

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

Facultad de Filología, Traducción i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



**Reinos de amazonas en la literatura española  
de la Edad Media y los Siglos de Oro:  
arquetipos, género y alteridad**

Tesis doctoral

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

Presentada por Silvia Caterina Millán González

Dirigida por el Dr. Rafael Beltrán Llavador

y la Dra. Nuria Girona Fibla

Valencia, 2017



*A mis padres*

*A Ana*

La sociedad debe organizarse de tal manera que la naturaleza social y amorosa del hombre no esté separada de su existencia social, sino que se una a ella. Tener fe en la posibilidad del amor como un fenómeno social y no sólo excepcional e individual es tener una fe racional basada en la comprensión de la naturaleza misma del hombre. Y es que nacemos humanos pero eso no basta: también tenemos que llegar a serlo. Recordemos que Píndaro, el gran poeta griego, recomendó: “Llega a ser el que eres”; nuestra relación con otros y nuestro sincero esfuerzo son las claves.

E. Fromm, *El arte de amar* (1959)



## ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i> .....	9
Presentación.....	13
1. Reinos de amazonas: crítica, género y alteridad.....	29
2. Amazonas en la Antigüedad: la creación del mito.....	43
3. Amazonas en la Edad Media castellana: de la cuaternaria a la tradición ovidiana... 67	
3.1. La mujer medieval.....	69
3.2. Talestris en el <i>Libro de Alexandre</i> .....	77
3.2.1. Descripción del reino de las amazonas.....	80
3.2.2. Retrato de Talestris.....	82
3.2.3. La petición de Talestris a Alejandro Magno.....	86
3.3. <i>El planto que fizo la Pantasilea</i> y el <i>Bursario</i> de Rodríguez del Padrón... 92	
3.3.1. <i>El planto de Pantasilea</i> .....	93
3.3.2. <i>Bursario</i> .....	99
4. Amazonas entre la Edad Media y el siglo XVI: mujeres de la ficción caballeresca... 109	
4.1. Presentación: hacia la geografía del mito.....	111
4.2. Tierras e islas de Amazonas.....	113
4.3. Calafia en las <i>Sergas de Esplandián</i> de Garci Rodríguez de Montalvo.... 125	
4.4. Tras los pasos de Calafia: El diálogo de <i>La reina Calafia</i> de Vicente Blasco Ibáñez con las <i>Sergas</i> .....	136
4.5. Orden, desorden e itinerancia amazónicas: una reflexión diacrónica.....	144
5. Amazonas en el Renacimiento: entre la ficción y la moralidad.....	153
5.1. El modelo ideal: los <i>Coloquios matrimoniales</i> (1550) de Pedro de Luján... 155	
5.1.1. Los libros de caballería y las lecturas de mujeres.....	164
5.2. La <i>Silva de varia lección</i> (1540) de Pedro de Mexía.....	170
5.3. <i>Don Silves de la Selva</i> (1546) de Pedro de Luján.....	173
5.4. Otras amazonas, otros libros de caballerías.....	184

6. Amazonas en el teatro del XVI.....	203
6.1. Presentación.....	205
6.2. El <i>Auto de la Sibila Casandra</i> de Gil Vicente: la mujer varonil.....	210
6.3. Teatro prelopista.....	217
7. Amazonas en el teatro de Lope de Vega.....	221
7.1. El binomio educación-amor.....	223
7.2. <i>Las mujeres sin hombres</i> .....	230
7.2.1. Fuentes y paratextos.....	230
7.2.2. Los espacios de las amazonas.....	235
7.2.3. Los personajes.....	240
7.2.4. El conflicto entre el honor y el amor.....	273
7.2.5. Finales de comedia: los enlaces matrimoniales.....	286
7.3. <i>Las justas de Tebas y reina de las Amazonas</i> .....	295
7.3.1. Argumento y caracterización.....	295
7.3.1.1. Argumento.....	295
7.3.1.2. Comedia palatina.....	298
7.3.2. Retrato de la amazona Adberite.....	304
7.3.3. Del discurso guerrero al amoroso.....	328
7.4. <i>Las grandezas de Alejandro</i> . El encuentro entre Alejandro y Rojane.....	333
8. Amazonas en el teatro de Ana Caro, Tirso de Molina y Antonio de Solís.....	351
8.1. Ficción teatral y realidad social.....	353
8.2. En torno a <i>Valor, agravio y mujer</i> de Ana Caro.....	361
8.3. <i>Amazonas en las Indias</i> de Tirso de Molina.....	376
8.3.1. Geografía de las amazonas.....	376
8.3.2. El texto en la historia.....	380
8.3.3. Amazonas y Sibilas.....	393
8.4. <i>Las Amazonas</i> de Antonio de Solís.....	408
8.4.1. Comedia palatina.....	408
8.4.2. Las amazonas ante el amor como destino.....	417
8.4.3. ¿Final reconciliador?.....	443
9. Pervivencias, desmitificaciones y apropiaciones.....	449

<i>Summmary and Conclusions</i> .....	469
10. Bibliografia.....	481





## *Agradecimientos*

En primer lugar, me gustaría agradecer su labor y entusiasmo a cada uno de los profesores del departamento de Filología Española de la Universitat de València: su entrega en las clases, durante la carrera y máster, que han inspirado a tantos alumnos, que han iluminado tantos caminos, que han estimulado y avivado la llama por el amor a la lengua y a la literatura a tantas generaciones, y a la mía. Asimismo, me es inevitable y satisfactorio agradecer su parte en este ciclo a todas las personas que me han acompañado y que forman parte de mi memoria.

A Nuria Girona, mi codirectora de tesis, pero primero mi profesora de literatura hispanoamericana. Sus clases, desde segundo hasta quinto de licenciatura, y luego en el máster, me inspiraron sobre manera. En ellas se señaló sin ambages que la literatura, en efecto, está intrínsecamente ligada a lo social, a lo político y a lo personal. Mi vida académica no hubiera sido igual sin ser testigo activo de su manera de comunicar y de enseñar. Gracias por animarme a seguir en la vida académica durante estos años. Y gracias por el camino emprendido desde la corrección del Trabajo Final de Máster durante el cálido pero vigoroso agosto de 2012.

A Pablo Ancos, quien me abrió el paraíso de las grandes bibliotecas norteamericanas, pero no sólo eso, también me abrió el corazón de su familia. Gracias por esa solícita acogida en el *Midwest*, Pablo, Kristin, Carlos, Andrés y Javi. Mi estancia americana no habría sido igual sin tan grata compañía y sin tan gran tutor. Gracias también a Pablo Ancos y a Ivy Corfis por incluirme como una más en los seminarios de medieval del '*Department of Spanish and Portuguese*', College of Letters and Science, University of Wisconsin-Madison.

A mis compañeras Estelle y Violeta, con quienes emprendí el loco viaje allá por 2012, antes incluso de finalizar el máster de especialización, para conseguir una beca de doctorado; gracias por los momentos compartidos, los buenos y los menos buenos, gracias por el apoyo mutuo y por las burocracias paralelas que fueron menos oficinescas por la compañía.

A Karol, Clara y Gemma, mi “ejército de apoyo”, que en este último año no se han cansado de repetirme y recordarme que era posible llevar a buen término el viaje emprendido.

A Ana, que me prestó a su amazona y que siempre estuvo presente en esta etapa dándome ánimos desde la distancia y recordándome el norte.

A mi filóloga favorita, y amiga entrañable, María.

A Ingrid, por acompañarme desde que tengo uso de razón, e incluso antes.

A Caitlin, Andrea, Emma, Carlos y Felipe, con quienes compartí momentos académicos y de recreo, impagables, en mi estancia americana en la más bella ciudad jamás descubierta, Madison, durante un otoño memorable. Por aquellos encuentros, los siguientes y los futuros.

A Sara, por imaginar los planes post-tesis y por las fuerzas.

A Elisa, Mai, Tefa, Casandra y Celia, gracias a todas por recordarme que el día llegaría y por vuestro aliento. Y a Román, Bernardo y María, por las risas y la confianza.

A Jorge, por creer siempre y periódicamente en mí, su particular reina blanca.

A mi familia, porque sin ella nada habría sido posible. La biblioteca de mis padres y las historias que me contaban de pequeña, esos cuentos leídos antes de dormir junto a la almohada sin los que no conciliaría el sueño, me han conducido hasta aquí. Gracias por inculcarme ese amor a la cultura y, en particular, a las lecturas, aún me queda camino si quiero atesorar las vuestras. Y gracias a mi hermana Ana, por todo.

Reservo un lugar especial en mis agradecimientos y dedicatoria a quien ha sido eje gravitacional indispensable, siempre durante esta etapa, pero más aún en estos últimos meses, el primer lector de mi trabajo y mano que enmienda. A Rafa Beltrán, mi querido profesor, mentor y director de tesis. Sin él difícilmente habría llegado hasta aquí. Su magisterio desde primero de carrera hasta el día de hoy me ha enseñado tanto que no es fácil expresar en palabras la magnitud de su legado. A él debo en gran medida mis pasos académicos, que supo guiar y orientar con buen criterio. A él he de agradecerle los ánimos que me han permitido alcanzar buen puerto. A él he de reconocer las horas furtivas que mis apuntes, notas y textos le robaron, agradecida por encontrarle siempre cuando necesité de su mirada serena y certero juicio. Nunca olvidaré su cordial trato, su sincera

reflexión y su inestimable apoyo. Él me presentó a Calafia, la primera amazona de esta historia y con la que empezó la travesía. Tiene mi gratitud absoluta. De nuevo, gracias, maestro.

Cuando emprendí el camino que culminaría con este trabajo, no conocía a ciencia cierta las vicisitudes del trayecto que comenzaba y las encrucijadas que me esperaban, pero definitivamente valieron la pena. La vida académica puede ser también grande e inspiradora, sobre todo si estás rodeada de gente maravillosa; a pesar de los momentos de incertidumbre y encierro, que también los ha habido. Pero, de nuevo, ha sido una temporada que ha merecido con creces la odisea. Cierro este entramado de afectos con una cita de Borges, de su famosa biblioteca, cuyos senderos y escaleras interminables no le son ajenos a cualquier doctorando que ha de abrirse paso para llegar con fortuna a librar su personal andanza:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito...

J. L. Borges, *La biblioteca de Babel*

Asimismo, en este laberinto borgiano, también ha ayudado a la realización del presente trabajo de tesis doctoral el haber sido beneficiaria, en el marco del programa predoctoral de la Universitat de València, de la beca predoctoral de la propia UVEG (dentro del subprograma “Atracció de Talent” de la VLC-CAMPUS). En el marco del proyecto de investigación FFI2011-25429, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.



## **PRESENTACIÓN**



La experiencia desconoce el valor de los mitos  
y dice la verdad de la vivencia, mientras que la ficción  
trabaja sobre los mitos diciendo la mentira de la experiencia.

Experiencias y fabulaciones devienen textos –orales o  
escritos– en una persistente práctica humana, la del relato.

Sonia Mattalía, *Máscaras suele vestir* (2003: 19)

¿Existe un lenguaje que sirva para representar las comunidades o las individualidades femeninas en un entorno en que el poder y la cultura son eminentemente masculinas? ¿Cuáles son sus elementos y sus claves interpretativas, y de qué modo se relacionan con la cultura, con el arte, con la literatura, con los hábitos sociales? Persiguiendo estos interrogantes, vamos a tratar de rastrear los signos de género que los personajes amazónicos –representaciones de mujeres que no se conforman con su papel de género– van articulando, desde su creación en la Antigüedad, en la literatura de la baja Edad Media, en el siglo XVI y en el teatro clásico español, que otorgará la iniciativa a las damas, aprovechando algunas de las coordenadas del mundo al revés propias de la escena. E intentaremos tomar como centro, estratégicamente, los márgenes de lo femenino para tratar de desarmar los paradigmas del sentido común hegemónico, a través del cuestionamiento de la construcción histórica de los papeles de género que el tema amazónico plantea.

En este trabajo de tesis nos proponemos el estudio crítico –diacrónico– del tratamiento que se ha venido dando a lo largo de la historia de la literatura al tema de las Amazonas, el legendario grupo de exóticas guerreras que constituían un estado totalmente separado de los hombres –con los que mantenían relaciones ocasionales e interesadas– y que utilizaban las armas como principal medio de manutención y defensa. El diccionario refiere la palabra amazona (del lat. *amāzon*, -*ōnis*, y este del gr. Ἀμαζών, ‘Amazōn’) con las siguientes acepciones: “mujer guerrera mítica del mundo antiguo”, “mujer de apariencia o carácter fuerte y combativo” o “mujer que monta a caballo” (*DRAE*). Estas

definiciones marcan la evolución del término y se refieren a mujeres singulares, capaces de empresas que estarían destinadas sólo a los hombres; de ahí, su excepcionalidad principal, su impugnación de género, su insólita bravura y, en definitiva, su alteridad.

A través del análisis de diversas representaciones literarias paradigmáticas de la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro, pretendemos contribuir a esclarecer algunos de los presupuestos de la leyenda: tanto epistemológicos (conocimiento de un mundo), como antropológicos (oposición jerárquica entre “lo masculino” y “lo femenino”) o etiológicos (categorización de un grupo); ayudar a dilucidar algunas de las implicaciones ideológicas, históricas y sociales de esos presupuestos. Y queremos aportar, al hacerlo, nuevos enfoques de análisis a partir del estudio de algunas de las representaciones o visiones principales, en estas épocas, que aporta nuestra cultura escrita.

Para el logro de tal objetivo nos proponemos el acercamiento a una serie de obras características de distintas etapas literarias que nos permitan trazar un camino que iría desde los orígenes de la leyenda, hasta su pervivencia, evolución, transformación, adaptaciones, variantes, etc. Así, nuestro proyecto comprende tres grandes etapas. En primer lugar, estudiamos la concepción del mito en la Antigüedad clásica a cuyo legado nos acercaremos a través de una mirada crítica que se interroga por las causas últimas de la creación del mito. En segundo lugar, desde la literatura castellana de la baja Edad Media, nos aproximamos a los textos que han introducido al personaje amazónico en su fábula. Y, así, rastreamos el tema amazónico en el siglo XIII, en el *Libro de Alexandre*, mediante el legendario episodio del encuentro entre Talestris y Alejandro Magno; ya en el siglo XV, en la obra de tradición ovidiana de Juan Rodríguez del Padrón y en su *Planto*, en el que la amazona Pantasilea llora la muerte del héroe troyano Héctor, pero también con una breve incursión en su *Bursario*. Entre la Edad Media y el Renacimiento, a través de los libros de caballerías, indagamos en la inclusión del tema amazónico que se hace en las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo, y también seguimos las huellas de una nueva Pantasilea en las páginas del *Silves de la Selva*, de Pedro de Luján. El estudio del personaje amazónico de la reina Calafia indefectiblemente nos obliga también a ponerla en relación con su *alter ego* en la novela realista de principios del siglo XX, *La reina Calafia* de Vicente Blasco Ibáñez, de modo que exploramos el diálogo que el autor valenciano –y con él, la novela realista o costumbrista popular de principios del siglo XX– establece con las Amazonas literarias.



En tercer lugar, nos centramos en una serie de obras que explotan en la escena teatral de los Siglos de Oro el tema amazónico. Empezamos el recorrido con la referencia a una temprana obra de Gil Vicente, el *Auto de la Sibila Casandra*, como antecedente del tipo de la mujer varonil que consagraría posteriormente la comedia nueva. Pero el primer autor, ciertamente, en tratar el tema amazónico en el teatro barroco fue Lope de Vega, de quien abordamos el examen detallado de tres comedias: *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, *Las grandezas de Alejandro* y una de sus más originales obras de tema mitológico, *Las mujeres sin hombres*. Del creador del mito de don Juan en el teatro áureo incluimos sus *Amazonas en las Indias*, comedia de encargo de Tirso de Molina, segunda parte de su trilogía *Los Pizarro*. De Antonio de Solís estudiamos su comedia *Las Amazonas*. A la nómina de autores “amazónicos” se incorpora también una voz de mujer, la dramaturga Ana Caro, quien, en su obra *Valor, agravio y mujer*, presenta un tipo de dama que bajo el disfraz varonil se identifica con una amazona desde su primera aparición en escena.

A través del tratamiento de la figura amazónica en su evolución diacrónica –estas tres grandes etapas abarcan no solo siglos diferentes, sino modalidades literarias dispares– perseguimos desentrañar los cruces entre lenguajes, hegemonías, representaciones, culturas, valores y poderes en la conformación de prácticas e identidades en las que se inscriben los discursos literarios y en los discursos culturales. Porque, como apunta Nelly Richard, cuando habla de la crítica feminista como crítica cultural: “La cultura es el teatro oblicuo de las figuraciones indirectas que le dan una voz quebrada a lo social (...) donde rastrear las huellas de lo inconexo, lo escindido, lo residual, lo disperso, etc., que se escapan de los reticulados aprisionadores de la razón práctica que solo describe lo directamente objetivable” (2009: 79). Partimos, por tanto, de la idea de que esos cruces entre representaciones y valores amplifican los ecos de una problemática social y cultural, que a su vez busca su reflejo en el ámbito abierto y posibilista de la literatura como seno de utopías y distopías.

En la exploración que llevamos a cabo de la dinámica de la polaridad creada entre hombre/mujer y los valores asociados a esta, se observa que la construcción cultural del género es el factor principal para la producción y reproducción de lo social. Y, así, la importancia de la dimensión cultural en la determinación de la identidad individual y en la propia vivencia del cuerpo es decisiva (Butler, 2001). Igualmente, el rastreo y análisis de la figura de la amazona y sus varias formulaciones en los textos señalados –epicentro para el acercamiento a otras irradiaciones hacia otros autores, géneros y tiempos–

permitirá examinar las contradicciones e implicaciones que supone la exploración del imaginario masculino sobre las figuras de la mujer proyectado en la literatura. Así sucede cuando se persigue el estudio de las variantes del tema de la *virgo bellatrix* en los textos propuestos, partiendo siempre de la convención arquetípica de la mujer guerrera, rebelde, fuerte y activa, con características opuestas al modelo tradicional de mujer o esposa sumisa dedicada a la vida doméstica.

El análisis de los aspectos subversivos de este tema será un punto clave respecto a lo que una sociedad misógina consideraba su feminidad, y respecto a las condiciones en las que se permite su aparición en los textos (mediante diferentes recursos guiados por el permanente intento de feminización, de reconducción del tipo a “lo femenino” normativo). Pero esa idea de subversión –pues la subversión y la perversión pueden ser complementarias, o causa la una de la otra– se materializa también a través de la imitación o bien irónica, o bien paródica, o bien grotesca del tema, lo que lleva consigo una valiosa pervivencia simbólica. Y, así, acometeremos el enigma de “lo perverso”, bajo la coartada de la traición, centrado en el tema de la amazona y encarnado, en efecto, en este tipo de mujer varonil, y en cómo los códigos de la conducta normativa frente a la desviada acaban reconduciendo a estas mujeres protagonistas de la historia. De igual modo, trataremos de ahondar en el análisis de los dualismos que implica la incursión de la construcción cultural tradicional de lo femenino en lo masculino. Será clave, en consecuencia, en este estudio, dilucidar qué alteración supone en el orden simbólico y social, y cómo se reconduce el final de las ficciones de modo que se recupere el *orden*, a la vez que se ha ido manifestando, como en un vistoso alarde, toda una puesta en escena de poder en femenino.

De otro lado, el análisis de los distintos papeles literarios que, por encima de su sustrato legendario común, desempeñan las amazonas nos permitirá ahondar en otra dualidad o dicotomía, esta vez entre el espacio público y el privado. El privado es el ámbito exclusivo al que se relega a la mujer desde la concepción aristotélica-escolástica, como ser naturalmente inferior y subordinado al hombre. Pero nuestros textos ofrecen una plataforma de excepcional perspectiva para poder estudiar cómo la mujer heroica, guerrera y diferente a la norma (como patología o como excepción) desafía ese *locus* preestablecido.

Los diferentes tratamientos abordados –a lo largo de distintas épocas– nos permitirán la reflexión sobre el proceso y sustitución de las armas de la amazona: desde la literalidad del combate cuerpo a cuerpo en los libros de caballerías, al uso del ingenio,

el disfraz o el engaño con multiplicidad de identidades para saber vencer y convencer, en los Siglos de Oro, donde aparentar parecía más importante que ser. Y de ahí vendrá la neutralización de la trasgresión, pues el disfraz, el uso del ingenio en la mujer activa de la comedia áurea o la postura bizarra de la amazona convertirán a la mujer en hombre –siquiera de manera efímera, aunque reveladora–, para poder actuar como tal. Procuraremos, por ello, deslindar la figura de la amazona, captada desde el punto de vista del hombre (como objeto de deseo), del de la propia perspectiva de observación de la mujer: interrogarnos sobre ese modelo de mujer y sobre su exigida posición de autoridad y autonomía.

El estudio ha de partir de la elaboración de un “retrato-robot”, de acuerdo con el formalismo, de un tipo (*type*) o motivo (*motif*) –folclórico y literario– de la amazona desde su origen y a través de la abstracción de algunas de las características de las variantes estudiadas: desde el modelo mitológico de la Antigüedad clásica y su entrada en la literatura escrita en castellano de la baja Edad Media, al tipo determinado por la androfobia y la aversión al amor hacia el modelo subyugado a la *militia amoris* –en el más literal de los términos–, características que marcarán inexorablemente las variantes posteriores. De modo que partiremos del análisis de una serie de rasgos categóricos –que implican una casuística inicial–, que empezarán con el cumplimiento del tópico de la armonización de *sapientia y fortitudo* (Marín Pina), y seguirían con la invalidación de los roles de sexo asignados por la sociedad, el carácter heroico, la toma de iniciativa sin pasar por la epifanía del hombre, la adscripción al ejército femenino, la actualización del mito en el XVI con la llegada al Nuevo Mundo (Calafia, reina de la isla de California), el deseo de fama mundana genuinamente masculino y caballeresco, la no ocultación de una condición femenina que no eclipsa tampoco su espíritu varonil, etc.

Nuestro trabajo, por tanto, ha de indagar las raíces de la leyenda, desde el antiguo mito amazónico, cruzándolas con reformulaciones que producen personajes híbridos que suman sus cualidades y generan nuevas variantes de este prototipo de mujer valiente capaz de igualar al hombre. Se abarcará, de este modo, desde las variantes del tema de la amazona o la doncella guerrera (en los libros de caballerías), hasta el tema de la mujer disfrazada de varón (en el teatro clásico del Siglo de Oro), así como la estrategia literaria de la *mise en abyme* en la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *La reina Calafia*. De manera que se estudian las relaciones, motivaciones y sentidos que el tema de la *virgo bellatrix* ofrece en la cuaderna vía del mester de clerecía, en la tradición ovidiana de Rodríguez del Padrón, en el libro de caballerías y, finalmente, en las variantes que se mantienen en la

producción dramática de los Siglos de Oro bajo el ardid de la dama bizarra y gallarda que encarna la amazona, paradigma por antonomasia del tipo de mujer varonil.

A la hora de abordar nuestro trabajo desde un estado de la cuestión previo, constatamos, en definitiva, que nos enfrentamos a un tema que se ha analizado fundamentalmente desde el punto de vista o bien historiográfico –mitológico, legendario, de fuentes más o menos explícitas (Tyrrell)–, o bien antropológico (Weinbaum), o bien estrictamente filológico –edición de textos–, o bien literario –categorización de los episodios como historia legendaria o pura ficción, integración en un contexto de relato superior–. Sin embargo, no se ha realizado, a nuestro entender, o al menos no abarcando tiempos literarios tan diferentes y lejanos unos de otros, una deconstrucción que tenga en cuenta de manera general los rasgos de oposición y singularidad de la figura de la amazona. Es decir, que trate de aprehender en todas sus dimensiones los rasgos de ambigüedad y ambivalencia que despliega –no solo hoy, desde una lectura de género, sino desde siempre–, como figura seductora y amenazante, y –especialmente en las épocas en las que nos centramos– figura exótica y belicosa, atractiva y rebelde.

Ese estado de la cuestión, así como las respuestas que se pueden ofrecer desde la perspectiva de los estudios de género, la literatura comparada y la crítica literaria, es lo que tratamos de abordar en el capítulo 1, bajo el epígrafe “Reinos de amazonas: crítica, género y alteridad”. Nuestro trabajo –sobre las bases de los estudios históricos, mitológicos y mitocríticos, de teoría de género, de estudios culturales y, en especial, de historia y crítica literarias– parte de la conciencia de que el análisis histórico de las representaciones y de las prácticas culturales sólo cobra pleno sentido en un marco social y espacio-temporal. Pretendemos “pensar históricamente el presente desde la literatura”, no desprender los textos del discurso social, sino adoptar un enfoque interdisciplinar que nos permita aproximarnos a la dialéctica entre “la literatura como práctica social y artística específica, y la Historia como expresión de la dinámica social y cultural en su conjunto” (Oleza, 2003: 150).

Hay, como defenderemos, un camino abierto por la crítica, que permite superar los perfiles de descripción meramente historiográficos antes comentados, sobre la figura de la amazona, basados en lo mitológico como modo de alejar ese modelo de mujer de sus representaciones realistas en un entorno verosímil. Asociadas todas, como grupo inamovible, como *topos* fijo, a un espacio y tiempo alejados por igual de la realidad histórica, esos perfiles han escapado de las implicaciones históricas en las construcciones culturales que representa la recepción y variación de un estereotipo en un determinado

momento histórico. Por ello, el tipo de la mujer varonil que se estudiará más intensamente a partir de los textos propuestos de los Siglos de Oro –no siempre, pero en repetidas ocasiones varonil-amazona– se entiende como variante de mujer heterodoxa, o que se aparta significativamente de la norma femenina de los siglos XVI y XVII. Puede aparecer como mujer sabia, mujer líder y guerrera, usurpadora del puesto social del hombre, como mujer que viste trajes masculinos o mujer que se entrega a objetivos masculinos (McKendrick, 1974). Desde el análisis de las obras de nuestro *corpus* y desde la lectura de los orígenes de la representación de las figuras amazónicas, se revela que las relaciones de poder existentes en la comunidad patriarcal han enfrentado modelos de sociedades y siguen irradiando su control desde el cuerpo y su domesticación, que disciplinan a la vez la identidad de la mujer reduciéndola a esposa, hija, hermana o amante sacrificada.

Por eso nuestro análisis no se detendrá en el ya bien estudiado motivo del disfraz varonil en la comedia barroca, sino en el tipo de personajes femeninos (los que ofrecen Lope, Tirso, Solís) que se constituyen como mujer guerrera o “nueva amazona”, regida por la razón y no por el amor, con atributos varoniles (y no sólo en hábito masculino). Y tratará de ahondar en la evolución del conflicto entre feminidad y masculinidad, desde las contradicciones de representar un papel (el de hombre) para poder ser coherente con la conciencia propia de la mujer, en un ámbito que la silencia o la reduce a la pasividad. Por tanto, el paso del silencio a la historia, de lo privado (femenino) a lo público (masculino), de lo individual a lo colectivo, es el que nos permite superar el motivo fijo (el *topos*) del enredo y el disfraz para indagar en la necesidad de una expresión prohibida, de una voz negada que busca autorizarse y emerge en la literatura, si no en la realidad política.

En el capítulo 2, “Amazonas en la Antigüedad: la creación del mito”, abordaremos la concepción del mito amazónico como relato ligado a la perpetuación y aseguración del matrimonio como estructura social que aseguraba a la *polis* griega la consecución de ciudadanos y guerreros. Partimos de los acercamientos académicos clásicos, atendiendo a los testimonios principales, tanto históricos como pseudo-históricos o de ficción que aludieron, especialmente en la época griega clásica y helénica, al utópico reino (Heródoto, Estrabón, Plutarco, Apolodoro, Diodoro Sículo, Quinto Curcio). Como ha estudiado en profundidad y bajo una óptica estructuralista Tyrrell, los mecanismos de inversión constituyen un aspecto fundamental en el relato de las Amazonas desde el mito griego. En el patriarcado de la Atenas clásica, organizado según los lineamientos de la asimetría sexual del privilegio del varón, el mito se forja para asegurar la perpetuación del *statu quo*, pues el ideal cultural del hombre guerrero adulto dependía de que los jóvenes fuesen

guerreros y después padres, y de que las jóvenes fuesen esposas y madres de esos varones. Pero la génesis del mito amazónico es justamente la inversión de tal imperativo: las amazonas van a la guerra, se niegan a ser madres de varones y no necesitan la protección ni la concurrencia de los hombres. Por tanto, la existencia del mito amazónico se relaciona directamente con la creación de mitos referidos al matrimonio, como advertencia de los peligros inherentes al no casarse y como argumento de autoridad a favor del funcionamiento del sistema cultural referido a campos como la guerra, la dominación sexual o la política matrimonial. El mito amazónico, unido a los mitos relacionados con el matrimonio, se articula como tecnología social –en el sentido foucaultiano–, es decir, como una sección del entramado de relaciones socioeconómicas que regulan y autorizan sujetos y representaciones. Así, sirve para afianzar la construcción social del género y asegurar la función de la mujer en la sociedad como fuente de reproducción de nuevos ciudadanos, y como pieza clave para la perpetuación del sistema familiar en el que a la mujer se le atribuye el cuidado de los hijos, relegándola a la esfera privada y otorgando el campo de lo público y la cultura al hombre. Rastreamos también la conceptualización del género como dispositivo performativo, como construcción social o tecnología social (establecida desde el acercamiento crítico de Butler, Colazzi, Rubin o Clúa).

En el capítulo 3, “Amazonas en la Edad Media castellana: de la cuaderavía a la tradición ovidiana”, se apuntan en un primer apartado las características sociohistóricas que dictan la vida de la mujer medieval, como contraste y paradigma de los comportamientos que se esperan de la mujer. Enfrente, las formulaciones de mujer poderosa e independiente que nos presenta la ficción de la baja Edad Media desde los versos del anónimo autor del *Libro de Alexandre*, en el siglo XIII, con la imponente aparición de la figura de la reina amazona Talestris, protagonista del episodio amazónico, el más lírico de los pasajes de la obra. Igualmente, seguimos la huella de la amazona Pantasilea en el siglo XV, a través de *El planto que fizo la Pantasilea* de Juan Rodríguez del Padrón. Nos referiremos también a su *Bursario*, traducción libre de las *Heroidas* ovidianas, donde incluye, además, tres cartas originales, y exploramos en estos textos su asimilación de los personajes mitológicos femeninos que alzan su voz con determinación. En ambas obras Juan Rodríguez del Padrón pone en escena vigorosos personajes mitológicos femeninos que reclaman una palabra autorizada y se saben poseedoras de un poder femenino.

En el capítulo 4, “Amazonas entre la Edad Media y el siglo XVI: mujeres de la ficción caballerescas”, se analiza la presencia del personaje amazónico de Calafia, reina

de la isla de California, y su ejército, en el libro de caballerías, las *Sergas de Esplandián* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo. El estudio de la heroína amazónica –precursora de la futura nómina de amazonas que poblaría los libros de caballerías– de las *Sergas* se pone en relación con la actualización del personaje a partir de la lectura de esta obra de Montalvo por Blasco Ibáñez en su novela *La reina Calafia* (1923). La apertura dialógica del texto obliga a rastrear las implicaciones de género, clase, raza, y a interrogarse sobre las identificaciones de mujer combativa y atractiva que forja sus propios objetivos y lucha por ellos, así como sobre los espacios y geografías derivadas del motivo de lo amenazante y desconocido, rastreando el mito del salvaje encarnado en las amazonas. El tema amazónico en los libros de caballerías implica la recepción del mito desde la Antigüedad, pero que se ramifica inmediatamente hacia la cronística de Indias (el reino / río Amazonas, el territorio de la reina: California), con las variantes del tema de la *virgo bellatrix* (Marín Pina, 1989), de la mujer belicosa que presenta una de las derivaciones del arquetipo: la amazona cabaleresca.

