles, y Tetis, bizarramente vestida de campo” (Tirso, *ODC Vol I* 1912).

En el segundo acto, Aquiles se disfraza de mujer, quien pasa a ser Nereida, para poder acercarse a Deidamia. En la acotación que abre el segundo acto se describe a Aquiles ahora Nereida: “Salen Aquiles, de dama bizarramente vestida de camino y Tetis” (Tirso, *ODC Vol I* 1920). Galoppe comenta que esta dinámica y movilidad seguramente causarían en la audiencia desconcierto al menos en algunos momentos.

Si bien las acciones son motivadas por diferentes agentes—la primera por la industria de Tetis, la segunda por el amor de Aquiles—, ambas convergen en la misma persona y se confunden en su acción, sin diferenciar sus distintas motivaciones, lo que por

momentos pone en duda o cuestiona dichas diferencias. (109)

Es interesante notar que Galoppe además propone que esas dinámicas se desarrollan desde y por medio de la “triangularidad” del significante, es decir entre Aquiles, Tetis y Quirón (109). Sin embargo, las instancias más destacables de la comedia que representan la deconstrucción de la binaridad de género, es cuando Nereida se descubre ante Deidamia como Aquiles. Sin embargo, a pesar de esta revelación Aquiles sigue identificado con su lado femenino. (Hay que recordar que Aquiles es representado por una actriz).

DEIDAMIA: Acaba, pues, de aclarar  
Estos confusos misterios,  
Que en sola tu cara miro  
Dos rostros, uno y diversos.  
¿Eres Nereida o Aquiles?

AQUILES. Uno y otro, que no quiero  
Con amorosos engaños  
tener tu temor suspenso:  
disculpen llamas de amor  
disfraces que han encubierto  
con peligro de mi fama  
el valor que en tanto tengo;  
y tú, agradecida y noble,  
paga servicios y exceso  
de quien a su ser ha negado  
por dar a su amor sosiego.  
(Tirso, *ODC Vol I* 1933)

Bajo el pretexto de continuar su papel como Nereida, Aquiles (representado por una actriz), le promete a Deidamia

continuar en el papel de Nereida para evitar ser enviado a la guerra y poder quedarse cerca de ella. Lo que sugiere ante el público una relación lésbica:<sup>5</sup> Deidamia y Nereida consumando su relación.

AQUILES. [. . . . .]  
si de mujer disfrazado  
vengo esposa a poseer  
lo que de hombre he de perder,  
mujer mi dicha me nombre,  
pues nunca he sido más hombre  
que después que soy mujer.  
(Tirso, *ODC Vol I* 1937)

Finalmente, el sistema se restablece al concluir la comedia.

La escena presenta frente a frente a Aquiles y a Deidamia disfrazada de hombre y expresando su deseo de morir.

Por medio de la muerte se muestra la imposibilidad de la culminación de estas relaciones irregulares.

Habiendo ya entonces terminado con esta sección, ahora la investigación se centrará en una contextualización del crimen contra natura y los afeminados.

---

<sup>5</sup> La imagen lésbica se refuerza en una escena cuando "Aquiles, pero en traje de Nereida, apoya su cabeza sobre el regazo de Deidamia para que ésta le peine los cabellos, el efecto lesbiano que la escena produce es ratificado entre los asistentes al corral en tanto y en cuanto saben que el papel de Aquiles es representado por una actriz en vez de un actor" (Galoppe 115).

### 3.2.1 Crimen contra natura.

La *Pragmática* de 1497 firmada por los Reyes Católicos Fernando e Isabel reconocía los actos sodomíticos como el pecado contra natura. En ésta se argumentaba que la sodomía era una ofensa en contra de Dios, del orden natural y en última instancia en contra de la seguridad nacional y bienestar social.<sup>6</sup> Los monarcas católicos criminalizaron la sodomía y la elevaron al nivel de la herejía y la traición. Por ejemplo, a un individuo mayor de 25 años acusado de sodomía se le condenaba a la hoguera. Existían dos tipos de sodomía, perfecta e imperfecta. La sodomía perfecta se practicaba entre individuos del mismo sexo y la imperfecta entre individuos de diferente sexo, pero que incurrían en alguna posición que no fuera la llamada 'misionera'. Al individuo que incurría en la penetración se le llamaba 'agente' y el que era penetrado 'paciente'.

Entre los pecados más significativos se encontraban de mayor a menor grado: la sodomía, sacrilegio con una monja, sacrilegio con un cura, incesto, adulterio, violación, prostitución y fornicación simple. La sodomía llegó a ser conocida como el

---

<sup>6</sup> Para un estudio detallado de la historia de los sodomitas consulte Federico Garza Carvajal en *Butterflies Will Burn* (2003) y Rafael Carrasco en *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas 1566-1785* (1985).

*crimen contra naturam, peccatus, crimen nefandum*, pecado nefando, crimen cometido contra orden natural, nefando pecado contra natura, el pecado, la sodomía o *crimen atrocisimus*, mal vicio, mal francés y mal italiano, estas últimas expresiones se designaban generalmente a la sífilis. Al sodomita se le llamaba principalmente sodomita, sodomista, sodomético, somético, puto, marica, maricón y bujarrón (Garza Carvajal 52).

Entre otras expresiones utilizadas para referirse al sodomita estaba “ser del pan” que equivalía a la actual “ser del gremio” o “entender” expresión que se relaciona con lo que Rafael Carrasco comenta: “El término ‘pan’<sup>7</sup>, es decir, trigo, se decía al coño, pero también a los cojones. Igual que el trigo molido da la harina, los cojones se molían en el coito y daban la “harina blanca de leche” (104).

Además, Rafael Carrasco menciona que la sexualidad del sodomita del Siglo de Oro aquí encarnizado en el musulmán nefasto, no nos reserva mayores asombros, indica que si alguien pensase encontrar un manual de “técnicas de placer inauditas y

---

<sup>7</sup> Es interesante notar la mención de los términos ‘pan’ y ‘panadero’ en la comedia hagiográfica *El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes o la “panadera” en *El libro de buen amor*. Así como la mención de un ‘panadero’ en *Los lagos de San Vicente* y de las imágenes que se crean cuando dicho panadero sazona el pan que coinciden con la consistencia de la harina que describe Rafael Carrasco.

exóticas formas de seducción” en su estudio, se quedaría decepcionado. Agrega que las relaciones sexuales entre éstos reproduce “el modelo de las relaciones físicas de la pareja heterosexual” (107).

En cuanto al léxico del sodomita, Carrasco es consciente de la dificultad que se presenta al intentar establecer el repertorio lexicográfico de estos pecadores, pero reconoce también que los mismos archivos jurídicos del Santo Oficio han sido la enciclopedia para el investigador de estos temas. Comenta que los funcionarios del Santo Oficio empleaban un lenguaje controlado por las reglas de la decencia, y lo tacha de arcaico y anticuado. Entre estos términos se utilizaban el “conocer carnalmente, tener cópula carnal, tener el miembro alterado, tener tocamientos deshonestos consigo mismo, corromperse junto al óculo trasero, partes vergonzosas” (Carrasco 101) y muchas expresiones más. Pero que los sodomitas cultos y versados en las letras, como también los eclesiásticos, recurrían a expresiones latinas; y ya que la mayoría de los procesados eran gente humilde, analfabeta, marginada y sin cultura “decía las cosas sin adornos ni circunloquios y cuyo léxico nos sorprende por su modernidad,

pues vamos a constatar que la mayoría de las expresiones que empleaban han llegado hasta nosotros con el mismo significado” (Carrasco 101).

Además, Carrasco indica la manera en qué un religioso habría detallado ante los tribunales inquisitoriales el sistema de signos entre pecadores.

El famoso Padre de León describió detenidamente el ambiente sevillano de los últimos años del siglo XVI, insistiendo con gran lujo de detalles sobre el sistema de signos—peinado, vestido, andares, ojeadas—que permitía a los homosexuales conocerse y abordarse. ‘Por el tacto se conocen unos a otros, explica el curioso jesuita, y por cierta señal que hace el uno al otro en el toque de la mano, se sabe si es del trato o no’. (135)

Sin embargo, como se ha recopilado por la literatura del Siglo de Oro, existen muchísimo más términos para describir a los individuos que incurría en actos sodomíticos. Es lógico que la extensión de estas dominaciones varíe. Es decir, cómo se catalogaba a aun sodomita varonil versus a un sodomita afeminado. Cómo se denominaba al sodomita varonil pero que era acusado de ser agente pasivo. Si bien legalmente sólo existía el término sodomita, para la denominación de las sexualidades irregulares, en la literatura se reflejan diferentes apelativos. A

continuación se observarán instancias en donde se refleja este fenómeno.

Algunos términos utilizados en el Siglo de Oro para describir la construcción de una ambivalencia sexual se encuentran en un poema anónimo titulado: "A un puto" recopilado por Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues en su libro *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* (1975). Estos investigadores sospechan que el autor del poema podría ser Góngora. Los términos que destacan son: "Fuenterrabía", que explican que, por "su falso parentesco con "rabo" hizo de esta palabra una de las más empleadas en la literatura burlesca de asunto erótico (sodomía) o escatológico (Alzieu 251).

Explican también que se le atribuye el mismo significado a la siguiente lista: "Culiseo, Ravena, Calle del Rabanal, arrabal, rabadán, particular, especular, calcular, vincular, circular, canicular, culicantor y *secula seculorum*" (Alzieu 252). Estos términos se encuentran en un soneto atribuido a Góngora titulado "Hay entre Carrión y Tordesillas". En el que a pesar de la esencia mística del soneto es sumamente atrevido.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Además Alzieu *et al* subrayan que "hubiera sido fácil incluir en esta colección un número mucho mayor de poesías dedicadas a la homosexualidad o a la sodomía; prácticas que, desde luego, constituyen un aspecto ineludible del erotismo" (252). Pero decidieron no hacerlo porque en su mayoría el tono

Éste incorpora la descripción de un desnudo: "Soneto muy atrevido, y sin embargo, cristiano en el fondo, casi teológico, tanto por el tema (la *delectatio morosa*, la tentación y el pecado provocados por la contemplación de un desnudo artístico), como por el vocabulario: 'apetito', 'lascivo impulso', 'torpe efecto'. Esta actitud es excepcional, casi única en las poesías de esta colección" (Alzieu 228).

Cátulo, Marcial y Petronio exaltan, con mucho lirismo, las relaciones homosexuales, incluyendo términos como "*fellatio*", "*irrumatio*", "*cunnilinctus*", que los españoles no incluyeron en sus producciones. Por ejemplo, en un soneto se utiliza literalmente la terminología "puta" y "sodomita": "Esto sí, pese a mí, es ser provechosa: / alcahueta, hechicera y valentona, / puta de marca y sodomita junto" (Alzieu 253). Aquí se define a un sodomita como 'alcahueta', 'hechicera' y 'valentona'.

Un buen ejemplo donde se presenta la construcción de una imagen ambigua es en un soneto de Luis de Góngora atacando a Lope de Vega. Este soneto fue escrito en 1611 fecha que coincide con la quema a varios caballeros que profesaban en la

---

utilizado es satírico y sólo se habla de esas relaciones para rechazarlas y condenarlas; mientras que su "propósito era reunir un conjunto de poesías dedicadas, en su mayor parte por lo menos, a la exaltación del amor y, concretamente a las relaciones sexuales" (252).

Venerable Orden de Tercera en Madrid. Se titula: "A Lope de Vega y Carpio. Que se hizo congregado o Tercero".

¿Qué humanos ojos quedarán enjuntos,  
Señor Lope de Vega, si es de veras  
Que lo están en Madrid las delanteras  
Porque al embés se pagan los tributos?  
Dícenme que Terceros disolutos,  
Como dan, de livianas i ligeras  
Las Mugerres, de putas en terceras,  
Los Hombres de terceros, dan en putos.  
Si esto es verdad, aconsejarte quiero,  
Que en tal disolución, ni de, ni tope  
Tu ingenio, aunque Tercero, peregrino,  
Porque si das en puto, de Tercero  
En Castilla dirán esto es de Lope,  
Tomando lo nefando por divino.  
(Góngora y Argote 58)

El sarcasmo en este poema es devastador, pues coincide con la denuncia de sodomía entre clérigos, estado civil al que Lope acababa de ingresar. Ocasión favorable para arremeter contra el nuevo Tercero, cuestionando su sexualidad una vez más, pues ya Góngora lo había hecho en el mismo año a la *Jerusalén conquistada*, dirigiéndose a su autor con el femenino mote de "señora Lopa" (Góngora 264) y también se dirigió a él con el burlesco adjetivo "Lopillo" en la *Arcadia* en 1598 (Góngora 252). Este tipo de denuncias en contra de la homosexualidad se insinuaba, como lo haría Góngora, y definitivamente la balanza oscilaba a favor de los miembros de la élite y del clero.

Federico Garza Carvajal comenta en la sección "Oh, No! Not the Clergy, not the Nobles", en su libro *Butterflies Will Burn*, acerca de los encubrimientos entre clérigos y miembros de la alta sociedad, y de cómo solamente se le castigaba en estos casos a los miembros del bajo estrato social. Garza Carvajal cita el caso de "beautiful Galindo" quien denunció como sodomitas a algunos caballeros de la alta sociedad, además de algunos miembros del clero. Sin embargo el padre De León "'purposely' kept these last *procesos* out of public view, for the 'ecclesiastics'" (64), convenciéndolos de que en caso de encontrarse culpables, sus superiores se encargarían de aplicarles el debido castigo.

Era muy común que "De León instructed 'young boys not to implicate men of the religious cloth in their confessions'" (Garza Carvajal 64). Pascual pasó "forty-eight of his fifty-six years 'plagued with the vice'"; pero la campaña de León surtió efecto ya que de algún modo—inexplicable—(de seguro se le perdonó a cambio de su silencio) se exoneró a Galindo, quien "repented, became a priest, and led a most memorable life afterward" (Garza Carvajal 65).

Otro caso fue el de Fray Pascual Jaime quien, siempre "gracefully dressed, curiously enough, wore a painted face" (64)

prometía favores y vestimentas a los jovencitos, sin éstos sospechar que sólo era parte de su malévolos plan para corromperlos: "he took them home, cleaned them up, and dressed them in rich splendid dress, all at his own cost" (64). Quien no corrió la misma suerte de Galindo fue uno de los jovencitos engañados por dicho Fray, llamado Francisco Legazoteca, a quien llevaron a la hoguera.

Causó gran conmoción entre los espectadores: "he wept like a child and cried out that the cleric had bribed him with garb and splendid apparel and that he, like a fool, consented to the actions of Pascual" (Garza Carvajal 64).

Un asunto que también vale la pena mencionar es el del "Negro Machuco", quien fue acusado el mismo año que Galindo, pero no por cometer el pecado nefando, sino por actuar como proxeneta entre los jovencitos que cometían sodomía. Machuco llevaba a cabo matrimonios entre los varones y también se encargaba de conectarlos entre sí y con la clientela. El día de la ejecución en el quemadero, tanto Machuco como dos de los mozos a los que anteriormente había casado, procedían con "their faces painted, their forelocks curled, dressed in silk ruffs" (Garza Carvajal 66).

Cada uno estaba al lado de Machuco, donde éste los tomaba de la mano simulando el momento de las amonestaciones. De León advierte que toda Sevilla estaba consternada al ser testigo de tan horrible acto. Además de León profesó uno de sus más memorables sermones ante la aristocracia sevillana. Principalmente criticaba el atuendo de estos pecadores: "Get away from me, those of you who wear ruffs, cuffs, and foretops, for you smell of cinched wood" (Garza Carvajal 66), en donde la alusión a oler a 'cinched wood' se refiere a la hoguera. Fray de León catalogaba esa usanza muy afeminada y por lo tanto la condenaba. Según Sidney Donnell estas restricciones se acentuaron "for its characteristic markers of gender ambiguity" (156).

Julio González-Ruiz discute a fondo la posibilidad del matrimonio entre dos varones en su libro *Amistades peligrosas. El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega* (2009). En este proyecto se presenta la problemática del tema de los dos amigos y se cuestiona los límites entre la amistad y el homoerotismo.

Al mismo tiempo que España veía menguar su poder imperial, el ataque contra el hombre afeminado y/o feminizado se generalizaba en la escena dramática y en la vida real, con casos como el de Machuco. En

este contexto, *La boda entre dos maridos* prueba la osadía de Lope al tratar el tema de los dos amigos de la forma más atrevida posible: en el contexto de su "boda". (65)

González-Ruiz comenta que en *La boda entre dos maridos* (¿1595-1601?) de Lope de Vega, justo en el momento de las nupcias, Lauro le indica a Fabia su futura esposa que él y Febo son uno mismo:

LAURO. Veisme señoras, aquí:  
la mitad de Lauro soy yo  
Os ofrezco en los dos  
uno solo: yo soy Febo,  
Febo es yo.  
(cit. en González-Ruiz 66)

A lo cual Fabia sobrecogida contesta: "De vuestra afición me espanto" (66), la sorpresa de Fabia corrobora la imagen de la posible relación entre Febo y Lauro, la cual va más allá de una amistad entre dos hombres, pues de otro modo Fabia no debía sobrecogerse por ese doble ofrecimiento.<sup>9</sup>

González-Ruiz comenta a Mitchell Walker y añade que la "comunidad entre las almas" y el "arquetipo del doble" se refleja

---

<sup>9</sup> Además de la relación homoerótica que propone Julio González-Ruiz, la descripción hecha por Lauro a Fabia, recuerda una proposición indecorosa para ser llevada a cabo entre tres agentes.

en *La boda*: “The double is a soul-mate of intense warmth and closeness [that] fuses the fate of two into one” (66).