En el capítulo 5, “Amazonas en el Renacimiento: entre la ficción y la moralidad”, se aborda la figura amazónica que crea el humanista Pedro de Luján en su libro de caballerías *Don Silves de la Selva* (1546), a la luz de su concepción de la mujer ideal en su obra doctrinal, los *Coloquios matrimoniales* (1550), examinando las libertades que la ficción promete y la estricta norma que desde los tratados doctrinales se impone (desde principios del Renacimiento con *La instrucción de la mujer cristiana* de Vives hasta finales de siglo con la paradigmática *La perfecta casada* de Fray Luis de León). En cualquier sociedad son los textos normativos los que recogen los contenidos de género en ella vigentes. Por ello para entender la magnitud del personaje de Pantasilea en Luján, no se puede soslayar su tratado didáctico. No obstante, los contenidos normativos se encuentran siempre en relación dinámica con las formas que tomen las relaciones sociales y los subterfugios, espacios intersticiales y marginales que éstas permitan.

El capítulo 6, “Amazonas en el teatro del XVI”, sirve como estudio de ciertos textos de transición, pero también, a la vez, de introducción o puente para los dos siguientes. Los imaginarios culturales y, entre ellos, los imaginarios políticos que el teatro del Siglo de Oro (desde 1570 a fines del siglo XVII) nos ofrece, se convierten en la materialización transgresora de la cultura de la obediencia, condicionada ésta por su pertenencia al entorno sociocultural en el que se inscribe. El mundo al revés que representa el teatro clásico español permite a la mujer alzarse con la iniciativa y el control de la escena en la comedia (cómica), la legítima –paradójicamente– para ser la

transgresora de un orden social inventado por los hombres y en el que no se siente libre (González González, 1995). Así, en el capítulo sexto hacemos referencia a la gestación del tipo de la mujer varonil que tiene su antecedente en la obra de Gil Vicente el *Auto de la Sibila Casandra*. La protagonista, la sibila Casandra se erige en esta obra como estandarte de la libertad de la mujer para elegir libremente el matrimonio, y ella como dama esquivada se opondrá a él. Asimismo, repasamos el teatro preloquista que anticipa los tipos de mujer varonil que consagraría la comedia nueva y el Fénix de los Ingenios, Lope de Vega, a lo largo de toda su obra.

De tal manera, el capítulo 7, “Amazonas en el teatro de Lope de Vega”, se centra en el estudio de tres obras de Lope de Vega que explotan el tema de las Amazonas en la escena: *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, *Las grandezas de Alejandro* y *Las mujeres sin hombres*. En estas tres comedias el tipo de mujer varonil, líder y guerrera, que encarna el personaje amazónico articula una importante fuente de poder que ordena la escena e impone sus propios objetivos, reflejo social de un deseo por parte de la mujer de superación, de un ansia de libertad no hallada aún en el plano histórico. Estas Amazonas, representantes de la *sapientia et fortitudo*, demuestran su capacidad intelectual y física, así como su capacidad de mando y gobierno. El espacio dedicado a la comedia de Lope *Las mujeres sin hombres* ha sido mayor que al resto de obras teatrales debido a que en esta es la única obra en la que las Amazonas aparecen en su propia tierra, todavía presentadas como ejército y colectividad, y no aisladas como un personaje extranjero de visita (aunque protagonista de la obra, como sucede en *Las justas de Tebas*) o con un rol secundario y puntual (caso de *Las grandezas de Alejandro*). De modo que entendemos que merecía el comentario extenso de la puesta en escena de las Amazonas clásicas junto a los héroes a los que han aparecido unidas desde la mitología –Hércules, Jasón y Teseo– para así examinar cómo las voces femeninas defienden y reclaman su poder a través de una inversión del tema de la honra de la comedia clásica; pues aquí el conflicto entre el amor y la honra subvierte el concepto tradicional de honra, y en esta comedia advertimos que la honra depende de su independencia del dictado del hombre, rechazando estar bajo sus órdenes o consejo. Además, los oponentes de estas Amazonas son unos pusilánimes personajes masculinos (frente a sus heroicos álgos de la mitología) que no llegan a hacerles sombra en la obra. Como señala Bobes Naves, al final de una obra la etiqueta semántica del personaje está completa en varios niveles y aspectos:



El personaje considerado en sí mismo, en su figura física, en su modo de ser y de estar y en las relaciones familiares, o profesionales; en su participación en el conjunto del cuadro actancial, en sus funciones literarias de sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador o destinatario (...); y en sus valores pragmáticos, ya que el lector o espectador lo relacionará necesariamente con prototipos sociales, con actitudes morales, con formas de conocimiento, etc., es decir, con realidades y conceptos extratextuales que constituyen el marco de referencias generales de cada lector, de donde se nutren sus propias interpretaciones (1997: 335).

Por ello, creemos que en el estudio de los personajes amazónicos de esta obra de Lope se merecía también el análisis de los personajes masculinos, en sus relaciones con las protagonistas amazónicas, pues el retrato de éstas se configura en especial a partir de las respuestas y reacciones que los héroes masculinos expresan. De tal manera, frente al valor sintáctico (funcional) y semántico de la categoría personaje dentro de la realidad literaria, en el caso del personaje de la amazona, éste cobra su mayor dinamismo y fuerza precisamente por sus valores pragmáticos, por las normas sociales que subvierte en sus relaciones con las realidades extratextuales, por la impugnación de los códigos normativos que rigen las construcciones de género, a los que se enfrenta o cuestiona.

Por último, en el capítulo 8, “Amazonas en el teatro de Ana Caro, Tirso de Molina y Antonio de Solís”, abordamos una obra de cada uno de estos autores: *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina y *Las Amazonas* de Antonio de Solís, en las que, de nuevo, la puesta en escena del tipo de mujer varonil, líder y guerrera, como la definiera McKendrick (1974), permite seguir interrogándose sobre la imagen de la mujer poderosa, sabia y enérgica que presenta batalla al varón desde la usurpación literal del lugar del hombre (caso de la protagonista de la obra de Ana Caro, bajo el disfraz varonil), desde la exotividad de una tierra irreconciliable con la civilización y desde la asignación a estas mujeres de una palabra enigmática (caso de las Amazonas–sibilas americanas de Tirso), o desde la recreación del mito en la comedia palatina del mismo Solís, donde exóticos príncipes (Astolfo y Polidoro) se enfrentarán a las exóticas Amazonas Menalipe y Miquilene, que se debaten entre el seguimiento de sus leyes andrófobas y su negación, debido a la realidad deudora del amor cortés que las rodea. Pues como ya advirtió Lope, sólo la religión del amor vencería a las insurrectas Amazonas.

Las conclusiones de nuestro trabajo intentamos recogerlas en el capítulo 9, bajo el epígrafe “Pervivencias, desmitificaciones y apropiaciones”. En este apartado final reflexionamos sobre la evolución, transformación o metamorfosis del personaje

amazónico a lo largo de las obras estudiadas, teniendo en cuenta que esta variación se debe a su carácter de instrumento del que se ha valido nuestra cultura occidental para la inversión ideológica que define a la sociedad: la conversión de la historia en naturaleza, la conversión de las construcciones sociales en los únicos estandartes del sentido común, hegemónico. En definitiva, nos referimos al proceso de naturalización de los roles de género asignados socialmente y su relación con el mito de las amazonas, con la imagen de la mujer que encarnan en nuestra literatura las míticas guerreras, reunidas en matriarcado. Tomando prestadas las palabras de Lola Luna, en su ensayo “Leyendo como una mujer la imagen de la mujer”, hemos pretendido aproximarnos a “una crítica a la ideología sexual de los textos y de las prácticas discursivas generadoras de sentido. Intentaremos pues leer como una mujer la imagen de la Mujer, es decir el signo mujer, para observar cómo se construye lo femenino frente a lo masculino como mitos culturales cambiantes, sometidos a presiones económicas, políticas, de la moda e ideológicas en general” (1996: 13).

La literatura es uno de los lugares desde los que puede rastrearse la imaginación política de cada época y, por lo tanto, se convierte en un espacio desde el cual ésta puede ser impugnada o sometida a juicio, constituyéndose así el texto literario en un cauce para cuestionar y transformar los modelos y arquetipos que la sociedad de cada época impone como estandartes de la vida social y como requisitos para pertenecer al grupo de ciudadanos identificados con ellos. Imposiciones de las que los textos siempre son ejemplo, por asimilación o por negación, por reflejo o subversión. En este sentido, las obras que conforman el *corpus* de esta tesis se inscriben necesariamente en sus respectivas épocas, participando de sus cánones estéticos y sociales; son textos nacidos en la matriz de las normas políticas y literarias de sus respectivos períodos históricos, y ahí reside la importancia de su gesta en relación a las figuras femeninas que analizamos, pues, como señala Rivera Garretas, la transgresora busca y logra liberarse en todo o en parte del arquetipo, “pero, al hacerlo, se mantiene dentro del orden simbólico –del régimen de significado– que ese arquetipo sustenta” (1996: 25).



Relieve de la Amazonomaquia. Mausoleo de Halicarnaso.  
Londres, British Museum.



## **1. REINOS DE AMAZONAS: CRÍTICA, GÉNERO Y ALTERIDAD**



Dice Judith Butler que las estructuras jurídicas del lenguaje y de la política constituyen el campo actual de poder y que fuera de él sólo hay “una genealogía crítica de sus propias prácticas legitimadoras”, de manera que el presente crítico se ha de articular como punto de partida (2001[a]: 37). En este sentido, Richard (2009: 78) señala que la crítica feminista es crítica cultural en un doble sentido: por una parte, lo es en tanto que examina los regímenes de producción y representación de los signos que escenifican las complicidades de poder entre discurso, ideología, representación e interpretación de todo aquello que circula como palabra, gesto e imagen; y por otra parte, lo es –es crítica cultural– en tanto que se erige como crítica de la sociedad realizada desde la cultura y reflexiona sobre lo social, incorporando retóricas y narrativas a su análisis de las luchas de identidad y de las fuerzas de cambio. Por ello, pretendemos, en nuestra metodología de aproximación a este tema “cultural”, favorecer el enfoque interdisciplinar que parta de los conocimientos antropológicos, sociológicos, históricos y estéticos, junto con aquellos de base más estrictamente literaria que se interesan por los contenidos, la recepción y las estrategias discursivas<sup>1</sup>.

Nuestro trabajo de tesis se intenta inscribir, así, en la corriente de líneas de investigación actuales en torno a la pervivencia y evolución de determinados temas y motivos del mundo clásico. Los estudios que revisan los motivos clásicos a partir de nuevos enfoques de género están –frente a lo que se pudiera pensar– en un estado todavía relativamente incipiente. El estudio de género afecta, naturalmente, al análisis de las representaciones del deseo (femenino, masculino, adolescente, reprimido por el poder), a los equilibrios entre el amor y la responsabilidad social, a las relaciones paterno y

---

<sup>1</sup> Una tesis reciente, de título tan sugerente como su contenido, *La diosa: un discurso ante el poder de las mujeres*, aunque sobre contenido muy diferente al de la nuestra, ejemplificaría esa interdisciplinariedad. Escrita por Angie Simonis, dirigida por Carmen Alemany y leída en la Univ. de Alicante (2012), se plantea desde su título y subtítulo –*Aproximaciones al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España*– nada menos que el estudio y profundización “sobre el concepto del Eterno Femenino”. Pero, aclara la autora desde las primeras líneas: “No del Eterno Femenino de Goethe, ese que ‘empuja hacia lo alto’ a poetas y filósofos, ideal de pureza contemplativa, de mujer pasiva y vacía de poder, compendio de la noble feminidad y canonización del “ángel del hogar” dedicada íntegramente a ser la intercesora entre él y su bienestar, encarnada en una santa o en una obra de arte, condenada a la abnegación, carente de historia y muerta en vida...” (2012: 9). Al contrario, la tesis revisa panorámicamente los principales estudios sobre el poder ancestral de la Diosa y el Matriarcado, la revisión feminista del tema del matriarcado, desde la teología y la psicología junguiana, a la mitohistoria y la narrativa, y la repercusión en España de esta revisión, con el análisis de los principales ensayos históricos, Estudios de la mujer en la Antigüedad y en la Arqueología de Género, ensayos filosóficos y narrativa específica. Los trabajos críticos y en narrativa de creación (también recogidos en la tesis), relacionados con las Amazonas, en ese contexto de enfoque de la tesis, no son numerosos, pero los tratamos de anotar en su momento.

materno-filiales (la herencia), a la dependencia matrimonio-territorio (endogamia y exogamia) y a los valores y estatus de hombre y mujer dentro y fuera del matrimonio. En ese sentido, el estudio de las representaciones de un tema como el de las Amazonas, que quedan fuera –por esencia– de la integración tanto familiar como social, pensamos que resultaba especialmente necesario.

El motivo de las Amazonas se relaciona también con las distintas representaciones espaciales y del cosmos que atraviesa su figuración: parte de una idea estática del mapa del mundo que tenía la Antigüedad (desde Plinio), y pasa por la integración, a partir de la novela griega –dentro de lo que Bajtín llama el cronotopo del descubrimiento– de los territorios de lo ajeno (el Otro) desde las aventuras bizantinas<sup>2</sup>. En el Medievo y Renacimiento se plantea la ubicación del tránsito hacia la catalogación de la rareza antropológica (la galería ordenada de monstruos y prodigios de Ambroise Paré [1510-1590]), con una visión pre-científica que camina entre la exclusión de la historia (el reino de las Amazonas es definitivamente conceptualizado como un imposible empírico, como los igualmente fantásticos del Preste Juan o el mismo Paraíso) y la reincorporación como *locus admirabilis* en el Mundo Nuevo de la América colonial (Orellana y la denominación de la nueva realidad a partir de la imaginada: Amazonas, California, Patagonia). Es ahí donde el análisis del tratamiento que casi coetáneamente hace el teatro clásico español resultará especialmente relevante. Los acercamientos a temas como el de la mujer sin hombre, la androginia, el salvajismo, el belicismo, el miedo del hombre al colectivo de mujeres “organizadas”, etc., habrán de guiar y hasta encabezar miradas necesariamente nuevas a determinados textos clave de nuestra historia literaria y cultural<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Siguiendo a Bajtín, Zavala señala que “lo dialógico es inseparable del discurso, supone que nadie tiene la última palabra ni posee la verdad definitiva, pues cada época y momento histórico (o contexto) traen su particular punto de vista sobre el mundo, lo que en lenguaje bajtiniano se denomina cronotopo”. En el juego de enunciadores múltiples –la heteroglosia textual– y en la reorganización de las experiencias individuales y colectivas, “el cronotopo nos permite percibir las formas de construir imágenes del mundo para refrendar el *habitus*, el lugar común, (...) o por el contrario, articular lo nuevo” (1996: 106-108).

<sup>3</sup> El salto posterior a la reconfiguración del tema en la novela del XX (con obras como la que examinaremos de Blasco Ibáñez) tendrá que ver, sin embargo, con otros cambios efectuados en otras literaturas de la época (por ejemplo, en Jack London y su amazónica protagonista, Avis Everdeen, en su distópica novela *El talón de hierro* [Tandt, 1996]), no demasiado lejanos de las distorsiones igualmente reflexivas y metaliterarias, como las del replanteamiento postmoderno de los reinos medievales de ficción en la novela *Baudolino* de Umberto Eco. Sobre la obra citada de Jack London y la evolución de su protagonista femenina –de burguesa a activista y guerrillera– he tratado de profundizar en otro lugar (véase Millán, 2014 [b]). En esta línea de trabajo también me he acercado a la construcción de la nueva subjetividad de la protagonista de *La mujer habitada*, de Gioconda Belli, novela en la que la autora plantea un proceso de reconstrucción de la identidad femenina desde la escritura del cuerpo, del deseo y de la conciencia política (véase Millán, 2014 [c]).



En este sentido, refiriéndonos a rarezas y alteridades, señala Iriarte que el género femenino se conforma a partir de una serie de variados motivos de feminidad: empezando por los inspirados por el fascinante terror a la diferencia, hasta los reclamados por el impulso de comparar las supuestas formas distintas (otras) de saber, sentir o gobernar (2002: 8). Manifestaciones o concepciones culturales que han pretendido identificar el ámbito de lo femenino con lo amenazante, o con lo improductivo de lo doméstico, justificando así su necesidad de violentarlo, constreñirlo o de mantenerlo al margen. Y ello mediante imágenes de terror o dominación femenina (además de las Amazonas, la casi Amazona Clitemnestra, la madre viperina –Medea–, la audaz oradora Electra, la Esfinge trenzadora de enigmas y devoradora de hombres..., hasta la mujer vampiresa o la *femme fatale*). O mediante la adscripción de lo femenino a ese universo telúrico del reino materno, como ser más natural que cultural (Simonis, 2012: 30-97).

Siguiendo a Bajtin, la obra y el universo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al universo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores (1989: 404). Toda obra literaria está orientada a su exterior, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones (1989: 407). En esa línea y desde ese carácter dialógico tratamos de abordar nosotros las obras, sus pre-textos y paratextos.

La relación dialógica que se establece entre la mitología amazónica y las obras que componen nuestro *corpus* y que analizaremos en este trabajo, responde a esa forma de pensar lo otro desde la concepción de la poética sociológica y dialógica que proponen la crítica, teoría y filosofía del lenguaje de Mijaíl Bajtin (1895-1975) para acercarse a los textos literarios. Somos conscientes de que un texto responde y discute, replantea y reacentúa cuestiones tratadas en otros textos, proponiendo nuevos temas que otros textos incorporarán. De ahí que comprender la obra implique buscar la otredad (la alteridad), las voces otras que aparecen en el texto: “la relación entre la producción de sentidos como formas de articular valores” (Zavala, 1996: 124).

La crítica dialógica permite reconocer las versiones que compiten para legitimar su propio imaginario social, que conduce a los problemas de apropiación y reacentuación de los discursos. En la lectura dialógica, incorporando la lectura de sospecha que propone Zavala, el intérprete está presente para discernir en un campo de batalla donde se emiten verdades y valores sobre el mundo; dicha lectura implica interpretar en el canon lo que

éste lleva inscrito como polémica o aceptación del mundo patriarcal o eurocéntrico. Se trata de sospechar de las verdades o ficciones que los textos emiten mediante signos ambivalentes; problematizar las historias simultáneas posibles “en aquellas culturas donde lo heterogéneo y la alteridad se temen como una amenaza” (Zavala, 1996: 122, 128-129). El concepto de intertextualidad como presencia simultánea de dos o más textos que se interseccionan y rivalizan entre sí –cada texto como intersección de superficies textuales donde leer otros textos (Zavala, 1996: 143) –, sirve para abordar el estudio de los imaginarios sociales de distintas épocas y sus proyecciones simbólicas del mito de las Amazonas, desde su concepción en la Antigüedad clásica, pasando por la incursión en los diferentes textos de la literatura castellana que comprende nuestro *corpus*. De modo que desde una concepción dialógica, rastreando en la historia de la cultura y desde una mirada de género, tratamos de abordar los rasgos de oposición y singularidad de la figura de la Amazona, y la ambigüedad y ambivalencia que despliega como figura seductora y amenazante, exótica y belicosa, atractiva y rebelde. El enfoque desde una mirada crítica de las relaciones entre los géneros –indisociable de la influencia del feminismo contemporáneo–, no pretende ser ahistórico o anacrónico, sino que se basa en “el reconocimiento de la existencia de relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (Birriel Salcedo, 1998: 37), diferencias que impregnan las producciones culturales y textuales de todos los tiempos<sup>4</sup>.

Conceptos como patriarcado, género, negociación genérica, pactos entre mujeres, son nociones ya habituales en el lenguaje historiográfico y literario. Así, en la búsqueda de los puntos de fuga entre la ficción y la experiencia hemos recurrido al conocimiento de la vida de las mujeres en la España feudal y de los Siglos de Oro, valiéndonos de las condiciones sociohistóricas que tanto los principios jurídicos como los de la literatura moral o didáctica de cada período marcan –no como un modelo verídico de actuación, sino como advertencia de los códigos de comportamientos esperados, pues son fuentes “que expresan la manera en la que los hombres escriben sobre las mujeres, si cabe aún más impuesta” (Birriel Salcedo, 1998: 38)–, para poder rastrear luego sus huellas en las

---

<sup>4</sup> Siguiendo a la historiadora Rivera Garretas, entendemos que la razón histórica del feminismo va más allá de la aparición del concepto contemporáneo. Rivera, citando a la filósofa Luisa Muraro, arguye: “si se debiera prestar atención solamente a los términos, no sería correcto dar a una herejía medieval un nombre acuñado hace apenas un siglo. Pero la razón histórica del feminismo es más antigua que la palabra y sobrepasa a la cultura en que la palabra fue acuñada. La razón del feminismo son aquellas mujeres que ven y no aceptan la subordinación de su sexo al masculino, es decir, el hecho de que los seres humanos femeninos sean socialmente obligados a ajustar sus intereses propios a los del otro sexo” (1996: 50).

producciones literarias, su grado de subversión u obediencia<sup>5</sup>. El “deber ser” se enfrenta al “ser” de las mujeres a través de una autonaturalización de conductas, valores y mitos manejados en la construcción de su identidad, que responde a intereses y relaciones de género y de poder no equitativos, desarrollados desde la Antigüedad, y en los cuales la autoridad patriarcal ejerció una manipulación efectiva para definir a las mujeres en negativo y en oposición al arquetipo positivo masculino.

Partimos de que la condición y el destino de la mujer se debaten, tanto en el plano literario como en el campo político propiamente dicho, prestando atención tanto a literatura doctrinal como de ficción. De ahí que se plantee la cuestión del lugar propio de la mujer desde una triple perspectiva: histórica, social y literaria. Se trata de un tema conflictivo ya desde los orígenes de la vida en común y de la cultura: la posición de la mujer en la sociedad. En la interacción entre lo público y lo privado como clave histórica se cruza necesariamente la dicotomía entre naturaleza y cultura. Desde la Antigüedad la proyección social de la mujer ha estado mediatizada por su propia biología, y sus funciones sociales y políticas han estado determinadas por la misma, mientras que los varones han sido definidos por su capacidad de razonamiento y, por lo tanto, por su creatividad histórica a partir del *logos*; este razonamiento ha estado en la base de la justificación del reparto de papeles de género a lo largo de la historia (Nash y Martínez, 1994: 22). La introducción del género como categoría de análisis histórico ha derribado esta mistificación, develando que tal presupuesto histórico que plantea la definición de estos papeles está determinado por construcciones históricas de índole socio-cultural y no por causas biológicas<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Es indiscutible que las desigualdades sociales existen en todas las sociedades y se encuentran enmarcadas en pautas de comportamiento que son reconocidas o aceptadas por la mayoría de sus miembros. Y estas diferencias sociales, como apuntara Karl Marx, están respaldadas por ideologías que constituyen la percepción del mundo que tienen las clases dominantes. Entendemos ideología como un sistema de ideas destinado a describir, interpretar o justificar la situación de un grupo o de una colectividad, que se inspira en unos valores (subjetivos) y que marca una orientación a la acción histórica de ese grupo y pretende tener una validez universal (Vigil, 1994: 15). Así, los moralistas expresaron en el plano ideológico la visión del mundo de las clases aristocráticas, que defendían un orden social estamental y actuaban como portavoces de un ideal masculino de sociedad, patriarcal. A ello se puede añadir el uso o abuso de las diferencias biológicas como otro argumento para la estratificación social y para apoyar las desigualdades sociales.

<sup>6</sup> Entre la elección de los criterios metodológicos sobre la historia de las mujeres, la de Género como categoría de análisis histórico es fundamental en la conceptualización de la misma. Siguiendo a Scott (1996), entendemos el género como una construcción cultural y social que se articula a partir de las definiciones normativas de lo masculino y lo femenino, la creación de una identidad subjetiva y las relaciones de poder tanto entre hombres y mujeres como en la sociedad en su conjunto. Desde la perspectiva de género se puede proceder al cuestionamiento del concepto de progreso como eje de interpretación de la evolución de la historia occidental (Nash y Martínez, 1994: 21). En el desarrollo de las revoluciones liberales y democráticas, en la sociedad europea contemporánea, es necesario revisar el concepto de igualdad y de ciudadanía de estos sistemas políticos que excluían a las mujeres (1994: 22). La categoría de

Así, el reflejo en la literatura de esta situación se puede observar en la reclamación de los derechos de la mujer desde la construcción de personajes combativos y la creación de mitos que mantengan su posición subalterna, pero que paradójicamente se erigen en representantes del poder de las mujeres como individuo y como colectivo, pese a todos los obstáculos en contra. La historia literaria discurre paralela a la Historia con mayúsculas, a la cultura política y social, de modo que es natural y necesario buscar los reflejos de una en la otra. ¿Qué nos dicen de la posición de la mujer las amazonas (medievales y áureas), convertidas en ejemplo de mujer díscola y autónoma –pues la reconceptualización de la distribución por sexos de lo público y privado está en la base del mito de las amazonas– frente al modelo por excelencia en cuya cúspide se encuentra la figura de María, la Virgen-Madre? Entre estas dos categorías femeninas, la rebelde (Eva y todas sus reformulaciones) permite a la literatura laica abundar en los deseos de libertad de la mujer no satisfechos en el plano político-histórico, mientras que desde la categoría modelo (Ave) como guía o proyecto que imitar, se incide en la aceptación de unos parámetros fuera de debate.

A través de los textos, de la ficción, inseparables de su momento histórico y de las respectivas sociedades en las que nacen, se podrá trazar también una trayectoria de los anhelos de las mujeres en función de su representación en los espacios determinados que se les asignan, las expectativas cumplidas o frustradas, valores, actitudes y objetivos propuestos. Sirven también para la caracterización de los dispositivos que intervienen en la aceptación de los mecanismos de control social de género. Asimismo, los textos propuestos plantean desde la ficción una revisión de conceptos en torno al poder, el trabajo, la producción, la cultura o la demografía; suponen a la vez un instrumento para la deconstrucción de los mecanismos que construyen la formulación filosófica, política, científica, religiosa del discurso de género en cada época histórica. El peso de la religión y su dicotomía EVA-AVE será clave en la reproducción y afirmación de los papeles de género, discurso religioso que se tamiza con el discurso científico/médico en el paso de la Edad Media a los Siglos de Oro. Y será también fundamental el discernimiento de los alcances del discurso jurídico, normativo, puesto que el aparato jurídico ha funcionado como mecanismo de definición y garantía de reproducción de los papeles de género, como dispositivo de control masivo amparado además en la ley.

---

género fractura la polaridad público y privado, exterior e interior, como espacios políticos determinados para hombres y mujeres respectivamente.

Importa hacer visible el doble estatuto de la mujer como sujeto literario activo (el caso excepcional de Ana Caro) pero, especialmente en este estudio, principalmente como objeto de la creación o de la literatura escrita y definida por autores hombres (y no por el propio sujeto femenino)<sup>7</sup>. La imagen de la mujer, convertida en grácil dama o en hábil guerrera, queda siempre transformada en objeto de deseo de la mirada masculina, que impone sus gustos y apetencias, sin importarles trocar ese retrato femenino en mero objeto (de deseo, codicia o caricatura) ajeno a sí mismo. Las actuaciones sociales femeninas se convierten en creadoras y reproductoras de relaciones de dependencia. La consideración de que las mujeres no estaban capacitadas para dirigir sus asuntos económicos, jurídicos u otros de carácter público llevaría a la creación de instituciones tutelares que sometían a éstas a una minoría de edad permanente y les impedían hacer uso libre de su persona y de sus propiedades (Martínez López, 1994: 91). La actuación de las mujeres está siempre sujeta a la reproducción del orden establecido. Es significativa esa insistencia a lo largo de la historia en la prohibición de que las mujeres se reúnan para aprender, en ese temor de que las mujeres accedieran a un conocimiento mayor al de la religión y lo doméstico.

Sobre la exclusión de las mujeres de la vida pública ha influido considerablemente el pensamiento de Aristóteles, Platón y la sabiduría y la ciencia en la antigua Grecia y Roma, justificando y ordenando un universo político del que las mujeres estaban excluidas, y en el que hombres y mujeres tenían funciones y obligaciones diferenciadas “según su naturaleza”. Esta configuración de la *polis* ha estado en la base de los argumentos teóricos posteriores sobre la exclusión de las mujeres de la vida política (Martínez López, 1994: 53). Así, Aristóteles, en *La Política*, explica: “...poseen la virtud moral, pero no es la misma templanza la de la mujer que la del hombre, ni la misma fortaleza, como creía Sócrates, sino que la del hombre es una fortaleza para mandar, la de la mujer para servir, y lo mismo las demás virtudes” (I, 1259-1260). De modo que la polaridad patriarcal, exterior e interior, es también herencia de las concepciones patriarcales antiguas<sup>8</sup>. La asociación de los espacios interior y exterior con un género

---

<sup>7</sup> Respecto a la mujer como sujeto literario activo, cabe subrayar cómo donde las autoras áureas vean trascendencia, la autoridad institucional interpretará transgresión. El esfuerzo por trascender su sexo mediante el conocimiento y la superación intelectual no es suficiente. Frente al modelo de mujer ideal, que encarna “la perfecta casada”, estas escritoras se contraponen como mujeres desviadas y pervertidoras (De Maio, 1988: 76-80). En la voluntad de las mujeres escritoras pueden rastrearse ansias de liberación por medio de la escritura: “el peligro que comportaban las mujeres escritoras radicaba en el acceso a la ‘voz’ que las sacaba de su espacio privado, lo que en la mayoría de los casos equivalía a una no-existencia, y las introducía en el espacio público” (Porro Herrera, 1995: 47).

<sup>8</sup> Como recuerda Martínez López, las sátiras y críticas contra las mujeres eran un lugar común en la literatura grecorromana; cabe destacar la feroz *Sátira VI* del poeta latino Juvenal (siglos I-II d.C.), que remarca el segmento que se refiere a la autonomía de las mujeres para defenderse (judicial y físicamente):

determinado consiente la reclusión de la mujer en el hogar, adjudicando al hombre el exterior y todo lo que conlleva (política, negocios, placer). A la mujer, como representante de las ocupaciones del interior, se le asigna un cuerpo menos capaz, mayor grado –y cantidad– de candor o timidez que al hombre y menor cantidad de valor que a éste<sup>9</sup>.

Los discursos masculinos de los papeles de género tienen sus orígenes en Pandora y Eva. Los relatos sobre la culpa de las mujeres y sobre su creación, casi maldita, han reflejado e influido en la valoración social de las mismas en la sociedad. Tanto el relato bíblico de la creación de la primera mujer, Eva, como los textos griegos que refieren el nacimiento de Pandora, la primera mujer para los griegos, desde distintas perspectivas religiosas, relacionan la aparición de la mujer sobre la tierra con el desorden, el pecado y el mal para la Humanidad.