LAURO: está seguro de mí,  
Que esta sangre, esta alma es tuya.  
FEBO. La mía, Lauro, ¿no es tuya?  
Tú sabes que vive en ti.  
(cit. en González-Ruiz 66)

Otra de las sexualidades irregulares que causaban interés y curiosidad es el hermafroditismo. Un caso bien documentado es el de Elena/o Céspedes quien nació aproximadamente en el año 1545 en Alhama, Andalucía. Hija de un campesino y una esclava negra, a los 15 años la libera su dueño, se casa y a los tres meses de embarazo es abandonada. Después ella abandona a la criatura y va a dar a la cárcel, por acuchillar a un proxeneta. Es allí que por primera vez se viste de hombre como mecanismo de defensa, al mismo tiempo que descubre (o acepta) su otro género. Más adelante se casa con María del Caño, pero levantó sospechas de su sexualidad por ser lampiño:<sup>10</sup>

The vicar-general, seeing a ‘man’ without any beard, suspected foul play and asked for a medical examination of Eleno Céspedes. No less than sixteen

---

<sup>10</sup> El caso inverso a un hombre lampiño (hombre afeminado) se expresa en términos del exceso de vello en la cara en la mujer (mujer varonil). Dentro del discurso hagiográfico medieval, la masculinización de las santas por medio del vello facial representaba un freno para la sexualidad. Esta vellosidad era considerada un símbolo de virtud y castidad. Para un estudio más extenso consulte el texto de Carlos Alberto Vega, *Transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval* (2008).

people over thirteen months—among them, four physicians—‘saw and touched’ the sexual attributes of Eleno and confirmed that, as far as they could say, he was a man! (Saint-Saëns 30)

Sin embargo, Elena/o es arrestado por los tribunales del Santo Oficio de Toledo por haber violado el sagrado sacramento matrimonial, pues estaba casada todavía con el que era padre de aquella criatura. Después de dos matrimonios y de haber servido como soldado y médico, finalmente es acusado de sodomía y hechicería. Condenado por bigamia, fue sentenciado a doscientos latigazos y diez años de servicio forzado en un hospital de Toledo.

A pesar de que este cambio de mujer a hombre tenía bases biológicas, Elena/o, fue sentenciado a castigos corporales y a la asistencia obligatoria en un hospital. Sherry Velasco comenta que este sector de la sociedad, que no encajaba en la categoría hombre o mujer se criminalizaba: “the cases of those sexually indeterminate individuals who attempted to move from one gender role to another were investigated and frequently criminalized by civil and ecclesiastic authorities” (101).

La que correría con mejor suerte sería Catalina de Erauso, mejor conocida como la Monja Alférez quien se cree que nació en 1592 en la región Vasca. De acuerdo a su autobiografía fue

enviada al convento a los cuatro años de donde escapó a los quince años para comenzar una vida llena de aventuras “in the fashion of a pícaro” (Vilaseca 61) primero en España y después en América. Al escapar se cortó el cabello y cambió su atuendo de mujer a hombre.

Su vida en Latinoamérica como soldado estuvo acompañada de hazañas tales como “flirting with woman, playing cards, and getting into streets fights, all under the name of Antonio de Erauso” (Vilaseca 61). A pesar de su movilidad de un género a otro se salvó de ser condenada por los servicios bélicos prestados a la corona Española: “The Pope accorded her the right, despite the persecution and condemnation of crossdressing in women, out of recognition for her efforts in the New World on behalf of the Spanish crown and the Catholic Church” (Vilaseca 61), sin embargo, después de otorgarle este derecho, “After the decision was made, it was a capital offense to adopt the dress of (sic) behavior of the other sex” (Vilaseca 61).

Según Vilaseca el estudio de la autobiografía de Erauso, revela la construcción de una identidad sexual escogida lo que constituye un reto para el discurso dominante de su período.

Además, es destacable que Erauso haya luchado por la legitimización de su nuevo estado sobre todo porque apeló al Papa, la más alta autoridad de su época.

Jelena Sánchez advierte en su artículo "The Transvestite Woman: A Paradigm of Feminized Masculinity and Society in Tirso de Molina's *Don Gil de las calzas verdes* (1615)" (2006), que después de que se alude a la mención de una sexualidad irregular, inmediatamente después se reprocha.

CARAMANCHEL. (*Sin ver a Doña Juana.*)  
Aquí dijo mi amo hermafrodita,  
Que me esperaba, y, ¡vive Dios! Que pienso  
Que es algún familiar, que en traje de hombre  
Ha venido a sacarme de juicio,  
Y en siéndolo, doy cuenta al Santo Oficio.  
(Tirso, *ODC Vol I 1722*)

Caramanchel expresa sus sospechas al grado de llamar a su amo textualmente 'hermafrodita'<sup>11</sup> además piensa que ha ido expresamente a 'sacarlo de juicio' y para no verse implicado, añade que rendirá cuentas al Santo Oficio. Sin embargo, la ambivalencia de Juana/Gil causa envidia en Don Juan: "this objectification for the feminine male is reflected in the Play. Don Juan confesses his envy of Juana-Gil's attractive feminine

---

<sup>11</sup> He aquí un ejemplo de la terminología utilizada para describir una sexualidad irregular. Juana/Gil exhibe características sexuales ambiguas debido al travestismo. Y Caramanchel lo describe como hermafrodita cuando en realidad el personaje no es hermafrodita.

qualities that arouses Inés: "Pues que mi lado le doy, /con el cortesano estoy. / Ya de celos desespero [. . .] ¡Ay de mí! (sic)/¿Mírale doña Inés? Si, / ¡Qué presto empiezo a envidialle!" (Sánchez, "Transvestite" 138).

Si por un lado se condena el afeminamiento del hombre, por otro se presenta el deseo alcanzar esa feminización. De acuerdo a Jelena Sánchez "Masculinity is changeable, adaptive, reconfigurable; it is constructed rather than inherent. Furthermore, gender must be taken as a plurality, not as the binaries it deceptively presents" (Sánchez, "Transvestite" 265).

Esa misma envidiada ambivalencia por el éxito que se le otorga en este caso a Juana/Gil con las mujeres recuerda el fenómeno que se produce con el mito de Don Juan. Gregorio Marañón, el primer médico español contemporáneo de ocuparse extensamente de cuestiones de la sexualidad, cuidadosamente propone que: "Este gran héroe romántico estaba lejos, muy lejos, de ser un modelo de varón" (Marañón, *Don Juan* 110). Marañón sugiere que la inspiración de Tirso para crear a Don Juan, viene de la controversial vida del Conde de Villamediana. Los dos coinciden en muchos aspectos y por extensión, la homosexualidad de Don Juan es latente, puesto que

Villamediana estaba complicado en un proceso de "pecado nefando" (Marañón, *Don Juan* 110).

Un caso similar reflejado en la Comedia ocurre en el travestismo del personaje Juana/Gil en *Don Gil de las calzas verdes* (1615), en donde se parodia y critica el afeminamiento del hombre español. Según Jelena Sánchez:

Tirso seems to dramatize further notions about contemporary gender and class in a heightened emasculated society. Hence, this feminization of Juana-Gil serves two objectives: on one hand, to critique or parody a new deteriorated masculine identity; and on the other, to recognize female subjectivity. (128)

Si bien Tirso de Molina condena las sexualidades irregulares por medio de diferentes estrategias, las imágenes creadas proponen, discursos de problemáticas de género importantes y del interés de la sociedad de su época. Por ejemplo, precisamente, la ausencia de la barba en un varón equivalía a sinónimo de feminidad. De acuerdo a Jelena Sánchez, Juana-Gil representa la "effeminate masculinity in Madrid. Dressed in male garb she exemplifies the unmanly man and deconstructs the signifiers of masculine gender socially inscribed in attire, behavior, speech, voice, and beard" (132).

Por medio de Caramanchel se va definiendo ante la audiencia la ambivalencia de Juana-Gil, quien repara en todos los signos de feminidad: lo verde de la vestimenta, la voz se cataloga como "tiple moscatel" (Tirso, *ODC Vol I* 1719), y corresponde a un tono agudo de mujer o niño (Sánchez, "Transvestite" 132), también lo identifica como a un eunuco por medio del apelativo "capón" (Tirso, *ODC Vol I* 1722).

Por ejemplo, para Juana/Gil es más útil hacerse pasar por hombre<sup>12</sup> con el fin de medro.

Tirso creates a shrewd transvestite, who understands Money, occupation and women as the leverage with which men negotiate their surroundings. In a time when money bought positions, titles and alliances, in a powerful court, Madrid offered new opportunities to those seeking lucrative returns. In the play, Juana astutely assumes the infamous and salient role of a court *pretendiente* as her mimetic ideal. (Sánchez, "Transvestite" 129)

Otro ejemplo hecho a una alusión a la ambigüedad sexual se da en *El mesón de la corte* (1588) de Lope de Vega.

---

<sup>12</sup> Un caso similar es el de Sta. Librada quien por medio de un milagro logra su anhelada masculinización. Esta masculinización la salva del dominio de un matrimonio no deseado. Para el estudio de Sta. Librada consulte la investigación hecha por Ilse Friesen en *The Female Crucifix: Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages* (2001) o el texto de Carlos Alberto Vega *Transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval* (2008). Un caso actual en donde se caracteriza la búsqueda de la masculinización para ascender profesionalmente se observa en la filósofa Beatriz Preciado. En su *Testo Yonqui* (2008) propone que una de las maneras más rápidas para acceder al poder político sería la "masculinización hormonal [lo que] generaría mayor confusión social, un modo de dinamitar para siempre la hegemonía natural de los brazos peludos" (154).

ALBERTO. ¡Hola, capón! ¿Sabes tú  
Dónde le hallaré tan gordo  
Para cenar?...

PEDRO. En casa de Barcebú.  
¿No tiene el hombre otro nombre?

ALBERTO. Perdona señor... barbado:  
Que yo le hubiera llamado  
Todo mujer o medio hombre.  
(cit. González-Ruiz 91)

Alberto describe a Pedro en los términos de la época 'capón', 'todo mujer o medio hombre'. Pues aunque Alberto no sabe que Pedro es en realidad Doña Blanca travestida, le parece demasiado afeminado para ser hombre. No solamente se presenta una atracción por parte de Alberto hacia a Pedro, sino que también se manifiesta en otros personajes masculinos que visitan el mesón. Julio González-Ruiz comenta que el término "capón" en este contexto significa castrado y que a un "capón"<sup>13</sup> se le atribuye las peores características de un hombre y lo más ruin de una mujer (91).

El personaje femenino travestido crea una sensualidad que se basa precisamente en la ambivalencia de este componente. La ambivalencia sexual de ese 'Pedro afeminado' causa confusión entre los personajes y posiblemente en un público despistado.

---

<sup>13</sup> Lope de Vega utiliza en *El mesón de la corte* (1588) el término 'capón' por medio del personaje Alberto para describir al personaje travestido Pedro. Tirso de Molina utiliza el término 'capón' en *Don Gil de las calzas verdes* (1615) por medio de Caramanchel para describir la ambivalencia de su amo Juana/Gil.

En un sentido llano: Alberto está atraído a Pedro. Esta situación presenta la repudiada atracción de un hombre hacia otro hombre, o en términos actuales, se presenta una relación homoerótica. Sin embargo, esa atracción se cancela gracias a la ironía dramática donde el dramaturgo le anticipa al espectador que Pedro es Doña Blanca. De este modo se justifica el inexplicable y turbio deseo de Alberto hacia Pedro/Doña Blanca. Al principio se desarrolla una relación homoerótica travestida bajo el disfraz, que por supuesto no promueve el dramaturgo, pero aún así se crea una segunda narrativa en aras de ser rechazada.

La siguiente sección se enfocará en la conceptualización del hombre afeminado. En respuesta, se hace un breve recuento histórico que destaca la feminización del hombre como una amenaza social.

### 3.2.2 Los afeminados.

Durante el reinado de Enrique IV de Castilla (1454-1474), mejor conocido como Enrique el impotente se suscitaron una serie de conflictos que desestabilizaron el reinado.

Barbara Weissberger comenta en *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power* (2003) que la credibilidad del Rey estaba en tela de juicio principalmente por su afinidad con el mundo islámico.

The king's maurophilia not only has an adverse effect on his personal habits it also casts a shadow over his religious orthodoxy, for "even in his gait, in his food, and his habit of reclining when eating, and in other secret and more indecent excesses, he had preferred customs of the Moors to those of the Christian religion". (Weissberger, *Isabel* 76)

El cronista Alfonso de Palencia quien comenzó con una campaña en contra del Rey y su sucesora Juana princesa de Asturias a favor de Isabel la Católica maneja un discurso en donde el orden político se articula en términos de un desorden socio-político utilizando el sexo, la sexualidad y el erotismo para crear un discurso (Weissberger, "Tierra" 295).

El propósito primordial de Palencia es "the stigmatization of Isabel's predecessor Enrique IV as sodomitic in order to denigrate him as a man and to discredit him as monarch and his daughter as heir to the throne" (Weissberger, *Isabel* 71).

Entre las descripciones más comunes que Palencia utiliza para referirse al Rey se encuentran: la burla a sus características físicas: "gran semejanza con el mono", la crítica a su

personalidad retraída y extraña: "huía del trato de las gentes", "enamorado del tenebroso de las selvas, sólo en las más espesas buscó el descansó", "he sniffed with delight the stench of putrefaction, and the stink of the shaved hooves of horses, and of burned leather... so that by the sense of smell one can judge the others"<sup>14</sup> en el área matrimonial: "enteramente ajeno al conyugal afecto", "sudden absences" a su sexualidad: "nefandas iniquidades", "toda suerte de livianidades", "vicios infames", "innumerables abusos... cuya enumeración me sonroja y me apena" (Weissberger, *Isabel* 75).

Al igual que Barbara Weissberger, Sidney Donnell propone en *Feminizing the Enemy*, que el proceso de feminización que se refleja en la producción cultural del Siglo de Oro es una táctica utilizada como un mecanismo de defensa en contra de cualquier fuerza que desestabilice el orden social y la unidad española.

Una de las fuerzas desestabilizadoras más significativas y que se refleja en el objeto de este estudio es la intrusión del moro en la sociedad española. Federico Garza Carvajal comenta que a principios del siglo dieciséis se comienza a reflejar en la literatura la asociación entre el sodomita y los extranjeros:

---

<sup>14</sup> Para un estudio más extenso relacionado a un perfil psicológico de Enrique IV consulte el *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo* de Gregorio Marañón.

“Writers had often represented Moriscos (Moors) in literature as consummate practitioners of sodomy” (61).<sup>15</sup>

Los sodomitas/extranjeros también eran conocidos como ‘las lacras’ por su asociación con la plaga, la enfermedad, la infestación. Cristian Berco expone en su libro *Sexual Hierarchies, Public Status. Men, Sodomy, and Society in Spain’s Golden Age* (2007), el porcentaje de los sodomitas condenados a la muerte “relajación”, variaba significativamente entre un grupo étnico y otro. Por ejemplo, de los aproximadamente 500 casos tratados de sodomía perfecta a finales del siglo dieciséis principios del diecisiete bajo la corona de Aragón, el 34.78% de los condenados era de origen moro o negro y el 10.81% pertenecía al grupo de los españoles (Berco 110).

Durante el reinado de Felipe II (1556-1598), el pelo largo fue tomando precedente sobre el cabello corto. El uso de pelucas, perfumes y hasta maquillaje, era muy común entre los hombres de la alta sociedad, dando como resultado “says Lope de Vega, that you never know whether you are talking to a man or to their sisters” (Defourneaux 57). Así como el largo del

---

<sup>15</sup> En España, además de los moros, también los judíos, los italianos, los turcos y los portugueses eran asociados con la condición sodomítica. Irónicamente, los holandeses imputaban a los diplomáticos españoles de haber introducido la sodomía en los países bajos. Además, la sodomía la consideraban como un vicio Católico e italiano (Garza Carvajal 61).

cabello de estos caballeros iba creciendo, así iba empeorando su situación económica. La élite ya no tenía los medios para construir o mantener sus palacios, pero aún así consumían abundantemente y patrocinaban ampliamente las producciones culturales, afortunadamente.

Esta dinámica causaba entre los dramaturgos, “divided loyalties” (Donnell 158), pues ya que por un lado la monarquía era la patrocinadora de sus obras, por otro, la misma monarquía era el objeto de la parodia que tanto entretenía a los espectadores. Los dramaturgos enfrentaban el reto de producir obras teatrales que agradaran a miembros de diversos estratos sociales. Al dramaturgo no le concierne el nivel social de su audiencia con tal de que pueda pagar por entrar a los teatros públicos y ver sus representaciones: “In this context, gender parody often served as means to poke fun at—and, at time, reprimand—any member of Spanish society, whether it were King or commoner” (Donnell 158).