Por ello, este estudio tratará de interrogarse sobre las imágenes de mujer que no se ajustan al modelo normativo o que lo desafían; y, además, intentará abordar la percepción que nos llega de la mujer a través de las configuraciones que, desde las instituciones de poder, creían que encerraban la naturaleza de la mujer coetánea. Al ser esta percibida como objeto literario, estamos ante una imagen enmarañada de tópicos, heredados y creados, ante una visión mediatizada por el contexto, la moda y las influencias de su tiempo, pues sobre los autores ejercen gran influjo las corrientes literarias de cada momento, y por tanto los tipos femeninos responden también a estos modelos. Asimismo, no se puede obviar el papel que juega la estamentalización y el espacio biográfico de la mujer honorable en la creación de estos tipos, pues de ellos dependerá la respetabilidad o la transgresión de los ideales asumidos por los personajes femeninos. De modo que los papeles honrosos siempre se inscribirán al espacio interior, privado y familiar, acatando las reglas preestablecidas y demostrando el respeto a los

---

“La mayor parte de los delitos son suscitados por una mujer... Son muchas las que pleitean y las que asesoran con sus consejos a Celso, el jurisconsulto. Son muchas las que manejan las armas, las atletas que se ensayan en la esgrima, descargando mandobles sobre el servidor paciente, escudo al brazo. Actúan en los Olímpicos e, incluso, como profesionales en el circo. ¿Qué honestidad puede guardar una mujer que ostenta un casco en la cabeza, que abdica de su feminidad?” (cit. en Martínez López, 1994: 56).

<sup>9</sup> Jenofonte (siglo IV a.C.), en *El Económico*, tratado sobre la administración del hogar, ofrece la distribución clásica de esta oposición que pervivirá durante tantos siglos: “Como ambas ocupaciones, las del exterior y las del interior, necesitan trabajo y atención, el dios, me parece a mí, hizo la naturaleza en consonancia: la mujer para las ocupaciones del hogar y el hombre para las de fuera. Hizo que el cuerpo y el espíritu del hombre fuesen más capaces de vencer el frío, el calor, los viajes y el servicio militar. Le asignó, entonces, las ocupaciones al aire libre. Y como dotó a la mujer, por naturaleza, con un cuerpo menos capaz (...), el dios le asignó las tareas del interior. Sabiendo que la había dotado por la naturaleza y habiéndole asignado el cuidado de los hijos recién nacidos, también le dio más amor que al hombre. (...) De otra parte, sabiendo que había necesidad de que quien tenía ocupaciones en el exterior actuara en defensa de ellas, el dios asignó al hombre la mayor cantidad de valor” (Jenofonte, *Económico*, 7, 18-25).

modelos de virtud propios del momento; por su parte, los tipos femeninos que nos interesan se inscribirán en el espacio público, escenario paradigmático reservado al hombre, y por ello campo abierto para las amenazas y el peligro social, lugar por excelencia de cualquier tipo de transgresión si lo transita la mujer.

Estas representaciones nos hablan del estatus jurídico de la mujer castellana durante el feudalismo y el Antiguo Régimen, de las actitudes y comportamientos que se esperan y toleran de ellas, y las que no. Teniendo en cuenta también que, cuando se describen personajes femeninos, conviene al autor –porque atrae al lector y al espectador– representar personajes excepcionales. Se teatralizan y literaturizan conflictos que el debate jurídico plantearía, pero la legislación no resuelve y, por tanto, se hace necesario examinar los roles femeninos diseñados por los autores masculinos. Y en ese espacio se puede percibir la relación con lo femenino: si la creación sugiere rechazo o fascinación, tolerancia o condescendencia, abyección o voluntad moralizante. Igualmente, prestaremos atención a cómo la identidad masculina se elabora sobre la base del principio femenino, por asimilación y por contraste, como doble al que batirse en un pulso de fuerzas. Examinaremos, por tanto, las contradicciones e implicaciones que supone la exploración del imaginario masculino (de las nociones asociadas culturalmente a “lo masculino”) proyectado en las imágenes de la mujer que se presentan en la literatura.

La literatura se erige como un punto de encuentro intercultural que plantea, reafirma o modifica la condición de género como un constructo social, como efecto de un acto performativo, que se modifica según el espacio y tiempo social en que se desarrolla. Así, a partir del estudio de la figura amazónica desde su concepción en la mitología clásica hasta su revalorización en la literatura de la Edad Media y de los Siglos de Oro, abordaremos la configuración de esa figura amenazante y exótica para sociedad feudal y del Antiguo Régimen, esa identificación femenina combativa (desde la formación del mito) y reivindicativa (desde la expansión del mismo). La producción literaria constituye un universo de signos culturales, es la instancia mediadora que organiza discursos y representaciones, y así la textualidad (la inscripción del discurso social en los textos) y las formas de representar a través de la ficción son la base para las discusiones sobre la identidad. De modo que nuestro objetivo será perseguir y descifrar los ideogramas recurrentes que atraviesan los textos –entendiendo ideograma en su acepción bajtiniana, que propone que significa todo el sistema de valores que proyectan los textos–, para descubrir cómo se configura lo social en la ficción, para rastrear el paso del mundo de la cultura, del nivel referencial, al mundo simbólico, al nivel del valor.

El acercamiento al tema de las Amazonas requiere dialogar con la “formación discursiva” o “discurso social” (Bajtín, Foucault) de la figura amazónica como rasgo de desorden social, caos o salvajismo, y reconocer “el uso que las distintas hegemonías han hecho de esta formación discursiva, las identidades e identificaciones, y las posiciones de sujeto que ha conformado” (Zavala, 1996: 110). Pues la literatura y su crítica están inmersas en un entramado simbólico heterogéneo, que codifica identidades y mandatos para la palabra y el actuar femenino, de modo que no sólo recoge imaginarios ajenos, sino que, como otras discursividades sociales, también contribuye a gestarlos (Luongo y Salomone, 2007: 60).

Desde el enfoque bajtiniano, la comunicación y la interpretación se consideran dependientes de una otredad real o implícita, como copartícipes en el acontecimiento; las voces están abiertas a la repuesta, la otredad apunta a las interferencias de las voces y a lo dialógico, como interlocución con otros (incluyendo a los lectores) que deben responder (Zavala, 1991: 175). Así, el “otro” bajtiniano es el individuo hablante, la comunidad hablante que resitúa a los textos culturales dentro de lo ideológico. Si pretendemos insertar el artefacto cultural, literario, en el discurso social, hemos de exponer los ideogramas que lo componen, su significación social. De modo que la respuesta de los oyentes-lectores es esencial para una comprensión de “los efectos deformantes y castrantes del poder; (...), una dialogía en la que todos los enunciados se producen contra el telón de fondo de los enunciados que anticipan respuestas, emitidos por otros puntos de vista sociales, situados en el futuro” (Zavala, 1991: 177).

La teoría del signo de Bajtín es interpretativa, comunicativa y se inserta en lo que la crítica ha denominado “responsividad”, la demanda de respuesta responsable: “no podemos leer los textos sin preguntarles qué futuros colectivos proyectan” (Zavala, 1996: 132). Esa “responsividad” o demanda es la guía principal –no la única– que dirigiría el acercamiento a la actualización o revalorización de la figura amazónica: primero como contraejemplo del hombre civilizado, mostrando a un tipo de mujer perversa y execrable; y, más tarde, como ejemplo de mujer resuelta, independiente y capaz, pero siempre sin perder –como veremos a lo largo del estudio– su halo de desorden o transgresión.





Relieve de la Amazonomaquia. Mausoleo de Halicarnaso.  
Londres, British Museum.



Relieve de la Amazonomaquia (Scopas, S. IV a de C.). Mausoleo de Halicarnaso.  
Londres, British Museum



**2. AMAZONAS EN LA ANTIGÜEDAD:  
LA CREACIÓN DEL MITO**



Ἀμαζόνες γὰρ Ἄρεως μὲν τὸ παλαιὸν ἦσαν θυγατέρες, οἰκοῦσαι [δὲ] παρὰ τὸν Θερμώδοντα ποταμὸν, μόναι μὲν ὠπλισμέναι σιδήρῳ τῶν περὶ αὐτάς, πρῶται δὲ τῶν πάντων ἐφ' ἵππου ἀναβᾶσαι, οἷς ἀνεπίστως δι' ἀπειρίαν τῶν ἐναντίων ἦρουν μὲν τοὺς φεύγοντας, ἀπέλειπον δὲ τοὺς διώκοντας· ἐνομίζοντο δὲ διὰ τὴν εὐψυχίαν μᾶλλον ἄνδρες ἢ διὰ τὴν φύσιν γυναῖκες· πλέον γὰρ ἐδόκουν τῶν ἀνδρῶν ταῖς ψυχαῖς διαφέρειν ἢ ταῖς ἰδέαις ἐλλεῖπειν. ἄρχουσαι δὲ πολλῶν ἐθνῶν, καὶ ἔργῳ μὲν τοὺς περὶ αὐτάς καταδεδουλευμένοι, λόγῳ δὲ περὶ τῆσδε τῆς χώρας ἀκούουσαι κλέος μέγα, πολλῆς δόξης καὶ μεγάλης ἐλπίδος χάριν παραλαβοῦσαι τὰ μαχιώτατα τῶν ἐθνῶν ἐστράτευσαν ἐπὶ τήνδε τὴν πόλιν. τυχοῦσαι δ' ἀγαθῶν ἀνδρῶν ὁμοίας ἐκτήσαντο τὰς ψυχὰς τῇ φύσει, καὶ ἐναντίαν τὴν δόξαν τῆς προτέρας λαβοῦσαι μᾶλλον ἐκ τῶν κινδύνων ἢ ἐκ τῶν σωμάτων ἔδοξαν εἶναι γυναῖκες. μόναι δ' αὐταῖς οὐκ ἔξε-γένετο ἐκ τῶν ἡμαρτημένων μαθούσαις περὶ τῶν λοιπῶν ἄμεινον βουλευσασθαι, οὐδ' οἴκαδε ἀπελθούσαις ἀπαγγεῖλαι τὴν τε σφετέραν αὐτῶν δυστυχίαν καὶ τὴν τῶν ἡμετέρων προγόνων ἀρετὴν· αὐτοῦ γὰρ ἀποθανοῦσαι, καὶ δοῦσαι δίκην τῆς ἀνοίας, τῆσδε μὲν τῆς πόλεως διὰ τὴν ἀρετὴν ἀθάνατον μνήμην ἐποίησαν, τὴν δὲ ἑαυτῶν πατρίδα διὰ τὴν ἐνθάδε συμφορὰν ἀνώνυμον κατέστησαν. ἐκεῖναι μὲν οὖν τῆς ἀλλοτρίας ἀδίκως ἐπιθυμήσασαι τὴν ἑαυτῶν δικαίως ἀπώλεσαν.

(Λυσίας, *Ἐπιτάφιος*, 4)<sup>10</sup>

Las primeras noticias del reino de las amazonas se remontan a la Antigüedad clásica, donde encontramos referencias en historiadores griegos como Diodoro Sículo o Plutarco (siglo I a. J.), en algún gramático como Apolodoro (siglo II a. J.), en historiadores latinos como Quinto Curcio, el más antiguo biógrafo de Alejandro Magno (s. I d. J.), o Justino Frontino (s. II d. J.), entre las principales<sup>11</sup>. Para los autores antiguos la existencia

<sup>10</sup> Lisias, *Discurso fúnebre*, 4: “Pues las Amazonas en el tiempo antiguo fueron hijas de Ares, que vivían junto al río Termodonte y fueron las únicas armadas con hierro de cuantos vivían a su alrededor, y las primeras en montar a caballo, con los que inesperadamente, por el desconocimiento de los contrarios, atrapaban a los que huían y dejaban atrás a los que las perseguían. Eran consideradas, por su presencia de ánimo, más bien hombres que mujeres por naturaleza. Pues más parecían superar en las almas a los hombres que ser deficientes en aspecto. Dominando a muchos pueblos, y de hecho habiendo ya sometido a los de su alrededor, al haber oído de palabra la gran gloria sobre este país, por causa de mucha reputación y una gran esperanza, tomando a los más belicosos de los pueblos emprendieron una campaña contra esta ciudad. Al caerles en suerte valerosos hombres, hicieron sus almas iguales a su naturaleza, y recibiendo una fama contraria a la anterior, más por los peligros que por los cuerpos mostraron ser mujeres. A ellas solas no les aconteció, aprendiendo de los errores, decidir mejor sobre lo restante, ni regresando a casa anunciar la propia desgracia de ellas mismas y la virtud de nuestros antepasados. Pues muriendo aquí, y pagando la pena por su insensatez, hicieron inmortal la memoria de esta ciudad por la virtud, y a su patria establecieron anónima por la desgracia de aquí. Ellas, en efecto, anhelando injustamente la patria ajena, destruyeron la suya justamente”.

<sup>11</sup> Los estudios que nos han servido de base para el tema de las amazonas en el mundo clásico son los ya citados de Tyrrell (1989) y Weinbaum (1999), que parten de trabajos clásicos como el de Schultz (1942), y a los que habrían de sumarse las fundamentales monografías Shepherd (1981), Walcot (1984), Robinson (1985), Blok (1995), Jansen (2002), Loraux (1989, 2007), Tandt (1996), Leduc (2008), entre otras. El importante estudio de Penrose, Jr. (2016), sobre la masculinidad y valentía femeninas –y, en concreto sobre las Amazonas– en la literatura de la Antigua Grecia y en sánscrito, de reciente publicación, no ha podido ser asimilado en todas las dimensiones que abarca (hasta las visiones postcoloniales), pero habrá de ser un punto de referencia fundamental para cualquier futuro trabajo sobre el tema. La divulgación sobre el tema

de las amazonas no suponía una ficción mítica ni una poetización alegórica, sino que se trataba de “algo con fundamento real”, como sintetiza García Sanz (1988: 609), de un hecho experiencial e incontestable de tipo humano. Marcadas por la identificación con el colectivo femenino y bárbaro, frente a la individualidad heroica, viril y civilizada del soldado ateniense, las amazonas sumaban a este doble signo la nota de exotismo, inherente a su carácter varonil y foráneo. Y precisamente ha sido el poder de atracción hacia ese carácter singular de los personajes amazónicos, hechos mito con el tiempo, lo que no ha cesado desde la creación de la leyenda. Como resume Establier:

Desde que hace casi 2800 años Homero describiera una raza de mujeres iguales a los hombres en el campo de batalla (las amazonas *antianeirai* [las que van a la guerra como hombres] de la *Ilíada*), y que Eurípides (*Hipólito*) y Esquilo (*Las suplicantes*) las llevaran a la tragedia unas centurias después, estas guerreras míticas, bárbaras e indómitas, mezcla de virgo y de virago, han ejercido una notable fascinación en casi todas las etapas de la historia literaria occidental hasta nuestros días. Sea cual sea el marco geográfico –el Cáucaso, Asia Menor, el África blanca o negra, India o Hispanoamérica– y el momento histórico en que se las encuadre –desde la guerra de Troya a la mismísima conquista americana–, o el episodio mítico que se ponga en juego –Hipólita y Heracles, Teseo y Antíope, Aquiles y Pentesilea, Talestris y Alejandro Magno, el asalto a Atenas, la guerra de Troya, etc. (2010: 101).

Tomemos como referencia de partida histórico-legendaria de lo que supusieron en la mitología las míticas guerreras la entrada que Grimal acuña en su *Diccionario de mitología*:

Las Amazonas son un pueblo de mujeres que desciende del dios de la guerra Ares y de la ninfa Harmonía. Su reino se ubica al norte, ora en las laderas de Cáucaso, ora en Tracia, ora en la Escitia meridional (en las llanuras de la margen izquierda del Danubio). Se gobiernan por sí mismas, sin intervención de ningún hombre, y a su cabeza tienen una reina. Sólo toleran la presencia de hombres a título de criados, para los trabajos serviles.

---

histórico-legendario corrió a cargo, a partir de los años 60 del pasado siglo, de historiadores como Alonso Del Real (1965, 1967), tendría sus resultados en este siglo con historiadores de la Antigüedad o de la mitología, como Grimal ([1951] 2008), Ruiz de Elvira (1984), Seznec (1985), Pomeroy (1987), Wulff (1997) o López Férez (2006), hasta Zúñiga (2013). La aplicación de estos estudios a la literatura española no llegaría, salvo excepciones como las de Menéndez y Pelayo ([1905] 1965), Matulka (1935) o Lida de Malkiel (1975), hasta los años 80, con trabajos casi pioneros, generalistas, como los de Irizarry (1980), que desembocan en estudios aplicados como los de Walthaus (1993 [a] y [b]), Iriarte (1990 y 2003 [a] y [b]), Usandizaga (1993), Romero Tabares (1998) y los muchos en torno a la mujer –también la amazona– en la comedia del Siglo de Oro o en la literatura de América Latina, que iremos desgranando en capítulos posteriores del trabajo.

Según algunos, mutilaban a sus hijos varones al nacer, volviéndoles ciegos y cojos; según otros, los mataban, y, en determinadas épocas, se unían con extranjeros para perpetuar la raza, guardando solamente los hijos del sexo femenino. A estas niñas les cortaban un seno para que no les estorbase en la práctica del arco o el manejo de la lanza, costumbre que explicaba su nombre (en griego, las que no tienen seno). Su pasión principal es la guerra, diversas leyendas cuentan los combates sostenidos por los héroes griegos contra estas extranjeras, guerreras y cazadoras (2008: 24).

Son diversas las referencias literarias y mitográficas que atestiguan la importancia del tema amazónico y de los personajes amazónicos en la Antigüedad, a partir de la mitología griega. Cuando son esporádicamente mencionadas por diversos autores, las mujeres guerreras aparecen en principio siempre junto a determinados héroes helenos (Heracles, Teseo, Belerofonte o Aquiles)<sup>12</sup>. La imprecisión de los referentes de muchos de los relatos hace que sea difícil legitimar una sola historia como válida para cada uno de los personajes. Varios de ellos confluyen, se entrecruzan, repiten o cambian nombres y acciones, dependiendo de los autores que plasmen sus legendarias tareas y vicisitudes.

Es el caso de Heracles, protagonista de un ciclo de doce trabajos, atribuido por los griegos a un perdido poema épico, supuestamente escrito por Pisandro de Roda (c. 500 a.J.). En su noveno trabajo, hubo de conseguir el cingulo (cinturón o talabarte, según versiones) de la reina amazona Hipólita, regalo de su padre Ares, dios de la guerra, para lo que hubo de penetrar en el reino amazónico (como recogen Eurípides, Apolonio de Rodas, Apolodoro o Diodoro Sículo). Belerofonte, más conocido por su enfrentamiento a la Quimera o la doma de Pegaso, sostuvo, entre otras misiones, una campaña contra la tribu amazónica (como cuentan Homero y Apolodoro). Teseo, que había acompañado a Heracles en su entrada al reino de las Amazonas para conseguir el mencionado cinturón de Hipólita, rapta a la hermana de la reina, Antíope bajo promesa de matrimonio, aunque finalmente la relega a concubina y se casa con Fedra. Este rapto llevará a las Amazonas a emprender una expedición militar de venganza que las conduce hasta Atenas, donde son derrotadas por los atenienses, bajo el mando del mismo Teseo (en este caso el relato mítico lo transmitirán Diodoro Sículo, Plutarco, Pausanías e Isócrates). Por su parte, la reina amazona Pentesilea lucha con sus mujeres contra los griegos en la guerra de Troya y en la batalla morirá a manos de Aquiles, quien se arrepiente de su matanza tras quitarle

---

<sup>12</sup> Brandenberger (1994) proporciona un útil resumen de las apariciones de las Amazonas en la tradición literaria y mitológica, que seguimos, sirviéndonos del apoyo junto a los otros autores ya citados.

el casco, dándose cuenta de que se ha enamorado de la guerrera (así lo cuentan Apolodoro y Diodoro Sículo).

Estas tradiciones mitológicas griegas, ligadas entre sí por la aparición de un grupo de mujeres belicosas y hostiles hacia el mundo de los héroes, tenían curso ya en los albores de la cultura helénica y seguirían ocupando a los autores griegos durante toda la Antigüedad<sup>13</sup>. Pero, además del campo literario y mitológico, el tema del reino de las amazonas se trató también desde una perspectiva científica. Diferentes autores, como el historiador Heródoto o el geógrafo Estrabón, discutieron en sus obras, con una severa mirada empírica, la cuestión de la autenticidad del mito, poniendo en duda la existencia de tal reino femenino. Y trataron también, una vez aceptada ésta, con todas las reservas, problemas concretos derivados de la posibilidad de existencia de un reino amazónico, como la cuestión de si sus habitantes habían huido de sus hombres o si los habían subyugado, el sistema político, la forma de vivir y las leyes que podían regir para que tuviera lugar el encuentro anual con varones con el fin de poder procrear. Tal y como se nos presenta en todos estos testimonios, el mito amazónico no puede ser considerado como una simple plasmación o reproducción de un estado matriarcal, o de alguna de las fases de transición entre el matriarcado y el patriarcado, sin más. Asistimos a la conjunción de una serie de distorsiones que no deben sorprender, pese a que acusen una marcada disonancia, puesto que la visión de las amazonas basculará en sus inicios entre los miedos subconscientes de los varones (como exponentes del patriarcado) y una aparentemente franca o al menos poco disimulada admiración (Brandenberger, 1994: 434-435).

Esta valoración inicial positiva de las mitológicas amazonas se basa fundamentalmente en su carácter guerrero, la fuerza física, la valentía y el talento estratégico, cualidades esenciales de la *ἀρετή* (*virtus* o ‘excelencia’) en la Antigüedad. La cultura griega clásica hizo de la admiración que sentían por estas figuras un homenaje plástico y pictórico, de manera que veremos a las amazonas grandiosamente representadas en amazonomaquias –como la que permanecería durante siglos en el Ágora de Atenas–, en las esculturas y en los frescos y vasijas, que presentan figuras femeninas extraordinariamente bellas y de gran vitalidad.

Las amazonas, como mujeres sin hombres, sin guías ni señores, encarnaban a una mujer irracional (imagen con la que en la Edad Media y Moderna las identificarían

---

<sup>13</sup> Compendios especialmente útiles son los trabajos de Ruiz de Elvira (1984) López Férez (2006), y, ya aplicados directamente a la literatura española, Brandenberger (1994).



también), lo que es lógico e incluso armónico en el mundo mítico de los griegos, que proyectaba en ellas elementos propios de su inconsciente colectivo. Como dice Brandenberger, el imaginario masculino hacía “desbravar a las amazonas por la mano de sus héroes masculinos por excelencia”: a Hipólita por Heracles, a Pentesilea por Aquiles o a Antiopía por Teseo (1994: 436). La crítica coincide en señalar que su creación obedece a la plasmación o trasposición en mito de los afanes del hombre por refrenar y domar sus instintos –encarnados por el deseo de poseer y dominar el opuesto femenino–, exteriorizando el miedo a la emancipación de la mujer. De modo que se utilizó la imagen de la amazona para presentar a la ciudadanía el “crimen” que supondría una mujer “hiperemancipada”<sup>14</sup>.

Como resumirá persuasivamente Pedraza (de ahí que valga la pena lo extenso de la cita):

El mito de las amazonas no representa de un modo difuso la incesante batalla contra el salvajismo interior y la barbarie que acecha en las fronteras. Juega en la cultura griega el papel de indicador de los límites del matrimonio y del género, y avisa sobre los peligros de sus infracciones. Las amazonas son hostiles al matrimonio y por lo tanto a la patriarquía, que constituye la espina dorsal de la sociedad griega, en la que el varón tiene todos los derechos civiles y vive en el mundo exterior, estimulante y competitivo, mientras que la mujer no cuenta políticamente. Su esfera de acción e influencia se reduce al ámbito doméstico, y su autoridad a los niños y los esclavos. Su obligación fundamental es procrear y socializar en el hogar a los hijos varones hasta los tres años y a las chicas hasta el matrimonio. No sometidas a este esquema, ni hombres ni mujeres, las amazonas viven y se aparean como las bestias al aire libre para reproducirse. Su ejército no es la cerrada falange de infantes pesadamente armados, sino una caballería ligera y aparentemente desordenada. [...] Situadas entre los animales devoradores de carne cruda y los dioses consumidores de ambrosia, más que entre los hombres comedores de alimentos cultivados; hostiles al matrimonio, más fuertes que los hombres pero deseables como mujeres, son híbridos aterradores capaces de vencer a los héroes o al menos de enfrentarse a ellos sin desdoro. Sus reinas se miden con semidioses; Hipólita con Hércules, Antíope con Teseo, Pentesilea con Aquiles. Son hijas de Ares, el dios de la guerra. Ilustres, valerosas, hermosas, temidas, respetadas, aplastadas finalmente por la superioridad de los griegos en la batalla, violadas, cautivas, enamoradas, abandonadas, muertas, hay en ellas patente cierto parentesco espiritual con la hechicera Medea en tanto

---

<sup>14</sup> En esta idea coinciden, con un mismo denominador aunque diferentes expresiones, Pomeroy (1976), Irizarry (1983), Tyrrell (1989), Iriarte (1990), Brandenberger (1994) o Pedraza (2004).

que bárbaras deseables como presas sexuales y como amantes pero no como esposas. (2004: 27).

En efecto, como inversión del ciudadano y guerrero griego, sin ser esposas y madres como corresponde al género femenino, las Amazonas constituyen un peligro de desorden y un motivo de fascinación para los griegos. Solo su cautiverio o su violación las convierten en mujeres que el hombre puede tomar como compañeras. Pero para enamorarse de ellas, tienen que quedar heridas, es decir, haber perdido lo que las hizo diferentes, haber vuelto a ser mujeres. En resumen, el mito amazónico expone el miedo a la mujer que ha transgredido el esquema patriarcal y es capaz de matar a los hombres, cuando el papel al que se supone que estaban destinadas era darles la vida (Pedraza, 2004: 33).

A partir de la ajustada definición de Grimal y del somero repaso a los principales relatos amazónicos, y en el trayecto hacia la actualización de la figura amazónica habremos de empezar sentando las bases, desde su aparición –desde su creación en el imaginario de esa mitología griega–, de la aceptación de esos personajes no sólo como plenamente consentidos, sino como sólidamente asentados en el sistema de patriarcado de la Grecia clásica<sup>15</sup>. La figura amazónica, como variante del tema de la *virgo bellatrix* (tal como veremos que la define para la literatura Marín Pina [1989]), ha articulado desde sus inicios, históricamente, un tipo de mujer varonil, partiendo de la convención arquetípica de la mujer guerrera –rebelde, fuerte, activa y originalmente andrófoba–, con atributos opuestos al modelo tradicional de mujer sumisa dedicada a la vida doméstica. Es evidente que la visión moderna de mujer independiente y soberana se ha desarrollado en la mirada occidental a partir de la noción de identidad estática y monolítica, desde la oposición de un nosotros a un ellos (o ellas), y no desde una noción multicultural, dinámica o en proceso. Y esta mirada y esta división se remontan al pensamiento griego,

---

<sup>15</sup> Entendemos el patriarcado como un sistema de poder, nacido en un momento histórico determinado, que se ejerce sobre la mujer a partir de su diferencia de sexo y su capacidad de reproducción respecto al hombre, sistema que tiene sus manifestaciones, en lo político a través del Estado; en lo económico a través de la institución familiar que permite reproducir la fuerza de trabajo dentro de la economía doméstica; y en lo social, situando a la mujer dentro de una estructura en la pertenece al hombre (Luna, 1982: 279).

El ideal de sociedad patriarcal tiene en el género uno de los factores determinantes de la producción y reproducción de lo social, que sostiene esta forma de poder. Como subraya Richard el modo en que cada sujeto concibe y practica las relaciones de género está mediado por todo un sistema de representaciones que articula la subjetividad a través de las prácticas sociales y formas culturales: “los signos ‘hombre’ y ‘mujer’ son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura inscribe en el escenario de los cuerpos, disfrazando sus montajes de signos tras la falsa apariencia de que lo masculino y lo femenino son verdades naturales, ahistóricas” (2008: 77).

a partir de la oposición y defensa férrea frente a los bárbaros (los persas), a los que se asimila ese colectivo de las mujeres, cuya función había de ser –maternal y doméstica– asegurar la existencia de ciudadanos y guerreros griegos.

Siguiendo a Tyrrell, en el seno del mito entendido como producto histórico del pensamiento griego, los mecanismos de inversión que se producen en el relato de las amazonas constituyen un aspecto fundamental para entender sus orígenes. En el patriarcado de la Atenas clásica, como sistema social organizado según los alineamientos de la asimetría sexual que privilegian al varón, el mito se forja esencialmente para asegurar el mantenimiento del *statu quo*, para perpetuar el funcionamiento del sistema cultural, referido específicamente a los campos de la sexualidad, el matrimonio, la guerra y, en definitiva, el orden social. El ideal cultural del ciudadano adulto se sostenía sobre la base de que en la clase militar, pilar de la *polis*, los jóvenes habían de formarse como guerreros y después ser padres, y de que las jóvenes habían de ser buenas esposas y madres de esos varones. Y la génesis del mito amazónico está justamente en la inversión de tal imperativo: las amazonas van a la guerra y se niegan a ser madres de varones. De modo que la existencia del mito amazónico se relaciona directamente con la creación de mitos –entendiendo el mito como relato explicativo de una comunidad– referidos al matrimonio y sirve así para alertar de los peligros inherentes al celibato, a las contingencias y riesgos de no casarse. Los mitos giran en torno a los conflictos y tensiones del orden social. Igualmente, constituyen un relato cuyo lenguaje, libre de abstracciones pero, a cambio, cargado de significados múltiples y valores simbólicos, tiene como objetivo “una disminución de la angustia y la resolución de un conflicto, no la verdad” (Tyrrell, 1989: 14-15). El relato del mito busca la coherencia para solucionar un problema social, cultural y estructural que tiene que ver con la vertebración de las instituciones y con las normas que regían la vida de los ciudadanos. El relato amazónico sondea, explora hasta sus límites y propone una representación coherente en torno a la dinámica de la polaridad hombre / mujer y los valores asociados a esta polaridad. Los argumentos de autoridad que rigieron este relato se basaban en los conocimientos y presupuestos en torno a la fisiología humana, que atribuían a las mujeres la posesión de los receptáculos por excelencia para la reproducción, y las cualidades ideales y los cuerpos preparados para el cuidado de los hijos, mientras que reservaban al polo opuesto, el masculino, la posesión y adquisición progresiva de la cultura (frente a la espontánea “naturaleza”, representada por el extremo femenino). De ahí que todo lo que revista interés para el mantenimiento de la sociedad (“el orden de las cosas como construcción del sentido”, como diría

Foucault) se defina como cultural y, consecuentemente, como varonil, superior y normal, dejando en el otro extremo lo catalogado como inferior, anormal y caótico, identificado en este caso con la naturaleza opuesta a los hombres: es decir, con las mujeres (Tyrrell, 1989: 17).

Sin embargo, como señala Tyrrell, a esta polaridad tal vez excesivamente simplista había que añadir un tercer elemento: “lo femenino”, entendido como aquello que podía neutralizar la amenaza de “lo salvaje” (la naturaleza animal o bestial) de las mujeres, que podía cerrar la caja de Pandora, contribuyendo a restaurar “el orden”. Así, lo femenino se identifica con elementos positivos en la Mujer, como la fertilidad para engendrar herederos y sus habilidades para proteger y mantener el hogar de su marido (Tyrrell, 1989: 18). En este sentido, y en consecuencia, frente a esa identificación monolítica, se consideran negativos el poder seductor de la mujer, su atrevimiento, su arrojo, su dominio decisorio y, en definitiva, la capacidad para actuar por sí mismas, en beneficio de su propio placer o interés. Estas esferas de control, de mando y de autoridad son vistas por el sistema patriarcal como amenazantes y destructivas. Y ese potencial bárbaro, destructor, esa conceptualización de la bestialidad, perversión o desviación asignadas a la mujer –intrínsecas a ella– podían ser perfectamente neutralizadas o anuladas por medio del matrimonio, entendido como el máximo punto de encuentro o enlace civilizador (de ahí que precisamente la principal inversión de valores que el mito de las Amazonas propugne sea la negación del matrimonio normativo). En la civilización occidental, se instaura bajo estas premisas como pilar fundamental para el recto proceder de la sociedad, del gobierno de la *polis* y de la administración doméstica de la familia, de manera que si una mujer actuaba fuera del matrimonio o contra él es la causante de la destrucción del *oἶκος* (*domus*) y de un brazo del sistema del Estado.

Desde la mitología clásica se asienta la naturaleza obligatoria del matrimonio patriarcal, que reafirma la subordinación y la sucesión patrilínea, confirmando lo infructuoso de la resistencia femenina. Y esa creencia se apoyó desde el primer momento en la propia asunción del mito por parte de la población, performativamente, a través de la repetición ritual de actos en escena, que lograban el efecto de la naturalización de esos actos, junto con los cuerpos y las matrices culturales –de género– que se representaban<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Como subraya Rubin (1998) con su expresión “sistema de sexo/género”, el individuo existe en un sistema que lo condiciona y determina. La sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, volviendo “la legibilidad de los cuerpos por su inscripción en un orden sociolingüístico preconstituido” (Colaizzi, 2001: 195). En esta línea, como subraya Colaizzi, el género es el sexo transformado en producto, el espacio donde el cuerpo habla un lenguaje socialmente compartido.

La plasmación de los mitos en el escenario trágico llevaba a cabo esos procesos de “naturalización”, como señala Tyrrell:

Una tragedia formaba parte de una fiesta religiosa pública dirigida por la polis; al mismo tiempo era un fenómeno social en que muchos participaban, primero como ciudadanos y después como cantantes y actores. Por medio de la tragedia, la ciudad se mostraba a sí misma, convirtiéndose en vehículo para su propia propaganda mientras ponía en duda sus creencias más caras, sus prejuicios innominados y sus angustias secretas. La tragedia exponía a quienes estaban en el teatro a la arbitrariedad de las definiciones que los protegían de lo desconocido, de lo ilimitado que tanto aterrorizaba a los griegos. Ponía en escena a personajes que habían de decidir qué hacer en una situación determinada, pero los mostraba actuando en las formas aceptables (...). En la *Orestíada*, Esquilo se acerca particularmente a las fuentes del poder y el trastorno que yacen ocultas en los mitos atenienses acerca de la Mujer como problema. Destruyendo y reconstruyendo el orden varonil en la Tierra, Esquilo pone al descubierto la problemática que creó la figura de la amazona (Tyrrell, 1989: 20).

Dice De Lauretis:

Los comportamientos masculino o femenino no se encuentran regidos por la biología sino que se construyen socialmente, y un ámbito fundamental en el que se construye el género es el discurso; las construcciones sociales de género no son neutrales, se encuentran vinculadas a las relaciones de poder institucionalizadas dentro de las sociedades en distintas épocas (De Lauretis, 2000: 38).

El motivo de las Amazonas sería un paradigma —en su caso, como contraejemplo— de la consideración del género como una representación que forma parte de las tecnologías sociales (en el sentido foucaultiano) y que tiene implicaciones concretas, reales y subjetivas para la vida material de los individuos<sup>17</sup>. Vemos que tanto sexo como género son construcciones y, como ha establecido Butler, entender el sexo como prediscursivo es el efecto del dispositivo de construcción cultural llamado género (1990:

---

<sup>17</sup> Entendiendo por tecnología social el entramado de relaciones socioeconómicas que autorizan y regulan sujetos y representaciones (Morey, 1996; Foucault, 1996). La construcción o autoconstrucción de las identidades muestra las piezas que configuran el género, revelando que éste es una actuación que depende de la repetición de determinados rituales y del uso de determinados elementos: es un acto performativo. Así, Clúa remarca cómo el cuerpo literalmente construido del autómatas, la autocreación del *dandy* o las siluetas cinceladas que proporciona la cirugía estética son ejemplos que literalizan el hecho de que el cuerpo es el lugar de la identidad y que ni ésta ni aquél son espacios estables o cerrados (2007: 207).

7). Ciertamente, el género es producto de varias tecnologías sociales como el cine, los discursos institucionales, los medios de comunicación, las prácticas de la vida cotidiana, etc., en el sentido foucaultiano. Consecuentemente la diferencia sexual se conforma en una diferencia de lenguaje, en un efecto lingüístico. En este marco, las configuraciones culturales del género toman el lugar de lo real y consolidan y aumentan su hegemonía a través de “esa feliz autonaturalización” (Bulter, 1990: 66).

La figura de la amazona constituiría el error del sistema en un orden patriarcal como el de la antigüedad clásica, donde no concurre la igualdad de derechos<sup>18</sup>. Las costumbres de las amazonas, presentadas como mujeres que dominan en el ámbito exterior, en el campo de la guerra y la política, son imaginadas o pensadas como la inversión de los valores y costumbres de este sistema. Las amazonas gobiernan, guerrear, cazan y entran de pleno en la esfera pública; se apropian de las prerrogativas masculinas de liderazgo y fuerza para sí mismas. Son, como señala Tyrrell, “una permutación de la hembra fuera del matrimonio: armada, sexual y dominante” (1989: 22).

La identidad de la amazona encarna a la mujer osada, y para el griego clásico su presentación como miembro del matriarcado simboliza la desintegración del orden varonil, el caos personificado como mujer de sexualidad y voluntad independientes. En este orden de cosas queda manifiesto que la única salida que le resta al orden patriarcal para su reinstauración es domesticarlas o vencerlas, eliminarlas para recuperar el privilegio masculino. En este contexto, las reglas sociales, tabúes, prohibiciones, advertencias, castigos o penas, actúan a través de la repetición ritualizada de las normas. Esta repetición constituye el escenario de partida para la construcción y la desestabilización de los roles de género. Y el fin señalado –vencer de una manera u otra a las amazonas o a las mujeres emancipadas– es el procedimiento que se ha llevado a cabo a lo largo de la historia para paliar los eventuales efectos o consecuencias de esta subversión femenina. De ahí la importancia de la propaganda en torno a esa victoria. Y el hecho de que el mito amazónico ateniense se nacionalizara a partir de que las primeras amazonas fueran derrotadas por héroes individuales (Heracles, Odiseo, Teseo u Orestes) y, en consecuencia, en el imaginario colectivo, “a la postre vencidas por todos los atenienses” (Tyrrell, 1989: 21)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Y los derechos que existen para la mitad de la población son más imposiciones que el “conjunto de principios y normas, expresivos de una idea de justicia y de orden, que regulan las relaciones humanas en toda sociedad” (*DRAE*).

<sup>19</sup> En los mitos de posguerra (tras las guerras Médicas: entre 490 y 480 a.C.), la amazona muere luchando con Teseo o contra él, y las propias amazonas son aniquiladas (Tyrrell, 1989: 33). Igualmente, la amazona

Los griegos se sirvieron de sus mitos –los relatos articulados de los héroes y dioses civilizadores de su Olimpo y de su historia– como fuente de instrucción, ya que éstos ofrecían los ejemplos y precedentes que servían de guía ante la toma de decisiones, mostrando las consecuencias o resultados de posibles acciones, incorrectas o correctas, impías o virtuosas, para evitarlos o emularlos. En ese sentido, como aplica también Auerbach, al comparar la verdad tiránica de la Biblia y la verdad poética de la épica homérica, “lo importante no era la verdad, sino el significado de las amazonas para el individuo (...), transmitido por los hombres en busca de sus propias finalidades y objetivos” (Tyrrell, 1989: 25).

Tyrrell, tomando como guía la *Orestíada* de Esquilo, sitúa en este marco trágico y mítico la figura de la amazona, en relación al matrimonio. La amazona se imbrica en un diálogo social concerniente al sistema matrimonial para asegurar supermanencia. Las amazonas entran en la historia ática después de 575 a.C. como adversarias de Heracles – en pinturas de vasos– y la versión escrita más antigua es la de Eurípides (417 a.C.) (Tyrrell, 1989: 27). En relación al “Noveno trabajo de Heracles” (la expedición por el cinturón de la reina de las amazonas, con la lucha ante la ciudad de las amazonas, Temiscira), la amazona rival de Heracles oscila entre Andrómaca y la reina amazona Hipólita. Asimismo, cobran relevancia en la mitografía los mitos sobre Teseo y sus luchas contra las amazonas; en concreto en el rapto de una de ellas (se vacila entre Antíope, Hipólita, Melanipa y Glauce) por Teseo, aunque ésta quedaría reducida a concubina, pues la abandona por una esposa griega, Fedra. Consecuentemente, el rapto fue necesario para justificar la amazonomaquia, para explicar la invasión de las amazonas, que serán de nuevo vencidas (Blake Tyrrell, 1989: 33)<sup>20</sup>.

Respecto al rapto de una amazona por Teseo, siguiendo a Tyrrell, establecemos algunas puntualizaciones. Teseo no tenía ni la celebridad de Hércules ni sus cultos en el Ática. No era ateniense de nacimiento: procedía de Trezena, ante el golfo de Sarónico, y era el héroe local de Maratón y de Afidna, en el norte del Ática. Su aventura cretense,

---

de la historia de la literatura medieval, en los poemas épicos o en las novelas de caballerías, se presentará también como guerrera finalmente vencida. Pues, pese a la inicial resistencia femenina, ésta será sometida por la grandeza del héroe que la acompañe en la lid (ése sería el caso de Calafia, rendida ante la belleza de Esplandián), o se convertirá en compañera activa de su lucha, desterrando la androfobia (caso, por ejemplo, de la Pantasilea de Luján). Pero en última instancia será disciplinada, feminizada o cristianizada, superponiendo los atributos canónicos de “lo femenino” a sus atributos clásicamente varoniles.

<sup>20</sup> Pausanías describe la *Amazonomaquia* de Micón como una de las pinturas de la “Estoa Poikile” o Atrio Pintado, en el lado norte del Ágora de Atenas. Estas pinturas, junto con la del Teseón (en el centro de Atenas, al sudoeste del Ágora) podrían ser consideraras entre las máximas representaciones gráficas y propagadoras del mito de las amazonas (Blake Tyrrell, 1989: 43).

cuando mató al Minotauro y raptó a Ariadna, se remonta a los más antiguos estratos de la mitología griega, pero fuera del Ática era poco conocido. Una indicación de su oscuridad es el hecho de que Homero asigne la guía del contingente ateniense en la Guerra de Troya a Menestreo. Pero Teseo estaba destinado para la grandeza en Atenas. Tras la expulsión de Hípias, hijo de Pisístrato, y el fin de la tiranía en 510 a. C., fue adoptado por Clístenes y su familia, los Alcmeónidas, que, en busca de poder político, estaban dando el voto a nuevos ciudadanos y reorganizando el sistema de votación (reformas que eran consideradas como democráticas). Es probable que ellos fuesen responsables de presentar a Teseo como el fundador de la democracia ateniense, el rey que abdicó por su pueblo (Tyrrell, 1989: 29). Mitos sobre Teseo se inventaron y diseminaron durante las últimas décadas del siglo VI a.C., por cantantes de poemas épicos. La epopeya amplificaba las tradiciones de una ciudad o una familia –o sus pretensiones– y les confería la legitimidad de la vejez. Los poetas siempre estaban dispuestos a complacer a su público con un nuevo episodio del héroe local, especialmente uno tan favorecido por quienes ocupaban el poder como Teseo. Por entonces se cantaron muchas hazañas nuevas. A menudo, como en la escapada de las amazonas, seguían el modelo de una hazaña de Hércules y, con el tiempo, Teseo fue llamado “este otro Hércules”. A finales del siglo se había formado ya todo un repertorio de incidentes, lo que permitió crear el mito de Teseo en un poema más largo, la *Teseida*<sup>21</sup>. Como subraya Tyrrell, pocas pruebas hay de la *Teseida* y la reconstrucción que hace el citado crítico sólo aspira a ser verosímil. Así, Teseo va a Temiscira con su amigo Píritoo y con el auriga Forbas. Raptó a una amazona y escapa, llevándola a su hogar de Atenas. Las amazonas, como represalia, invaden el Ática y sitian la Acrópolis de Atenas. Serán rechazadas y vencidas, y se concluye un tratado por medio de la intercesión de la amazona de Teseo. Después, como Jasón con Medea, Teseo, aunque tuvo un hijo de ella, abandona a su amazona, cambiándola por una esposa griega, Fedra. Como venganza, la amazona irrumpe en la boda, pero es asesinada por Hércules, que se encontraba entre los invitados (como recogen Hérodoto, Plutarco o Apolodoro). Otra versión de la aventura de Teseo con las amazonas corría por la misma época de la *Teseida*. Ya desde cerca de 510 a.C., una escena que aparece en el tesoro ateniense de Delfos hacía que Teseo fuese parte de la expedición de Hércules en busca del cinturón de Hipólita,

---

<sup>21</sup> Parece más probable que los mitos se desarrollaran sobre un largo período (Barret, *Euripides: Hippolytus*, 3, n.1) en lugar de aparecer ya completos en una *Teseida* durante los últimos decenios del siglo IV (Jacoby, *FGrH*, 3B II 344, n. 20). La *Teseida* era un poema episódico que enumeraba las aventuras de Teseo (Arist. *Poét.* 1451 a 16-22). Sobre las escasas pruebas de la *Teseida*, véase G. L. Huxley, *Greek Epic Poetry from Eumelos to Panyassis*, Cambridge, Harvard UP, 1969, pp. 116-118.



“versión de compromiso utilizada cuando el poder de Hércules sobre la amazona fue excesivo para que pudiese socavarlo un advenedizo local” (Tyrrell, 1989: 31); señala así Tyrrell que si Teseo no conquistó a una esposa amazona mediante el rapto, había que postular otros medios, Filocoros sugiere que Teseo la recibió de Hércules como botín de guerra (en Plutarco y Diódoro), según otros se enamoró de Teseo y se fue con él voluntariamente (en Pausanias, Isócrates) (Tyrrell, 1989: 31). Para el rapto no se necesitaba precedente. Teseo fue notorio por el rapto a Helena y a Ariadna en sus mitos más antiguos, así como a las hijas de Cerción y de Sinis en los mitos inventados por los poetas épicos (como recoge Plutarco). Piritoo probablemente fue incluido entre sus seguidores porque él estuvo con Teseo en el rapto de Helena. Se necesitaba a un auriga porque el mito seguía los rituales del matrimonio ateniense. La incertidumbre que hubo en la Antigüedad acerca del nombre de la amazona relacionada con Teseo, señala Tyrrell, se debe a una señal inequívoca de la juventud del mito; los mitos verdaderamente antiguos tienen una nomenclatura ya fija. Los vasos pintados del mito dan Antíope, y éste fue el nombre común en el siglo V a.C. Hipólita prevaleció en el siglo IV; también aparecen Menalipa y Glauce<sup>22</sup>. El mito del rapto fue inventado, conviene la crítica, para explicar la invasión. Tyrrell postula que la Teseida hablaba de una batalla final que condujo a una tragua, suposición que se basa en el relato del historiador del Ática, Clidemo, a quien Plutarco citó en su *Teseo*<sup>23</sup>.

La derrota de las amazonas era cantada como el rescate de todos los griegos de la esclavitud a manos de conquistadores extranjeros. En esta línea, un discurso atribuido por Heródoto (484-425 a.J.) a los atenienses muestra cómo se recreaban en el pasado mítico, citando un complejo de hazañas que atestiguaban la superioridad de los griegos (y en particular de los atenienses). En concreto, la victoria sobre las amazonas se expresa en los siguientes términos:

---

<sup>22</sup> Véase Jacoby, Felix, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, vol. 1, en A. Vorrede, *Genealogie und Mythographie. Text. Addenda. Konkordanz*, Leiden, E.L. Brill, 1957.

<sup>23</sup> Tyrrell subraya que no hay duda de cómo murió la amazona en la *Teseida*; Plutarco lo cita con desaprobación: “El levantamiento que el poeta de la Teseida ha registrado parece claramente un mito y una ficción. Antíope (dice el poeta) atacó a Teseo en su boda con Fedra, y Hércules la mató junto con otras amazonas que la ayudaban” (Plutarco, *Teseo*, 28.1.). El mito parece ser un doblete del centauro al que Teseo mató cuando irrumpió en la boda de Piritoo, encendido por el deseo de la novia, Hipodamia. En la mitología posterior, Fedra es la esposa de Teseo, que le da unos hijos-ciudadanos, Acamas y Demofón, mientras que la amazona es una concubina, madre de Hipólito. Tras la muerte de la amazona, Fedra se enamora de Hipólito, que es casto y rechaza sus insinuaciones. Deshonrada, Fedra se suicida. Puesto que el intento de seducción es la razón de ser mítica de Fedra, su presencia sugiere que la Teseida incluía el nacimiento de un hijo de la amazona. Puede dudarse de que su nombre fuese siempre Hipólito; Píndaro lo llama Demofón. Puesto que tal es el nombre del ciudadano-hijo, bien puede ser que la amazona fuese la legítima esposa de Teseo en la *Teseida* (Píndaro, Eurípides) (Tyrrell, 1989: 34).

No corresponde a nosotros mostraros el origen de nuestra herencia nacional, por la cual afirmamos que, en pasada bravura, fuimos los primeros entre los acadios. (...) Logramos la hazaña contra las amazonas del río Termodón que en un tiempo invadieron el Ática. En la Guerra de Troya no fuimos segundos de nadie (...) (Hdt. 9.27.1-5, cit. en Tyrrell, 1989: 47).

La amazona, otrora invasora del Ática, se erige como una figura sabia, fuerte, hábil, luchadora y por ello es amada por unos (serán pares y amantes de los grandes héroes), pero también será respetada por esos héroes que se honran de haber conseguido vencerlas, al igual que será temida por todos.

Las hijas de Ares, el olímpico dios de la guerra, en el proceso de formación de mitos que postula Tyrrell, pasan de ser las vengadoras del rapto de Hipólita / Antíope por Teseo la *Teseida* a ser las forjadoras de imperios (como se presentan en Esquilo). La transformación de invasoras vengativas a imperialistas opera un cambio importante, pues las vengadoras son vencidas y expulsadas (como también los invasores persas), pero las amazonas imperialistas equiparan sus motivos con los griegos, se oponen a ellos como mujeres que se oponen a los hombres y las implicaciones son mayores: “si las mujeres salieran victoriosas, las mujeres gobernarían a los hombres así como los hombres mandaban en la vida diaria a las mujeres. Había que eliminar ese espectro de la imaginación por medio de una aniquilación total” (Tyrrell, 1989: 51).

Las amazonas son las primeras mujeres armadas de la tradición literaria occidental: portan y empuñan armas de hierro, son diestras en el tiro con arco, montan a caballo (o en bestias como los mitológicos hipogrifos); son equiparadas por su valor a la naturaleza física de los hombres, a los que incluso pueden sobrepasar en vigor; son gobernadoras de muchas tierras y dominadoras de sus vecinos. Hablando de estas conquistas amazónicas, dirá el orador ático Lisias (458-380 a.J.): “oyendo del gran nombre de esta tierra, reunieron a sus naciones más guerreras y marcharon contra la ciudad. Una gloriosa reputación y grandes ambiciones fueron sus motivos” (cit. en Tyrrell, 1989: 52). Sigue Lisias concediéndoles el honor de una gloriosa reputación a las amazonas y reconociendo su legítimo deseo de fama y ambición, pero, eso sí, no tarda en añadir que se encontraron con hombres valientes, y anuncia pronto que su fin fue la muerte ante la bravura de los griegos, tachando en fin de veleidosa locura la hazaña femenina: “como no volvieron a su tierra no pudieron anunciar sus infortunios ni la

bravura de nuestros antepasados, pues murieron aquí y pagaron el castigo por su locura” (cit. en Tyrrell, 1989: 54).

De modo que el mito amazónico se va revistiendo cada vez más de un halo de imposibilidad respecto a la victoria femenina, atribuyendo la necesaria derrota de las Amazonas a su atrevimiento, su codicia, su debilidad final frente a los hombres e incluso a la locura por siquiera osar intentarlo. Con estas mistificaciones se pretende resaltar que el triunfo de los varones es el triunfo de la civilización sobre la violencia indiscriminada, sobre la fuerza de la barbarie: la aniquilación de las doncellas guerreras afirma el dominio varonil.

Las Amazonas se convierten, según la derivación del mito, en andróginas, pues se les atribuyen, en un proceso de polarización radical de opuestos, las prerrogativas masculinas de gobernar tierras, esclavizar a los vecinos, lograr una reputación, etc., es decir, atributos masculinos que conservan en sus cuerpos femeninos. De ahí que Tyrrell hable de andróginos con elementos varoniles y femeninos, que confunden esas distinciones entre los géneros y los valores y categorías de pensamiento asignados a cada cual. Sin embargo, las derrotas, que para el héroe o guerrero homérico suponía la muerte eterna o la pérdida de la fama, se vuelven obstáculos que las Amazonas logran superar, pues sus proezas, míticas o no, sí que han logrado la fama inmortal de su casta y la permanente reafirmación de su figura. Como subraya Tyrrell, el grito de Apolo en *Las Euménides* –“Si Agamenón había de ser derribado por una mujer, ¿por qué no pudo serlo por una Amazona?” [1989: 60]– denota que los atenienses pensaron en la Amazona primero como guerrera y luego como mujer.

En esta configuración del otro, de la guerrera improbable, no dejó de estar presente –como artefacto creado por ellos y aunque éste no fuera su principal atributo– la configuración de la Amazona como objeto de deseo. El atractivo físico existía ya desde el inicio del mito, desde la leyenda de que Aquiles se enamoró al instante por su gran belleza de la reina Amazona Penthesilea, al derrotarla y quitarle la máscara que portaba, aunque demasiado tarde pues ya no podría ser suya, o desde el relato de la aventura de Alejandro Magno en Bactrinia con la reina Talestris, eminente por su belleza y hazañas.

En el juego de identificaciones amazónicas, como señala Pomeroy, sin entrar la veracidad histórica de las Amazonas, pasamos a terreno más firme cuando tratamos de la importancia de las Amazonas para los griegos, así como para el mundo moderno, como concepto:

Los griegos solían considerar al mundo no griego “al revés” y opuesto al mundo griego. En la mayor parte del mundo griego, las mujeres ocupaban una posición subordinada; de ahí evolucionó la visión simétrica opuesta de que las relaciones varón / hembra serían opuestas entre los bárbaros. Heródoto, por ejemplo (IV, 26), en realidad, informó de que entre algunos bárbaros las mujeres tenían un poder igual que el de los hombres. La idea de una sociedad de amazonas sería entonces la *reductio ad absurdum* de la deformada visión griega del mundo no griego (1976: 221).

Se evidencia la exclusión o miedo al otro, o a lo diferente, desde la sociedad patriarcal griega, y su explicación e invención desde los mitos a través de las epopeyas de Homero. Así, en la contestación de Héctor a su esposa, que intenta aconsejarle, se confirman los clásicos papeles sexuales del patriarcado: “Vuelve a casa, ocúpate en las labores del telar y la rueca (...), y de la guerra nos cuidaremos cuantos varones nacimos en Ilión, y yo el primero” (*Ilíada*, vv. 6490-493). Bajo esta concepción, una sociedad organizada bajo el matriarcado representaba interesadamente el lugar común del mundo al revés, además aderezado con la frustración civil, la violencia y la crueldad extrema. Ante la amenaza de pérdida del gobierno varonil y la posibilidad de creación de un sistema de matriarcado sólo les era factible pensar en la muerte del Estado y el caos cósmico como resultado.

El patriarcado proyecta sus valores sobre la mitología y el ejemplo de las amazonas constituye un eslabón fundamental para que esos valores sean ratificados frente a las costumbres salvajes de extranjeras o bárbaras. Mujeres guerreras que devorarían a los niños varones en un ritual caníbal, los abandonarían a su suerte o los matarían al nacer, mujeres que se amputaban el seno derecho mediante la cauterización para un mejor uso del arco, su arma principal –Amazonas, *Ἀμαζόνες*, etimológicamente es *a-mazos*, en griego, sin seno. Estas mujeres no encajan en el patrón del hogar como núcleo del patriarcado, del que dependían el individuo y el Estado para poder perpetuar la creación de nuevos miembros (mediante el matrimonio heterosexual). El hombre se instaure así como el donador, alimentador, defensor, guerrero, marido y padre (estableciendo la polarización interior *versus* exterior del matrimonio) y de él –todo lo irónicamente que se quiera– recibe el Estado, que es quien da la legitimidad a los hijos, sus ciudadanos y guerreros. Sólo por él tiene la mujer existencia social, por lo que se hallará durante toda su vida bajo el dominio y la protección legal del hombre y excluida de los asuntos públicos (Tyrrell, 1989: 68).

El orden entre los sexos mantenido por los papeles sexuales rígidamente distribuidos del patriarcado limita el pensamiento griego polarizador a una sola alternativa o dilema: el gobierno de los hombres o el de las mujeres, “la espada para Aquiles o para Penthesilea”. Pero es un falso dilema, porque, como remarca Tyrrell, la ausencia del gobierno de los hombres suponía la descomposición del matrimonio, el pilar regidor de la sociedad patriarcal, y, en consecuencia, con él la muerte del marido y la destrucción del hogar (1989: 69).

En el período clásico, el matriarcado (superioridad de mujeres guerreras que dominan a los hombres bajo la preeminencia de la línea materna), como imagen especular del patriarcado, funcionó como instrumento para explicar y validar las costumbres, instituciones y valores patriarcales, mostrando los “absurdos” y los “horrores” de su opuesto, estrategia para la que el mito amazónico resulta clave. Si Estrabón (64-19 a.J.) creía que los mitos se componían de elementos extraños y monstruosos<sup>24</sup> y del núcleo histórico, el poeta entroncaba los primeros en una verdad histórica:

El creador de mitos, sea poeta o legislador, no puede hacer un relato de simple ficción. Puede extraerse un meollo histórico, la verdad que el mito pretende explicar. En el caso del mito de las amazonas, según Estrabón, no se logró hacer la separación de lo cierto y de lo monstruoso. Este fracaso indica que el mito fue narrado por escritores posteriores del mismo modo que por los anteriores, aun cuando entrañara una “monstruosa” inversión de los papeles sexuales: unas mujeres que hacían lo que los hombres hacen (Tyrrell, 1989: 96).

Atributos como la fuerza, la resistencia, la sabiduría, el movimiento se corresponden con la guerra, la política, los negocios y el placer, cualidades y actividades adjudicadas o inscritas en el espacio vital exterior, masculino. Las amazonas invierten los términos, volviéndose patente manifestación de la vida de la mujer en el exterior, en el espacio público. A las mujeres les corresponde esa fuerza, ese valor y las prerrogativas derivadas de ellos. Por consiguiente, en el matriarcado de las amazonas la mujer que poseía el poder real (la reina) y superaba en fortaleza a las demás, organizaba un ejército de mujeres y sometía a sus vecinos, incrementando su fama; asignaba a los hombres el cuidado de los hijos y del hogar, y a las labores domésticas.

---

<sup>24</sup> Como advierte Tyrrel, Estrabón está comentando el uso de los mitos por Homero y cita de la Odisea 6.232. “Monstruoso” se emplea etimológicamente como algo que sirve para advertir; “portentoso” también traduciría la palabra griega.

Desde el código del mito, las Amazonas son una inversión de las mujeres atenienses, quienes se hallaban siempre bajo el dominio de un hombre (el padre o el marido), sin otra alternativa que el de ser extranjeras (metecas) o prostitutas. Las Amazonas se libran de la exigencia de la obligación del recato y del sometimiento, evitan el matrimonio, efectúan sus uniones a la intemperie, simplemente se afanan en el objetivo de mantenimiento de la casta. En la sociedad amazónica la legitimidad se basa en la sangre heredada (no en el marido) y no importa la identidad del padre. Frente a las precauciones del matrimonio griego, se impone el elemento del azar y se invierte la supremacía de los sexos: las hijas son muy apreciadas, mientras que los hijos son expulsados (Tyrrell, 1989: 113).

En el juego de inversiones que representa el mito (el caos frente al orden, el hombre viril o el hombre castrado, la mujer pasiva o la mujer virilizada), otro rasgo amenazador de las Amazonas será su uso de las armas y, en especial, de su principal arma, el arco escita, paradójicamente conceptualizada a la vez como motivo de barbarismo y cobardía (también empleaban el hacha, la lanza y la jabalina), pues se identifica con el modo persa de luchar. Además el arco fue vilipendiado, porque con él se podía matar a distancia. Así pues, “en el lenguaje del código de armas, el arco es ambivalente, denota un modo de lucha que está por debajo de la dignidad del griego y a la vez lo aterroriza: arma apropiada para una Amazona, mujer y sin embargo temible enemiga” (Tyrrell, 1989: 106). Esa habilidad era terriblemente peligrosa, pues en el entrenamiento en las armas y el adoctrinamiento cívico se cifraba el rito de transición de los muchachos griegos para poder ser miembros entre los soldados-ciudadanos, de modo que con las prácticas amazónicas el hombre pierde física y simbólicamente su lugar en la sociedad (Tyrrell, 1989: 141). Las armas en la mujer constituyen, por tanto, un redoblado obstáculo en la meta del ciudadano griego que aspira a que los hombres sean guerreros y las mujeres esposas y madres, metas que marcan la realización de sus naturalezas respectivas.

Persuasión, seducción, audacia, iniciativa propia, voluntad propia... son cualidades sólo admirables en los hombres. Tyrrell señala cómo el mito sitúa al matrimonio como la institución que amansa y civiliza la bestialidad femenina y cómo fuera de él se entendía que las mujeres se convertirían en animales, regresaban a su naturaleza bestial: “los mitos griegos sólo consideraban un fin: la innata bestialidad de la hembra (...) [que] se vuelve contra el hombre en actos de agresión” (Tyrrell, 1989: 191). El matrimonio patriarcal controla la sexualidad y asegura la fertilidad, reafirmando la subordinación de la mujer al hombre. De esta suerte, la mujer Amazona quedaba

completamente fuera de la definición de mujer, configurada definitivamente como paradigma de la alteridad, y dejando su voluntad doblemente negada (como bestia y como mujer).

DiPuccio subraya cómo ya en la Grecia clásica (desde los siglos VI y V a.C.), la determinación de la ciudadanía basada en la pertenencia a la familia griega, y la posición de la mujer como elemento decisivo en ese modelo de unidad familiar –madre y engendradora de ciudadanos– excluyó a la mujer de cualquier posición de relevancia en la vida pública. El ascenso al Olimpo de la figura de Atenea, ganando prioridad y peso sobre el mito amazónico, se explica desde estas coordenadas: “While the promiscuous warriors threatened to subvert newly prescribed gender roles, Athena, the motherless virgin, preserved the political order” (1998: 72).

El mito de las amazonas sirvió a los antiguos griegos para aliviar su conciencia ante la remota posibilidad –aunque fuera una mera especulación– de que las mujeres levantaran una revolución contra la dominación de los hombres, contra la dicotomía sexual institucionalizada en el matrimonio ateniense, que iba a durar tantos siglos):

Un mito de fundación relata un hecho pasado que continúa forjando el mundo del que trata. Tales mitos inventan y revelan (...) una solución a un problema inherente en el sistema social. (...) en la Atenas clásica existieron [las amazonas] expresamente para morir cada vez que aparecían (...). Su derrota no disipó permanentemente el espectro del levantamiento de las mujeres contra los hombres (Tyrrell, 1989: 207).