Blanca de los Ríos comenta que en la “tragicomedia bíblica” *La mujer que manda en casa* (1612) de Tirso de Molina, se inician dos grandes y no estudiadas manifestaciones del arte de Téllez: “su ‘teatro bíblico’ y su ‘sátira política’”. Tendencia

ingénita en Tirso, inherente a su alto espíritu crítico y decisiva en el curso de su vida y de su obra” (567). En esta obra el Rey de Israel está dominado por su mujer Jezabel, el cual termina por imponer ritos paganos con el fin de satisfacer los deseos sexuales de Jezabel; Tirso expone en la escena sexta de la primera jornada las preferencias de Jezabel por medio de Crisalia, utilizando como recurso dramático analogías de carácter mitológico:

JEZABEL. Tengo amor si soy su esposa.

los preceptos ha seguido  
de Venus y de Baal

CRISELIA. Solo el amor conyugal  
Te puede ser permitido.

JEZABEL. Esposa fue de Vulcano  
Venus, y aunque Diosa fue  
de Marte amante se ve  
Rendida a su amor tirano.

CRISELIA. Si esos ejemplos imitas,  
¿por qué no temes en ellos  
la red que pudo cogellos  
a los dos? ¿Por qué acreditas  
deleites de su amor sólo  
que la afrenta ocasionaron  
en que los dioses la hallaron  
descubriéndolos Apolo?  
(Tirso, *ODC Vol I* 590)

Jezabel es conocida en el Antiguo testamento por la gran influencia que ésta tiene sobre el Rey Acab. A ella se le atribuye el funcionamiento legal dedicado a Baal y por llevar a los hebreos a la idolatría, la corrupción y la inmoralidad sexual. En

el caso de *La mujer que manda en casa*, el carácter de Jezabel es aún más dominante que el original, además de incorporarse un insaciable deseo sexual al ser representado por la seducción a Nabot y su ofrecimiento hacia Jehú. Tirso de Molina utiliza esta estrategia para asociar al personaje bajo un esquema de acciones negativas. Presenta al público lo que no debe de ser una buena mujer y lo que no debe ser un buen gobernante y al final ninguno de estos llega a un buen fin.

Existe un rechazo directo y claro hacia el carácter del Rey por parte de los personajes. Eiora cataloga la relación Jezabel-Rey como la del "marido-marioneta" (71) en donde no encajan las características de heroína tirsiana de una mujer inteligente y "dispuesta a todo con tal de conseguir sus propósitos, pero dentro de los límites del honor y la fe" (71).

El fin de Jezabel en la comedia tirsiana sigue el de la versión bíblica, donde la vida del personaje culmina al ser devorada por unos hambrientos canes, después de ser arrojada por un balcón. Así mostrándose el triunfo de la religión cristiana sobre el judaísmo.

En *La mujer que manda en casa* se tacha, literalmente, como afeminado, el ejercicio del poder del Rey:

RAQUEL. Será Sardanapalo  
Rey que no se aconseja  
Y afeminado su gobierno deja  
A una mujer enemiga  
De la piadosa ley.  
(Tirso, *ODC Vol I* 599)

Felipe III, (1598-1621) y sus ministros llenaban sus días con actividades como la caza, el teatro, y reuniones sociales. Los aristócratas eran frecuentemente acusados por su ambigüedad o afeminamiento. Se volvieron objeto de ridiculización por el creciente miedo a una nación afeminada. Aunque la clase privilegiada estaba exenta de castigos severos por sus excesos estilísticos, la idea de *cross-dressing* en público era inconcebible bajo términos legales:

Transvestism clearly involved serious risk in seventeenth-century Spain. Men who dressed or appeared too much like women were likely to be suspected of homosexual sodomy, a crime legally punishable by burning alive, and women who dressed as men were believed to be "past both honesty and shame," as Vives warned. (Perry 132)

Por otro lado, Julio González-Ruiz comenta a Garber: "the transvestite keeps the fantasy in play, though often in a ritualized way, by deploying a rhetoric of clothing, naming, and performance or acting out" (88).

Como se ha podido constatar, la línea divisoria que existe para conceptualizar las sexualidades irregulares, es muy fina. Ya

se utiliza el término sodomita, hermafrodita, ya medio mujer, medio hombre. La teoría *queer* propone la movilidad de una identidad a otra. El estudio de la producción cultural del Siglo de Oro bajo una perspectiva *queer*, es muy prometedora, sea en términos de la perturbación de género, sea en términos del deseo irregular, cuando no las dos cosas juntas.

La inclusión de estas 'sexualidades irregulares' podría confundir a los censores o a la audiencia al punto de que se pensara que el dramaturgo estaría promoviéndolas. No obstante, para evitar este riesgo, al presentarse la irregularidad sexual, finalmente se condena y se re estabiliza el orden, aun cuando se haya creado accidentalmente una segunda narrativa. En el mismo tenor, el siguiente capítulo demostrará cómo Tirso de Molina aprovecha el modelo hagiográfico para elogiar el universo católico y cancelar el mundo pecaminoso musulmán.

## CAPÍTULO 4

### FEMINIZACIÓN, HOMOEROTISMO, PECADOS Y SANTIDAD EN *LOS LAGOS DE SAN VICENTE*

Después de tomar en consideración algunas investigaciones representativas que los estudiosos del Siglo de Oro han hecho bajo una perspectiva *queer*, llega el momento de examinar el estudio de una comedia que no ha recibido la merecida atención. Como se ha mencionado anteriormente, el análisis que se expondrá a continuación tiene el propósito de examinar de qué manera Tirso de Molina representa el triunfo del cristianismo sobre el islamismo. Primero se estudiará la caracterización del Rey Fernando como un agente institucional por medio del pastor Pascual. Después se desarrollará la caracterización de Alí como un símbolo de la tentación del pecado nefando en su fallido intento por corromper a Tello y por último se concluirá este capítulo con el desarrollo de la conversión de Santa Casilda.

Si bien el dramaturgo logra contrastar estos dos mundos y mostrar la virtud del catolicismo, en algunas instancias se crea una doble narrativa que presenta una deconstrucción o

transgresión del discurso establecido.<sup>16</sup> Sin embargo, este discurso se presenta dentro del ambivalente mundo musulmán.

De este mismo modo David William Foster comenta:

The analysis of [. . .] a queer Spanish must, rather take into account complex issues of sociocultural context and linguistic determinate. It must be attuned to the presence of hegemonic and heteronormative priorities and the degree to which a writer may adopt a transgressive or deconstructive stance toward them. Questioning the assumptions of those priorities, as imposed on writers by academic traditions and/or protocols, is where the practice of queering begins. (Foster, "Queer Spanish" 17)

Aunque en esta comedia se observa una segunda narrativa que refleja un discurso transgresivo, esto es un resultado que se crea bajo la consigna de repudiar los ignominiosos pecados del mundo musulmán.

#### 4.1 El Rey Fernando y el pastor Pascual.

Como se acaba de detallar en el capítulo anterior, la noción de un rey débil o afeminado, como en el caso de Enrique IV de Castilla, representa una amenaza para la seguridad nacional. En la literatura del Siglo de Oro la imagen del rey estaba sujeta a la crítica por medio de la parodia en aras de reprobar un posible comportamiento impropio. Aunque esta es una comedia

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, el *Libro de buen amor* crea una segunda narrativa a veces más recordada que el mensaje moralizador del autor.

hagiográfica, dentro del periodo de su creación, la unidad nacional era una gran preocupación para la monarquía, y el dramaturgo incorpora esa problemática aunada a una resolución en esta comedia. Si bien por medio de la hagiografía se presentan los milagros de la fe, no sería posible representar este triunfo sin la intervención de un rey justo y acertado, lo que al mismo tiempo consolida el estado y la fe. Sofía Eiroa comenta que la dramaturgia de Tirso es una defensora de la monarquía, pero que esto no significa que “la crítica política y social esté ausente de sus comedias” (68) sobre todo con el fin de representar el comportamiento ejemplar o reprochable de un rey.

El Madrid del fin del siglo dieciséis y el principios del diecisiete se convirtió en un paradigma de la formación de una identidad que esa misma sociedad aspiraba imitar. Los modelos contemporáneos de masculinidad y feminidad abrazaban todo un conjunto de nuevas características e ideales que competían con los valores clásicos. Según Jelena Sánchez “a new world order” (123) iba comenzando debido a varios acontecimientos históricos como la reconquista, la conquista del nuevo mundo, la caída de la hegemonía española frente a la francesa, el deterioro

político de la casa de los Habsburgos, la decadencia moral plagada de favoritismos de la burocracia gobernante, las cortes desenfrenadas y ostentosas de Felipe III (1598-1621) y de Felipe IV (1621-65), y todo esto dando como resultado que los anteriores ideales propios de caballería fueran reemplazados por nuevas aspiraciones, así logrando modificaciones a varios niveles. Otro de los factores que podían afectar la vulnerabilidad de esta sociedad en crisis, y que era considerado como uno de los más peligrosos, era la presencia de los moros en el reinado por las razones expuestas a lo largo de esta investigación y sobre todo por su asociación con el pecado nefando.

*Los lagos de San Vicente* comienza *in media res* en un diálogo entre el Rey Fernando y el pastor Pascual en medio de unos riscos. El Rey Fernando va de cacería y se pierde entre los parajes y el Rey se atiene a los conocimientos de un rústico pastor para salir de este aprieto.

FERNANDO: Enriscado me perdí;  
Pastor, acércate aquí.  
[ . . . . . ]  
PASCUAL: Por aquí, que poco falta  
de la sierra.  
(vv. 5-6, 73-74)

Más adelante, bajo el pretexto de la ignorancia de Pascual se presenta una confusión entre lo real con el artificio. Lo real

que viene siendo la piel de las manos del Rey y el artificio los guantes<sup>17</sup> que trae puestos, que es clave para el resto de la comedia:

FERNANDO: ¿Nunca viste guantes?  
PASCUAL: ¿Qué?  
FERNANDO: Éstos. ¡Simple es el villano!  
PASCUAL: [. . . . .]  
    Las mías el azadón  
    Las ha enforado de callos  
    [. . . . .]  
FERNANDO: ¡Sazonada rustiqueza!  
(vv. 56-58, 65-66, 73)

A Pascual se le presenta sorprendido por la suavidad de las manos del Rey, sin embargo y aprovechando este enredo se crea una confluencia entre dos conceptos muy importantes. Por un lado se presenta a un rey afeminado, de manos blandas y suaves a tal punto que se les compara con las de una mujer: “¿Pues hay dueña/ que las tenga como vos? (vv. 54-55) y por otro, se contrasta con la masculinidad<sup>18</sup> de Pascual que se

---

<sup>17</sup> Raúl Galoppe propone que los guantes en *El Aquiles* son utilizados como un símbolo de guerra o de amor, según el contexto. Consulte *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina* 2001.

<sup>18</sup> Existe otra posible instancia en donde se caracteriza la masculinización de un personaje. Esta investigación proponía que el personaje Mari Pabros, se masculinizaba al describírsela con “barba” ya que en algunos estudios del Siglo de Oro coinciden con que la utilización del término “barba” para referirse a la “barbilla” de una mujer se toma como un símbolo de masculinización (sobre todo en la hagiográfica porque connota castidad). Sin embargo, en esta investigación existe una discrepancia y esta caracterización no ha sido incluida en este estudio. Habría que destacar también que a Mari Pabros se la llama con el nombre masculino: Mari Pedros” (v. 2963) y con el término “Marica” (v. 2988). La caracterización de Mari Pabros, no sólo serviría

representa por medio de la aspereza de las manos: "Pascual. Las mías el azadón/ las ha enforrado de callos" (vv. 65-66).

En breve y sin importarle al Rey el cúmulo de insultos por parte de Pascual, le pide al pastor que se le aproxime: "acércate aquí" (v. 7); así continúa poco a poco desarrollándose el diálogo y por medio del lenguaje se crea un discurso que definitivamente crea la imagen de un rey amilanado y vacilante.

Esta imagen se intensifica al utilizarse una terminología que evoca una serie de imágenes que no sólo causarían mucha gracia al público por el tono burlesco sino que tienen un doble sentido.

FERNANDO

Acerca, dame la mano

PASCUAL

Que has de llegar a lo llano

Bueno para longanizas.

*(Alárgale el bastón para que se tenga a él).*

Agarraos a este garrote.

¿Quién diabros (sic) por aquí os trujo?

Teneos bien que si os rempujo,

No doy por vueso (sic) cogote

Un pito.

(vv. 24-31)

La palabra "longanizas" acompañada por el movimiento sugestivo de Pascual al extenderle el bastón seguido del

---

como elemento de contraste sino como un ejemplo del rechazo a una sexualidad irregular, ya que al final de la comedia se casa con Pascual.

mandato de Pascual: "agarraos a este garrote" (v. 27), crea ciertas imágenes sicalípticas. El juego de palabras, la ignorancia de Pascual, el despiste del Rey contribuyen definitivamente a la feminización de la imagen del monarca.

Las asociaciones eróticas con este término son obvias, sobre todo por las características dadas al Rey por Pascual. Otro término utilizado por Pascual que parece ser que se refiere al Rey y que no queda claro su significado, se observa en el siguiente verso: "Sí, acercáosle, que espetado; pues yo os juro a non de san" (vv. 7-8). El término 'espetado' según Celsa García Valdés, significa: "afectadamente grave, tieso" (74). El juego de los dobles sentidos crea una gran confusión para poder dilucidar qué es lo que está "afectadamente" (García Valdés 74) grave o tieso. Las imágenes fluctúan entre referencias al poder masculino del miembro viril por medio de símbolos fálicos y a la femineidad por medio de la fineza de las manos del Rey Fernando, que en realidad se debe a los guantes de "piel de cabrito" (v. 83).

Toda esta dinámica aparenta ser una mordaz seducción entre el Rey y Pascual. El Rey Fernando invita a Pascual a acercársele, éste lo acusa de ser un diablo, de haber sido parido

por el diablo, de 'jodío', de estar borracho, de ser un hechicero, un duende y un brujo. Los insultos de Pascual sirven para repudiar ante el público a un gobernante afeminado.

Para asegurar esta imagen, Pascual no sólo hace referencia al término diablo<sup>19</sup> en el tercer verso, sino que lo vuelve a utilizar en el verso 18, seguido utiliza el término "diabro" en los versos 20 y 28.

¡Valga el diablo que los parió! (v. 3)

El diablo; verá la medra (v. 18)

Hombre del diabro, ¿estás loco? (v. 20)

¿Quién diabros por aquí os trujo? (v. 28)

Los términos y expresiones en cuestión dan cabida a una doble interpretación, precisamente por su valor ambiguo y también por el lugar en donde se presentan dentro de la obra. Por ejemplo, el ambiente en el que este encuentro toma lugar, tiene un gran significado, la pradera, los parajes. Estos lugares al aire libre eran puntos de conragación para la satisfacción erótica entre caballeros (lugar perfecto para feminizar la imagen

---

<sup>19</sup> Pascual utiliza la misma expresión en los versos 71, 2152 y 3045 pero para dirigirse a Mari Pabros. Es interesante notar que este término sólo se utiliza precisamente con estas dos figuras. Aunque todavía quede por estudiarse esta sección, una posibilidad es que Pascual esté repudiando la deconstrucción del sistema binario al invertirse estos dos con la caracterización de un rey afeminado y una mujer varonil.

del Rey): "Often the men would set off together to an orchard in the meadows of the Sevillian countryside known as the Huerta del Rey, a popular refuge for those seeking pleasure in the most compromising clandestine social actions of the sixteenth century" (Garza Carvajal 63), aludiendo a la declaración de un joven acusado del pecado nefando, en esta deposición, el joven acusaba a un "affluent fellow named Maldonado" (Garza Carvajal 63) de seducirlo bajo una higuera donde Maldonado perdió su compostura e intentó besar y "force himself onto the young boy" (Garza Carvajal 63).

El hecho de que dos varones se encuentren juntos no importa si sea entre parajes o en una habitación, no implica una relación homoerótica. Esta interpretación es dada por la combinación de estrategias que utiliza el dramaturgo para poner en escena estos actos. Se apela a la terminología, el tono, el ambiente, el vestuario y las descripciones de los personajes, para lograr la posible feminización del Rey—la cual, por supuesto se cancela—durante el desarrollo de la obra. Además, hay que recordar el valor que tiene esta dinámica para la economía de la obra: el triunfo del catolicismo y un gobierno fuerte versus el corrupto mundo musulmán.

Al principio de la comedia se presenta al Rey desorientado e incapaz de guiarse a sí mismo para retomar su camino. Esto es una metáfora para mostrar la posible ineptitud de un gobernante. En el segundo capítulo se destacan las cualidades positivas del Rey y de la gran importancia de su intervención para el éxito de los personajes y en última instancia del triunfo del catolicismo sobre el islamismo.