Desde la contemporaneidad interesa analizar el carácter transtemporáneo de ciertas operaciones ideológicas para imponer el predominio de un sexo sobre el otro, tal como hemos visto que se detectan desde la Antigüedad clásica. En estas configuraciones se aprecia el soterrado intercambio de valores que subyace en la polaridad del binomio hombre / mujer, lo femenino /lo masculino, y aquí, en concreto, se aprecia la importante carga de lo femenino en la imagen que forjó de sí mismo el hombre en la Grecia antigua. En el proceso de conformación del otro (las amazonas) que estamos tratando de analizar desde sus inicios, observamos cómo desde la circulación de proyecciones estereotipadas para imaginarlo como algo ajeno a la propia identidad, compiten en importancia dos opciones: por un lado, la caracterización que hemos analizado sobre las amazonas vistas como el enemigo, lo salvaje, lo amenazante, con la demonización de la figura femenina; por otro, la caracterización condescendiente del otro como lo exótico, lo extravagante, también alejado de lo civilizado, pero inferior culturalmente, para así también justificar ya no la defensa ante su amenaza, sino su conquista, el imperialismo y la colonización.

Como apunta Said las naciones mismas son narraciones: “el poder para narrar o para impedir que otros relatos se formen y emerjan en su lugar es muy importante para la cultura y para el imperialismo” (1996: 13). Y el imperialismo impregna esas narraciones: “el imperialismo persiste en uno de sus ámbitos de siempre, en una suerte de esfera general cultural, así como en prácticas sociales específicas, políticas, ideológicas y económicas” (1996: 43). En este sentido es clave atender a sus procesos subrepticios:

Examinar de qué manera los procesos del imperialismo se producen más allá de las leyes económicas y de las políticas, cómo se manifiestan (...) por su continua consolidación dentro de la educación, la literatura... William Blake es explícito: “Los fundamentos del Imperio (...) son el arte y la Ciencia” (Said, 1996: 48).

Los fines nacionales imperiales y la cultura nacional, en sentido lato, están imbricadas inexorablemente, de modo que la conexión entre el artefacto cultural y el tiempo / espacio específicos son insoslayables.

La figura del otro, de lo amenazante o de lo desconocido –que en este estudio personifica el motivo amazónico– siempre se ha categorizado como algo lejano y ajeno a la propia cotidianidad y como un obstáculo para la consecución de los fines capitales de supervivencia y mantenimiento del poder. La representación de la mujer se reviste de exterioridad, de artificio, y las identificaciones reguladoras de lo femenino constituyen un sistema para dictar lo masculino, imponiendo el concepto de lo femenino como un filtro que atravesar y del cual nutrirse. Así, se ha erigido la identidad masculina, desde la antigüedad clásica, como superior, por oposición a la femenina, como un espacio social que autoriza otro<sup>25</sup>.

En definitiva, desde la Grecia clásica, el hombre se definió partiendo del género femenino como la más próxima de las representaciones de la alteridad con respecto a la cual delimitarse. Siguiendo a Iriarte, matriarcado, mundo bárbaro y primitivismo son tres formas de alteridad, estrechamente relacionadas en el pensamiento griego mitológico (2002: 165). Las diversas representaciones de lo femenino, por contraste conceptual, elaboran otros tantos paradigmas de valor viril. Desde la trillada identificación mujer-

---

<sup>25</sup> Como remarca E. Said: “la autoridad no tiene nada de misterioso o natural; se forma, se irradia y se difunde; es instrumental y persuasiva (...), apenas se puede distinguir de ciertas ideas que dignifica como verdades, y de las tradiciones, percepciones y juicios que forma, transmite y reproduce” (2003: 43). De ahí que no es fácil que cualquier individuo que trate algún tema relacionado con el género no asuma algún precedente institucionalizado, normativizado, efecto de la performatividad del género (su código de inteligibilidad) y del poder de esa autoridad. El nexos entre conocimiento y poder crea las identificaciones de género.



naturaleza frente a hombre-cultura, el sistema basado en el poder patriarcal requería una imagen especular en la que poder observarse y frente a la cual poder justificarse. Y, como señala Iriarte, el matriarcado o la noción de ginecocracia vino a responder a esa necesidad (2002: 19). Desde esta perspectiva, la existencia del amazonismo sirvió de contrapartida precisa, erigiéndose como principio fundamental para la existencia y exigencia del patriarcado.

La oposición entre sistema patriarcal y ficción gineocrática preside estas identificaciones desde su concepción, desde la antigüedad clásica. La alteridad femenina inspiró y sigue inspirando el imaginario de los géneros, el principio de la dicotomía sexual y la discriminación femenina hasta la actualidad. En este contexto, lo subversivo de la figura de la amazona y su entrada en la ficción literaria, reside en su capacidad de deslindar la figura femenina, vista desde el punto de vista del hombre (como objeto de deseo), de la propia perspectiva de la mujer a través de la exigencia de sus propios intereses y demandas y de su toma de iniciativa. El intento de subversión supone interrogarnos sobre los modelos de mujer preestablecidos –y la necesidad de frustrarlos– desde la exigida y necesaria posición de autoridad y autonomía que reivindican, en mayor o menor medida y con las armas que tienen disponibles, los distintos personajes amazónicos de las obras que vamos a analizar y que componen nuestro *corpus*.



Relieve de la Amazonomaquia. Mausoleo de Halicarnaso.  
Londres, British Museum.



### **3. AMAZONAS EN LA EDAD MEDIA CASTELLANA: DE LA CUADERNAVÍA A LA TRADICIÓN OVIDIANA**



### 3.1. La mujer medieval

En el sistema feudal que se organiza en los siglos IX y X, uno de los aspectos más destacados se relaciona con la nueva estructura parental con las que la realeza y la nobleza afianzan su dominio político y territorial. Estas estructuras aseguran la reproducción biológica y la reproducción material, además de la continuidad y el fortalecimiento del poder. Los linajes son sostenidos por medio de los matrimonios que se pactan para asegurar las alianzas e intercambios de bienes correspondientes. En este sistema, por tanto, las mujeres cumplían un papel importante pero siempre pasivo, ya que debían aceptar los principios que la sociedad patriarcal-feudal les imponía. La Iglesia tuvo una participación fundamental en este proceso, como señala Pastor:

La llamada *gran revolución gregoriana* terminó, entre otras cosas, por establecer el matrimonio como un verdadero *orden*. El estar casado significaba tener un *estado*, que ordenaba la vida de hombres y mujeres, que daba salud a los individuos. Pero la Iglesia tuvo dificultades para imponer su modelo de matrimonio sacramental monogámico. Como sacramento tardó siglos en divulgarse (en ciertas regiones de la Península, especialmente en medios rurales, por ejemplo, recién en el siglo XIV comienza a exigirse el matrimonio para lograr arriendos o foros), pero en la clase noble su difusión fue más rápida (1994: 129).

La Iglesia, a principios del siglo XI, había formulado la teoría de los *Tres Órdenes* por la que se consideraba a la sociedad dividida en oradores, defensores y labradores; en esta teoría “hay que observar que las mujeres no aparecen como tales, sino difuminadas, postergadas en ese enunciado tan marcadamente masculinizante” (Pastor, 1994: 129)<sup>26</sup>.

La manera de concertar los matrimonios redujo a las mujeres nobles a ocupar un lugar secundario, alejadas de la política formal (con algunas excepciones). Su vida transcurría en la semirreclusión, en un espacio bien acotado. Como apunta Pastor: “sus funciones como reproductoras biológicas y como reproductoras socio-culturales del sistema real-nobiliario feudal, las ataban, junto a los hombres, en ese complicado sistema

---

<sup>26</sup> Como dice Gutierre Díaz de Games, en *El Victorial*: “... la potencia divina, que le plugo así ordenar el mundo, que oviessse tres estados de gentes, oradores, e defensores, e labradores, e que cada uno usase de su oficio” (Díaz de Games, 2014: 6). Es decir, ‘desempeñase su obligación o tarea’. Es la conocida partición establecida en el siglo XI por Adalberón de Laón: “Triplex Dei domus est: nunc orant, alii pignant et alii que laborant”. Ya lo asumía Don Juan Manuel, en su *Libro de los estados*: “Dígovos que todos los estados del mundo que se encierran en tres: al uno llaman defensores, et al otro oradores, et al otro labradores”.

de parentesco al que hemos hecho referencia, las ligaban a su papel genérico” (1994: 130). Así, las mujeres debían ser honestas, medidas y pías; aunque se las considerara “menores” por su inteligencia “inmadura”, dadas a la holganza, a las excesivas charlas, y presa fácil de los seductores cuando no arteras seductoras” (Graña Cid, 1994: 44).

El reconocimiento de esta inferioridad de la mujer, que debía aceptar su papel social, es decir, su subordinación genérica, se moldeaba a través de la educación y las mujeres de cada familia actuaban como transmisoras de ese consenso impuesto y aceptado. Como apunta Graña Cid, los contenidos centrados en la delimitación de ocupaciones, comportamientos y gestos asignados a su género tienen como funcionalidad la inserción en el orden social establecido (ya sea dentro de la familia o del mundo conventual); y estos contenidos (relacionados con rudimentos básicos de la doctrina cristiana y la lectura en el caso de las mujeres nobles –o el aprendizaje de algún oficio artesano y las tareas domésticas en las clases bajas) fueron normativizados por la pedagogía cristiana tomando como punto de mira preferente las mujeres de las clases altas (Graña Cid, 1994: 45). De este modo se seguían los cánones trazados por la sociedad patriarcal-feudal: “cánones que imponían –a hombres y mujeres, pero de manera muy distinta– la caballería, la organización vasallática y la ideología peyorativa hacia las mujeres que sostenían los clérigos y la Iglesia en general” (Pastor, 1994: 131).

Al amparo de este relato era plausible que la sociedad aceptara la inferioridad, la liviandad y la fragilidad de la mujer como ideas fuertemente arraigadas en el imaginario colectivo, además de en el derecho. En este contexto las voces transgresoras y las conductas disidentes son aisladas. Asimismo, a partir del neoaristotelismo del siglo XIII y de las construcciones teóricas de su máximo representante, Tomás de Aquino, se va consolidando un imaginario muy negativo sobre las mujeres: “éstas padecían una debilidad constitutiva, representaban a la *naturaleza* frente a la *cultura* propia de los hombres y sólo accesible para ellos” (Pastor, 1994: 131).

De modo que en la definición de los papeles de género en la España cristiana, la institución matrimonial funciona como una clave fundamental. El matrimonio y la mujer vieron reformulada su función social por voces clericales, en manos de los cabezas de linaje. La cronística del siglo XII ya refleja esta visión del clero, que apuesta por el ideal de mujer casta, bella, pasiva, subordinada al padre, marido o hermano, buena cristiana y legítima, es decir, unida a su marido por la Iglesia, habiendo cumplido los requisitos que ésta impone (Pastor, 1994: 141). En las clases nobles, los matrimonios alcanzan una importante significación, como un pacto cerrado por los padres para asegurar la

reproducción de la corona y acabar con las tensiones políticas con otros reinos. Como acuerdo recíproco, el matrimonio suponía siempre contraprestaciones materiales por ambas partes en forma de arras y dotes. Como destaca Pastor, la anónima *Cronica Adefonsi Imperatoris* ofrece un buen ejemplo, paradigmático de esta situación, ya que en ella se refleja cómo Alfonso VII confía en el juicio y saber hacer de su mujer doña Berenguela, o de su hermana Sancha, dando testimonio así de la multitud de funciones que tenía la mujer noble en los reinos cristianos peninsulares: consejera, heredera y rectora de reinos y tierras, promotora de iglesias y monasterios, y regente durante minorías<sup>27</sup>.

De modo que en los pactos matrimoniales reales la mujer se ofrecía como un signo de unidad política. En este campo, las dotes suponen un campo revelador de las transformaciones de la posición de la mujer en el interior de la familia medieval. Los tratados de alta política muestran a la mujer como un sujeto de derechos, pero con limitaciones: son más transmisora de derechos sucesorios, que herederas o titulares; son funcionales en el esquema familiar<sup>28</sup>.

Alfonso X el Sabio, en la magna obra jurídica de *Las Partidas*, habla también de los deberes conyugales de las mujeres y expone la condición de que éstas sean fieles y honradas. Las diferencias genéricas entre esposa y marido que se legislan son paradigmáticas del pensamiento culto-laico de fines del siglo XIII. Muy ilustrativa, en este sentido, es la propia definición de qué es matrimonio:

*Matris et munium* son dos palabras de latín de que tomó nombre matrimonio que quier tanto decir en romance como oficio de madre. Et la razon porque llaman matrimonio al casamiento et non patrimonio es esta, porque la madre sufre mayores trabajos con los fijos que non el padre; ca como quier quel padre los engendre, la madre sufre grant embargo con ellos demientre que los trae en el vientre, et sufre muy grandes dolores,

---

<sup>27</sup> Así, podemos leer: “(...) Todo lo que el rey hacía tenía consejo de su mujer y de su hermana, la infanta doña Sancha, que tenía magno y sano consejo (...) y proveían muchas cosas y eran muy temerosas de Dios y edificadoras de las iglesias de Dios y de monasterios de monjes y auxilio de huérfanos y pobres y amantes de todos los temerosos de Dios” (*Cronica*, pp. 183 y 185; cit. en Pastor, 1994: 142).

<sup>28</sup> Las diversas maneras de constituir parejas colocarían a las mujeres en situaciones sociales diferentes. El principal, el matrimonio legítimo, que era un asunto jurídico que comprendía dos actos: el de la *desposatio*, contrato entre el novio y el padre de la novia, por el cual aquél adquiriría el derecho de que la novia fuese entregada, y la boda o solemne entrega de la esposa. Además del matrimonio legítimo, existió el matrimonio de juras o de furto, que se realizaba con el solo acuerdo de los contrayentes. Junto a estos dos, existió también una tercera modalidad muy literaria también y subsidiaria del segundo tipo: el llamado matrimonio “de pública fama” o de “maridos reconocidos”. Estos matrimonios –simplemente reconocidos como públicos– solían ser posteriores a los casamientos clandestinos o de juras (uniones de este tipo se describen en los libros de caballerías a la zaga del *Amadís*).

quanto ha de encaescer; et después que son nascidos lieva muy grandes trabajos en criarlos ella por sí misma: et demás desto porque los fijos demientre que son pequeños, mas meester han el ayuda de la madre de facer et non al padre, por ende es llamado matrimonio et non patrimonio. (Partida IV, título II, ley II (Alfonso X, 1972, I: 279)

Queda patente la insistencia en la función principal de la mujer: la procreación, dar hijos al marido, al grupo familiar. Así, la función de reproductora es el máximo exponente para la valorización de la mujer en su papel de madre y esposa, entendiendo la maternidad como condición *sine qua non* para la continuación del poder político en la familia, para la transmisión de la herencia y de la legitimación en la comunidad. Y a ello cabe sumar que la honra de la mujer no asegura sólo su benignidad, sino también la del hombre y por extensión la de la familia; de tal modo que “la honra de los hombres sólo puede permanecer íntegra en el cuerpo de las mujeres. En un cuerpo que idealmente debe permanecer intacto, según el ideal de virginidad, o al menos oculto, y aplacado por una austera sexualidad conyugal” (Pastor, 1994: 190).

En la construcción del género, como se viene apuntando, la educación diferenciada de niños y niñas cumple una función capital. En el siguiente fragmento de la *Crónica de España*, de Lucas de Tuy se advierten las distintas posibilidades educativas que se presentan a las niñas y niños de la realeza:

Mas el rey Fernando, asi como conuino, mandó a sus fijos e fijas guarnesçer (que) primero en las disciplinas literales, en las cuales él auia tenido estudio; después, quando la hedad lo sofria, a los machos, por costumbre de los españoles, (fizo que) fuesen enseñados a correr cauallos, y fizolos vsar(se) en armas y en caças; mas (a) las fijas, por que no se entropeçiesen por folgança, fizolas enseñar honestad mujeril. ([cap. XLIX] Lucas de Tuy, 1926: 334).

Junto a la segregación educativa, la división espacial no fue menor. La mujer, noble o popular, veía reducido su ámbito de actuación a una esfera muy limitada: el espacio estricto de la casa y el también acotado espacio de la villa, el mercado, la ribera del río... (Graña Cid, 1994: 61). El ámbito privado las protege y las aísla a partes iguales y las obliga a relacionarse únicamente con el grupo doméstico al que pertenecen<sup>29</sup>. De

---

<sup>29</sup> Cuando se trata de motines, luchas armadas o resistencias campesinas y burguesas, las crónicas y documentos se refieren genéricamente –y por lo tanto en masculino– a los protagonistas populares. Sin embargo, hay ejemplos de menciones a la participación de las mujer específicamente; como señala Reyna Pastor, el relato del motín de Santiago de Compostela (año 1116) contra el obispo Diego Gelmírez, en el



modo que entre los usos sociales del conocimiento, los usos que las mujeres hicieron de los contenidos educativos o de formación a los que tuvieron acceso significaron un arma de promoción social poco operativa, aunque parte de la crítica señala cómo en la vida cotidiana de las mujeres se dieron tensiones entre los principios ideológicos y sus concreciones prácticas (Graña Cid, 1994; Vigil, 1994; Pastor, 1994; Morant, 2005). Por otra parte, la resistencia de las mujeres también se evidenciaría en los usos personales que hicieron del saber, de manera que la escritura evidentemente posibilitó intercambios – epistolares, doctos, científicos– de muy diverso contenido, facilitando la ampliación de sus redes de comunicación.

Los conocimientos intelectuales y el desarrollo de la inteligencia femenina estarían siempre contrapuestos a lo más inmanente de la mujer: su feminidad. Este argumento jugaría un papel esencial en las insistentes doctrinas y teorías que se oponían o negaban la necesidad y la capacidad de la mujer para la educación, la instrucción, la cultura<sup>30</sup>. De tal modo que la mujer que se aventure a adentrarse en esos campos será menos mujer, más virago, hollando un territorio que se escapa a la convención de lo femenino. La amazonia se constituiría así, en ese contexto, en una conceptualización más de ese afán de saber, de no conformarse con la anomia y la sumisión unidas al sexo biológico de la mitad de la población. En una sociedad que proclama que la mujer basta con que sea discreta, en vez de sabia, que ha de brillar por su humildad como hija, por su pudor como soltera, por su abnegación como esposa y madre, por su delicadeza y religiosidad como mujer, la epopeya de las amazonas cobra unas dimensiones inconmensurables.

La evolución de los modelos femeninos camina armónicamente unas veces, subversivamente otras, a la visión que se tiene de la mujer en cada época, provocando retratos canónicos y, a la vez, por oposición, retratos díscolos. Así, la literatura medieval ofrece una visión de la mujer dual, ambigua, dicotómica, pues se enfrenta a la coexistencia de dos arquetipos antitéticos: la venerada Virgen María, madre de Dios, y la condenada y vituperada Eva, causa de la Caída en el pecado del hombre. Tanto en la literatura profana, como en la religiosa se refleja este dúo antagónico: la mujer puede ser espejo de

---

que se ve envuelta la reina Urraca, es una muestra de la participación popular en la que se incluye a las mujeres –refiriéndose a cómo la turba arremete contra Urraca: “y entre ellos una vieja compostelana con una piedra hirióla gravemente en la mejilla” (*Historia Compostelana*, pp. 220-222, cit. en Pastor, 1994: 217)–, quedando asimismo en evidencia la dualidad de las relaciones entre el poder real laico y el eclesiástico.

<sup>30</sup> Argumentos de los partidarios de la inferioridad de la mujer en el posterior debate conocido como la *Querrela de las mujeres*, al que nos referimos en el apartado dedicado a Juan Rodríguez del Padrón.

virtudes y figura deífica para el amante cortés masculino, o puede aparecer como ser inferior y objeto de deseo y pecado, puramente sexual. La literatura mariana alcanza su apogeo en los siglos XII y XIII, y el amor cortés, el trovadoresco *fin'amors*, desde el siglo XII implica una sublimación del deseo erótico, dando lugar a una concepción literaria idealizante de la figura de la mujer, señora / diosa del amante, concepción inspiradora de gran parte de la literatura posterior, frente a la poderosa tradición misógina<sup>31</sup>. Esta visión dual de lo femenino promoverá personajes femeninos polarizados en las antípodas: santa o pecadora, virtuosa o diabólica, virgen o hetaira<sup>32</sup>. Desde la Edad Media, médicos, teólogos y moralistas convertirán el tema de la mujer, barajando argumentos en pro y contra ellas, en uno de los predilectos para la discusión.

A lo largo de la historia de Occidente, desde la Antigüedad, la consideración de la mujer como ser temible es continua, de ahí que aparezca asociada a la magia, la brujería y ritos esotéricos. Como portadora del pecado original, se parte de que sus dotes de seducción y atracción pueden resultar fatales o letales para el hombre. A partir de la dicotomía naturaleza *versus* cultura, la mujer ha sido sistemáticamente asociada a lo telúrico. A ella se le asignó la primera parte del binomio, siendo descrita como encarnación de la naturaleza, a través del mito de la madre tierra. El estereotipo de la mujer como más instintiva o cercana a la naturaleza sirve al estandarte del orden para calificar al sexo femenino como sujeto más primitivo, en fusión con la naturaleza, y consecuentemente al que hay que reducir y disciplinar. Para pasar de la categoría de lo animal al orden de lo humano, la vía expedita y legítima es su unión con el hombre, paradigma del espíritu y la razón<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Duby argumenta que el amor cortés estaría diseñado convenientemente para contener los impulsos sexuales del varón, pues el ritual del amor cortés “ayudaba a dominar al sector tumultuoso, a domesticar a la juventud”. El juego amoroso era, en primer lugar, una “educación en la medida”, y además enseñaba a servir, a ser buen vasallo. Así expone Duby la tesis de que no puede haber una total exclusión entre la misoginia histórica y la literatura cortesana, sino todo un “juego de reflejos, doble refracción. Para que fueran escuchadas, era necesario que estas obras estuviesen de algún modo relacionadas con lo que preocupaba a la gente para quien eran producidas, con su situación real”, y “a la inversa tampoco dejaron de influir en las maneras de comportarse de aquellos que les prestaban atención” (1988: 67).

<sup>32</sup> Sin embargo, como subraya De Maio: “la literatura de alabanza es equívoca, empezando por la hagiografía y la literatura del vituperio es obtusa, o bien vulgar y obtusa, o bien docta y obtusa” (1988: 8).

<sup>33</sup> Simone de Beauvoir entiende que el Cristianismo rescata a la mujer de la Naturaleza, de la Carne y del Mal, que producen horror al hombre; para ello tiene que hacerla semejante a él y dotarla de dignidad y libertad. Pero si aquel ser originario, habitado por potencias maléficas, era peligroso por incontrolable, el ser humano también lo es, porque para humanizarlo ha habido que dotarlo de libertad (1972: 241). En palabras de Vigil: “el problema consiste en cómo hacer libre a un ser para lograr que esté sometido. Se trata de resolver la cuadratura del círculo; por tanto, el fracaso masculino es constante a lo largo de nuestra Historia, y la exaltación de la femineidad ideal se une a la misoginia frente a las mujeres reales” (1994: 97).

No es fácil encontrar en los personajes femeninos la encarnación del tópico de la *sapientia et fortitudo*. Desde la tradición bíblica, la mujer es considerada fuente de todos los defectos y vicios, y en el plano social, se insiste en mantenerla alejada de la esfera reservada de la cultura. Cabe destacar que las figuras medievales que se caracterizan por su sabiduría –como, por ejemplo, la doncella Teodor, o Tarsiana, la hija en el *Libro de Apolonio*– lo hacen por ser mujeres bien enseñadas y obedientes. Tarsiana se describe como joven “muy leída”, al igual que Carmesina es descrita como “mujer muy leída” en *Tirant lo Blanc*, o Càmar en *Curial e Güelfa*, o se destaca la afición de Melibea en *La Celestina*, incitada por Pleberio, a la lectura de “antiguos libros”; todas estas lectoras se caracterizan también por su belleza y su juventud y, generalmente, por pertenecer a una familia noble. Como recuerda M<sup>a</sup> J. Lacarra, su capacidad para el aprendizaje estará predeterminada por su origen, como claramente lo expresa Boccaccio al escribir sobre *Las mujeres ilustres*:

E si tanto supo en studios tan luzidos, no creeré rafezmente haver ella sido de baxa ralea, ca dende muy atarde se levanta ingenio alguno muy elevado. Ca aunque algunas vezes las costellaciones del cielo e superiores lo infundan, con la escuridad y niebla de la baxe, se estraga mucho y entenebrece su claridad. (Boccaccio 1949: fol. LXVv; cit. en Lacarra, 1993: 14)

Así, el mito de las amazonas a lo largo de la baja Edad Media contribuye a proyectar la visión de las mujeres como monstruos que transgreden el papel social asignado por el hombre y, en definitiva, el conjunto de normas patriarcales. Sin embargo, los modos de vida que prevé el modelo de género femenino de la época marcan a la vez los márgenes, los espacios liminares. Bajo estas circunstancias, el único subterfugio que permite la admiración y la aceptación de estos personajes será su conversión en mujeres enamoradas, abandonando así la esfera política para ser redirigidas a la esfera sentimental, emocional, privada. El primero en poner en marcha este traslado, la transposición de las amazonas del plano público al privado, será el anónimo autor de la reconocida como pionera obra del mester de clerecía, el *Libro de Alexandre*, que es a un tiempo el primer texto en la literatura castellana que introduce a las amazonas en su nómina de personajes. El poeta se acogerá a esta premisa, introducirá el elemento amoroso como punto clave en la configuración del retrato de la amazona, a pesar de que en varias de las fuentes clásicas del episodio se planteara el encuentro entre Alejandro Magno y la reina amazona desde un estricto plano político, es decir, como una relación o contacto meramente diplomáticos.

Así, el tratamiento amoroso dispensado al personaje amazónico en su primera incursión en la literatura castellana, a través de esta obra de la primera mitad del siglo XIII, influiría inexorablemente en su descendencia literaria.

### 3.2. Talestris en el *Libro de Alexandre*

Siguiendo las huellas de las amazonas en la literatura castellana es ineludible referirse al antecedente fundamental de su incursión en nuestra literatura, en la primera mitad del siglo XIII, el *Libro de Alexandre*. Aunque todavía se carezca de un estudio de conjunto sobre la presencia literaria de Alejandro Magno en España, hemos avanzado enormemente en el conocimiento del primer y principal exponente de esa tradición en la Edad Media<sup>34</sup>. Alejandro de Macedonia (Pela, 356 a.C. – Babilonia, 323 a.C.) es una de las figuras más destacadas de la historia universal y en el relato de su vida –que conforma el hilo conductor de la historia en el *Libro de Alexandre*–, como figura histórico-legendaria, se dan cita verdad histórica, literatura y leyenda, fundiéndose estos tres componente en su biografía (en sus varias biografías).

El *Libro de Alexandre* inaugura una de las modalidades literarias más fecundas de las letras castellanas durante los siglos XIII y XIV, la poética del “mester de clerecía”, pero también centra en buena medida la tradición historiográfica de Alejandro Magno en el reino de Castilla y en la Península ibérica durante el siglo XV. Por otra parte, pocas décadas más tarde, en la Parte IV de la *General estoria*, que deriva principalmente de uno de los precedentes fundamentales de los textos en lenguas vernáculas sobre Alejandro, la *Historia de preliis*, se encuentra forjada ya la figura novelada de un Alejandro militar y victorioso, pero también equiparado a los grandes filósofos<sup>35</sup>.

El *Libro de Alexandre* persigue plasmar la biografía del héroe, Alejandro Magno, desde su ilustre nacimiento hasta su anunciada muerte, pero el episodio que centra nuestra atención en este estudio es aquel en el que se incorpora el personaje de la reina amazona

---

<sup>34</sup> Las referencias fundamentales continúan siendo los trabajos de Lida de Malkiel (1956-1957, 1961-1962 [a] y [b]), a los que se han de sumar los de Michael (1970) y Arizaleta (1999). El *Libro de Alexandre* cuenta, desde hace relativamente poco, con una magnífica edición crítica, a cargo de Casas Rigall (2007). Seguiremos, sin embargo, en nuestras citas, la edición de Cañas Murillo (1978). Para una presentación de conjunto y panorama general sobre el “mester de clerecía”, véase Uría (2000).

<sup>35</sup> Esa figura compleja, esa “imagen polimórfica”, como la llaman González y Saquero (2003), la que articulan el héroe bélico y el sabio, permanecerá vigente hasta los siglos XV y XVI. Solamente hacia mediados del siglo XV, con las traducciones prehumanistas catalana, castellana y portuguesa de la *Historia de Alejandro* de Quinto Curcio, directamente o a partir de la traducción de Pier Candido Decembrio, volverán a decantarse por la perspectiva más crítica, moralizante y también más anecdótica que favorecía la versión de Curcio (Bravo García, 1977). Esa presentación biográfica, trufada de ejemplos y ligada a la proliferación de apotegmas de origen clásico, será la que triunfe en el siglo XVI, cuando un Alejandro Magno todavía plenamente medieval se presente con esas características como uno de los paladines principales de los Nueve de la Fama. Para la presencia de Alejandro Magno en la literatura castellana medieval, en especial en el Marqués de Santillana y Juan de Mena, véase González y Saquero (1986), y para la presencia en *El Victorial*, Beltrán (2011).

Talestris, una de las digresiones más líricas de toda la obra<sup>36</sup>. La referencia a este personaje es fundamental, sobre todo por el marco en el que se sitúa: un texto fundacional del mester de clerecía, dedicado al héroe masculino por antonomasia, que gracias a la medievalización a la que son sometidas las fuentes, se configura como un espejo de príncipes tomando como modelo las cualidades positivas del héroe, sin olvidar mencionar el motivo de su caída y el pecado de soberbia en el que incurre. Una obra que, además de fuente de entretenimiento y enseñanza retórica (Casas Rigall, 1999), también funcionó como libro de texto (Uría, 2000), como fuente de saber enciclopédico y filosófico (Lalomia, 2002 [a] y [b]), y como fuente de *exempla*. En este contexto, la inclusión de una figura tan ambigua como la de la amazona podía alterar los patrones previstos para plasmar la intervención de una mujer en la trama del relato. Así, no nos sorprenderá que la figura de la amazona Talestris encarne una imagen deformada de la mujer ideal medieval, una virago o ‘mujer varonil’, un ser andrógino.

El *Libro de Alexandre*, concebido en la primera mitad del siglo XIII, en el contexto de la Reconquista, introduce la figura de la amazona como máxima dirigente y representante de su reino. Y es la reina quien decide que tenga lugar el encuentro con Alejandro, quien expone sus deseos al rey y explica su demanda, partiendo de la exhibición orgullosa de su sexualidad y de su poder y prestigio como gobernante. En todas las fuentes que atesoran las noticias sobre las campañas de Alejandro Magno aparecen referencias al encuentro entre el héroe y las Amazonas encabezadas por su reina, aunque el tipo de información varía según la opinión de su autor sobre el episodio (Domínguez Monedero, 2000)<sup>37</sup>. La entrada del motivo del encuentro entre Alejandro y

---

<sup>36</sup> Para Michael, que ha estudiado a fondo la tradición clásica en el poema de clerecía, sólo el poema dedicado al mes de mayo (que precede a la boda de Alejandro y Roxana, y exalta el tiempo idílico para los amantes y el *locus amoenus*) superaría en lirismo al retrato de la amazona (1970: 211). Pero el pasaje del mes de mayo tampoco estaría exento del contraste del “mordaz escepticismo realista”, tal como advierte en el pasaje –sobre todo en el remate final– Casas (2000: 285-286).

<sup>37</sup> La historia de Alejandro entró en Occidente a través de dos ramas fundamentales: los relatos legendarios derivados del Pseudo-Calístenes (autor de una obra sobre las hazañas de Alejandro Magno, erróneamente atribuida a Calístenes) y las derivaciones históricas a partir de Quinto Curcio, *Gesta Alexandri Magni Regis Macedonum* (ca. 31 a.C. – 14 d. C.) La obra más importante de la rama legendaria es la *Res Gestae Alexandri Macedonis* (330 d.C.) de Julio Valerio, una traducción latina del Pseudo-Calístenes, conocida por los autores medievales por las versiones del texto del siglo IX, el *Epitome Julii Valerii*, y la del siglo X, *Historia de Proeliis*, atribuida al Arcipreste Leo. La popularidad de estas dos versiones dio lugar en el siglo XII al poema francés *Roman d’Alexandre*. Aunque las obras medievales que siguen Julio Valerio y al Arcipreste Leo no suelen ofrecer el episodio del encuentro Alejandro-Talestris, el poema mayor de la literatura medieval francesa que trata la materia alejandrina, el *Roman de Alexandre*, presenta, aun basándose en el Arcipreste Leo y su *Historia de Proeliis*, un relato ampliado: la reina de las Amazonas se entera por un sueño de la campaña bélica de Alejandro. En seguida le manda ofrecer regalos por dos de sus seguidoras, de las cuales se enamoran al instante dos de los caballeros de Alejandro. Finalmente, la reina misma aparece para enseñar sus artes ecuestres (Brandenberger, 1994: 439).

Talestris en la literatura medieval europea muestra divergencias en el tratamiento del motivo amazónico, reflejo de las discrepancias que ya existían entre las dos tradiciones antiguas: por una parte, la noticia del contacto diplomático por carta entre Alejandro y las amazonas (por tanto, no hay encuentro físico), tradición que inaugura el autor del *Libro de Alejandro* griego, el Pseudo-Calístenes; por otra parte, el relato de una reunión entre el emperador macedónico y la reina de las amazonas, que recogen los autores antiguos Diodoro Sículo, Quinto Curcio y Justino, según los cuales Talestris buscó el encuentro con Alejandro Magno, habiendo dejado sus tropas en la frontera de Hircania (al sureste del mar Caspio) y visitó al forastero, escoltada por trescientas compañeras, para tener un hijo con él (Brandenberger, 1994: 431-438). La fuente de inspiración principal del anónimo autor castellano para su *Libro de Alexandre* es la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (1135-1200), escrita alrededor de 1184<sup>38</sup>. Como subraya Brandenberger, las obras medievales que siguen a Quinto Curcio se ven confrontadas con el episodio del singular encuentro entre Alejandro y Talestris “y con el deseo de ésta, delicado y descomunal para una mente medieval” (1994: 439).

En la *Alexandreis* de Châtillon, el texto comienza abruptamente: una vez que Alejandro ha vencido a los hircanos y ha perdonado la vida a Narbazanes, uno de los asesinos del rey Darío, Talestris se presenta en el campamento del macedonio acompañada de doscientas doncellas. Châtillon hace una referencia al territorio gobernado por la reina y presenta brevemente a Talestris. De la amazona sólo sabremos que piensa –mientras contempla a Alejandro– que es menudo de cuerpo, aunque grande en fama y acciones<sup>39</sup>. En la *Alexandreis*, el acuerdo al que llega la amazona con el héroe extiende a trece las noches que yacerá con el rey, y de los cuarenta y tres versos que constituyen el episodio en el texto de Châtillon, treinta y tres describen el territorio y la promesa del heredero, y ocho más describen la indumentaria de las amazonas y la costumbre de cauterizar el seno derecho para tensar mejor los arcos (Catena, 1986: 222-223).

La recreación del episodio amazónico en la obra del anónimo autor castellano supondrá una ampliación y un aporte de originalidad considerables, con una extensión

---

<sup>38</sup> Willis (1934) estudió ya la utilización de la *Alexandreis* por el anónimo autor castellano del *Libro de Alexandre*, indicando las partes y pasajes que son traducciones, las originales o inspiradas en otros textos fuera de la *Alexandreis*.

<sup>39</sup> Brandenberger (1994: 440) señala cómo Quinto Curcio y Gautier de Châtillon insisten en que los bárbaros –lo que sería aplicable a Talestris– piensan que debe haber una correlación entre la estatura física de una persona y la importancia y majestad reales.

que alcanza los cien versos alejandrinos, distribuidos en tetrástrofos monorrimos propios de la cuadernavía (27 estrofas, de la 1863 a la 1888)<sup>40</sup>. Catena destaca que el autor castellano “ha convertido un episodio banal de un libro de texto –pues tal era, como es bien sabido, la *Alexandreis*, estudiada en toda Europa en las escuelas, conventos y abadías– en una pequeña narración llena de encanto y picardía” (Catena, 1986: 223). La digresión del encuentro entre Alejandro y Talestris, en el *Libro de Alexandre*, se dividirá en tres partes: el episodio empieza con una descripción general del reino de las amazonas (c. 1863-1870), sigue con una estrofa bisagra, que da paso a las originales ocho estrofas del retrato de la reina amazona Talestris (c.1872-1879) y una tercera parte presenta el recibimiento de Alejandro a la reina y la entrevista entre ambos (c. 1880-1888).

### **3.2.1. Descripción del reino de las amazonas**

En la presentación general de las amazonas y su reino, el autor describe una tierra (“Femenina”) y una sociedad que puede existir sin varones: Talestris es “señora de la tierra quel dizién femenina” (1863**b**). Se trata de un reino en el que los hombres sólo tienen cabida tres veces al año (c. 1865), cuando las mujeres se dirigen a lugares establecidos en los límites de sus tierras para yacer con extranjeros y poder asegurar la continuidad de la especie y linaje amazónicos. Si la descendencia engendrada de tal unión es niña, se quedará con la madre; de lo contrario será enviada al padre (1866**ab**). En la segunda estrofa de esta primera parte se describe el séquito de la reina (1864): hasta trescientas amazonas acompañan y forman el ejército de Talestris, guerreras que no temen enfrentarse a otros tantos caballeros, todas diestras en la armas y “maestras de fer golpes çerteros” (1864**c**):

Allí vino al rey una rica reína <sup>41</sup> ,	1863
señora de la tierra quel dizién femenina;	
Talestris la dixieron desque fue pequeñina,	
non trayé un varón sólo por melezina.	

<sup>40</sup> Brandenberger (1994: 441) subraya cómo tanto en la obra de Quinto Curcio como en la de Gautier de Châtillon, el episodio no constituye más que una corta digresión en la que sobresale la sobriedad del relato de los hechos.

<sup>41</sup> Seguimos la edición de Jesús Cañas Murillo (2003).



Trayá treçientas vírgenes en cavallos ligeros, 1864  
que non vedarién lid a sendos cavalleros;  
todas eran maestras de fer golpes çerteros,  
de tirar de ballestas e echar escuderos.

Las donas amazonas non biven con maridos, 1865  
nunca en essa tierra son varones caídos,  
han en las sus fronteras lugares establidos  
ond tres uezes en l'anno iazen con sus maridos.

Si naçe fija fembra, la su madre la cría; 1866  
si naçe fijo masclo, al padre lo embía;  
los unos a los otros sacan por merchandía,  
de lo que en la tierra ha mayor carestía.

Tras la descripción de las bárbaras costumbres de las amazonas, sigue el anónimo autor describiendo las armas que portan y la indumentaria de las mitológicas guerreras (c. 1867 y 1870). Alude también al tópico amazónico de la costumbre de estas mujeres relativa a la cauterización del seno derecho para manejar con mayor agilidad el arco (c. 1868-1869), explicando cómo con el mantenimiento del otro pecho era suficiente para amamantar a las hijas. Respecto a la vestimenta de las amazonas destaca la alusión a elementos propios del vestuario de los hombres: capas traveseras, las piernas al descubierto (1870a), pues frente a la falda larga propia de la vestimenta de la mujer medieval, las amazonas visten calzas (1870c), propias de la moda masculina y que dejan las piernas a la vista. Así:

Todas vinién vestidas de capas traveseras, 1867  
sus ballestas al cuello, turquesas e çerveras,  
saetas e quadriellos de diversas maneras;  
todas sabién ferir corriendo cavalleras.

Como avién su vida siempre mala manera, 1868  
avién a meter mano en toda fazendera,  
la part del lado diestro andava más çertera,  
ca essa manol suele andar más correndera.

Fazen otra barata por mal non pareçer: 1869  
quemam la teta diestra, que non pueda creçer;  
la otra por que puede más cubierta seer,  
por criar los infantes, dexan-la pobleçer.

Fasta la media pierna les da la vestidura, 1870  
non caerí en tierra por palmo de mesura;  
calçan bragas muy prietas con firme ligadura,  
semejan bien varones en toda su fechura.

Este último verso, con el que cierra la presentación general de las amazonas, incide convenientemente en el marcado carácter varonil de estas mujeres. No hay duda de que el lector se encuentra ante un tipo de mujer que no sigue las normas, que es diferente al modelo de mujer subordinada al varón. Como señala Brandenberger, el autor acaba su descripción general con: “un comentario que constituye una conclusión típicamente medieval. Todo lo que caracteriza el estilo de vida amazónico, el guerrear, poseer fortaleza, montar a caballo, vivir sin ayuda ajena y en autonomía política, resulta, para una mentalidad medieval, consustancial con lo masculino” (1994: 442).

### 3.2.2. Retrato de Talestris

La etopeya y prosopografía de la reina amazona es la parte más original que incluye en el pasaje el autor castellano, ya que en su fuente principal, el texto de la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, no hay prosopografía de la amazona. Simplemente, se refiere a ella con una primera nota muy dinámica: descabalgando rápidamente (“Regis, equo rapide descendit”), describe las armas que porta (dos flechas y la aljaba) y su indumentaria (Catena, 1986: 223). Y la importancia de este retrato de Talestris es aún mayor si tenemos en cuenta que los retratos prosopográficos no son la regla en el *Libro de Alexandre* y, de hecho, las otras dos figuras femeninas relevantes en la obra, la esposa del héroe, Roxana, y su madre, la reina Olimpia, carecen de descripción. Como Brandenberger detecta, la única mujer descrita en la obra, además de Talestris, es la diosa Venus, en el episodio del juicio de Paris (c. 376-378), aunque de ella en realidad “se llega a resaltar más bien la artificialidad de la hermosura (Brandenberger, 1994: 444). En su *descriptio puellae* de Talestris, el anónimo autor castellano incide en su belleza con tópicos como el de lo indecible o inefable –lo incomparable de la misma (c. 1879).

La estrofa que introduce el retrato de la amazona actúa de enlace entre la primera parte del episodio y esta segunda; introduce información imprecisa, pues anuncia que tras la presentación del reino sin hombres, va a seguir con el relato de la venida de la amazona (“del pleito de la reina”). No obstante, el motivo de la visita no se desvela hasta la tercera parte del pasaje (las últimas dos estrofas) y lo que sigue ahora es el retrato de la reina amazona, obra original, como acabamos de señalar, del poeta castellano. Aunque en él se pretenden seguir los preceptos retóricos medievales para la descripción de la mujer, sin embargo, dada la peculiaridad de la mujer objeto del retrato, se aprecia irónicamente cómo muchos rasgos descritos son más propios del físico del hombre. Así sucede en las primeras estrofas, donde el poeta da primero una imagen de su figura (alterando las normas retóricas con su orden riguroso para la descripción que demandan empezar por el rostro), y en segundo lugar fijará la atención en el rostro. En la descripción de la figura amazónica se emplea el adverbio “apuestamente” y en la copla 1873 su silueta delata características más propias del ideal del físico masculino, más musculado y esbelto (1873a), describiéndose una cintura fina (1873b). Asimismo, se presenta a Talestris, portando un azor que habría acabado de cazar, una rapaz de tal tamaño que “serié a lo de menos de siet mudas aína” (1872d). Finalmente, destaca la medievalización de la amazona en el vestir, ya que es presentada como una rica y elegante dama, en lugar de atribuirle una vestimenta más propia de una experta en el arte de la guerra y la caza, dibujándola con paños preciosos y sedas finas (1872b)<sup>42</sup>. Así, tenemos:

---

<sup>42</sup> Rivera Garretas (1996) destaca cómo en el contexto histórico de la *Querrela de las mujeres* se debatió, entre otros, el tema del adorno del cuerpo femenino. La estudiosa, en su análisis en torno a la relación entre el adorno femenino y la representación del cuerpo de la mujer, señala que el ornamento femenino se configura como indicador (entre otros) del sentido de su experiencia en la historia. Así, la historiadora argumenta: “la cuestión del adorno tiene que ver con el cuerpo y, sobre todo, tiene que ver, históricamente, con el cuerpo femenino. Tiene que ver principalmente con la existencia simbólica del cuerpo femenino en la cultura europea y occidental. Que algo tenga o no tenga existencia simbólica quiere decir que está dotado (o no está dotado) de sentido libre, de significado expresable libremente en la lengua común. Cuando algo vivo no encuentra sentido en la cultura en la cual vive, cuando algo vivo no es expresable libremente en la lengua común, cuando no hace, por tanto, orden simbólico, se convierte en una fuente de sufrimiento”. Y sigue: “sólo en el orden simbólico hay lugar para la libertad humana. Porque cuando logramos nombrar una vivencia hasta entonces muda –lo que María Zambrano ha llamado epifanía de la realidad– se manifiesta en contexto un fragmento de lo absoluto y se experimenta felicidad, sentido nuevo de sí en el mundo, historia en movimiento. Pues bien, yo pienso que la cuestión del adorno de las mujeres es un indicador significativo del sentido que el hecho innegociable de vivir en un cuerpo sexuado en femenino tiene (o no tiene) en la sociedad y en la historia” (1996: 31). La estudiosa señala que toma como punto de partida una reflexión de Irigaray: “La mujer, por el hecho de no estar situada, de no situarse en su lugar, está desnuda. Los vestidos, los afeites, las joyas son aquello con lo que intenta darse un envoltorio, envoltorios. Ella no dispone del envoltorio que es, y tiene que buscarlos artificiales” (1984: 18; 2010: 117). Así, la supuesta anécdota del cambio de vestimenta del personaje amazónico en su acercamiento a la norma, al canon establecido para la mujer ideal desde los poderes del sistema (estado e Iglesia), es más que una anécdota en su transformación, es un punto clave en la denuncia histórica de la falta de control de las mujeres sobre sus cuerpos, así como la falta de un origen culturalmente definido del mismo: “una raíz definida en la que

Finque todo lo al, la estoria sigamos, 1871  
del pleito de la reina en esso entendamos;  
merçed al Criador, sólo dezir podamos,  
assaz emos razón, materia que digamos.

Venié apuestament Talestris la reína, 1872  
vistié preçiosos paños, todos de seda fina,  
un açor en su mano, que fue de la marina,  
–serié a lo de menos de siet mudas aína–.

Avié müy buen cuerpo, era bien estilada, 1873  
correa de tres palmos la çañía doblada,  
nunca fue en el mundo cara tan bien tajada,  
non podrié por nul preçio seer más mejorada.

Al continuar la descripción de Talestris alabando la beldad de su rostro, el poeta inicia la sección con una hipérbole que subraya lo indescriptible de tal belleza (1873*c*, 1873*d*) y sigue describiendo su blanca frente, sus cejas de seda, la belleza y nobleza de sus ojos, sus pestañas (con el apunte vivaz de que “quando bien las abrié era fiera fadeza, / a christiano perfeto tolrié toda pereza” [1876*cd*]), la perfección de su nariz (insuperable ni por la destreza de Apelles), sus labios y boca, sus dientes “blancos como cuajada”:

La fruent’ avié muy blanca, alegre e serena, 1874  
plus clara que la luna quando es düodena,  
non avié çerca della nul preçio Filomena,  
de la que diz’ Ovidio una grant cantilena.

Avié las sobreçejas como listas de seda, 1875  
eguales, bien abiertas, de la nariz hereda;

---

asentarse para existir en el mundo” (Rivera, 1996: 33). Y la consecución de un lugar propio para ese cuerpo femenino está en consonancia con la condición jurídica libre de la mujer que, desde la Antigüedad clásica, se le había negado, vetándole su participación en los asuntos de la polis como ciudadana libre y con derechos civiles. Así, Rivera subraya que “el cuerpo femenino vive, pues, desarraigado, sin origen, sin genealogía y sin historia propias. Vive en el desorden simbólico, entre significados contradictorios” (1996: 34). La cuestión del adorno nos sitúa, por tanto, ante una manifestación de libertad femenina en la historia, manifestación que será reprimida a través de su banalización o de su prohibición, de su crítica como instrumento de seducción o de esclavitud, hasta convertirlo en un lenguaje que ya no dialoga con el origen del cuerpo femenino (1996: 39).

fazié una sombriella tan mansa e tan queda  
que non seríe comprada por ninguna moneda.

La beldat de los ojos era fiera nobleza, 1876  
las pestañas iguales, de comunal grandeza,  
quando bien las abrié era fiera fadeza,  
a christiano perfeto tolrié toda pereza.

Tant' avié la nariz a razón afeitada 1877  
que non podría Apelles reprenderla en nada;  
los labros abenidos, la boca mesurada,  
los dientes bien iguales, blancos como cuajada.

Una vez finaliza su pintura del rostro, el anónimo autor dedica la penúltima estrofa (c. 1878) del retrato a destacar la blancura de su piel, siempre en consonancia con la retórica medieval para la descripción de las damas<sup>43</sup>. Igualmente, emplea estas dos últimas estrofas (c. 1878-1879) para resaltar de nuevo su belleza sin parangón, la cual supera en distinción a la reina de las flores (1878*cd*). Y si antes había recurrido a los tópicos de lo indecible y lo incomparable, ahora recurre a la figura retórica de la *occultatio* para cerrar el retrato (c. 1879), ponderando así los peligros de seguir la alabanza de tal belleza. Esa ocultación –que se expresa como tal ocultación, con un silencio elocuente (tópico del *tacere*)– es típica también de los remates de la *descriptio puellae* impuestas desde las poéticas medievales por Vinsauf u otros autores de *artes* poéticas:

Blanca era la dueña, de muy fresca color, 1878  
avié y grant entrega a un emperador;  
la rosa del espino, non es tan genta flor  
al maitín al ruçío non pareçrié mejor.

De la su fermosura non quiero más contar 1879  
temo de voluntad fer alguno pecar;  
los sus enseñamientos non los sabriá fablar  
Orfeus el que fizo los árboles cantar.

---

<sup>43</sup> Para el retrato de la dama, o pintura de la dama, véanse, entre otros, los artículos de Alvar (1971), Beltrán (2004), Manero (1992) y Mañero (2016). Este último sintetiza las confluencias entre tradición culta y popular, en el retrato de la dama, apuntadas desde los trabajos de campo y análisis de Alvar (1971).

Respecto a la originalidad del retrato de la reina amazona Talestris representado en estas ocho estrofas, que ocupa un tercio del total del episodio, Brandenberger subraya que la descripción detallada del físico de la reina constituye una pista principal para la comprensión global del episodio amazónico (1994: 449). En el siglo XIII la mujer era representada como un agente pasivo y como objeto: un objeto de la admiración masculina y del culto de amor, como se refleja en los referentes de la poesía trovadoresca y cancioneril. En consecuencia, la mujer quedaba fuera de la ciencia, la política o la guerra. Por ello, señala Brandenberger, un encuentro entre una personalidad como Alejandro Magno y la exótica reina amazona sería impensable para un autor medieval en un plano exclusivamente diplomático. En cambio, la inclusión de la historia de amor convierte en más verosímil para el canon medieval el desafiante encuentro (Brandenberger, 1994: 450-453). De modo que el retrato de una bella mujer contribuye a la integración de la poderosa figura política de la amazona, bajo la coartada de mujer enamorada que va al encuentro de su amado, compensando así su iniciativa política y diplomático con el componente emocional que la desencadena.

### **3.2.3. La petición de Talestris a Alejandro Magno**

Alejandro Magno es caracterizado en la obra como general macedonio, pero también como caballero medieval con las aspiraciones prototípicas del mismo, desde el inicio del poema: “fue buscar aventuras, su esfuerzo probar” (c. 127*b*). Dentro del proceso de medievalización del personaje, éste se ve también imbuido de los ideales caballerescos y cortesanos relativos al trato con las damas<sup>44</sup>. Como señala Michael: “another aspect of Alexander’s nobility in the courtly sense is his treatment of women” (1970: 67). Muestra de ello en el pasaje que nos ocupa es el adjetivo “palaciano” (v. 1881*a*) para referirse al tratamiento cortés que dispensa Alejandro a la amazona (toma las riendas de su caballo y la aloja en su tienda, la más suntuosa y magna)<sup>45</sup>. Asimismo, Michael subraya cómo en el recibimiento de Talestris por el rey se sigue el estilo oriental que se describe en la estrofa 1880:

---

<sup>44</sup> Michael subraya que, si en el texto de Gautier de Châtillon el héroe es representado fundamentalmente como un guerrero en busca de fama y como un líder militar, el poeta castellano ha transformado esta imagen en la figura ejemplar de un rey medieval (1970: 84).

<sup>45</sup> Cañas destaca cómo el rey, en atención a Talestris, coge por la rienda el caballo en el que iba montada, “simbolizando este acto –propio de los escuderos– un homenaje a la reina, signo externo del placer que le produce su vista” (2003: 456).

El rëy Alexandre salióla recibir, 1880  
muchol plogó a ella quando lo vio venir;  
estendieron las diestras, fuéronselas ferir,  
besáronse los ombros por la salva conplir.

El rey fue palaciano, prísola por la rienda, 1881  
por mejor ospedarla, levóla a su tienda;  
después que fue yantada, a ora de merienda,  
entról a demandar el rey de su fazienda.

El motivo de la visita y la osadía de la amazona hacen patente que, efectivamente, Talestris encarna, pese a su género, el tópico de la *sapientia et fortitudo*. El valor extraordinario de la heroína y su ambición digna de la realeza son probados a través de este encuentro en el que las exigencias de la reina son satisfechas por el emperador macedonio.

El motivo de la fama está muy presente en este episodio y es uno de sus motores, pues la crítica coincide en señalar cómo el encuentro con la amazona no hace más que agrandar la figura y relevancia, la leyenda, del gran conquistador y emperador macedonio<sup>46</sup>. Este encuentro funciona como un instrumento más para afirmar la fama de Alejandro Magno y la inmortalidad de su nombre<sup>47</sup>. Como recuerda Hazbun, la filosofía de que el hombre vivirá eternamente a través de la grandeza y recuerdo de sus actos meritorios es introducida al inicio del poema a través de la figura de Aristóteles: “the philosophy that man’s life may endure through fama if he makes the most of his time on earth is found as early as Aristotle’s speech (85*d*)” (2011: 36). Y este afán de realzar la fama del héroe se materializa en la entrevista. En la segunda estrofa (1885) del diálogo (en estilo directo, novedad respecto a su fuente) se da por sentado que la visita de Talestris para encontrarse con Alejandro ha tenido como acicate fundamental la fama del héroe, que es tan grande ya que ha llegado hasta los confines del mundo civilizado, alcanzando el

---

<sup>46</sup> Así lo hacen Michael (1970), Irizarry (1983), Lida de Malkiel (1983: 232-240), Catena (1986), Brandenberger (1994), Domínguez Monedero (2000), Baynham (2001) y Hazbun (2011).

<sup>47</sup> Irizarry subraya que la recreación del anónimo autor castellano del episodio de la visita de Talestris está directamente relacionada con el objetivo de realzar la grandeza del rey (1983: 56). La misma estudiosa relaciona a los personajes amazónicos con la figura de Sancha, en el *Poema de Fernán González*, trazando un paralelo entre la fuerza y el coraje del personaje de Sancha, y el carácter y atributos de las famosas guerreras mitológicas: “the characterization of Doña Sancha bears striking similarity to the amazon type described collectively and individually in *Libro de Alexandre*. The elevation of the Infanta to legendary status would seem directed toward providing the hero with a wife worthy of such a man, just as the amazon queen, Thalestris, sought the most outstanding man of her time” (1983: 58).

remoto reino de las mujeres sin hombres. Así, Talestris, al ser preguntada por Alejandro Magno sobre los motivos de su llegada, le expresa, a modo de *captatio benevolentiae*, su admiración:

Quiero saber, reína, ond' es vuestra andada, 1882  
o por quál razón sodes vos aquí arribada;  
quequiere que pidades seredes escuchada,  
vuestra petición non será repuntada.  
(...)

Oí decir tus nuevas, que traes grant ventura, 1885  
grant seso e grant fuerça, esfuerço e mesura;  
témete tod' el mundo, es en grant estrechura,  
vin veer de quál cuerpo ixié tan grant pavura.

Tras la alabanza de las cualidades del héroe, tanto encarnación del tópico de las armas y las letras (“grant seso e grant fuerça”), como de las cualidades que debe reunir el buen dirigente medieval (ese esfuerzo y medida a los que se aluden), se enfatiza cómo es temido en todo el orbe y que la curiosidad ante tan gran reputación ha convertido en inexorable su encuentro. En la siguiente estrofa del diálogo se acomete ya la demanda de la amazona y se expresa sin mayores tapujos su deseo de engendrar un hijo con él:

Demás quiero un dono de tu mano levar: 1886  
aver de ti un fijo, non lo quieras dexar;  
non avrá en el mundo de linaje su par,  
non te debes por tanto contra mí denodar.

Talestris ha rechazado los regalos que Alejandro Magno le ha ofrecido tras su llegada, del mismo modo que tampoco habría aceptado la invitación a unirse al ejército del macedonio (según Curcio). El anónimo autor castellano no expone tan directamente la invitación militar, sino que le propone una convivencia, “morar connusco”, algo que va en contra de sus leyes:

Si averes quisierdes, grado al Criador, 1883  
yo vos daré abondo mucho de buen amor;  
si de morar connusco ovierdes vos sabor,  
honrarvos han los griegos con su emperador”.



Graçias—dixo Talestris—, al Rey de la promesa,                   1884  
non vin ganar averes, ca non só joglaresa,  
de bevir con varones mi lëy non me dexa,  
mas quiero responderte, descubrirte mi quexa.

No duda, Talestris, tras estas generosas ofertas del héroe, en expresar su auténtico propósito y manifiesta a Alejandro que quiere un hijo suyo, el hijo fruto de la unión del mejor hombre y de la mejor mujer, argumentando así que el linaje del vástago será el mejor posible<sup>48</sup>. Y explica, a continuación de su demanda, las condiciones del acuerdo:

Si fijo barón fuere, a ti lo embiaré                                   1887  
si Dios de mal me curia, bien te lo guardaré;  
fasta que naçido sea nunca cavalgaré;  
si fuere fija fembra, mi regno le daré.

Dixo el rëy: -Plazme, esto faré de grado.                           1888  
Dio salto en la selva corrió bien el venado,  
recabdo bien la reina ricament su mandado,  
alegre e pagada tornó al su regnado.

Siguiendo la tradición amazónica, como se expuso al inicio del pasaje al referirse a las costumbres de su pueblo, la reina expresa su intención de que si el concebido fuera un varón, sea entregado a su padre, pero que si se tratase de una niña, sería criada como amazona y se convertiría en la heredera del imperio amazónico. Se advierte así que la iniciativa es de la mujer, es la amazona quien exige el encuentro y quien establece los términos de la relación, términos que el héroe macedonio acepta complacido<sup>49</sup>. Talestris

---

<sup>48</sup> Brandenberger destaca la concesión que hace el autor a la figura de Alejandro, al ceder la amazona a cambiar su costumbres si queda embarazada (1887c) (1994: 448).

<sup>49</sup> La crítica ha señalado el acierto del hallazgo de la metáfora venatoria alusiva al acto carnal amoroso (1888b). Michael subraya cómo el poeta se vale del símil de caza para señalar el cumplimiento de su promesa de engendramiento a Talestris (1970: 231). Por su parte, Catena señala que en la *General Estoria* de Alfonso X, obra contemporánea del *Libro de Alexandre*, “se recurre a múltiples subterfugios para hacer referencia a una situación semejante pero, (...) no consigue lo que la metáfora venatoria de nuestro anónimo autor (...), guiño picaresco a los lectores, sin sombra de pudibundez” (Catena, 1986: 225). Brandenberger destaca la originalidad de la frase metafórica “no exenta de cierta picardía” (1994: 449). Y para Casas: “El encuentro sexual de Talestris y Alejandro se presenta a través de una metáfora de caza, no por eufemística carente de mordacidad; Alejandro se introduce en una selva para perseguir un venado, empresa que, además, realiza ‘bien’ para satisfacción de la amazona [...] El propósito cómico de la imagen venatoria, en la que también T. Branderberger (1994: 49) advierte ‘cierta picardía’, es ciertamente plausible” (2000: 287).

es, por tanto, presentada como un personaje positivo, a pesar de que quiere procrear con el mejor de los hombres sin celebrar el matrimonio, pues las reglas de su sociedad matriarcal lo prohíben y condenan. De modo que el orden *natural* que implica la iniciativa del hombre queda subvertido: aquí la acción, el atrevimiento, la inventiva y la imaginación del viaje y del contacto con Alejandro Magno tienen como único artífice a la reina Talestris<sup>50</sup>.

Pese a la figura ambigua que representa la amazona (mezcla simbólica de fascinación y seducción, al tiempo que emblema amenazante y de barbarie), Alejandro, al aceptar el encuentro con Talestris, está siguiendo la estela de sus antecesores de quienes reivindica que procede su linaje, los héroes clásicos –Hércules, Aquiles o Teseo– que también gozaron de famosos encuentros con amazonas que engrandecieron su leyenda. Así, detecta Baynham cómo la virilidad y la fecundidad fueron atributos principales del considerado antecesor de Alejandro y su gran modelo de comportamiento: Hércules<sup>51</sup>.

Por otra parte, aunque la aspiración de la amazona es concebir una hija, en la aceptación del acuerdo por parte de Alejandro Magno está también implícita la posibilidad de que el vástago sea un hijo y, por tanto, el héroe solucionaría así la cuestión de su descendencia, irresuelta a su muerte (algo que provocaría la guerra entre sus generales por su sucesión). En ese sentido, Carney (1996), Domínguez Monedero (2000) y Baynham (2001) señalan que los futuros retoños de Alejandro (que aún no había tenido descendencia en el momento en que se sitúa el encuentro con la amazona), tanto Heracles como Alejandro VI, hijos respectivamente de Barsine y de Roxana, no serían para los generales macedonios más que hijos de cautivas (Carney, 1996: 579). De modo que frente a estas uniones con mujeres vencidas, la unión con una mujer libre, reina de una tierra independiente y autónoma, “no podía dejar de ser, al menos desde un punto de vista literario, apetecible” (Domínguez Monedero, 2000: 191). En esta línea, respecto a la cuestión del heredero para el imperio macedonio, Baynham destaca cómo la historia Talestris marca la diferencia debido a que el nacido de tal unión sería un heredero libre

---

<sup>50</sup> Baynham subraya también las principales fuentes del carácter positivo de la amazona: “Thalestris in our main historical accounts is not described as a foreign enemy who willingly submits to Alexander and offers him tribute as the Amazonian leaders do in the Alexander Romance. Instead, the vulgate text is explicit that Thalestris has deliberately chosen Alexander in order to create a child with him, and the implication is worthiness of partnership, not domination and submission. In Curtius, Thalestris is accorded due recognition of her royal rank; she sends Alexander a message that a queen is on her way to meet him and she is immediately given permission to proceed” (2001: 122).