Sin embargo, el representar a un rey perdido en esta comedia no es un ataque a este personaje en particular. Este tipo de introducción pone sobre aviso a la audiencia para mostrarle que, de no rectificarse esa situación, el triunfo alcanzado no se lograría. Si un rey se muestra afeminado y con la guardia baja sería muy probable que la lacra del moro sodomítico llegase a corromperlos. Lo que recuerda la situación de Enrique IV el impotente. Pero queda claro que, en esta comedia, el español con todas sus virtudes vence al enfermizo musulmán, sobre todo porque la imagen del Rey se reivindica poco a poco a través de la comedia.

En esta misma línea, según Ignacio Arellano, la burla hecha a los reyes en la Comedia era relativamente una "crítica permitida dentro de unos límites muy definidos, y en gran parte

bastante convencionales” (15). Por ejemplo, en *La estrella de Sevilla* (¿1623?) atribuida a Lope de Vega, se presenta a un rey manipulador y de bajos valores morales, pero que al final de la comedia se rehabilita su imagen. El rey don Sancho se enamora de una hermosa sevillana llamada Estrella Tavera quien está comprometida a casarse con Sancho Ortiz. Sin embargo, una noche, y después de haber utilizado sus influencias logra llegar a las habitaciones de Estrella. Al ser descubierto por Busto Tavera, hermano de Estrella, el Rey huye pero desea vengarse y contrata a Sancho Ortiz para matar a Busto Tavera sin saber el Rey la relación que existe entre Sancho Ortiz, Busto y Estrella. Sancho mata a Busto, y después es encarcelado. No obstante, el Rey finalmente confiesa que ha sido él quien ha ordenado a Sancho darle muerte a Busto y Sancho Ortiz queda en libertad. Al concluirse la comedia, la problemática se reordena gracias a que el Rey actúa cabalmente.

En el caso de *Los lagos*, habría que tomar en cuenta que la imagen del Rey se construye precisamente por medio del gracioso. En otras palabras, a Pascual se le presenta como a un cabrero ignorante y perteneciente a los estratos económicos más bajos; Pascual es incapaz de reconocer al Rey aún cuando la

imagen de los reyes aparecía en las monedas, además es un pastor que no sabe diferenciar entre los guantes y la piel y tampoco sabe hablar correctamente.

El gracioso funciona como “un punto de vista que amplía, vitalmente el sentido de la acción dramática. Es a manera de un espejo puesto por el dramaturgo en la ‘comedia’ no para reflejar la realidad tal cual es, sino para dar la *otra* imagen que, unida a la del caballero (galán, padre, esposo, poderoso, rey), dé por integración y por contradicción a la vez, la imagen completa de la vida humana tal como funcionaba en la sociedad española contemporánea de entonces” (Penas 27). Pascual representa una sociedad poco informada con valores e ideas permanentes incapaz de adaptarse a los cambios sociales y reconocer las características de miembros de diferentes estratos socioeconómicos; Pascual no da cabida a la imagen estilizada del Rey: desde el peinado, el atuendo hasta el olor. Sin embargo, Pascual le plantea la duda a la audiencia al caracterizar un Rey poco masculino, débil e insensato. Pero, a su vez, la audiencia no se puede fiar del juicio del iletrado cabrero. Lo que inhabilita esa feminización por partida doble: primero, por no poderse tomar en serio la imagen que el ignorante gracioso crea del Rey

y segundo, por la reconstrucción que se hace de esta imagen paulatinamente a través de la comedia.

Como se expuso inicialmente, en el introito se presenta una situación hipotética: qué pasaría si el Rey fuera débil, afeminado, insensato, despistado. Si la cabeza del reinado fuese de este modo, qué pasaría con los miembros de ese cuerpo, es decir "whereof the King is the head and the subjects are the members" (Kantorowicz 15), si el rey no reivindica esa imagen, como la cabeza de su reinado, sería desastroso para los miembros de esa sociedad, es decir para la economía de la obra. De acuerdo a Ernst Kantorowicz, el rey es objeto de la crítica del pueblo por su doble naturaleza. Como persona física y como institución política: "*corpus morale et politicum*" (211). Sin embargo, algún lector o espectador incauto pudiese llegar a ignorar esta dualidad y pensar que un ataque cometido en contra del rey es hecho solamente en contra de la institución política o religiosa, sin tomar en cuenta que el rey como *corpus morale* es susceptible a la crítica como cualquier otro miembro de la sociedad.

Al principio de la comedia expresamente se contrastan dos mundos y a su vez se exponen dos contradicciones. Por un lado

se presenta a un pastor ignorante, pero que saca del aprieto al Rey. Por otro lado se presenta a un Rey sofisticado, pero incapaz de retomar su camino. De igual manera, si se contrasta el principio y el final de la comedia, al comenzar se presenta una situación de desorden y al final de la comedia el Rey logra reordenar ese mundo confuso.

En suma, la imagen que se maneja del Rey al principio de la comedia claramente se transforma en una imagen positiva a través de la comedia, pero sobre todo se muestra a un rey apto y capaz de reordenar una sociedad perturbada.

En otro orden de ideas, en la comedia *Las quinas de Portugal* (1638), Tirso presenta un comienzo casi idéntico al de *Los lagos*, los primeros cien versos aproximadamente coinciden entre sí, casi al pie de la letra. Justo al inicio de la comedia, se presenta a un pastor en este caso llamado Brito, guiando a un perdido conde, Don Alfonso. Igual que en *Los lagos*, es una vez más un pastor quien guía a un perdido personaje y coincidentemente son personajes que pertenecen a un alto estatus, un rey y un conde.

La trama también es muy parecida, se dan relaciones entretejidas de moros y cristianos y aunque esta comedia cuenta

con elementos religiosos, no es hagiográfica y fue escrita casi veinte años después. La similitud entre estas dos comedias recuerda el concepto de *topoi koini* de Ernst Robert Curtius en donde un tema es tan significativo que es recurrente en la producción de un dado autor. Curtius añade que esta modalidad es observada sobre todo en escritos hagiográficos "This procedure is especially frequent in the *vita sancti*" (160) y en algunos casos la repetición se da casi textualmente entre un escrito y otro "but very many turns of phrase were repeated word for word again and again, and more than one *vita* is to a greater extent or less extent pieced together, like a mosaic, from fragments intended for the portraits of other saints" (Curtius 160).

Una vez más se observa cómo esta recurrencia se convierte en una crítica en contra del posible afeminamiento de un gobierno. Bajo el pretexto de ignorar lo que es un guante y al describir el peinado, los ademanes, el atuendo, el tipo de calzado y hasta el olor se feminiza la imagen del Conde y del Rey. Brito y Pascual condenan y se burlan de esas características lo que reitera que el dramaturgo no promueve ese afeminamiento.

Queda claro que en esta comedia se crea esa confusión en aras de representar lo que un buen rey debe y no debe de ser. Brito se refiere al calzado del Conde como "chapines" (v. 36), al olor del Conde como de "poleo" (v. 45). Celsa García Valdés comenta en su artículo "*Los lagos de San Vicente: algunas notas sobre una comedia de Tirso de Molina*" (1995) de estas alusiones: "a lo poco apropiado del calzado y vestido del conde para andar por aquellas breñas; para el pastor, como se verá más adelante, es signo de afeminamiento" (76), y en referencia al perfume del Conde: que el pastor identifica con el del poleo y su buen olor le hace sospechoso de afeminado.

Se llama también poleo "la jactancia y vanidad en el andar o hablar" (García Valdés 76). También este afeminamiento se reitera al prevenirle de la hoguera: "que no encarezcáis la leña" [v. 46]: el pastor relaciona la cuidada apariencia externa del conde con la posible falta de virilidad, y le advierte del castigo que se daba a los homosexuales que no era otro que quemarlos en la hoguera" (García Valdés 77). Los tres ejemplos acabados de mencionar están escritos con exactitud en *Los lagos*, la única diferencia reside en el número del verso: "chapines" (v. 41), "poleo": (v. 51), "leña" (v. 52).

La descripción que se hace de esta primera escena le permite al espectador, construir significados por medio de las imágenes establecidas a través del lenguaje, es decir, las “construcciones del lenguaje concebidas como actos del habla entre los diferentes personajes” (Galoppe 11). En la acotación se traza a Pascual cargando ‘muy a lo grosero’ un bastón y una honda y al Rey yendo de cacería en lo alto de unos riscos. En la didascalía de *Las quinas*, también se incluyen los ricos, pero se agregan peñas, espesuras, matas, y se describe como un “sierra muy difícil” (Tirso *ODC Vol III* 1321). A Brito también se le describe cargando un bastón, pero en este caso se añade la descripción del tamaño, ya que se traza como “muy largo” (Tirso, *ODC Vol III* 1321).

Aunque *Las quinas de Portugal* no sea una comedia hagiográfica, se pueden establecer paralelos entre estas comedia puesto que Tirso utiliza estrategias similares sobre todo que coinciden en la feminización del símbolo de poder Conde/Rey, con la finalidad de mostrar un comportamiento no deseado en un gobernante. Además, al final de las dos comedias se cancela la feminización por medio de diversas estrategias.

En el caso del Rey, como se mencionó anteriormente, la feminización se revierte paulatinamente a través de la comedia. Esto sucede principalmente por tres instancias. Primero, por el perdón concedido a Tello; segundo, por el permiso otorgado a Casilda en la búsqueda de los lagos y finalmente la restitución del resto de las relaciones por medio de los matrimonios. Al principio de la comedia Tello hiere a Diego por haber quebrantado el lazo de amistad entre ellos debido a la fortuita relación que se da entre Diego y Blanca. Tello al principio acusa al Rey de ser desmesurado e injusto: "Tello. Don Diego, favorecido/ de vos, muchos ha ofendido" (vv. 154-55), "Temo el poder coronado/ de un Rey que se subordina/ a leyes que amor inclina/ contra la razón de estado" (vv. 164-67).

Sin embargo, más adelante se desarrolla un diálogo entre Blanca y el Rey. El Rey intenta ayudarla a aclarar sus ideas para deducir si quiere a Tello o a Diego. Esta faceta es sumamente importante, porque comienza a reconstruir la imagen del Rey. Se muestra paciente, comprensivo, pero sobre todo justo y, no 'ponderativo' como Tello anteriormente profería. Incluso el Rey planea una estratagema que implica a Tello aprisionado y desterrado, pero solamente con la finalidad de evocar una

reacción en Blanca. Esto permite decidir al Rey el futuro de Tello y Diego con respecto a Blanca.

BLANCA. ¿Ya engañan las majestades?

REY FERNANDO. Siempre que engañan bellezas

Importa que sutilezas

Desembocen voluntades

De la vuestra he colegido

Que a título de ofenderle

Procurábadas tenerle

Antes preso que perdido.

(vv. 542-49)

Blanca se da cuenta del plan del Rey y éste justifica su proceder en aras de descifrar los verdaderos sentimientos de Blanca. A pesar de que Tello hace una crítica al símbolo de poder, al final el Rey le confiere no solamente el perdón por haberse ido con los moros después de haber herido a Diego, sino que le otorga el permiso de ir con Casilda en la búsqueda de los lagos y además de concederle la mano de Blanca.

Después de varias mortificaciones, en su mayoría causadas por Axa y Alí, como se discutió anteriormente, los personajes logaran superar los obstáculos. Así como Alí y Casilda limpian sus pecados por medio de la conversión, se demuestra que el rey Fernando como institución responsable de la estabilidad de su gobierno limpia y cura una sociedad en peligro de sucumbir al vicio musulmán.

REY FERNANDO. Yo quiero, siendo el doctor,  
que de una vez convalezcan:  
méritos suyos merezcan  
el mío y vuestro favor.  
(vv. 446-49)

El Rey expresa sus intenciones en relación al bienestar de los personajes, y en último caso, de su reinado. Esta intención es expresada después de la feminización por parte de Pascual, lo que confirma que esta feminización propuesta por Donnell, no es arbitraria sino una estrategia que se utiliza para atacar al enemigo, en este caso el nefando mundo musulmán. Al final el Rey consagra la política de la corona, en una perfecta unión entre la Iglesia y el estado para el beneficio, protección y estabilidad de la monarquía española, triunfando sobre las amenazas del mundo musulmán.

FERNANDO. ¡Oh asombro de los milagros!  
¡Oh virgen! Que porque vueles  
águila, al trono del sol,  
hasta su esfera te atreves.  
Patrón seré de tu casa.  
(vv. 3434-38)

A continuación abordaremos la caracterización de uno de los personajes más significativos de esta comedia, el moro Alí Petrán.

#### 4.2. Alí y Tello.

Se ha llegado pues a una sección bastante enjundiosa al adentrarnos al estudio de la caracterización del personaje Alí. Como se ha señalado con anterioridad, Alí es primo de Casilda y los dos se convierten al cristianismo. Si bien las conversiones difieren y la única que alcanza la santidad es Casilda, no es menos importante el papel de Alí en esta comedia. De hecho, la dinámica que se propone en este análisis refleja muy de cerca la problemática social de la época.

Como se mencionó en el segundo capítulo, de Alí se sabe que existe un interés por Blanca, principalmente por medio de los artificios de Axa. Sin embargo, en ningún acto, ni en ninguna escena, ni entre el total de los 3,445 versos que presenta esta comedia, existe alguna instancia en donde Alí se le insinúe a Blanca. De hecho, estos dos personajes solamente coinciden en el Acto II, Escena 2 cuando el Rey, Alí y Blanca, y se concentran en describir el estado de Casilda frente al desmayo que sufre debido a su enfermedad.

REY. ¡Casilda!  
ALÍ. ¡Hermana!  
BLANCA. Señora.  
(vv. 1323-25)

También existe una alusión del interés de Alí hacia Blanca en un diálogo entre Alí y Abén Rogel.

ALÍ. [. . . . .]  
Amaba yo a Blanca bella,  
Y por deslumbrar indicios  
De mi pena y no agraviarle,  
De suerte incendios reprimo  
[. . . . .]  
(vv. 2711-14)

Pero aquí lo que compete no es si Alí expresa su supuesta atracción por Blanca en más o menos versos, sino el discurso que en lugar utiliza para referirse a Tello. La siguiente sección presentará a un Tello vulnerable a las turbias intenciones de Alí, sin embargo, la imagen de ambos se reivindica poco a poco durante la comedia. El siguiente diálogo tiene lugar en el Acto I, Escena 6 y en donde se supone que Alí todavía debiera perseguir a los cristianos, puesto que hasta este punto no ha sucedido su conversión. La escena comienza cuando tres moros están peleando con don Tello, pero Alí impide que ataquen a Tello y es así como comienzan las presentaciones entre ellos dos.

Hasta este punto en la comedia, Tello y Alí no habían coincidido y no queda claro ni qué es lo que observa Alí ni tampoco se hace ninguna indicación de la intervención de alguna fuerza poderosa que lo lleve a interceder por Tello. Nótese que

en cuanto Alí pone la mirada en Tello por primera vez, ciertas imágenes son evocadas tras utilizar los términos mitológicos Alcides (Hércules) y Jove (Júpiter).

ALÍ. Dejadle, deteneos,  
Que para tal Alcides sois pigmeos;  
Por Alá soberano  
Que vibra Jove rayos en su mano.  
(vv. 586-89)

El contraste entre Tello y los otros moros es bastante obvio. Los moros son literalmente catalogados como pigmeos y a Tello se le asocia con cualidades físicas relacionadas a Alcides/Hércules tales como la masculinidad, la fuerza, la grandeza física y la valentía. Además de estos atributos, también existen otras características asociadas con Hércules. Por ejemplo, éste es reconocido por las proezas sexuales llevadas a cabo con ambos sexos.

Para reiterar la descripción, Alí glorifica a Tello al distinguirlo como un rey de deidades. Conjuntamente, la imagen que se crea al describirse el haz de luz provocado por los rayos aunada a la vibración de las manos, evoca una imagen algo sugestiva.

Otro punto clave para la contextualización de este concepto es de qué modo Alí agradece que el Rey Fernando no

haya favorecido a Tello y que su amigo Diego lo haya traicionado, pues esto le resulta a Alí un beneficio colateral, ya que gracias estas circunstancias Alí llega a coincidir con Tello.

ALÍ: Mucho a tu rey le debo  
por el agravio que me avisas nuevo;  
mucho a tu falso amigo,  
pues mi dicha estribaba en su castigo;  
mucho más a tu dama,  
pues te conozco porque te desama,  
[. . . . . ]  
(vv. 671-76)

Alí le informa a Tello que le envidia su gran valor al cual Tello responde con agradecimiento por su gran cortesía y por su noble proceder al no haberlo atacado, etc. A partir de este punto, una cosa lleva a la otra y así poco a poco se van conociendo:

ALÍ. [. . . . . ]  
Alí Petrán me llamo,  
Almenón es mi padre, nobles amo,  
Y a ti, que sobre todos  
Resucitas blasones de los godos,  
La inclinación de Marte  
Con mi amparo me trajo hacia esta parte;  
(vv. 683-88)  
[. . . . . ]  
Marchemos a Toledo,  
Si no es que amante persuadirte puedo,  
[. . . . . ]  
(vv. 703-04)

Para ablandar la situación, da la sensación de que Alí comienza por asegurarle a Tello, muy sutilmente, que él ama a nobles y que por encima de todos es a Tello al que más ama: “nobles amo/ y a ti, que sobre todos” (vv. 684-85). Después se presenta el ofrecimiento de todos sus bienes, luego Alí aprovecha la supuesta vulnerabilidad emocional de Tello—por el agravio de Blanca—para invitarlo a irse con él a Toledo: “Marchemos a Toledo/si no es que amante persuadirte puedo” (vv. 703-04). Parece ser que Alí se refiere a Tello como ‘amante’ por la relación que tiene con Blanca, sin embargo, una lectura más cuidadosa permite descubrir las pecaminosas intenciones del moro, que se afianza con el resto de la terminología utilizada.