<sup>51</sup> A este respecto subraya Baynham cómo: “virility and fecundity were prime attributes of Alexander's ancestor and great role model Heracles, (...) half of the Peloponnese claimed descent from that most beloved and lusty of Greek heroes” (2001: 121).

perteneciente al linaje del más temerario y heroico de los hombres y la más valiente de las mujeres, un ideal –apunta la estudiosa– que Roxana nunca podría igualar (2001: 126).

Frente al ideal de conquista que subyace en la posesión de las mujeres de los vencidos en las batallas, invasiones y colonizaciones de otros territorios y, en sentido más amplio, frente al ideal de cosificación de las mujeres donde su posesión y reglamentación sobre su vida es la norma, aquí encontramos que la relación que entabla la reina amazona con el héroe macedonio invierte tal paradigma. Pues no hay violencia física ni deseo primero del hombre, sino que es la mujer quien se presenta bajo sus propias prerrogativas e intereses.

Igualmente, el episodio amazónico ayudaría a simbolizar y mitificar ciertos rasgos atribuidos a la personalidad de Alejandro Magno: desde la emulación de los héroes del pasado que se enfrentaron o entablaron relaciones amorosas con las amazonas (Hércules, Teseo, Aquiles), hasta el reforzamiento de su ideal de conquista (a través de la posesión de la mujer), pasando por el problema de sucesión (tanto del imperio de Alejandro como del antiguo reino de las amazonas), su afición a las mujeres, “su debilidad al sucumbir a los deseos de una mujer bárbara y guerrera” (Domínguez Monedero, 2000: 186), y sobre todo, el acrecentamiento de su fama. La última reina de las amazonas, Talestris, y el célebre héroe de la Antigüedad, Alejandro Magno, habrían colaborado así en la amplificación de su leyenda mutuamente, pues los autores que transmitieron el legendario encuentro sabían que estaban uniendo a una pareja extraordinaria, formada por el mejor de los hombres y la mejor de las mujeres.

A la postre, el pasaje de la vista de la reina amazona al héroe macedonio contribuye significativamente a acrecentar la leyenda del Alejandro Magno, pero no sin antes dar cabida en la historia a una mujer fascinante, que no teme enfrentarse al hombre más temido del momento y que es ejemplo –a través de su presentación positiva como personaje admirado y cautivador, como mujer osada y apuesta– de la existencia y valor de una forma de sociedad diferente al sistema patriarcal, donde las mujeres son soberanas y autónomas del mandato masculino.

### 3.3. *El Planto que fizo la Pantasilea y el Bursario de Rodríguez del Padrón*

La *Querella de las mujeres* fue un complejo y dilatado debate filosófico, político y literario que se desarrolló en Europa durante parte de la Edad Media y a lo largo de toda la Edad Moderna, hasta finales del siglo XVIII. Fue una polémica se trató de demostrar la inferioridad *natural* de las mujeres y la superioridad *natural* de los hombres. Como apunta Rivera Garretas: “fue un debate muy vinculado con el mundo de las universidades y, por ello, también con el mundo clerical, con el mundo de los eclesiásticos cultos, especialmente antes de la aparición de ese movimiento cultural secular, que se suele llamar Humanismo” (1996: 27).

Rivera Garretas explica que en los orígenes de la *Querella de las mujeres* se puede distinguir un movimiento de carácter académico, con fuertes consecuencias sociales y literarias: el triunfo en las universidades europeas de una teoría de Aristóteles sobre lo que son las mujeres y lo que son los hombres, la teoría de la “polaridad entre los sexos”. Esta teoría señala que las mujeres y los hombres son significativamente diferentes y que los hombres son superiores a las mujeres. El triunfo de esta teoría tiene lugar a partir de mediados del siglo XIII –cuando las obras de Aristóteles pudieron empezar a divulgarse, llegando a convertirse en ocasiones en textos de lectura obligatoria–, imponiéndose sobre la que habían defendido escritoras muy importantes del siglo XII, como Herralda de Hohenbourg e Hildegarda de Bingen, la teoría de la “complementariedad entre los sexos”, que básicamente predicaba que los hombres y las mujeres son significativamente diferentes, pero iguales en valor (Rivera, 1996: 28).

En el debate de la *Querella de las mujeres* participaron desde mediados del siglo XIII principalmente hombres: unos a favor, otros en contra de la tesis de central. Pero esta situación cambió a principios del siglo XV mediante la intervención de Christine de Pizan, quien, como señala Rivera: “le dio a la Querella de las mujeres, por primera vez que sepamos, contenidos feministas. Desde ese momento, la Querella conservó esos contenidos feministas y desarrolló otros nuevos mientras duró en Europa” (1996: 28)<sup>52</sup>.

Y en este contexto, de alabanza y vituperio de la figura de la mujer, cabe situar la obra un autor como Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450), que desde sus textos pone en escena personajes femeninos poderosos y desafiantes, que intervienen activamente en la consecución de sus objetivos y en el relato de sus aventuras. En este sentido, creemos

---

<sup>52</sup> La historiadora subraya cómo el movimiento duró hasta la Revolución Francesa, cuando el debate literario, filosófico y político pierde interés y gana protagonismo la lucha social, como en la actualidad.

pertinente, además del comentario del *Planto* del personaje amazónico de Pantasilea, la inclusión de su *Bursario*, a pesar de no incluir a personajes estrictamente amazónicos, por ser una obra representativa del gusto del autor por desarrollar y defender personajes femeninos combativos. Rodríguez del Padrón, en efecto, en su traducción de las *Heroidas* presenta una serie de personajes femeninos que por el vigor de sus demandas, por la reclamación de sus derechos y por su papel activo en la consecución de los mismos, se configuran como personajes paralelos o complementarios a los de las míticas guerreras en coraje y determinación. Las también mitológicas protagonistas de las cartas del *Bursario* se asimilan así a algunos de los atributos principales de las amazonas, pues su fuerza temperamental, y su autonomía e independencia a la hora de reivindicar su posición de autoridad, convierte a estas mujeres –tomadas en su conjunto– en representantes de una relación de hermandad entre féminas que se saben poseedoras de un poder, valor e intelecto tan válidos y efectivos como los de sus amos y señores.

### 3.3.1. *El planto de Pantasilea*

*El planto que hizo la Pantasilea* de Juan Rodríguez del Padrón es un poema elegíaco que relata el amor desgraciado de la reina de las amazonas por Héctor<sup>53</sup>. La leyenda amazónica entra en la literatura europea en el siglo XII, cuando las novelas francesas incorporan el mito en el *Roman de Troie* (ca. 1155-60), de Benoît de Sainte-Maure), el *Roman d’Eneas*, y el *Roman de Alexandre*. A pesar de que las fuentes clásicas no refieren estos amores, sí que fueron un lugar común en los poemas narrativos medievales de la materia de Troya, y concretamente en el prestigioso *Roman de Troie*<sup>54</sup>. Su incorporación en estas obras del llamado Prehumanismo del siglo XII es importante para la posterior acomodación y adaptación del mito, pues en ellas el tema amazónico

---

<sup>53</sup> Respecto al género del texto, Serés señala que el planto sería un cierto tipo de epístola, aunque no sea propiamente el género de la *salus*, como lo son las *Heroidas*, porque no se nos presenta a ningún destinatario (sí *in absentia*, Héctor), “el hecho de que esté puesta en boca de mujer, su carácter retrospectivo, la imposibilidad del amor por la muerte del amado, el tono elegíaco consecuente, los recursos retóricos y la estructura nos hacen pensar en una epístola heroico-elegíaca en verso a imitación de las ovidianas” (Serés, 1994: 8). Así, el estudioso apunta que el *Planto* es un ejemplo de la evolución de la “salut d’amors”, o sea, de la epístola provenzal compuesta a imitación de las *Heroidas*, a la elegía.

<sup>54</sup> El episodio de la llegada de las amazonas en ayuda de los troyanos no figura primeramente en Homero, sino en la *Eneida* (I, 490-91), como hemos visto. No obstante, que Pantasilea se enamora “de oídas” o por fama, no lo explicitan Virgilio, ni Dares y Dictis, los ficticios cronistas posteriores de la guerra de Troya. Este motivo asociado a la reina amazona aparece por primera vez en el texto novelesco del *Roman de Troie*, donde Pantasilea se enamora de Héctor por la fama de sus hazañas. Pantasilea, como *virgo bellatrix*, no sólo viaja para conocer al héroe troyano, sino también para acrecentar su propia fama a través de la guerra y la conquista (Serés, 1994: 6).

recibe un tratamiento cortés que lo humaniza, al insistirse en el carácter de feminidad vulnerable. Así, se destacará ya en ellas su belleza y predisposición amorosa, creando una amazona cortesana que reúna por vez primera los atributos de la *sapientia et fortitudo*, a la vez que el de la *pulchritudo*.

Como señala Serés, el *Planto* es un excelente representante de las tradiciones y motivos literarios coetáneos y “un fiel testigo de la cultura de los ‘cavalleros’ que quisieron emular a los italianos (destacando la influencia de *L’Elegia di madonna Fiammeta* de Boccaccio) y a los clásicos latinos, por lo que también resulta ser una buena muestra del nuevo modo de asimilarlos y combinarlos con otras tradiciones” durante la transición de la Edad Media al Renacimiento (1994: 2, 15). El autor se apropia de la tradición ovidiana y de la trovadoresca, y combina y ajusta los códigos del amor cortés con los motivos ovidianos a través de la enfermedad de amor de la Pantasilea enamorada.

Juan Rodríguez del Padrón propone a través del *Planto de Pantasilea*, la focalización de la mirada en la perspectiva femenina de la aguerrida amazona que llora desconsolada ante el cuerpo ya sin vida de su amado Héctor. El enamoramiento se ha producido a través del “amor de oídas”, a causa de la fama del guerrero, sin más encuentro que el circunstancial en el campo de batalla. Suficiente como para que hayan surtido efecto los síntomas de la enfermedad de amor. La feminización de la guerrera empieza, pues, desde su rendición al amor. Cabe señalar que, además del tópico del amor de oídas, la composición se sirve también de otras imágenes propias de la tradición cortesana, como es el caso de los malos hados, y la rueda de la fortuna, la alabanza del valor del caballero, la muerte de amor o el dramatismo de la tristeza de la protagonista, al tener noticias de que Aquiles ha matado a su amado. Y también la ovidiana *militia amoris* impregna todo el poema:

Seyendo alegre et plazentera  
con el gesto que esperaba  
de Héctor que muerto era  
a mí la nueva llegada.

¡Oh, maldita sea la fada  
cuitada que me fadó!  
¡Oh madre desventurada  
la que tal fija parió!

Amazona, reina triste,  
del dios de amor maltractada,  
en fuerte punto nasciste  
o en alguna hora menguada.

¡O triste! mejor me fuera  
que nunca fuera nascida;  
a lo menos non oviera  
la muerte tan conocida<sup>55</sup>.

Pantasilea acude a Troya para ayudar a Príamo con la esperanza de ver al héroe troyano Héctor y, al hallar al amado muerto, como señala Impey, llorará no sólo por él, sino también por sí misma. La mujer abatida en la que se convierte la reina amazona se describirá a sí misma como “mal fadada”, declarando entre lamentos que “non fallé quien me venciesse, / salvo amor et buen deseo”, y que “sintiendo por quien moría / la cruel guerra en que fuese”, partió de su reino camino de la fatídica Troya. Se presenta como reina desconsolada e, incrédula ante las vueltas de la fortuna, recuerda sus victorias militares: cómo recobra Siria o cómo vence a Oristeo, y dedica sus hazañas al desagravio de sus pares. Así, las victorias de Pantasilea son dedicadas por la amazona a sus hermanas vencidas, a la reina Ortía que es sometida por Hércules o a Hipólita que fue ofendida por Teseo:

Por fama fuy enamorada  
del que non vi en mi vida;  
por armas vencí, cuytada,  
e fuy por fama vencida.

Yo vengué la reyna Oritía  
de Hércules et Minelyda;  
domé la gente de Syria,  
salvaje, ensoberveçida.

Di vengança de Theseo  
a Ypólita, ofendida;  
vencí al rey Oriseo,  
cobré la Syria perdida.

---

<sup>55</sup> Citamos siempre por la edición de Hernández Alonso (1982: 342-347).

En ystorias quantas leo  
non fallé quien me venciesse,  
salvo Amor et buen deseo  
de un solo que bien quisiessse.

Sin embargo, de poco le valen ahora sus victorias bélicas a esta nueva amazona “plañidera y sentimental”, como la caracteriza Impey, pues el dolor ante la pérdida del amado despoja a la guerrera del ánimo audaz y furioso que desafía a los oponentes en el combate cuerpo a cuerpo, que desprecia a los hombres y reniega de las relaciones sentimentales, más allá de los encuentros esporádicos para la continuación de la estirpe amazónica. Estos atributos de las míticas mujeres guerreras (de las amazonomaquias, en las *Heroidas* o en la *Eneida*) se pierden en esta nueva caracterización de una amazona reinsertada en la línea femenina cortesana, que ostenta un amor leal, virtuoso hacia el otro sexo, en esa refeminización a la que asistimos en el poema de Juan Rodríguez del Padrón.

De modo que la Pantasilea guerrera, llena de ira de la *Eneida*, o la bárbara armada con hacha y escudo de las *Heroidas* ovidianas (que Rodríguez del Padrón traduciría al castellano en su *Bursario*) dejan paso al perfil afectivo de la reina amazona. El autor neutraliza así la fuerza andrógina amenazante del personaje mitológico, que sí que llega a comunicarnos su felicidad al pensar que Héctor vería sus hechos de armas al llegar a Troya: “Quánta fue mi alegría! / ¡Quánto va del que bien ama! / Cada paso que movía, / plazer se me acrescentava; (...) / por ver el que deseava, / ¡qué fechos de armas fazía / et de qué son peleava!”. Pero esta victoria de Pantasilea, junto con las demás que enumera, se oscurece al conocer el destino que aguarda a Héctor.

Del mismo modo, el aspecto varonil de la amazona se dulcifica al cambiar su armadura por una cobertura de joyas a su entrada en Troya, consecuencia del desasosiego que la invade instantes antes de ver al amado, inseguridad ante el juicio del héroe que la hace engalanarse de joyas para su conquista amorosa. Así, leemos:

Yo venciendo, ¿que temía?,  
—siempre teme quien bien ama—,  
que en tal son no plazería  
al poseedor de la fama;  
  
perlas, oro febrería,  
vestí a la puerta timblea,



verde y blanco chapería  
mis donzellas por librea.

Queda patente la elección del autor de enfatizar su lado afectivo, de mostrar tal grado de aflicción en la amazona que haga al lector relegar su impulso heroico y guerrero en aras de mostrar un nuevo retrato menos viril, agresivo o provocador, que se consume en su propio llanto, el de la reina desconsolada, “la más triste apasionada / de cuantas saben amar”.

El poema, un clásico lamento cancioneril, presenta una situación dramático-sentimental que nos transmite el acendrado dolor en primera persona, sin intermediarios, por boca de la protagonista. Y, como destaca Impey, el autor modifica la relación que une los motivos fundamentales elegíacos (la muerte, el muerto y el dolor), dedicándose fundamentalmente al desarrollo del tercero, y reduciendo el elogio del difunto al mínimo. Este hecho permite focalizar aún más la atención sobre la queja y el dolor de la amazona, enfatizando el pesar íntimo de la mujer guerrera, cuya alma oscurecía de “la gran pena que avía”. Por otra parte, siguiendo a Impey, esta peculiaridad se debería a que Pantaseilea no llora solo al difunto, sino también a sí misma, como hemos apuntado, buscando el reconocimiento de su sufrimiento.

La reina amazónica acaba su llanto con un final típicamente sentimental, con la consolación de su propia muerte: “De la grand pena que avía / lo más que me consolava / era que presto moría, / segund el mal que pasava”. La muerte histórica le llegaría en lucha contra Aquiles.

Se observa en el tratamiento del motivo amazónico, que la clásica reina amazona Pentaseilea se ha convertido, en el llanto de Juan Rodríguez del Padrón, en una amazona dominada por los afectos y los sentimientos propios de la lírica cortesana. La mitológica antecesora de esta amazona medieval se caracterizaba por su autonomía e independencia sexual. Y así la veía, en efecto, un texto coetáneo al de Rodríguez del Padrón, la biografía de Pero Niño, conde de Buelna, *El Victorial*, donde a su autor, Gutierre Díaz de Games, le interesa en determinado momento reflejar la parte peligrosa de esos afectos extremos de la amazona, para caracterizarlos entre los grados del amor:

En el segundo grado, de dilección, amó la reina Pantaseilea, después de la primera destrucción de Troya e de la muerte del rey Loamedón. El rey Príamo, su fijo, refizola después de muy rica labor, e mayor, e más fuerte que nunca ante avía seído, e poblola de muy muchas gentes. E a la grand fama del rey Príamo, e de las labores tan ricas, e de las pueblas que fazía, venían

a ver los más de los reyes e grandes señores de todas las partes del mundo. [...] Estonce vino allí Pantaselea, reina de las amazonas, quinze años después de la segunda puebla. E ella, veyendo aquel rey tan poderoso; e otrosí vio a Étor, tan famoso hombre que estonce no se fallava en el mundo en armas e en cavallería, quisiera ella de aquella venida casar con él, mas no quiso Étor casar con ella. E maguer fue de allí malcontenta, tanto amó siempre a Étor, que nunca quiso casar con otro; que quando Troya fue cercada de los griegos, e oyó dezir cuántos malos daños rescebían los troyanos de los griegos, ca sonava ya por todo el mundo la grand fama de las muchas gentes que sobre Troya eran ayuntadas, ovo ella ende muy grand pesar, por el amor que avía a Étor, e por la amistança que avía puesto con los de Troya.

E pensó que fallaría bivo a don Étor, e que sería en tiempo que le faría bien menester su acorro. Aparejó grand gente de mugeres de su nación, e grand tesoro. Vino a Troya, e quando supo que don Étor era muerto, renovó los llantos e juró de nunca partir de Troya fasta lo vengar o morir. E peleava con los griegos, ella e sus vírgenes, muy usadas de guerra, muy fieramente. Mas a la fin matola Diomedes” ([cap. 34] 2014: 126-127)<sup>56</sup>.

Sin embargo, la Pantasilea del planto se alinea con el mundo de la literatura heroica y cortesana en su idealización de la sexualidad, inadmisibles si no es sobre la base de un sentimiento amoroso, y que, además, en el caso de la protagonista se ve truncado por la aciaga muerte del futuro amante.

Por tanto, queda patente una reconducción de la feminidad de esta figura mítica. Esta deriva del prototipo de la *virgo bellatrix* –“guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba” (Marín Pina, 1989: 82)— supone en la historia del motivo un intento de sujeción o transformación a las normas de dominio masculino, reasignándole un papel más normativo. Y un síntoma fundamental que se incluye en el retrato de esta nueva amazona, y que ya vimos que pone en práctica el anónimo autor del *Libro de Alexandre*, es la caracterización retórica –por tanto, normativa– de su belleza, de tal modo que no haya duda de su feminidad. Así, al abominar de la característica androfobia de la

---

<sup>56</sup> Díaz de Games cita a Laomedón, quien había luchado de joven, en ayuda de los frigios, contra las amazonas; sin embargo, hacia el final de la Guerra de Troya, sus antiguas oponentes se pusieron de su lado contra los griegos bajo el mando de Penthesilea. Coincide con la lectura de Boccaccio, en cuanto al amor “de oídas” por Héctor (como hemos visto el de Talestris): “...oída la fama de la virtud de don Héctor el Troyano, se enamoró mucho d’él; y antes de verle y con desseo de haver nobles fijos d’él para successión del reyno, con priessa y importunidad, con gran copia de su gente vino a le ayudar contra los griegos” (*De las mujeres illustres en romance*). Y, finalmente, en cuanto a la mención final de Diomedes matando a la amazona, en realidad la mató Aquiles, atravesándole el pecho con una lanza. Sin embargo, no va del todo desencaminado el autor de *El Victorial*, porque, al verla morir, Aquiles quedó sobrecogido por la belleza de Penthesilea, y cuando el griego Tersites se burló de él por esta pasión Aquiles lo mató. Entonces Diomedes, primo de Tersites, arrojó en venganza el cuerpo de la amazona al río Escamandro.

amazona, al destacar la perfección de su hermosura y su predisposición amorosa, se descarga al tipo de las costumbres más ajenas a lo cotidiano, anti-sociales (como el matrimonio de visita) o incluso atávicas o anti-culturales (como la cauterización del seno derecho para manejar el arco con mayor facilidad o la selección de sus descendientes en virtud del sexo). Sin embargo, no podemos olvidar que sigue prevaleciendo la toma de poder femenino, la identificación de la mujer con las armas, la destreza en el manejo de éstas, su deseo de fama tan honorable como la de sus rivales varones y, en fin, su valentía “varonil”.

La Pantasilea de Rodríguez del Padrón destaca por la delicada sensibilidad que le atribuye. La soberbia Pantasilea se convierte en triste Pantasilea y se impone la imposibilidad de compaginar un puesto soberano, el de reina amazona, con el desprendimiento que se le supone al acto amoroso cortés. La figura amazónica, subversiva, como rasgo de desorden social, caos o salvajismo, irá adquiriendo connotaciones que la adecuen a los condicionantes culturales y sociales que cada momento histórico le reclama. De ahí que de modelo de mujer guerrera e independiente sexualmente haya de pasar necesariamente a dama compasiva, enamorada e incluso virtuosa.

### **3.3.2. *Bursario***

Las *Heroidas* de Ovidio gozaron de una amplia recepción en el mundo medieval románico y despertaron la afición epistolar en la narración sentimental europea. La Carta I (Penélope a Ulises), la Carta III (Briseida a Aquiles) y la Carta VII (Dido a Eneas) del *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón, traducción libre de las *Heroidas* de Ovidio –más las tres cartas originales que añade a su obra: “Carta de Madreselva a Mausol”, “Carta de Troylos a Breçayda” y “Carta de Breçayda a Troylos” – nos permiten explorar las personalidades de las distintas voces femeninas que se dan cita, desde su concepción en la obra de Ovidio hasta su réplica medieval. Para su análisis hay que tener en cuenta la diferente condición social de las heroínas (Briseida como esposa esclava, Penélope como la eterna esposa fiel, o Dido como desconsolada “reina sin reyno”). La voz de la mujer que reclama su derecho guarda estrecha relación con algunas voces de la poesía peninsular cancioneril (sólo en la carta de Dido encontraremos, por ejemplo, concentrados los temas líricos de la emoción del encuentro, la felicidad truncada, el dolor

por el abandono, la enfermedad de amor y la muerte de amor), que dejarán su impronta en la ficción sentimental.

La obra de Juan Rodríguez del Padrón gira en torno al amor, el honor y el culto a la mujer. Quien es considerado el iniciador de la ficción sentimental en castellano destaca por su capacidad para aunar técnicas y formas literarias medievales. Si como poeta sigue la línea sobria de los Cancioneros y huye de la artificiosidad, como prosista comprobamos su gusto por el análisis conceptual profundo más que por el juego retórico superficial. Frente a alardes misoginistas coetáneos, Juan Rodríguez del Padrón se alinea básicamente con una idea literaria de defensa de las mujeres, poniendo el acento en la lealtad de los amantes, la perfección y fortaleza de la dama y el canto al amor como defensa y resguardo contra la traición, el engaño o la humillación.

La tradición ovidiana sirve de inspiración y estímulo para la ficción sentimental castellana, primero en la obra de Juan Rodríguez del Padrón, pionera del género con su *Siervo libre de amor*, sus epístolas del *Bursario* o su *Triunfo de las donas*, y luego de la mano de Diego de San Pedro, con sus parejas de amantes, Leriano y Laureola, en *Cárcel de amor*, o Arnalte y Lucenda, en el *Tractado de amores*. En todas estas obras vemos integradas cuatro tradiciones literarias: la del amor cortés, la caballaresco-cortesana, la alegórico-simbólica y la epistolar. Por tanto, en el mundo mitológico recreado en las epístolas de Rodríguez del Padrón, atemporal, encontramos también las trazas del presente cotidiano del autor, gracias al ambiente cortesano amoroso y caballaresco que se recrea, el propio de los receptores de la corte en los tiempos del reinado de Juan II de Castilla.

Por otra parte, el tono didáctico medieval se dispensa en la introducción del *Bursario* y en los resúmenes o encabezamientos del caso de cada heroida, donde el autor deja patente que su intención es condenar y alertar sobre los males del loco amor ilícito o deshonesto, y exhortar al cumplimiento del recto amor, honesto y dentro del marco del matrimonio; se encontraban ya, si no en el original ovidiano, sí en el manuscrito que tradujo nuestro autor, como glosas que acompañaban al texto latino. De modo que el poeta gallego ensaya a partir de la forma epistolar de Ovidio y da a las *Heroidas* un sentido de tratado que se aviene con los tratados medievales de amor y con su propia concepción expuesta principalmente en el *Siervo libre de amor*<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Como señala Hernández Alonso (1982:112), Rodríguez del Padrón se sirve del mito como un elemento ilustrativo con valor alegórico, de forma que su objetivo sea insuflar sentimientos en el lector o lectora: “aprovechar y venir a ti en placer”. Placer que nacerá de la forma y de la comunicación del sentimiento.

La considerable erudición de nuestro autor es manifiesta en el *Bursario*, pero el fondo caballeresco de las cartas sirve como fundamento para la expresión de la lealtad amorosa<sup>58</sup>. Las mujeres de las cartas, abrumadas por la ausencia de su amante no dudan en tomar la palabra, con “seso y discreción”, y amonestar el comportamiento incomprensible de quienes les habían declarado su lealtad, su amor, su fidelidad, su compañía. Asimismo, no vemos en sus palabras notas de vergüenza, arrepentimiento o un deseo de venganza iracundo; al contrario, expresan su dolor de forma pasional pero también contenida, exteriorizando el sufrimiento por sus heridas reales, pero sin desear malévolamente el olvido o la muerte del otro. Las acciones que estas heroínas dejan traslucir se encuentran claramente dirigidas por impulsos vitales, emotivos y racionales: no anhelan en un ningún momento un amor sumiso, resignado o domesticado, sino que reclaman una vida pasional, ardorosa, decidida. No obstante, las opciones finales de cada una de las heroínas serán diferentes. Penélope explota su vocación de mujer paciente y fiel, Dido sucumbirá a la enfermedad de amor, Briseida reclamará su derecho sobre Aquiles, o se defenderá en la carta a Troylos lúcidamente, como una experta jurista ante las acusaciones de su amante. Madreselva, por su parte, afronta las consecuencias de su cárcel de amor como prisionera de su tío y su madre Adelfa, sabiendo que la salvación de su amante pasaba inexorablemente por su unión con su rival Artemisa.<sup>59</sup>

En la Carta I (Penélope a Ulises) vemos a la heroína que encarna el amor honesto, lícito, la ortodoxia dentro del matrimonio. Penélope es el paradigma de la esposa fiel, paciente, comprometida con su lealtad al amado a pesar de la distancia y el tiempo que los separan<sup>60</sup>. Su talante es claro y seguro, así empieza su carta con una inquebrantable firmeza reclamando la vuelta de Ulises: “Ulises, yo Penélope, tu mujer, te embio aquesta letra por la tu gran tardança, e ruégote que no me rescrivas cosa, mas ven”. Una petición de brío a su marido que denota una seguridad y tenacidad inamovibles. La sublimación de este amor y su servicio llega a convertirse en una verdadera religión. La poesía del

---

<sup>58</sup> Como apunta Prieto, Rodríguez del Padrón “conjuga el pasado para hacerlo presente y camino del futuro” (1976: 20). El conocimiento de la *Genealogía deorum* de Boccaccio que incluye las *Metamorfosis* de Ovidio, es significativo en su obra, así como el la *Eneida* de Virgilio, de donde toma ese sentido de evocación dolorosa del pasado: “recuperar el ayer para el mañana, salvando la condena del hoy”, como dice Prieto (1976: 20), recordando la petición de Dido a Eneas en el Libro II de la *Eneida* de que recupere el dolor del ayer para elevarse en el futuro que otorga la palabra.

<sup>59</sup> Gómez Redondo (1987) transcribió y estudió otra carta anónima, la de Iseo a Tristán, encontrando en ella las mismas características que descubrimos en estas otras de heroínas clásicas, de modo que llega a postular que la autoría podía ser igualmente de Rodríguez del Padrón (sin descartar otras posibilidades).

<sup>60</sup> Citamos a partir de la edición de Saquero y González Rolán (1984): la Carta I (Penélope a Ulises): pp. 66-72; la Carta III (Briseida a Aquiles): pp. 79-86; la Carta VII (Dido a Eneas): pp. 110-118; la “Carta de Madreselva a Mausol”, “Carta de Troylos a Breçayda” y “Carta de Breçayda a Troylos”: pp. 227-248.

siglo XV está henchida de muestras de ese servicio amoroso, que tendría como fin la búsqueda de la recompensa. Así, Penélope, como haría la dama cortesana, decide esperar a su vasallo, insistiendo en la vuelta de Ulises, sin sucumbir a los deseos de sus pretendientes que intentan hacerse con el control de sus posesiones y bienes. La acción que emprende Penélope sigue los pasos del servicio de amor cortés, pues su amor como principio moral se eleva a la virtud, sin sucumbir a las tentaciones de otros amantes, reafirmando así la superioridad de la amada, siempre divinizada.

Vemos que en el convencionalismo del amor cortés que eleva a los amantes y engrandece a la mujer por la superioridad moral y social de la amada, se encuentra también una fuente de virtud que ennoblece a la vez al amante. Por eso en estas heroínas ovidianas se personifican tanto las virtudes de la dama, la *midons* del *fin' amor*: la fe, lealtad, gentileza, belleza, así como las cualidades del caballero caracterizado por su fortaleza y deseo de gloria y lealtad. La *aegritudo amoris*, el sufrimiento voluptuoso, el carácter destructivo del sentimiento amoroso, que a la vez es purgativo en la tradición del amador cortesano, será igualmente la vía mediante la cual el amante se haga merecedor de ese amor, aceptando que el estado de servicio amante es la felicidad en sí, concediendo que se trata de un sufrimiento gozoso.

En la Carta III (Briseida a Aquiles), la heroína sólo desea no ser abandonada, una vez esclava de los griegos como parte del botín en el saqueo a Troya. Briseida queda bajo la tutela de Aquiles, pero Agamenón, al quedarse sin Criseyda decide tomar como esclava a Briseida. De modo que la esclava del héroe troyano, temerosa de una nueva esclavitud, prefiere permanecer con Aquiles. Como éste tarda en reclamarla, ella le escribe la carta. Briseida le recuerda que vio destruida su ciudad y su familia por obra de Aquiles y los griegos, pero que él le había jurado que nunca la desampararía. Incluso, antes que seguir el destino que le aguarde con Agamenón, prefiere que la reclame Aquiles, si no como esposa, al menos como esclava o sirvienta: “todas estas cosas –nos dice– quiero yo sufrir, Aquiles, antes que tú me dexes desamparada, ca este miedo quebranta los huesos de la tu cuitada sierva”. Le recuerda que por tener los dones de su virginidad mató a sus hermanos, y que eso no ha sido impedimento para que ella haya sido buena compañera y dulce amiga. Incluso le pide que deje las armas por amor. Y se despide reiterándole los sufrimientos que ha pasado por estar con él (de nuevo, la muerte de sus hermanos, la destrucción de su ciudad) y la consecuencia que tendría su eventual abandono: matar a su sierva. Así, insiste en la última línea en que antes de su marcha mande que “la tu sierva sea levada a su señor”.