Es decir, por medio del doble sentido de las palabras, se sugiere que Alí persuade a Tello haciéndole una proposición indecorosa. Retomemos: “nobles amo/ y a ti sobre todos” (vv. 684-85), “Marchemos a Toledo/ si no es que amante persuadirte puedo,” (vv. 703-04). En medio de estos versos, se apela a la onomatopeya para jugar con los significados en el verso 687 Alí dice “la inclinación de Marte”. Si se pone énfasis en la ‘e’ de la preposición ‘de’ seguida del término ‘Marte’ nos da como

resultado 'de-A-marte' y se refuerza el significado con la frase que le sigue en el verso 713 "que me inclinas a amarte":

ALÍ. [. . . . . ]  
La inclinación de Marte  
Con mi amparo me trajo hacia esta parte;  
[. . . . . ]  
¿no es mejor? Por Mahoma soberano  
que me inclinas a amarte,  
de suerte que me atrevo a entronizarte  
[. . . . . ]  
(vv. 687-88, 715-17)

El dramaturgo juega con una noción mitológica que distrae al espectador al utilizar el concepto bélico del dios 'Marte', pero esta connotación es ilógica y contradictoria, ya que Alí acaba de declarar su afinidad con los cristianos por medio de la frase "nobles amo" (v. 684). Entonces, es absurdo suponer que al término 'Marte' se le atribuya el carácter belicoso del término, más bien esto apunta hacia el lado pecaminoso del musulmán.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Steven Wagschal comenta que como parte de una tradición literaria del Siglo de Oro, la asociación bélica dada a Marte, no es ni la única ni tampoco la más común. Éste propone que más bien los autores de la época jugaban con la noción de la relación amorosa entre Marte, Venus y Vulcano. Este triángulo amoroso es utilizado para representar la traición por parte de Marte y Venus, la infidelidad de Venus a su esposo Vulcano, y los celos de éste último (142). Wagschal comenta que la utilización de este último concepto concuerda además con la obra de pintores como Piero de Cosimo, Botticelli y Veronese y de algunas de las producciones de Góngora (142).

Louise Vasvári comenta en su artículo "Semiotics of Phallic Aggression" (1999) que este juego que se crea con el sonido que dos palabras juntas pueden emitir, es parte de una tradición literaria bien establecida (147).

En los siguientes versos, Alí le ofrece todo cuanto posee a Tello. Si bien parece ser que Tello le contesta con otro doble sentido, la escena termina inmediatamente después de esa respuesta. Esto impide así cualquier posibilidad de que Tello pudiera sucumbir a las enfermizas proposiciones de Alí:

ALÍ. No digas más; mis moros,  
Mi voluntad, mis armas, mis tesoros  
Son tuyos; la fortuna  
Patrocine tu amor; cubra la luna  
Presunciones de plata  
Aquesta (sic) noche en tus intentos grata.

TELLO. Pon tus pies en mi cuello.

ALÍ. Alza y marchemos. ¿Llamaste?

TELLO. Don Tello.

(*Vanse*)

(vv. 761-69)

Además de estas características, a Alí se le presenta temperamental y contradictorio. Por un lado no le cuesta mucho dejarle el camino libre a Tello para pretender a Blanca, por otro Alí acusa a Tello de haber profanado su amistad. A lo largo de la comedia, se muestra además la parcialidad y arbitrariedad del mundo musulmán. Es decir, Alí si puede estar interesado en una

cristiana, considerar a Tello como su amigo, pero cuando Axa le adjudica a Tello estar interesado en la mora Casilda, Alí se enardece. La descripción de su retahíla llega al punto de expresar su deseo de venganza hasta acusar a Tello de haber profanado su amistad. Compárense las dos siguientes instancias.

En este ejemplo Alí le cede su dama a Tello.

ALÍ. Pues, Tello, yo soy tu amigo  
y aunque tengo voluntad  
a tu dama, la Amistad  
ha de poder más conmigo.  
Pártete al punto con ella;  
(vv. 2123-27)

En este otro se presenta a un Alí encolerizado contra Tello.

ALÍ. No hay vidas  
en toda la cristiandad  
que puedan venganza darme.  
En vano intentas templarme  
con quimeras su amistad.  
Rompió don Tello conmigo,  
de la infanta enamorado;  
mi amistad ha profanado  
por llevársela consigo.  
(vv. 2737-45)

Queda entonces expuesto que Alí encarna el pecado nefando por medio del discurso utilizado cuando interactúa con Tello. Por otro lado, presentar a un Tello un poco vulnerable aumenta el valor de la dramatización así "creando una oposición dualista entre el cristiano (el bien) y el pagano perseguidor (el

mal)” (Vega 290), donde la tentación se transforma en una lucha personal interior. Pero finalmente el bien triunfa sobre el mal.

A continuación se presentará cómo se desarrolla la salvación de Alí por medio de la conversión. Como se ha indicado, la conversión de Alí es repentina y la de Casilda reflexiva. Aunque la conversión de Alí no muestra la introspección teológica/intelectual de Casilda, la de éste no es mucho menos significativa para el propósito de la comedia. Si por un lado la conversión de Casilda se desarrolla en combinación de sucesos milagrosos y cierta introspección, la de Alí, muestra de otro modo el gran poder de Dios. Leslie Levin comenta a Mario Trubiano en su texto *Metaphors of Conversion in Seventeenth-Century Spanish Drama* (1999) que Tirso escoge estas dos dramatizaciones para mostrar los designios y la voluntad de Dios:

Dios, pues, convierte al pecador escogiendo el modo y momento oportuno según su voluntad y designio. Si quiere convertirle paulatinamente le envía los estímulos eficazmente graduados, y con frustrabilidad correspondiente, como en el caso de Casilda, y si quiere convertirle de repente y absolutamente, le envía los estímulos absolutamente eficaces y. . . sin ningún detrimento del libre albedrío del hombre como en el caso de Alí Petrán. (40)

Antes de proseguir, será útil destacar que la conversión de Alí se asemeja a la del personaje bíblico judío Saúl/Saulo, y quien al convertirse al cristianismo se le conoce como San Pablo. Tanto en la conversión de Alí Petrán como en la de Saúl/San Pablo toman lugar en una persecución de cristianos y los dos son objeto de una iluminación divina, excepto que en el caso de Saúl es Jesús de Nazaret quien se le aparece y no la Virgen María como se le aparece a Alí. El siguiente es un pasaje bíblico de la conversión de Saúl:

Fue precisamente, yendo a Damasco, cuando, en palabras del propio Apóstol, fue "alcanzado por Cristo Jesús" (Filipenses 3, 12). "Rodeado de una luz celeste, cae al suelo, y oye una voz que le dice: Saulo, Saulo, ¿Por qué me persigues? Saulo pregunta: ¿Quién eres señor? Y él le contesta: yo soy Jesús a quien tú persigues. Levántate, entra en la ciudad y se te dirá lo que tienes que hacer [...] Se levantó Saulo del suelo y, aunque tenía los ojos abiertos, no veía nada. Le condujeron de la mano a Damasco, donde estuvo tres días sin vista y sin comer ni beber. (Hechos 9, 3-9)

No es solamente la similitud que existe entre las conversiones lo más relevante aquí, sino que la Virgen María le indica textualmente a Alí que lo que quisiera hacer de él es un Saúl.

ALÍ. Ese por Ti (sic) mi fe adora:  
¿qué quieres hacer de mí?

MARÍA. Un Saulo segundo.  
(vv. 2844-46)

Entonces, por medio de la Virgen María se transfieren las características de Saúl a Alí. Aquí el ingenio del dramaturgo es admirable, ya que le atribuye a Alí por partida doble, dos de las peores posibles características a imputar: moro y judío.

Weissberger cita a Rafael Carrasco describiendo las asociaciones entre el sodomita y el judío.

Behind the sodomite bearer of pestilence, is the outline of the *converso*. They are joined in the worst popular insult that could be hurled: faggot Jew! The English translation of "puto judío" as "Jewish whore" cannot fully convey its abjection because the masculinization of the term *puta* here doubly stigmatizes the Jewish male, figuring him not only as feminine whore, but also as the passive partner in the masculine sodomite act. (Weissberger 294)

Además de las correspondencias existentes entre la conversión de Saúl y Alí, cabe destacar las conexiones entre el personaje literario Alí con el personaje histórico conocido como Aly Maymon, hijo de un Rey moro de Toledo. Su conversión también toma lugar cuando Aly se dirigía rumbo a Toledo con una gran cantidad de cautivos, al detenerse a descansar al pie de una higuera, tuvo la revelación de la Virgen María: La aparición de la Virgen María con tan resplandeciente luz que ciega y da con el moro en la tierra. (...) sufre un milagro

parecido al de Saulo en el camino de Damasco (Lahorascales 625).

Ambos personajes emprenden un viaje a Toledo, en las dos conversiones la voz escuchada viene de la Virgen María, son iluminados, se hace mención de la higuera y los dos caen al suelo desde el caballo cegados por la luz saliendo de entre las ramas de la higuera. La cantidad de metáforas utilizadas en el momento de la conversión yuxtaponen el islamismo y el cristianismo. Leslie Levin comenta que las yuxtaposiciones entre 'agua' y 'fuego', 'hielo' que 'abrasa' y 'fuego' con 'nieve' invocaban el contraste entre esas dos religiones. A su vez, el oxímoron creado por 'hielo... que abrasa' era comúnmente usado en la poesía del siglo XVII para representar un misterio religioso o espiritual en lo que aquí se manifiesta en la repentina conversión de Alí.

A continuación se citará el momento de la conversión de Alí en *Los lagos*, casi en su total extensión, en donde se aprecian completamente los elementos anteriormente mencionados.

ALÍ. Todo el cielo sea conmigo,  
¿qué hielo es el que me abrasa?  
¿Qué fuego en nieve traspasa  
El alma que en él mitigo?  
¿Quién eres luz milagrosa,  
formidable y apacible,

suave cuando terrible,  
tierna cuando rigurosa?  
¿Quién eres, que tal espanto  
has puesto en el alma mía  
que tiembla?  
MARÍA. Yo soy María,  
A quien tú persigues tanto.  
Contra estímulos del cielo  
Vana resistencia haces.  
(vv. 2823-37)

El diálogo entre Alí y la Virgen María definitivamente refleja un gran misticismo. Las metáforas que se utilizan para describir a la Virgen son bastante sublimes. Este lenguaje indiscutiblemente manifiesta el nuevo discurso de Alí. Pero, solamente porque anteriormente se utilizaba en relación al receptor Tello y lo convertía en un discurso obscuro y pecaminoso. Hay que recordar el tono con que Alí le ofrece todos sus bienes a Tello y cómo lo describe. Al cambiarse el receptor se reordena el discurso, así consumándose la gloria del bien sobre el mal.

En este caso, bajo el pretexto de una abrupta aparición que ciega a Alí, y que por tal se le presenta sumiso a la dominancia de la Virgen, y presto a cumplir sus órdenes al darle a la Virgen el poder de decidir sobre él: "¿Qué quieres hacer de mí?" (v. 2845) a lo que ella contesta que quiere que se vuelva

cristiano, pero no sin olvidarse de pedirle que se 'aperciba' a servirla y de que mude el amor que le tiene a Blanca, hacia ella:

MARÍA. Cristiano quiero que seas,  
que a servirme te apercibas,  
que en esta soledad vivas,  
que el amor que en Blanca empleas  
lo mudes a mí.  
(vv. 2849-53)

Al final de la escena de la conversión la Virgen María le otorga a Alí Petrán un valle, al cual nombrarían el valle de Sopetrán, así congraciándose su presencia en las tierras cristianas.

ALÍ. Racimos de luz se ven  
Que el Olimpo han despoblado  
MARÍA. A quien es mi capellán  
De esta suerte sé yo honralle;  
Ven, y llámese este valle  
De tu nombre, Sopetrán.  
(vv. 2944-49)

El dramaturgo utiliza la figura del moro Alí, como símbolo para representar la ambivalencia erótica adjudicada a dos grupos donde se crea un paradigma narrativo en la que recalca el triunfo del bien—cristianismo, sobre el mal—musulmán, además de incluir características negativas del grupo judío, utilizando la comedia como un agente que reprueba cualquier desviación que vaya en contra del sistema binario heterosexual.

A continuación, se dará inicio a la última sección de este capítulo y que a su vez cierra con esta investigación. Se llevará a cabo la caracterización de Santa Casilda la cual, como se ha mencionado anteriormente, se consagra con la conversión al cristianismo.

#### 4.3 Santa Casilda.

Como se ha dicho con antelación, se desarrolló el papel de Casilda en relación a Axa y se ilustró de qué modo Axa actúa como un agente desestabilizador entre las relaciones de los personajes. Pero sobre todo se mostró de qué modo Axa intenta sabotear la evolución de Casilda. Sin embargo, no se estudió hasta qué punto Casilda debe también luchar contra sus propias impertinencias. La siguiente sección discute el carácter moral de Casilda y su conversión.

Según Leslie Levin en su texto *Metaphors of Conversion in the Seventeenth-Century Spanish Drama* (1999) existen además algunos términos de doble sentido que describen a Casilda. Levin discute una instancia en donde el término 'gozar' tiene dos connotaciones, la espiritual y la sexual. Casilda utiliza este término para indicar al Rey moro, su padre, que necesita ir en

busca de los lagos después de que ha sufrido un desmayo  
causado por su enfermedad.

CASILDA. Ay, Lagos de San Vicente,  
¿Cuándo os he de gozar yo?  
(vv. 1331-32)

Sin embargo, el término cobra el sentido sexual tal como  
en el júbilo sexual de una mujer, "gozar una mujer" (Levin 35)  
cuando Casilda le pide permiso a su padre para ir con Tello en  
busca de los lagos.

CASILDA. [. . . . . ]  
Este cristiano es prudente  
Y en tu servicio leal,  
Fiaré de su caudal  
Todo lo que el alma siente,  
[. . . . . ]  
(vv. 1369-72)

El Rey moro asume que Casilda realmente está enamorada  
de Tello y que además él, por medio de ese 'gozo' sería la cura  
para la enfermedad de Casilda. Este es un punto muy importante  
para el desarrollo de la comedia, puesto que se presenta un  
mundo sexualizado, al punto que el mismo Rey lo representa por  
medio de esta proyección. La reacción de Tello, entre asombro e  
indignación corrobora la virtud de un mundo cristiano versus el  
sexualizado mundo musulmán.

REY. Todo pedir es cobarde.  
Sed, don Tello, consejero

De la infanta, persuadidla  
A que es padre de Casilda  
Un rey con todos severo;  
Con ella no. Ay, si por vos  
Cobra salud, no es bastante  
Premio un reino. Ven, Infante.  
TELLO. ¿Qué es esto, válgame Dios?  
(vv. 1376-84)

Habría que recordar que estas imágenes se refuerzan con las artimañas de Axa al insinuar que Casilda en realidad está interesada en los cristianos y no en la religión. Y, si por un lado Axa es el malévolo personaje que causa la discordia y planta la semilla de la duda en cuanto al comportamiento de los personajes, por otro es la clave para que precisamente se ventilen los pecados del mundo musulmán y así salga airoso el universo cristiano.

Otra manera en que se contrastan las ideologías es por medio del término 'quimera'. Casilda utiliza el término antes que el resto de los personajes para describir la arbitrariedad del islamismo.

CASILDA. Axa, nuestro entendimiento,  
¿en qué difiere del bruto?  
Según aquesta quimera  
[. . . . .]  
(vv. 885-87)

Después Axa y Alí utilizan este término para poner en tela de juicio las intenciones de Casilda. Mientras Casilda espera

encontrar la cura de su enfermedad por medio de los lagos, para Alí y Axa los lagos "are quimeras, a figment of Casilda's imagination and a symbol of evil (Cirlot 46) in the form of sexual desire" (Levin 36).

Axa transpone el símbolo del bautismo y de fervor en pasión sexual: "Axa. [E]stos Lagos--mejor diré, quimeras--" (v. 2591), "Axa. [Q]uimérico te engañe tu deseo," (v. 2599). Como se indicó en el segundo capítulo Axa es incapaz de comprender la necesidad de la búsqueda de la cura espiritual de Casilda. Axa, Alí e incluso el Rey moro, como se discutió anteriormente, se proyectan, y por consiguiente representan, en cierto modo, que el regirse bajo los deseos de la carne es una parte inherente del mundo musulmán.

AXA. Lagos, sí, que de llamas  
ilícitas te encienden, pues que sé que amas  
a don Tello, de suerte,  
que el honor atropellas y la muerte.  
[. . . . .]  
(vv. 2627-30)

Existe otra instancia en donde se pone en tela de juicio la castidad de Casilda, y se le presenta como una pecadora. Es en la novena escena del tercer acto y donde Tello utiliza la expresión "Magdalena segunda":

TELLO. [. . . . .]  
Estos Lagos son de San Vicente,  
Incógnitos hasta hoy, ya medicina  
De toda enfermedad, todo accidente.  
Ángel la Infanta ya de esta piscina,  
Magdalena segunda penitente,  
Pero cándida virgen que encamina  
Al cielo afectos que la den corona  
[. . . . .]  
(vv. 3165-71)

Llamar a la futura santa 'Magdalena Segunda penitente' y asociarla con las connotaciones de la que llora, y no con la pecadora, primero no tendría coherencia, pues aunque Casilda sufre por su enfermedad, se le muestra llena de bríos al abrazar la religión cristiana. Segundo, la asociación con la pecadora, va mucho más a fin con los preceptos hagiográficos, pues se asegura, sin tener que presentarse abiertamente, el lado pecaminoso de la futura santa, pecados que se lavan/limpian simbólicamente con el agua de los lagos, correspondiendo al sacramento de la tradición cristiana.

Existe una correspondencia en la técnica dramática de Tirso de Molina en cuanto a la utilización del término 'Magdalena' para connotar el lado pecaminoso de este personaje. En el Auto tirsiano *Los hermanos parecidos* (1615), se utiliza el término 'Madalena' y (coincidentalmente también se utiliza el término 'Saulo' a cinco versos de distancia). Ignacio Arellano explica que

en este caso al utilizar el término 'Madalena' se refiere a María Magdalena, la que "según Lucas (8,2) era una de las mujeres que acompañaban a Jesús, de la cual—dice—habían salido siete demonios" (Arellano, *Autos* 279). También se hace una referencia a "Adán segundo dónde se sugiere una contraposición entre Adán (Adán primero) y Cristo (Adán segundo), en dónde Adán representa la ambición y Cristo la salvación" (Arellano, *Autos* 260).

En un soneto escrito por Góngora para el "Marqués de Ayamonte" (1606), se nota la utilización del término 'segundo' además del manejo de personajes mitológicos y de otra terminología que apunta a la posibilidad de una sexualidad irregular. El soneto trata de la aversión del Marqués por ir a México.

Volvió al mar Alción, volvió a las redes  
De cáñamo, excusando las de hierro;  
Con su barquilla redimió el destierro,  
Que era desvío y parecía mercedes.  
Redujo el pie engañado a las paredes  
De su alquería, y al fragoso cerro  
Que ya con el venablo y con el perro  
Pisa Lesbín, segundo Ganimedes:  
Gallardo hijo suyo, que los remos  
Menospreciando, son su bella hermana  
La montería siguen importuna,

Donde la Ninfa es Febo y es Diana,  
Que en sus ojos del sol los rayos vemos,  
Y en su arco los cuernos de la luna.  
(63)

Este soneto claramente indica la decisión del marqués de no irse a Nueva España, donde iba destinado a ser Virrey en 1606, empresa que rechazó (Ciplijauskaité 62). El término 'Lesbín' no aparece ni en el *Diccionario de autoridades* ni en ninguno contemporáneo, sin embargo, desde esta lectura se podría relacionar el término 'Lesbín' con la isla de Lesbos en Grecia, famosa por ser la cuna de la poetisa de la antigüedad *Safo*, cuyos poemas detallaban su amor apasionado hacia sus compañeras, dando origen al moderno término lesbianismo.

En este caso el término 'Lesbín' refuerza la expresión que viene inmediatamente después: 'segundo Ganimedes', referencia directa al hijo del marqués. De acuerdo a Daniel Heiple, Góngora utiliza el mito de Ganimedes de dos maneras. La primera en donde habitualmente lo incluye en un contexto serio. La segunda de un modo satírico y burlesco, aludiendo a la figura mitológica donde el Zeus se enamora perdidamente de Ganimedes y de acuerdo a las "Renaissance interpretations" donde frecuentemente alude a éste como el 'garzón de Ida' cuyo uso de la palabra 'garzón', sugiere un sentido especial que viene del

“Quijote (I, 40)” y de Fray de Haedo, donde la palabra está designada a un “sodomita mantenido por un señor árabe (II, 702)” (Heiple 220). En suma, la combinación de esta terminología feminiza al hijo del marqués al atribuírsele las características de un ‘segundo Ganimedes’ lo que denota que el uso de la mitología además del adjetivo ‘segundo’ connota ciertas características para describir a los personajes que de otro modo no sería posible por la naturaleza de su obscenidad.

En la comedia hagiográfica tirsiana *Quien no cae no se levanta* (1628) se presenta un caso similar al de Alí y Casilda en el momento de la conversión. Esta similitud propone la utilización de una técnica tirsiana para representar los últimos vestigios de una sexualidad mal encausada entre estos pecadores. El momento de la conversión sirve para mostrarle a la audiencia que ese erotismo mal ubicado debe redirigirse para compenetrarse con Dios, por medio de un éxtasis místico.

Por ejemplo, a Margarita, la futura convertida, se le conoce por sus descontroladas pasiones y gran sensualidad. Esos desenfrenados entusiasmos llegan a reflejarse aún en el momento de la conversión. Según Dassbach, lo que induce a Margarita a convertirse “no son las implicaciones teológicas de la

visión que recibe del Cielo y el Infierno, sino la belleza de la escena celestial” (41) y con esto no se refiere al significado sobrenatural de la aparición del Ángel sino a “su atractivo físico” (41). Al presentarse al Ángel se le describe como: “un mancebo muy galán, que es el ÁNGEL de la guarda, y levanta a Margarita” (Tirso, *ODC Vol III* 888), esto precede la escena en donde surge “la seductiva y erótica escena amorosa en la que Margarita y el Ángel se enzarzan en un atrevido coqueteo dialéctico, el cual termina con la escena en la que el ángel aparece en una cama y se lleva a Margarita con él al cielo para desposarse con ella” (Dassbach 41).

MARGARITA. ¿Quién eres tú, que a encender  
Mi pecho vienes aquí,  
Desde que tu mano toca  
Las mías? Dichoso empleo,  
Desde que tus ojos veo,  
Desde que vierte tu boca,  
No palabras, sino almíbar,  
Desde que tus labios bellos  
Contemplo en tus cabellos  
Arma lazos de oro Tíbar,  
Tan perdida estoy de amor,  
Que en lugar de arrepentirme  
Y a la enmienda reducirme  
Que me predica el temor,  
Sea dicha o sea desgracia,  
A no tenerme tú, hiciera  
Amor que otra vez cayera,  
[. . . . .]  
(vv. 2925-41)

El discurso erótico se comienza a entrecruzar con el discurso místico. Nótese la descripción por parte de Margarita hacia el Ángel creando una imagen sumamente bella. El Ángel le parece tan bello a Margarita que indica textualmente que de no ser él un Ángel, entonces ella pudiese caer en la tentación: "Margarita. A no tenerme tú, hiciera/ Amor que otra vez cayera," (vv. 2940-41).

Esta descripción del Ángel hecha por Margarita además de las de su encuentro con él, crea verdaderamente una imagen fuerte sobre todo si se añaden los atributos físicos de los actores, ya que al ángel se le describe como 'galán' en esta misma escena y Margarita se describe a sí misma como de una "frágil hermosura" (Tirso *ODC Vol III* 876).

El Ángel menciona su "beldad" (v. 2977) y en una didascalía se le describe con el cabello suelto y como a una "Magdalena" (Tirso *ODC Vol III* 891). Dassbach comenta que la audiencia era consciente de la utilización del "simbolismo y rasgos que el público reconocía e identificaba fácilmente" (103), en referencia al simbolismo que encierra una 'Magdalena'.

Por ejemplo, al puntualizar el fuego que Margarita siente en el pecho, se describe básicamente su grado de pasión.

Después se entra de lleno en el “coqueteo” (Dassbach 41)—por así llamar esta interacción, citando a Dassbach—pues si esto se toma por ‘coqueteo’, uno habría que cuestionar la descripción de una relación más íntima.

En todo caso, el grado de erotismo de la escena asciende al describirse cómo se van tocando las manos Margarita y el Ángel, el contacto visual, los labios, la descripción de la humedad de la boca del Ángel, el cabello y como va sucumbiendo Margarita a estos deseos conforme va avanzando la escena: “Margarita. En la celestial belleza/ con que amarte me provoco, ángel eres, y aún es poco” (vv. 2963-65).

Al mismo tiempo, se hace obvio que a Margarita le tiene sin cuidado volver a ‘caer’, con tal de ‘caerle en gracia’ al galán ángel. En la siguiente escena, se expresa la reciprocidad de sentimientos por parte del Ángel y de cómo quiere disfrutar de la belleza de Margarita.

ÁNGEL. Si tal reciprocación  
halla en ti mi voluntad  
gozar quiero tu beldad  
y no perder la ocasión,  
en tu tálamo amoroso  
me hallarás, sígueme luego.  
(vv. 2975-80)

Esta intención se fortalece al presentarse al Ángel acostado en una cama, que sirve como prelude de la proposición de éste de desposar a Margarita. Aunque esta unión se justifica por medio de un discurso místico, la yuxtaposición de estos términos ambivalentes sin duda debió haber llamado la atención del espectador:

MARGARITA. ¡Ay, esposo celestial!  
Si a tal suerte, a dicha tanta  
Llega a gozaros mi vida,  
Diga mi feliz caída  
Quien no cae no se levanta.  
(vv. 3038-42)

Ya que el Ángel se convertirá en 'esposo celestial', se cancela el sentido profano del erotismo descrito en las anteriores escenas, excelente modalidad para lograr presentarle al público este vínculo sagrado. A nivel visual se entretiene al público, a nivel teatral se cumplen las convenciones hagiográficas y a nivel teológico se siguen los preceptos de la doctrina católica.

Este sutil 'coqueteo' entre Margarita y el Ángel, recuerda el discurso utilizado entre Alí y la Virgen María y el de Casilda y San Vicente.

MÚSICA. *Todo el monte, desde la mitad arriba, se abre y queda como chapitel de una torre, levantado; descúbrese en su centro una sala adornada por arriba y por debajo de sedas, en*

*medio, sobre unas parrillas, desnudo, San Vicente mártir, abrasándose.*

CASILDA. Agua que tiene eficacia  
De alcanzarme vuestra gracia,  
¿dónde la tengo de hallar?

VICENTE. Aquí.

CASILDA: ¡Ay, cielos! una sierra  
abierta por la mitad,  
da a mis dudas claridad  
y mis errores destierra.  
¡Qué majestüoso centro!  
¿Quién es aquél que se abrasa  
y tantos incendios pasa  
fénix de paciencia dentro?  
¿Hay más deleitoso espacio?  
El risco que ya es dosel  
le sirve de chapitel  
y su interior de palacio.

VICENTE: Vicente soy. Hija, busca  
los Lagos de San Vicente,  
sanarás.

*(Cúbrese.)*

(vv. 1156-82)

Obsérvese que no sólo se presenta a San Vicente 'desnudo' y 'abrasándose', sino que éste no se cubre hasta que termina la conversación con Casilda, es decir, todo este diálogo en donde San Vicente está dirigiendo a Casilda a ir en busca de los lagos, lo ha hecho desnudo. El dramaturgo juega aquí con dos nociones: 'el agua que tiene eficacia' y 'Los lagos de San Vicente'. Por un lado Casilda pregunta que en dónde habrá de hallar 'el agua que tiene eficacia', a lo que San Vicente contesta: 'Aquí'.

Entonces, al hacerse una distinción de la ubicación de estos dos conceptos, se hace una diferenciación de significados. Es decir, al principio se menciona que Casilda puede encontrar el 'agua que tiene eficacia' justo en donde yace el santo: 'aquí'. Y después se aclara que si Casilda quiere encontrar los dichos lagos, tendrá que ir a en busca de ellos a otro lado, o sea al lugar donde están 'los lagos de San Vicente'.

En esta escena se crea una imagen místico erótica, en donde al principio el objeto del deseo es el santo como ser terrenal. Imagen que se refuerza por medio de las expresiones de Casilda por la manera en que responde a San Vicente después de que éste indica que Casilda puede encontrar 'aquí, el agua que tiene eficacia': "¡Ay, cielos!, ¡Qué majestüoso centro!, ¿Hay más deleitoso espacio?" (vv. 1160, 1164, 1168).

Esta técnica utilizada por el dramaturgo de combinar elementos fuertemente eróticos con elementos místicos da la impresión de que el pecador está siendo tentado por una última vez, pero finalmente se consagra el cristianismo cuando la fuerza espiritual vence las debilidades físicas. En el caso de *Los lagos*, en esta instancia, por medio de Casilda, el islamismo es representado por la debilidad física y el cristianismo

representado por la fuerza del espíritu, que al final sale vencedora.

Tirso seguramente toma como patrón la mística de San Juan de la Cruz o Santa Teresa quienes logran manifestar la unión del alma con Dios. Uno de los cometidos de la religión católica es tener control sobre el deseo físico y una manera de controlar estos impulsos es el tornarlos en una aspiración por alcanzar la comunión con Dios.

Por último, una metáfora muy significativa y que sirve para diferenciar un mundo decadente sobre un mundo virtuoso, es el contraste topográfico entre el comienzo y la conversión de Casilda. Recuérdese que al principio se describe al Rey perdido entre unos riscos. Algunos de los adjetivos que se utilizan para describir el lugar son: enriscarse, cuesta, escabrosa, abigarrada tierra (similares a los parajes que describe Garza Carvajal). Estos términos son generalmente intercambiables con conceptos como riesgo, peligro, dificultad. En cambio, el simbolismo de las montañas, libre de los otros adjetivos que se utilizan para describir el sitio donde se pierde el Rey tiene el significado opuesto.

Según Leslie Levin, a través de la literatura del Siglo de Oro los montes y las montañas tienen diversos significados. Pero, en la comedias religiosas éstos representan un cambio espiritual generalmente se connota el arrepentimiento o el momento de la conversión en sí. Esto surge de la asociación de la montaña con la idea de meditación, elevación espiritual o la comunión (Levin 32). Como se puede apreciar, la aparición de San Vicente toma lugar en unos montes que se abren a la mitad poniéndolo al descubierto y concediendo que se desarrolle la conversión, así permitiéndole ver al espectador que 'por agua y fuego se alcanza el reino de Dios' (vv. 1191-92).

Gracias a los elementos hagiográficos, se logra representar el mundo enfermizo del hereje musulmán en contraste con el mundo católico que se rige por altos valores morales. Por medio de la feminización del Rey al principio de la comedia se logra advertir al espectador cuál sería el destino de una nación si su gobernante fuera un rey débil y desmesurado. La caracterización de Alí, temperamental y vengativo, llegan a su máxima expresión al encarnar el mundo sodomítico tan temido y repudiado. La caracterización de Casilda como ex pecadora que

se revierte por medio de sus esfuerzos por encontrar la cura a esos males, consagra finalmente la doctrina católica.

Al final, el Rey y Casilda pasan por un proceso evolutivo que representa el triunfo y la unión del gobierno y la religión, siendo este uno de los cometidos principales de la agenda política-religiosa contemporánea a la comedia.

## CONCLUSIÓN

Los elementos hagiográficos en combinación con las técnicas dramáticas de Tirso de Molina, hicieron posible la representación del triunfo de un mundo virtuoso católico sobre un mundo pecaminoso musulmán, donde se crea una segunda narrativa erótica. Sin embargo, queda claro que el dramaturgo no promueve las conductas irregulares que se representan, puesto que son caracterizadas en aras de repudiar el pecaminoso mundo musulmán, para enaltecer el universo cristiano.

Tirso de Molina capta la problemática social y logra representar sus fallas, sus vicios, con el propósito de presentarle al público el correcto proceder que va en concordancia con los preceptos católicos. El conjunto de esfuerzos por parte de todos los personajes para lograr el éxito sienta un precedente para el espectador. Cada obstáculo que los personajes superan significa un paso más para alcanzar la gracia de Dios y en última instancia consumir la unión de la hegemonía española.

La España contemporánea a la producción de esta comedia que todavía sufría las consecuencias de la bancarrota de 1596, además de que la producción de esta comedia coincide con la

bancarrota de 1607, tienen una influencia, en general en la producción de la comedia. Esta crisis económica afecta a todos los sectores y niveles de la sociedad española. Por ejemplo, la lucha de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, que siglos antes habrían comenzado, dejó un gran legado para la lucha de la unidad española. Esta persistencia cobra vida a través de producciones culturales como lo es esta comedia hagiográfica.

Las crisis económicas traen consigo consecuencias positivas inesperadas, como la riqueza que se encuentra en toda la producción cultural española desde las letras hasta las artes plásticas, sobre todo en el Barroco. Seguramente, la desestabilización y las nuevas problemáticas daban pie a esas representaciones y producciones. En el caso de esta comedia, tanto los judíos como los musulmanes representaban una amenaza social y por ende, se vuelven objeto de representación.

Si por un lado ese temor por la ocupación de los extranjeros en la tierra española tiene como fundamento una base económica, por otro, las estrategias para combatirlos llegaron a varios extremos. Recordemos la propuesta de Sidney Donnell, que feminiza al enemigo para estigmatizarlo, repudiarlo

y finalmente eliminarlo. Los judíos y musulmanes se asociaban con el crimen y la enfermedad más temida: el pecado nefando.

Los tres puntos clave que se expusieron a lo largo de este trabajo ilustran esta problemática, pero sobre todo la resolución y el triunfo de ésta. Estos puntos fueron: Axa como agente desestabilizador, el Rey como un agente institucional responsable de estabilizar su reinado y la caracterización de Alí y Casilda. Alí que encarna el pecado nefando y Casilda como pecadora.

Axa, el personaje perverso y maligno que desestabiliza el orden social al perturbar todas las relaciones, es el único personaje que no logra comprender la doctrina católica y por lo tanto se castiga al quedarse sola. Queda fuera de la heteronormatividad, por lo tanto al final se cataloga como 'loca'. Axa representa una sexualidad fuera de control, mal encausada que por seguir sus instintos sexuales es capaz de romper todos los límites de la moralidad. Axa miente, sabotea, intriga y aprovecha la vulnerabilidad del resto de los personajes para infundir su maldad.

Este elemento hagiográfico—componente profano— es crucial para el éxito de la trama y su representación.

El Rey, desempeña asimismo un papel clave. Por medio de su incierta caracterización, al principio de la comedia, se presenta una situación hipotética que sirve como una advertencia. El Rey representa el gobierno, la cabeza del país y de no estar bien puesta en su lugar, sus miembros, la monarquía podría resquebrajarse. La imagen del Rey se va fortaleciendo conforme a las acertadas decisiones que va tomando a través de las complejas situaciones que se presentan y se vuelve un pilar para la economía de la comedia. Para comenzar, se presenta su imparcialidad al abogar a favor de Tello. Después respalda la búsqueda de la cura de la enfermedad de una musulmana y por último restablece el orden social por medio de las uniones que se consagran tras el sacramento matrimonial. En suma el Rey cumple con su compromiso como gobernante y asegura el triunfo de la hegemonía española.

La caracterización de Alí es sin duda la más atrevida, ya que éste representa el pecado 'impronunciable' o 'indecible'. No cabe duda que la conversión repentina de Alí tiene una gran relación con la gravedad de su nefando pecado. Alí intenta corromper el mundo cristiano con sus sucias intenciones y es imprescindible una rápida intervención. Como se expuso

anteriormente, una conversión reflexiva tiene su mérito, pero la repentina no deja lugar a dudas de la gravedad de los pecados; así corroborándose el poder de la gracia divina en donde las justificaciones no son necesarias y las razones se reducen a los misterios de Dios.

Casilda a su vez, representa el otro pilar más importante de la poderosa monarquía española: la religión. Esto complementa el elemento político. Sin valores morales y espirituales, esa hegemonía es susceptible a una fragmentación. Casilda representa el cambio, la transformación, la sanación que se encuentra a través de la doctrina católica. En los lagos encuentra la cura la enfermedad de la sangre que reside en su origen musulmán. El desarrollo de Casilda al igual que el del Rey es presentado en diferentes etapas. La de Casilda coincidiendo con la tradición de la comedia hagiográfica. Casilda pasa por un momento de duda, después viene el momento de reflexión por medio de la introspección intelectual y teológica, lo que luego se reafirma por medio de los milagros. Sin embargo, la vida de la futura Santa también tiene que dramatizarse y por medio de los ardides de Axa y la caracterización por parte de Tello al catalogarla como 'Magdalena Segunda' se implica una vida

pasada de pecados que finalmente son expiados en los lagos. Reiterándose la premisa que 'por agua y fuego se alcanza el reino de Dios'.

Una de las tareas que queda todavía por hacer es el estudio de la comedia hagiográfica tirsiana en función al desplazamiento del sistema binario heterosexual. Aunque por medio de este estudio se concluye que el dramaturgo presenta la irregularidad sexual por medio del mundo musulmán con el objeto de ser repudiado, dada a la técnica dramática utilizada por Tirso de Molina en el resto de su producción teatral, es plausible que estas instancias sean recurrentes en su producción hagiográfica, más allá de *Los lagos de San Vicente*.

Por ejemplo en su única comedia mitológica se expone claramente el desplazamiento del sistema binario heterosexual. Recordemos cómo una actriz lleva a cabo el papel del personaje Aquiles quien se trasvierte a mujer. Después, la actriz se presenta en escenas de carácter erótico con otra mujer, haciéndose pasar en algunas instancias por Aquiles y en otras por Nereida. La genialidad de Tirso al poder representar este tipo de conceptos donde combina la movilidad de género y

comportamiento (e identidad) reta a las mentes más tradicionales.

Incluso, en *Los lagos de San Vicente* queda aún mucho por hacer. Queda como incógnita la identidad de Diego, pero sobre todo investigar por qué el personaje más perverso, de la comedia, Axa, es quien menciona que Diego está entre ellos, pero disfrazado. ¿Será que Diego es musulmán? ¿Será un musulmán travestido? ¿Es hombre o mujer? Aunque estas interrogantes parezcan altamente atrevidas, “[the] wild speculation may be appropriate to at least open to debate on the matter. Literary analysis is not the resolution of a mathematical formula, and what looks like ‘reasonable commentary’ may only be highly conventional discourse. It is those scholars who have been willing to take the risk of speculative analysis, of stating the not immediately confirmable observation, and of persevering in the reconstruction of the gaps of social discourse” (Foster, *Spanish X*) que también contribuyen significativamente a la crítica literaria.

Sin embargo, es evidente que Tirso de Molina no promueve este tipo de relaciones nefandas, puesto que los personajes que transgreden el orden heterosexual binario, o bien

mueren como le sucedería a la sensual Margarita, o acaban desquiciados como le sucedería a la perversa Axa o se convierten al cristianismo como sucede con Alí y Casilda encontrando el camino correcto: ya que 'por agua y fuego se encuentra el reino de Dios' y así triunfa el catolicismo sobre el pecado nefando.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto. "Motivos burlescos en las sátiras de Quevedo contra Góngora". *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. University of Georgia, 1991-92. 1-12.
- Agustín, San. *Confesiones*. Trad. P. Valentín M. Sánchez Ruiz. España: Azaharra, 1964.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Ediciones Akal, 1996.
- Aliaga, Juan Vicente. *Identidad y diferencia*. Madrid: Gay y Lesbiana, 1997.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, eds. *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.
- Amezúa, Agustín G. de. *Lope de Vega en sus cartas*. Madrid: Real Academia Española, 1940.
- Aparicio Maydeu, Javier. "Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo". *Scriptura* 6-7 (1991): 51-56.
- Aquinas, Tomás. *Summa Teológica*. New York: Benzinger Bros, 1952.
- Aragüés Aldaz, José. "Fronteras de la imitación hagiográfica (I): una retórica de la diferencia". *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro. Volumen II: el sabio y el santo*. Eds. Ignacio Arellano and Marc Vitse. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2007. 275-302.
- Arellano, Ignacio. *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*. Pamplona: GRISO Universidad de Navarra, 2001.

- . "La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 681 (2003): 14-17.
- . *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- . "Escenario y puesta en escena en la comedia de santos. El caso de Tirso de Molina". *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999. 238-76.
- . "La máquina del poder en el teatro de Tirso de Molina". *Crítica hispánica* 16.1 (1994): 59-84.
- . *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.
- . "Un soneto de Quevedo a Góngora y algunos neologismos satíricos". *Revista de estudios hispánicos* 18.1 (1984): 3-17.
- . "Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX". *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1995.
- . "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 19:3 (1995): 411-43.
- , ed. *Autos sacramentales completos*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998.
- . y Celsa García Valdés, eds. *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999.
- Armas de, Frederick. *A Star-Crossed Golden Age*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 1998.
- . *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 2004.

- Asensio, Eugenio, ed. *Entremeses. Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Castalia, 1983.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos". *Nueva revista de filología hispánica* 11:1 (1978): 1-35.
- Bailey, Derrick. *Homosexuality and the Western Christian Tradition*. London: Archon Books, 1975.
- Barbeito, María Isabel. "Mujeres ermitas y penitentes. Realidad y ficción". *Via Spiritus* 9 (2002): 185-215.
- Berco, Cristian. *Sexual Hierarchies, Public Status. Men, Sodomy, and Society in Spain's Golden Age*. Toronto: Toronto UP, 2007.
- Berruezo, José. Prólogo. *Historia de la Monja Alférez*. Pamplona: Editorial Gómez, 1959.
- Blackmore, Josiah, ed. *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Durham: Duke UP, 1999.
- Blazquez Miguel, Juan. *La Inquisición*. Madrid: Penthálón, 1988.
- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. Barcelona: Planeta, 1982.
- . *The Decameron*. Trans. John Payne. Cleveland: Fine Editions P, 1947.
- Boswell, John. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*. Chicago: Chicago UP, 1980.
- . *Same Sex Unions in Premodern Europe*. New York: Villard Books, 1994.
- Bourcier, Marie Hélène. "Foucault, ¿y después? Teoría y políticas *queers*: entre contra-prácticas discursivas y políticas de la performatividad". *Reverso* 2 (2000): 9-18.

- Bradbury, Gail. "Irregular Sexuality in the Spanish 'Comedia'". *Modern Language Review* 76 (1981): 566-80.
- Bray, Alan. "Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England". *Queering the Renaissance*. Ed. Jonathan Goldberg. Durham: Duke UP, 1994. 40-61.
- . *Homosexuality in Renaissance England*. London: Gay Men's Press, 1982.
- Bullogh, Vern. *The History of Prostitution*. New York: Universtiy Books, 1964.
- Burger, Glenn y Steven F. Kruger, eds. *Queering the Middle Ages*. Minneapolis: Minnesota UP, 2001.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- . *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. New York: Columbia UP, 1987.
- Calimach, Andrew. *Lovers' Legends. The Gay Greek Myths*. New York: Haiduk P, 2002.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Autos sacramentales completos*. Ed. Ignacio Arellano. Pamplona: Universidad de Navarra, 1998.
- Carrasco, Rafael. *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1785)*. Barcelona: Laertes, 1985.
- . "Lazarillo on a Street Corner. What the Picaresque Novel Did Not Say about Fallen Boys". *Sex and Love in Golden Age Spain*. Ed. Alain Saint-Saëns. New Orleans: University P of the South, 1999. 57-69.
- Cartagena-Calderón, José. *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España imperial*. Newark: Delaware, 2008.

- Casa, Frank P. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002.
- Catón, Fernández. *Patrimonio cultural de la Iglesia en España y los acuerdos entre el estado español y la Santa Sede*. León: Imprenta Casado, 1979.
- Cervantes, Saavedra Miguel de. *El rufián dichoso*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Clásicos Castalia, 1997.
- . *El rufián dichoso*. Ed. Nicolás Spadaccini. Madrid: Cátedra, 1997.
- Chevalier, Jean and Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1991.
- Cilveti, Ángel L. *Literatura mística española. Antología*. Madrid: Taurus, 1983.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1983.
- Clavero, Bartolomé. "Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones". *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Ed. Francisco Tomás y Valiente. Madrid: Alianza Editorial, 1990. 57-89.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1976.
- Cotarelo y Morí, Emilio. *Catalogo razonado del teatro de Tirso de Molina*. Madrid: REA, 1907.
- Covarrubias, Sebastián de. "Emblemas morales 1610". *Internet Archive*. Urbana-Champaign: University of Illinois. Internet. 22 de agosto de 2011.
- . *Tesoro de la lengua castellana o española*. México: Turnermex, 1984.
- Crompton, Louis. *Homosexuality and Civilization*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2003.

- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. New York: Phanteon Books, 1953.
- D'Antuono, Nancy L. *Boccaccio's "Novelle" in the Theater of Lope de Vega*. Potomac, Md.: Studia Humanitatis, 1983.
- Dassbach, Elma. *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope De Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 1997.
- Defourneaux, Marcelin. *Daily Life in Spain in the Golden Age*. Trans. Newton Branch. Stanford: Stanford UP, 1979.
- Diccionario de autoridades*. Real Academia Española. Madrid: Gredos, 1990. 3 vols.
- Dolan, Frances. *Whores of Babylon. Catholicism, Gender, and Seventeenth-Century Print Culture*. New York: Cornell UP, 1999.
- Donnell, Sidney. *Feminizing the Enemy. Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 2003.
- Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer*. Minneapolis: Minnesota UP, 1993.
- Downing, Christine. *Myths and Mysteries of Same-Sex Love*. New York: Continuum, 1989.
- Eglinton, J. Z. "Boy-Love in the Renaissance". *Greek Love*. London: Neville Spearman, 1971. 312-39.
- Eiora, Sofía. *Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*. Murcia: GRAF, 2002.
- Epton, Nina. *Love and the Spanish*. Cleveland: World Publishing, 1961.

- Erauso de, Catalina. *Historia de la Monja Alférez. Doña Catalina de Erauso. Escrita por ella misma*. Ed. José Berruezo. Pamplona: Editorial Gómez, 1959.
- Escotado, Antonio. *Rameras y esposas. Cuatro mitos sobre sexo y deber*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Escudero, José A. *La Inquisición*. Madrid: Grupo 16, 1986.
- Escudero Bazán, Lara. "La comedia hagiográfica de Tirso de Molina". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 681 (2003): 20-3.
- Fernández Rodríguez, Natalia. *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*. Salamanca: Varona, 2009.
- Florit Durán, Francisco. "Comedia hagiográfica y censura: el caso de la Santa Juana I de Tirso de Molina". *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, 2005. 617-36.
- Fogelquist, James Donald. "Pedro de Corral's Reconfiguration of La Cava in the *Crónica del Rey don Rodrigo*". *eHumanista: Monographs in Humanities*. Internet. 6 de octubre de 2011.
- Foster, David William. "Cinco propuestas sobre la homofobia". *Arenas blancas* 11 (2010): 20-24.
- . "Consideraciones en torno al homoerotismo en el teatro argentino". *Tradición, modernidad y posmodernidad (teatro iberoamericano y argentino)*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna; Facultad de Filosofía y Letras (UBA); Fundación Roberto Arlt, 1999. 239-44.
- . "Consideraciones sobre el estudio de la heteronormatividad en la literatura latinoamericana". *Letras (Santa María, Brazil)* 22 (2002): 49-53.
- . "Cultural Studies and Sexual Ideologies". *ADFL Bulletin* 33.3 (2002): 54-57.

- . *Espacio escénico y lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- . *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: Texas UP, 1991.
- . "Homoeróticas: teoría y aplicaciones". *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica* 23.1 (1997): 85-96.
- . *Producción e identidades homoeróticas: teoría y aplicaciones*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- . "Queer Spanish, Queer Portuguese: A Series of Research Proposals". A aparecer.
- . "Relations Between Queer Studies and Cultural Studies". *Hispanic Issues Online* 1 (2006): 63-68.
- . *Sexual Textualities: Essays on Queering Latin American Writing*. Austin: Texas UP, 1997.
- . "Teatro Argentino-espacio urbano-visibilidad gay: postulaciones para una teorización". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez medialidad-cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Iberoamericana, 2004. 303-315.
- , ed. *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook*. Connecticut: Greenwood P, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Trad. Alberto González. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- . *El orden del discurso*. Trad. Alberto González. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. México: Siglo Veintiuno, 1995.

- Franquiz-Trujillo, Evelyn. "La presencia de la Virgen en las obras dramáticas de Tirso de Molina". Florida State University, 1991. *DAI* 52:12 (1992): 4347A.
- Friesen, Ilse. *The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis Since the Middle Ages*. Ontario: Wilfrid Laurier UP, 2001.
- Fuertes Díaz, Covadonga. "Edición crítica y estudio de *Los lagos de San Vicente*". Diss. The Catholic University of America, Washington DC, 1990. *DAI* 51:5 (1990): 1600A.
- Gacto, Enrique. "Inquisición y censura en el Barroco". *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Ed. Francisco Tomás y Valiente. Madrid: Alianza Editorial, 1990. 155-73.
- Gallardo, Juanita. *Confesiones de la Monja Alférez*. Santiago: Seix Barral, 2005.
- Galoppe, Raúl. *Género y confusión en el teatro de Tirso de Molina*. Madrid: Editorial Pliegos, 2001.
- Garau, Jaime. "El tratamiento de lo hagiográfico en Tirso de Molina: El caso de Santo y Sastre". *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* 189 (1996): 153-60.
- García Gual, Carlos. "Introducción". *El Banquete*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- García Valdecasas, José Guillermo. *La adulteración de La Celestina*. Madrid: Castalia, 2000.
- García Valdés, Celsa Carmen. "Los lagos de San Vicente: algunas notas sobre una comedia de Tirso de Molina". *Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. 189-90 (1995): 161-180.
- Garza Carvajal, Federico. *Prosecuting Sodomites in Early Modern Spain and Mexico. Butterflies Will Burn*. Texas: Texas UP, 2003.
- Gascón, Christopher. *The Woman Saint in Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 2006.

- Giménez, Clara. "Comedias de magia y de santos en la literatura española" *Anales cervantinos* (1991): 195-98.
- Goldberg, Jonathan, ed. *Queering the Renaissance*. Durham: Duke UP, 1994. 1-14.
- , *Sodometries. Renaissance Texts Modern Sexualities*. Stanford: Stanford UP, 1992.
- Góngora y Argote, Luis de. *Cartas y poesías inéditas*. Ed. Enrique Linares García. Granada: Hospital de Santa Ana, 1892.
- . *Sonetos completos*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Editorial Castalia, 1969.
- González-Ruiz, Julio. *Amistades peligrosas. El discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*. New York: Peter Lang, 2009.
- Grieve, Patricia E. *The Eve of Spain: myths of origins in the history of Christian, Muslim, and Jewish Conflict*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2009.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Guerreiro, Henri. "La tradición hagiográfica antoniana de los libros I y II del San Antonio de Padua de Mateo Alemán: aproximación a su estructura y sus fuentes". *Criticon* 32 (1985): 109-96.
- Haggerty, George, ed. *Histories and Cultures: An Encyclopedia*. New York: Garland, 2000.
- Halperin, David, ed. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 1993.
- . *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge, 1990.
- . *Saint = Foucault. Towards a Gay Hagiography*. Oxford/New York: Oxford UP, 1995.

- Hamilton, Edith, ed. *Mythology*. Boston: Little Brown, 1942.
- Hazañas y la Rúa, Joaquín. *Los rufianes de Cervantes*. "El rufián dichoso y El rufián viudo". Sevilla: Izquierdo, 1906.
- Heiple, Daniel. "Góngora and the Myth of Ganymede" *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*. Ed. Alain Saint-Saëns. New Orleans: UP of the South, 2000.
- . "Lope de Vega Explores Homoerotic Desire". *Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*. Ed. Joseph V. Rikapito. Baton Rouge: Louisiana State University, 1994. 121-31.
- Hinojosa, Eduardo de. "La fraternidad artificial en España". *Revista de archivos, bibliotecas y museos* 3:7 (1905). 1-18.
- Homero. *Ilíada*. Barcelona: Planeta, 1980.
- Huerta Calvo, Javier y Héctor Urzáiz Tortajada, eds. *Diccionario de personajes de Tirso de Molina*. Madrid: Editorial Pliegos, 2007.
- Hughes, Ann Nickerson. *Religious Imaginary in the Theater of Tirso de Molina*. Macon: Mercer UP, 1984.
- Hunt, Lynn, ed. *The Invention of Pornography*. New York: Zone Books, 1993.
- Hutcheson, Gregory S. "The Sodomitic Moor. Queernes in the Narrative of Reconquista". *Queering the Middle Ages*. Ed. Glen Burger. Minneapolis: Minnesota UP, 2001.
- Iglesias-Laguna, Antonio. "Bernardino de Albornoz y su antilopesco poema La gaticida famosa". *Cuadernos hispanoamericanos* 161-62 (1965): 647-72.
- Jagose, Annamarie. *An Introduction to Queer Theory*. New York: New York UP, 1996.

- Jung, Carl A. *Man and his Symbols*. New York: Dell Publishing, 1964.
- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust. A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*. Berkeley: California UP, 1983.
- Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition*. London: Orion, 1997.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig. *The king's two bodies: a study in mediaeval political theology*. New Jersey: Princeton UP, 1997.
- Kinsey, Alfred. *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphia: Saunders, 1948.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.
- . *Tendencies*. Durham: Duke UP, 1993.
- Lahorascala, Pedro. "Camino de Sopedrán en la tradición mariana". *Actas del II congreso de caminería hispánica*. 2 Vols. Internet. 22 de agosto de 2011.
- Larson, Catherine. *Language and the Comedia*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 1991.
- Lesnik-Oberstein, Karín. *The Last Taboo. Women and Body Hair*. Manchester: Manchester UP, 2006.
- Levin, Leslie. *Metaphors of Conversion in 17th Century Spanish Drama*. London: Tamesis, 1999.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Dos obras maestras españolas: El libro de buen amor y La Celestina*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995.
- , comp. *Construyendo sidentidades*. España: Siglo Veintiuno, 1995.

- Llorente, Juan Antonio. *Historia crítica de la Inquisición de España*. Madrid: Hiperión, 1980.
- Llull, Ramón. *Literatura mística española. Antología*. Ed. Ángel L. Cilveti, Madrid: Taurus, 1983.
- López-Baralt, Luce y Francisco Márquez Villanueva, eds. "Erotismo en las letras hispánicas". *Nueva revista de filología hispánica* (1995): 9-16.
- Lucas, María Clara de Almeida. "Um sistema simbólico na base da narrativa hagiográfica". *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* 5 (1990): 99-117.
- Marañón, Gregorio. *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Madrid: Espasa Calpe, 1960.
- . *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*. Madrid: Mundo Latino, 1930.
- Martí Gilabert, Francisco. *La abolición de la Inquisición en España*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1975.
- Martín Rubio, Simeón. "La Victoria de Cristo de Bartolomé Paláu". *XILOCA* 10 (267-278): 1992.
- Martínez López, Enrique. "Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso de Cervantes*". *Erotismo en las letras hispánicas*. México: Colegio de México, 1995. 335-85.
- McKendrick, Melveena. *Theater in Spain 1400-1700*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- . *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the mujer varonil*. Cambridge: Cambridge UP, 1974.
- Mecklin, John. *The Passing of the Saint: A Study of a Cultural Type*. Chicago: Chicago UP, 1941.
- Medina, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*. México: Fuente, 1905.

- Megwinoff Andreu, Grace E. "G.X.8. del *Decamerón*: posible fuente de *La boda entre dos maridos*, de Lope de Vega, o mito de Apolo, fuente común". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 179-202.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Historia de España*. 3 Vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1935.
- Menon, Madhavi, ed. *Shakespeareer*. Durham: Duke UP, 2011.
- Michalski, Andre. "La parodia hagiográfica y el dualismo eros-thanatos en el *Libro de buen amor*". *El Arcipreste de Hita: El Libro, El Autor, La Tierra, La Época*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A, 1973. 57-77.
- Mira de Amescua, Antonio. *The Devil's Slave*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- Mira Nouselles, Alberto. *Como la tentación*. Madrid: Editorial Egales, 2007.
- . *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales, 2004.
- . *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999.
- Mondimore, Francis Mark. *A Natural History of Homosexuality*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996.
- Moreno Mengíbar, Andrés y Francisco Vázquez García. "Poderes y prostitución en España (siglos XIV -XVII). El caso de Sevilla". *Criticón* 69 (1997): 33-49.

- Morley, S. Griswold and Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos, 1968.
- Morton, Donald, ed. *The Material Queer*. Boulder: Westview P, 1992.
- Nader, Helen, ed. *Power and Gender in Renaissance Spain. Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1650*. Chicago: Illinois UP, 2004.
- Nieto, José. *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*. Madrid: Editorial Swan, 1988.
- Nogales, José. "El milagro de Santa Casilda". Museo de Málaga. "Photaki banco de imágenes". Internet. 11 de mayo de 2011.
- O'Connor, Thomas A. *Love in the "Corral". Conjugal Spirituality and Anti-Theatrical Polemic in Early Modern Spain*. New York: Peter Lang, 2000.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Ortí, Vicente Carcel. *Iglesia y revolución en España (1868-1874)*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1979.
- Ortiz, Lourdes. "Don Juan" el deseo y las mujeres. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Pallín, Yolanda, ed. *Entremeses de Juan Rana*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- Parker, Alexander. "Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro". *Arbor* XIII (1949): 395-416.
- Parker, Mary. *Spanish Dramatists of the Golden Age. A Bio-Bibliographical Sourcebook*. Westport: Greenwood P, 1998.

- Parr, James A. "The Body in Context". *In Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. 115-36.
- . *Don Quixote, Don Juan and Related Subjects: form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1630*. Selinsgrove: Susquehanna UP, 2004.
- Paun de García, Susan. "Zaya's Ideal of the Masculine: Clothes Make de Man". *Women in the Discourse of Early Modern Spain*. Ed. Joan Cammarata. Gainesville: Florida UP, 2003. 253-271.
- Pedraza Jiménez, Felipe, ed. *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*. Ciudad Real: Universidad de Castilla, La Mancha, 2003.
- Penas Ibáñez, María Azucena. *Análisis lingüístico-semántico del lenguaje del "Gracioso" en algunas comedias de Lope de Vega*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1992.
- Pérez-Romero, Antonio. *The Subversive Tradition in Spanish Renaissance Writing*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 2005.
- Perry, Mary Elizabeth. *Gender and Disorder in Early Modern Seville*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- . "The 'Nefarious Sin' in Early Modern Seville". *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*. Ed. Kent Gerard and Gert Hekma. New York: Harrington Park P, 1989. 67-89.
- Pinto, Virgilio. "Pensamiento, vida intelectual y censura en la España de los Siglos XVI y XVII". *Edad de Oro* Madrid (1989): 181-92.
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.
- Ragland-Sullivan, Ellie, ed. *Lacan and the Subject of Language*. New York: Routledge, 1991.

- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*. Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 1979.
- Redondo, Agustín. "Censura, literatura y transgresión". *Edad de Oro* Madrid XVIII (1999): 135-49.
- Restrepo, Pablo. "Afeminados, hechizados, y hombres vestidos de mujer" *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*. Ed. Alain Saint-Saëns. New Orleans: UP of the South, 2000. 199-215.
- Revilla, Federico. *El sexo en la historia de España*. España: Lorente, 1973.
- Rico-Avello, Carlos. *Lope de Vega: flaquezas y dolencias*. Madrid. Aguilar, 1969.
- Rodríguez-Moñino Soriano, Rafael. *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del siglo XVII*. Barcelona: Gráfica Diamantes, 1976.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Ruiz, Javier. *Santoral extravagante. Una lectura del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas*. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Saint-Saëns, Alain. "Homoerotic Suffering, Pleasure, and Desire in Early Modern Europe (1450-1750)". *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*. Ed. María José Delgado and Alain Saint-Saëns. New Orleans: UP of the South, 2000. 3-86.
- Sánchez, Ángel, Bárbara Mújica y Anita Stoll, eds. *El texto puesto en escena. Estudios sobre la comedia del Siglo de Oro*. Rochester: Tamesis, 2000.
- Sánchez, Jelena. "The Transvestite Woman: A Paradigm of Feminized Masculinity and Society in Tirso de Molina's *Don Gil de las calzas verdes* (1615)". *LLJournal* 1 (2006): 122-44.

- Sánchez, Magdalena and Alain Saint-Saëns, eds. *Spanish Women in the Golden Age. Images and Realities*. Westport: Greenwood P, 1996.
- Sanger, William W. *The History of Prostitution*. New York: Eugenics Publishing, 1937.
- Scholberg, Kenneth R. *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*. Berne: Peter Lang, 1979.
- Serralta, Frédéric. "Juan Rana homosexual". *Criticón* 50 (1990): 81-92.
- . *La renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*. Toulouse: Université de Toulouse, 1970.
- Simerka, Barbara, ed. *El arte nuevo de estudiar comedias. Literary Theory and Spanish Golden Age Drama*. Lewisburg, Penn.: Bucknell UP, 1996.
- Speziale-Bagliacca, Roberto. *On the Shoulders of Freud. Freud, Lacan and the Psychoanalysis of Phallic Ideology*. Trans. D.E.W. Jones. New Brunswick: Transaction Publishers, 1991.
- Stoichita, Victor I. *Visionary Experience in the Golden Age Spanish Art*. London: Reaktion Books, 1995.
- Sullivan, Henry W. *Tirso de Molina and the Drama of the Counter Reformation*. Amsterdam: Rodopi, 1976.
- Sweetman, David. "To Be Loved by Alexander". *Mary Renault. A Biography*. London: Chatto & Windus, 1993. 267-95.
- Thompson, Peter. *The Outrageous Juan Rana entremeses: a Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Spanish Golden Age Gracioso*. Toronto: Toronto UP, 2009.
- . *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto: Toronto UP, 2006.

- Tirso de Molina. *Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina*. Ed. Emilio Cotarelo y Morí. Madrid: RAE, 1907.
- . *Obras dramáticas completas*. Ed. Blanca de los Ríos. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1952.
- Tomás y Valiente, Francisco. "El crimen y pecado contra natura". *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*. Ed. Francisco Tomás y Valiente. Madrid: Alianza Editorial, 1990. 33-55.
- Turner, William B. *A Genealogy of Queer Theory*. Philadelphia: Temple UP, 200.
- Val, Jaime del. "La producción del silencio". *Reverso* 1 (2000): 9-14.
- Valbuena Prat, Ángel. *Estudios de la literatura religiosa española*. Madrid: Libreros, 1964.
- Varas, Patricia. "El rufián dichoso: una comedia de santos diferente" *Anales cervantinos* (1991): 9-19.
- Vasvári, Louise. "Erotic Polysemy in the *Libro de buen amor*". *La corónica* 14 (1986): 127-34.
- . "El hijo del molinero: para la polisemia popular del *Libro del Arcipreste*". *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos, fronteras*. México: Colegio de México, 1995. 461-77.
- . "Obscene Onomastics in Medieval Trickster Tales" *Tradiciones y culturas populares* 15.3 (2008): 166-80.
- . "El proverbio pervertido en el *Libro de buen amor*". *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del congreso internacional de la Universidad de Alcalá*. State University of New York: Stony Brook. Oct. 1998. 389-95.

- . "The Semiotics of Phallic Aggression and Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the *Libro de Buen Amor*". *Queer Iberia*. Ed. Josiah Blackmore. Durham: Duke UP, 1999. 130-56.
- Vega, Carlos Alberto. "Erotismo y ascetismo: imagen y texto en un incunable hagiográfico". *Erotismo en las letras hispánicas*. México: Colegio de México, 1995. 479-500.
- . *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*. Madrid: Editorial Pliegos, 2008.
- Vega y Carpio, Félix Lope de. *El amigo hasta la muerte*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. *Obras de Lope de Vega*. Madrid: BAE, 1970. Vol. 28. 320-64.
- . "La boda entre dos maridos" *Obras de Lope de Vega*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: BAE, 1971. Vol. 31. 393-458.
- Velasco, Sherry. *Demons, Nausea, and Resistance in the Autobiography of Isabel de Jesús, 1611-1682*. Albuquerque: New Mexico UP, 1996.
- . *Male Delivery. Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 2006.
- . "Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes". *Bulletin on the Cervantes Society of America* 20.1 (2000): 69-78.
- Vélez-Quiñonez, Harry. "Mercaderes de su talle: Casandra, Beltranico, Julio and Laura at an Inn or in Ferrara". *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*. New Orleans: UP of the South, 2000.
- . *Monstrous Displays: Representation and Perversion in Spanish Literature*. New Orleans: UP of the South, 1999.

- . "Monstrous Friendship: The Dynamics of Homosocial desire in Lope de Vega's *El amigo hasta la muerte*". *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7:1 (1995): 45-56.
- Vilaseca, David. "Catalina de Erauso". *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook*. Ed. David William Foster. Westport: Greenwood P, 1999.
- Villandrando, Rodrigo de. *Felipe IV, príncipe y el enano Miguel Soplillo*. 1620. Museo del Prado, Madrid, España. *Museo del Prado Enciclopedia Online*. Internet. 15 de enero de 2010.
- Vincent-Cassy, Cécile. "Casilda, Orosia, Margarita, Juana y la Ninfa: sobre las comedias de 'santas' de Tirso de Molina". *Criticón* 97-98 (2006): 45-60.
- Vives, Juan Luis. *The Education of a Christian Woman: a Sixteenth-Century Manual*. Ed. y Trad. Charles Fantazzi. Chicago: Chicago UP, 2000.
- Walker, Mitchell. "The Double: An Archetypal Configuration" *Spring: An Annual of Archetypal Psychology and Jungian Thought* (1976): 165-75.
- Weber, Alison. "Lope de Vega's *Rimas Sacras*: Conversion, Clientage, and the Performance of Masculinity". *PMLA* 120:2 (2005): 404-21.
- Weeks, Jeffrey. *Against Nature*. London: Rivers Oram P, 1991.
- Weinstein, Donald. *Saints and Society. The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*. Chicago: Chicago UP, 1982.
- Weissberger, Barbara. *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. Minneapolis: Minnesota UP, 2003.
- . "¡A tierra, puto! Alfonso de Palencia's Discourse of Effeminacy". *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Ed. Josiah Blackmore. Durham: Duke UP, 1999. 291-324.

Wilson, Margaret. *Tirso de Molina*. Boston: Twayne Publishers, 1977.

Ziomeck, Henryk. *A History of Spanish Golden Age Drama*. Lexington: Kentucky UP, 1984.