Por su parte, en la Carta VII (Dido a Eneas), destaca la potente figura de la reina de Cartago, mujer que expone con gran habilidad sus argumentos para convencer a Eneas, aunque es consciente que no podrá cambiar el destino que los hados tienen dispuesto para el futuro fundador de la gloriosa estirpe romana. Por tanto, los recursos de Dido para intentar aplazar la partida de Eneas van desde la solicitud de su amor incondicional (“¿dó te verná una mujer que asý te ame como yo? [...] Asý que la noche ni el día no traen otra cosa al mi coraçon sy no a Eneas”), hasta la entrega de sus tierras, de su reino al héroe (“¿Cuándo habrás edificado otra çibdat semejante a Cartago?”), proponiendo incluso renunciar a su condición social, si ésta fuera impedimento para su amor (“Sy has verguença que sea dicha tu mujer, no mujer, mas sea dicha huésped tuya, que tanto que sea dicha tuya, sofriré cualquier cosa que tú quisieres”). Si los que mueren por bien amar, los amadores cortesanos, tienen como destino el cielo o los infiernos de los enamorados, de Dido sabemos que acaba en este último. La heroína, a pesar de que había jurado ser fiel a su difunto esposo Siqueo, no soporta la enfermedad de amor en que está sumida. En su despedida la fundadora de Cartago manifiesta su intención de suicidarse ante la partida y traición de Eneas, pasando esta reina sin rey a engrosar la lista de los muertos por amor<sup>61</sup>.

Si la mitología es fundamental en la obra de Rodríguez del Padrón (Ovidio, Virgilio y Séneca), su erudición –“como expresión y comprensión de una búsqueda temporalidad mítica” (Prieto, 1976: 9)– se concentra especialmente en el *Bursario*. Esa erudición mitológica se aboca también en sus tres Cartas, compuestas a imitación de las *Heroidas*, herederas directas suyas que surgen en idénticas circunstancias, escritas por heroínas que buscan convencer emotiva y dramáticamente al destinatario, presentándole como venas abiertas la crudeza y rigor de sus sentimientos. Así, tenemos las epístolas cruzadas entre Troylos y Breçayda, cuyos amores tienen su fuente en el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, y la “Carta de Madreselva a Mausol”, que cuenta los amores

---

<sup>61</sup> *El Victorial*, que acabamos de mencionar poco más arriba, resume, precisamente tras la de Pantasilea, la historia de amor de Dido y Eneas, insistiendo en el motivo de la “ravingsa carta” –recogido ya por la *General estoria* de Alfonso X– y achacando a Eneas la culpa por el abandono de la amada: “Despediéndose dél, ella escriviole la ravingsa carta, pensando cómo el que tiene la cosa preciada en su poder no la tiene en tanto precio como después que la non tiene, e que le movería por sus palabras e le faría tornar. Mas, pues non quiso rescebir sus plegarias, e supo cómo era partido del puerto, fizo juntar todo su pueblo, e subió en la torre que ella avía fecho en la peña Birsá, e mandó acender grand fuego al pie de la torre. E destocose en cabellos, e de allí, contando sus dolores e pérdidas, sacó una espada que Eneas le ovo dado en donas quando con ella casó, e metióse la por el coraçón, e lançose de la torre en el fuego. Así murió por amor de Eneas. E aunque Eneas le dixo muchas cosas de su ida, nunca le fabló de su tornada, ni le puso esperança ninguna. Donde Eneas mostró flaqueza de coraçón e escasedad en la palabra. Él se fue de vergüença, ella murió con desesperación” (Díaz de Games, 2014: 129).

frustrados de los amantes perseguidos por Adelfa, la madre de la heroína, aciaga historia que relata Madreselva desde la cárcel, contando a su amado cómo ha llegado a estar presa.

De la “Carta de Madreselva a Mausol”, Lida de Malkiel (1975) señala, además de la influencia y gusto ovidiano, la creación por parte de Rodríguez del Padrón de un argumento nuevo con personajes que sirven a esa acción, y en un marcado ambiente cortesano propio de la época. Madreselva, en la vigilia de la noche, abre su carta a Mauseol, comparándose con Pantasilea, reina sin rey, y con la viuda Cleopatra, mujeres que en cualquier momento podían escribir a sus amantes, uno por desconocido, otro por leal. Sin embargo, ella solo obtiene silencio y soledad por respuesta: “ya tiene el silencio a todas las criaturas, y aun los que bien aman, ya suelen dormir; mas yo soy aquella que sola hago la vela. ¡Mausol, Mausol, responde sy amas!”. Ni siquiera le consuela el alivio del sueño –remarca que quien bien ama vence el sueño–, al estar encarcelada por su tío Aritedio, debido a la pérdida de su honra, precisamente por el amor profesado a Mausol. Mientras, él se ha librado de la condena a muerte demandada por la madre de Madreselva para vengar la deshonra de su hija. Y el subterfugio utilizado es el matrimonio con Artemisa, quien alegó para salvarle que ella también había sido forzada y para salvar la vida del joven le otorga su perdón y lo reclama en matrimonio. La fiel sierva Creta es quien informa a Madreselva de lo ocurrido. Así, Madreselva decide escribir a Mausol reclamándole su libertad y la salvación de su amor, a pesar de que sabe que si Mausol es salvado no puede corresponderla.

De modo que esta carta heroico-literaria presenta a dos personajes singulares en una situación límite. Como señalan Saquero y González (1984), este tipo de epístola actualiza situaciones, no presenta una acción propiamente dicha, sino procesos anímicos, y la solución del conflicto no se incluye en el final, que queda abierto, se intuye o presupone. Así, el lamento de Madreselva, reducida a esclava, se dirige a su opresor y causante de su mal: “Quanto mayor el estado, menor es la libertad, y muy breve la gloria. No teme la pobre vileza de los fuertes tiranos, que siempre dessean reinar” (...). E yo, desventurada, so el nombre vano de señoría, soy hecha esclava, que un solo paso no me puedo mover, ni aun con tercera persona”. Igualmente, reclama a Mausol su ayuda, que la libere de la prisión: “E tú que vengar solías las offendidas donas aún a ty por conocer, no quieres vengar la devida vengança a mí, pues conoces por ty offendida”. Le advierte también Madreselva que no se escude en que le fue forzado fallarle, pues “la fe syn vida vive, y la vida syn fe es supultada”. Se despide la heroína instando a Mausol a que la libere y conquiste el reino que le pertenece, ya que “no vale el matrimonio por fuerça



otorgado”. Le recuerda, para finalizar, la gran soledad y desamparo en el que se halla, apremiándole a una rápida respuesta.

Respecto a las cartas cruzadas, la “Carta de Troylos a Breçayda” y la “Carta de Breçayda a Troylos”, destaca la defensa de Breçayda, que se alza como excelente representante y abogada de su sexo, rebatiendo porfiadamente los argumentos de Troylos argüidos en su carta anterior. Estas epístolas desarrollan el tema de la separación de los amantes durante la guerra de Troya, cuando Briseida es reclamada por su padre huido al campo griego. La joven recibe la carta de su amado Troylos recriminándole su abandono y que se haya entregado al caudillo Diomedes. Briseida le responde contundentemente en defensa de su fidelidad y le reprocha su cobardía por haberla dejado marchar y su avaricia por preferir antes el saqueo a los griegos que su rescate.

De modo que la réplica de Briseida evidencia que nada hay en ella de voluble, desleal o de falso corazón. Incluso su primera reacción es recurrir a las armas, ante tal ofensa. Como dice: “la voluntat me requiere antes de la escriptura dar la escribiente mano a la aguda espada; la razón lo desvía diciendo: primeramente deva salvar la fama en tan grand fortuna”. Briseida empieza su carta con eufóricas interjecciones de contestación a la epístola recibida, “rrobadora de su lealtad”, a la vez que se defiende de la acusación de traición con la que Troylos la equipara a su padre: “Mas ¿qué te puedo decir, Breçayda? Pues veo ser cosa natural parecer el hijo al padre. E así yo no he a maravilla ser engañado, segúnd mi padre, y tú engañadora, segúnd que el tuyo ya anda la tu fama por el ayuntamiento de los cavalleros de Troya”. Acusación a la que responde Briseida cumplidamente, tratando de salvaguardar su fama y dando prueba de su discreción e inteligencia. Le reclama que escuche a la que “sin ser oída condenas”, recomendándole que no dé crédito a los rumores de los caballeros troyanos, enemigos de su padre. Le cuenta cómo rechazó la solicitud de Diomedes y le explica que “usar silençio yo no podía con un tan magnífico rey syn tocar en muy grand desmesura, pues que yo deviese menospreciar sus palabras, o venir en muy agra y esquiva respuesta”. Igualmente, como dama de honor y de noble linaje, le reprocha su falta de confianza en ella, la incongruencia de entregarse al enemigo griego que ha supuesto el fin de su familia y le advierte que “no devrías por el yerro dubdoso del padre condenar la çierta innocençia del hijo; como a las vegadas el viçioso padre engendra virtuoso hijo, e contrariamente”. Una vez argumentada su inocencia, se despide, requiriéndole a Troylos que trabaje por recobrarla y diciendo: “tú, la esperança nuestra, firme colupna del alto Ylion, solo amparo de los muros de

Troya, esfuérçate en amor y membrañça de mí, quebrantando la fe a los sueños, demuestra tus fuerças por me recobrar, en desfaçion y estrago de tus enemigos”.

Entre los diversos motivos que aparecen en las *Heroidas*, comprobamos que el que se repite en las epístolas originales de Rodríguez del Padrón es la aparición del rival. En la “Carta de Madreselva a Mausol” tenemos el triángulo amoroso que provoca la aparición de Artemisa, quien arguye motivos legales para conseguir el matrimonio con Mausol, y en las Cartas entre Troylos y Briseida aparece la figura de Diomedes ante Troylos, que provoca la ira del hijo de Príamo y es el detonante de la carta difamatoria y ofensiva para Briseida, quien le impreca reprobando su ligereza: “¡Condenas a mí de la fe quebrantada por ty, y porque me plogo de la guardar quando la vy a ty quebrantar!”. No obstante, más allá de que aparezca un rival o no, en todas las heroidas subyace la circunstancia de la separación o lejanía de los amantes, principal impedimento en su historia de amor. Por tanto, como señalan Saquero y González, la carta es el acto de amor condicionado con el que la heroína pretende mover a su amado para restituir el *foedus amoris*, el pacto de fidelidad (1982: 42).

Se evidencia que Rodríguez del Padrón, siguiendo el modelo ovidiano, aplicando el molde de sus *Heroidas*, respeta la *voluntas auctoris*, es decir, la intención de mostrar la situación psíquica de mujeres cuyo amor está amenazado por peligros externos o internos. Pero en sus cartas originales va más allá de la *imitatio* ovidiana y ofrece temas no tratados por el vate latino. Así, la Briseida del poeta gallego tiene la oportunidad de defenderse de las acusaciones vertidas por Troylo, novedad que no se registra en los autores que han tratado el tema antes que él. Y Rodríguez del Padrón introduce, además, un tema completamente inédito de la mano de los amantes Madreselva y Mausol.

Las cartas de las heroínas se erigen como una lucha entre lo cumplido y lo honrado (lo que se debiera hacer), como la expresión de una serie de estrategias de devoción y reproche, y como testimonios de los personajes –las propias heroínas– como leales amantes y sabedoras de la autoridad que tal condición les otorga. Estamos en el ámbito de la confesión, de la intimidad del género epistolar. Nos hallamos ante unas cartas que buscan y esperan respuesta, que han armado una arquitectura de encuentros, promesas y desengaños. Se ha puesto en juego el valor de la persuasión a partir de la primera persona femenina que se dirige –sin más barreras que las temporales– a su interlocutor inmediato en la ficción (el amante ausente) y a su auditorio (un público cortés) que comprende el mensaje poético: la tensión amorosa padecida por el sentimiento íntimo de la distancia y sus normas (las de la cortesía), una disciplina de la pasión y una religión del amor.



Thalestris, reina de las Amazonas, visita a Alejandro Magno (Edición holandesa de *La vie d'Alexandre* de Claude Favre de Vaugelas, 1696).



Pentesilea, reina de las amazonas.

Miniatura



**4. AMAZONAS ENTRE LA EDAD MEDIA Y EL SIGLO XVI:  
MUJERES DE LA FICCIÓN CABALLERESCA**



#### 4.1. Presentación: hacia la geografía del mito

La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible.

R. Barthes, *Mitologías* (2010: 238)

Para la interpretación del presente es fundamental conocer nuestro pasado. El modo en que formulamos o nos representamos en un tiempo anterior modela nuestra comprensión y perspectiva contemporánea. Asimismo, a menudo la captación de la historia, de los espacios y de la realidad se asume a través de términos geográficos heredados, mediante conceptos como territorios, reinos, naciones, ciudades, imperios, colonizaciones... Así, el tema de las amazonas, con todas las implicaciones sociales e históricas que conlleva la posibilidad de una tierra sin hombres, ha estado relacionado, como estamos viendo, desde la mitología a términos geográficos: fronteras infranqueables, tierras remotas, perdidas y confinadas, imaginadas, cegadoras y perturbadoras, islas de mujeres, entre paradisíacas y amenazantes.

Así, el mito de las amazonas es sinónimo de viaje, de mundo itinerante, de aventura nómada. Su territorio es equivalente a un mapa que se encuentra todavía por escribir, cuyo trazado comprende muchas localizaciones –imprecisas, debido a esta condición– exóticas, bárbaras, salvajes o, simplemente, independientes, en una tierra que pone límite a lo conocido para adentrarse en lo inexplorado o convenientemente aislado. El reino de las amazonas supone una historia de exilio, de destierro, de migración, y para descifrar ese mapa es necesario emprender un viaje desde el centro a la periferia, para tratar de comprender por qué las amazonas se quedaron en tierra de nadie, por qué no tenían cabida en la civilización. Y es que el viaje que emprende el colectivo de mujeres guerreras es indisociable de su género, raza y clase; y, así, la representación amazónica de la mujer combativa, rebelde e insumisa es el paradigma por excelencia de que el género no es un destino biológico ni cultural.

El objetivo de este capítulo es precisamente acercarnos a la mítica imagen de la mujer desafiante e independiente en su entrada al libro de caballerías castellano de la mano de Garci Rodríguez de Montalvo y su reina amazona Calafia, en las *Sergas de*

*Esplandián* (1508), quinto libro del *Amadís de Gaula*. Ello abordando los rasgos de oposición y singularidad de la figura de la amazona y la ambigüedad y ambivalencia que despliega como figura seductora, atractiva y rebelde, exótica y belicosa. Las representaciones literarias en las que nos centraremos comprenden también el personaje protagonista que da título a la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *La reina Calafia* (1923), ya que el referente literario del que se sirve el autor valenciano explícitamente es precisamente el de las *Sergas*. Blasco Ibáñez le da así la réplica, con su amazónica protagonista, tantos siglos después, al personaje secundario del libro para el que Montalvo concibió su amazona.



## 4.2. Tierras e islas de Amazonas

El mito es fundamentalmente nominal; la nominación, por su parte, es la primera forma de desviación (...) y el prestigio es la primera forma de la naturalización, (...) sin embargo, aunque la retórica oficial intente multiplicar las coberturas de la realidad, hay un momento en que las palabras se resisten y la obligan a revelar bajo el mito la alternativa de mentira o verdad: la independencia existe o no existe.

R. Barthes, *Mitologías* (2010: 147)

Las islas de mujeres no dejan de ser un objeto de deseo. La forma exacta de las islas se pierde por las sucesivas relocalizaciones; de modo que la tierra de amazonas constituye un afuera. Son la condición de una existencia ciega. Todo queda muy lejano, separado, inaccesible, debatiéndose modelos de sociedad entre dos orillas inalcanzables. El reino amazónico se presenta –hemos ido viendo– como reflejo de una naturaleza bárbara y salvaje, aislada, a la que no se le permite dejar de ser el límite de un más allá, de un pueblo aparte, con una frontera infranqueable. Como recuerdo de una heroicidad perdida, las amazonas son símbolo de cambio y sus tierras son como la tierra prometida, islas flotantes imaginadas o un himno nostálgico del territorio perdido. A la vez, su localización en un mapa posible supone la reparación en parte de ese espacio amenazado y amenazante. Las amazonas, cuya primera identificación responde a las hijas de la guerra, hijas de Ares y de la ninfa Armonía, hijas del caos y el salvaje, no pueden salir de ese espacio de fuerza, zona de exclusión por su aislamiento. De manera que la tierra de amazonas se dibuja como la de las hijas perdidas, como un feudo sin imperio y como un lugar condenado; se perfila también como el lugar de las repuestas o donde éstas se pierden.

Desde la Antigüedad –Lisias, Homero, Heródoto...– las míticas amazonas eran descritas estáticamente como maravilla, paradigma de lo extraño y lo desconocido que tanto aterrizzaba a los griegos. Pero la figura amazónica, como variante del tema de la *virgo bellatrix*, articulaba en la tradición ligada a leyenda de Alejandro Magno, un tipo más definido de mujer varonil, partiendo siempre de la convención arquetípica de la mujer guerrera, rebelde y fuerte, y manteniendo los atributos opuestos al modelo tradicional de mujer sumisa encerrada en la esfera de lo privado. El motivo de las amazonas, el viaje sin regreso a la barbarie que ejemplificaron, el confinamiento a la periferia entendida como un lugar de bloqueo o asedio, constituye un paradigma tanto material como inmaterial,

tanto geográfico como social de la consideración del género como una representación que forma parte de las tecnologías sociales que regulan a los sujetos, y que tiene implicaciones concretas, reales y subjetivas para la vida material de los individuos. Así, también los mundos imaginados, y el reino de las amazonas entre ellos, se convierten en proyecciones espaciales que es preciso evitar o vedar, con el fin último de salvar el *statu quo*. Pues exclusivo de las amazonas será la combinación de femineidad combatiente con atracción sexual y dominio social, mezcla que las convertirá en rivales para los hombres, al exhibir abiertamente su misma posición.

En la Edad Media ese reino amazónico se activaba, entraba en acción en la carrera de Alejandro Magno hacia el poder. Aunque no llegaban a modificar al héroe y constituían tan solo un incidente en su trayectoria, una parada en su escalada de aventuras. Las amazonas eran un objeto del cual apropiarse y esa idea básica no se modificará en las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo. Lo controvertido de estas figuras femeninas, imágenes especulares del hombre desde que en la *Ilíada* son descritas como sus pares, mujeres iguales a los hombres y que luchan como hombres, las convierte en representaciones del Otro, del salvaje, del Enemigo<sup>62</sup>. De ahí deriva su aislamiento geográfico, su indeterminada existencia, su destierro a las antípodas de la civilización. Bartra señala que la cultura europea generó una idea del hombre salvaje mucho antes de la gran expansión colonial, “idea modelada en forma independiente del contacto con grupos humanos extraños de otros continentes. Además, los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental” (2001: 88). Bartra explica, desde una perspectiva evolucionista, la incorporación de la figura del salvaje como una de las claves de la cultura occidental. Así, subraya:

La historia del salvaje europeo hasta el siglo XVI muestra la asombrosa continuidad de un mito preñado de resonancias modernas. Tal vez lo más notable es la lección que nos da esta suerte de prehistoria del individualismo occidental: la otredad es independiente del conocimiento de los otros. Fue necesario buscar en la historia antigua y medieval los hilos esenciales que bordaron al salvaje en la tela de la imaginación europea; sólo así fue posible comprender que la historia moderna del hombre salvaje —

---

<sup>62</sup> Como señala Bartra, el mito del hombre salvaje “proviene de un estereotipo que arraigó en la literatura y el arte europeos desde el siglo XII, y que cristalizó en un tema preciso fácilmente reconocible. Sin embargo, este mito desborda con creces los límites del medioevo; si examinamos con cuidado el tema, descubrimos un hilo mítico que atraviesa milenios y que se entretreje con los grandes problemas de la cultura occidental” (Bartra, 2001: 88).

descubierto por los colonizadores, exaltados por la ilustración, estudiado por los etnólogos— es también el desenvolvimiento de un antiguo mito: el salvaje sólo existe como mito. (...) su larguísima historia atestigua la presencia de un mito de largo alcance cuya naturaleza es polivalente y difícil de explicar. Por ello fue necesario hacer la historia precolonial de los salvajes europeos, en una búsqueda por comprender su naturaleza mítica (Bartra, 2001: 89).

El estudioso destaca cómo en cada época las funciones de las leyendas y mitos sobre los hombres salvajes fueron diferentes, pero hubo ingredientes comunes que permitieron su continuidad: “desde la perspectiva moderna podemos decir que el mito del hombre salvaje es una expresión del contrapunteo entre la cultura y la naturaleza. Pero este contrapunteo, que no es sólo una forma racional, sino también uno de los más caros mitos de la cultura occidental, es un mito que contribuye a dar coherencia a la larga cadena del ser salvaje” (2001: 89). Así, como advierte Bartra, ciertas facetas del mito, “posiblemente marginales en su época”, son liberadas por la imaginería del siguiente período:

Rasgos que podrían haberse perdido en la noche de los tiempos son rescatados por una nueva sensibilidad cultural, para tejer redes mediadoras que van delineando los límites externos de una civilización gracias a la creación de territorios míticos poblados de marginales, bárbaros, enemigos y monstruos: salvajes de toda índole que constituyen simulacros, símbolos de los peligros reales que amenazan al sistema occidental (Bartra, 2001: 90)<sup>63</sup>.

Siguiendo a Bartra, la figura del salvaje no busca aprehender la alteridad, a los otros, sino que expresa las tensiones propias de la cultura occidental:

---

<sup>63</sup> Por otra parte, Bartra advierte que los viajeros han rastreado insistentemente el mal fuera de las fronteras de su patria: “los europeos, a lo largo del siglo XIX, todavía buscaban en todos los rincones del mundo los testimonios de seres malignos ubicados a medio camino entre el hombre y la bestia” (2001: 92). El sociólogo destaca cómo los antropólogos del siglo XX también han sucumbido a estas construcciones imaginarias, “cuando especulan sobre la existencia de una entidad única denominada ‘sociedad primitiva’ o ‘salvaje’ ”; Bartra señala que los antropólogos han relacionado la esencia del salvaje con la violencia guerrera y esta generalización demuestra que estaríamos ante un “proceso de primitivización del hombre medieval”, apunta que el antropólogo Pierre Clastres aplicó estas generalizaciones a los guaicurú en América del Sur, así, concluye Bartra: “los grupos de salvajes que describe habitan en unas comunidades del Medioevo europeo en las que hubiesen desaparecido las jerarquías, los poderes, las riquezas y la moral religiosa. Sin señores feudales ni iglesia, ¿qué es lo que queda? Comunidades esencialmente unificadas en las que domina la guerra contra los extraños, la pasión por la gloria y el ansia de prestigio (en realidad los grupos estudiados en la Amazonia y en el Chaco no son sociedades primitivas, sino remanentes marginales y colonizados de civilizaciones antiguas que se derrumbaron)” (Bartra, 2001: 93).

La aplicación de la poderosa imagen del hombre salvaje a las sociedades “exóticas” de América y África es un fenómeno derivado, es un fruto de la larga evolución del mito en Europa; a pesar de la espectacularidad de las descripciones de costumbres exóticas hechas por viajeros, colonizadores y misioneros, el mito del hombre salvaje se preservó como una estructura conceptual europea que funcionaba más para explicar (y criticar) las peculiaridades de la civilización moderna que para comprender a los otros pueblos, a las culturas no occidentales (2001: 92).

Bartra apunta que el problema teórico al que se enfrenta la interpretación evolucionista consiste en “la necesidad de eliminar la contraposición cultura-naturaleza y abandonar la esperanza de encontrar un lenguaje natural universal”. Así:

Mi esperanza es que, en la medida en que se comprenda la naturaleza mítica del salvaje europeo, pueda enfrentar la historia del tercer milenio, una historia cuyas desgracias previsibles e imprevisibles tal vez puedan ser atenuadas o incluso evitadas si el Occidente aprende por fin que hubiera podido no existir, sin que por ello los hombres sufrieran más de lo que sufren hoy por haber perdido tantos caminos que quedaron abandonados tan sólo para que, si acaso, la voz melancólica de algunos poetas o la curiosidad de raros eruditos los evoque. La Europa salvaje nos enseña que hubiéramos podido ser otros... (2001: 96).

En su obra *El salvaje en el espejo*, Bartra señala (siguiendo a Aristóteles) que los griegos no eran ni asiáticos ni europeos, pero que reunían las cualidades de ambos pueblos, y eran capaces de reconocer, “casi siempre en las nubes de la mitología”, la presencia en su propia cultura de los elementos salvajes o extraños que solían atribuir a otros pueblos (tribus germánicas, etíopes, escitas o persas) (1992: 15). Así, señala Bartra que en la etnografía fantástica y mitológica de la Grecia antigua, “aunque predominaron los rasgos de brutalidad y malignidad de los hombres salvajes, también se plasmó en algunos de ellos una imagen de bondad primigenia” (1992: 16). Sin embargo, destaca también cómo la mayor parte de los diversos seres salvajes mitológicos se hallaba teñida de peculiaridades odiosas y peligrosas, y cita entre éstos a los sátiros, silenos, titanes, gigantes, ménades, cíclopes, centauros y a las amazonas (1992: 17). Tanto Dubois (1982) como Bartra (1992) abundan en que estos seres salvajes contribuyeron a dibujar los límites del espacio civilizado. En concreto Dubois analiza comparativamente la figura de los centauros y las amazonas, y destaca que ambos entes míticos fueron seres liminales que permitían señalar las fronteras de la *polis* griega. Bartra subraya que las amazonas

combinaban rasgos salvajes femeninos con elementos notoriamente masculinos, como su amor por la guerra y su habilidad para montar a caballo y blandir el hacha. Igualmente indica el crítico cómo el mito de las amazonas es especialmente revelador de la forma en que los griegos concebían un espacio salvaje en el seno de su mundo:

El carácter femenino mezclado con atributos masculinos configuró una imagen de salvajismo basada en una combinación de elementos que no pueden ser calificados de exógenos, sino que formaron parte indisoluble de la sociedad griega. Pero, al mismo tiempo, la contradictoria idea de una mujer guerrera constituía una magnífica imagen para retratar al Otro como un ser tan amenazador como la combinación de rasgos equinos y humanos en la figura del centauro. Las amazonomaquias y centauromaquias que parodiaban la lucha entre griegos y bárbaros eran una forma de destacar la alteridad salvaje de los enemigos, al atribuirles los rasgos típicos del *agrioi* griego (1992: 22).

Teniendo en cuenta que el lugar reservado a la mujer es la esfera doméstica, Bartra resalta la paradoja de que las amazonas están claramente ligadas a la imagen del salvajismo, y ésta a su vez se construye a partir de la encarnación misma de la vida doméstica griega: la mujer. En contrapartida, como se viene señalando, este confinamiento proyectaba “a las amazonas a países lejanos, a las fronteras del *hemeros* con el *agrioi*, junto con los escitas, los hiperbóreos, los etíopes, las gorgonas y los atalantes. Las amazonas, a su carácter contradictorio, que aunaba la domesticidad femenina a la furia guerrera de los salvajes, representaban en una misma imagen el lindero entre la cultura y la naturaleza” (Bartra, 1992: 23).

La historia ha atesorado el origen de las Amazonas y las islas de mujeres como leyenda, mito, una fábula, una quimera, un invisible. Por ello, trazar el mapa de las áreas geográficas que las Amazonas podían llamar hogar es tarea ardua, teniendo en cuenta que lo que estas representaciones suponían –una tierra productora de hordas fieras de mujeres que vivían apartadas de los hombres, que planteaban una perpetua amenaza para los griegos– visibilizaba el temor a la pérdida de poder, el recelo a la igualdad con el otro. En última instancia, lo que está en juego es el problema de los territorios y las posesiones, de la geografía y el poder. De ese modo, hablamos necesariamente de imperialismo, que como tal “supone pensar en establecerse y controlar tierras que no se poseen, que son lejanas, que están habitadas y que pertenecen a otros” (Said, 1996: 40).

Las Amazonas se situaban en Asia Menor (el folclore y leyendas prehoméricas incluso las situaban en la remota India o en África), y de ahí viajarían hacia los mitos de la Antigua Grecia y de la Vieja Europa<sup>64</sup>. Las poderosas huestes de mujeres guerreras transitan así por Libia (Amazonas negras, naturales de una isla perdida, Hespera o Hesperia, según Diodoro), por la península de Anatolia (en las orillas del Termodonte – como hemos visto en el cap. 2, en la cita de Lisias–, que desemboca en el mar Negro; en Frigia, Cilicia, Esmirna...), por las islas de Lesbos, Samotracia y otras del mar Egeo. A través de estos emplazamientos se van delineando los contornos de su imagen, con unos límites a veces inventados, a veces fronteras reales geográficas.

Situadas en esas áreas remotas, entra en juego el escenario del espacio mítico, el cronotopo del “universo ajeno en el tiempo de la aventura” de la novela griega y de la novela caballerescas<sup>65</sup>. El cronotopo sitúa a los reinos de Amazonas en los límites del mundo conocido. Entre las varias ubicaciones que ofrece el mito (hemos visto que Homero las sitúa en Licia y en Frigia), la localización más célebre de la patria de las Amazonas es la costa meridional del mar Negro, sobre el río Termodón o Termodonte (hoy unos 50 kms al este de la ciudad costera de Samsun).

La oposición real / no real, histórico / no histórico carece, de hecho, de sentido, pues las Amazonas no se describen siguiendo un código basado en la demostración empírica, pero tampoco en la invención fabulosa, sino en aras de demostrar históricamente (poéticamente) que el sistema patriarcal es el más apto para la civilización:

Lo que el mito dice de las costumbres y tierras de las Amazonas no se deriva de la investigación ni de una creación independiente. Es producto de la visión griega de la condición humana como civilizada, mortal, griega y, ante todo, varonil. Cuando los

---

<sup>64</sup> Véase Weinbaum (1999: 115 y ss.). Penrose (2016: 223, 260) presenta un novedoso capítulo sobre la presencia de las imágenes de las Amazonas en la antigua India y Persia, a través fundamentalmente de testimonios sánscritos.

<sup>65</sup> Entendemos “cronotopo” en el sentido clásico bajtiniano (Bajtín, 1989), como relaciones espacio-temporales indisolubles en la expresión literaria, y objetivables para su análisis. Pero nos acercamos a estos textos desde esa concepción dialógica bajtiniana, tal y como la redefine Zavala, es decir, como la que “contiene una relación entre el signo y su intérprete, fundamentada en la diferencia y alteridad de las partes”, que se apoya en un proceso de comunicación e interpretación que culmina con “la noción del signo en relación de Otredad, de la resistencia material al Otro, y, por tanto, en la noción clave de que el significado no está dado de una vez y para siempre” (1996: 105). Desde el concepto de responsividad (o respuesta activa) de Zavala, los artefactos culturales, literarios, requieren la comprensión activa, “el pasado (tradición), abierto a futuras interpretaciones”, la imposibilidad de fijar el significado definitivo (“utopía de los discursos autoritarios, de la Inquisición al colonialismo, el racismo, al fascismo, al heterosexualismo”) (1996: 105).

hombres dejan de ser hombres, el mundo deja de estar ordenado; de ello resulta el mundo invertido de la amazona (Tyrrell, 1989: 127)<sup>66</sup>.

El reino amazónico se presenta como reflejo de esa naturaleza bárbara y aislada a la que no se permite dejar de ser un “más allá”, un pueblo aparte, símbolo de un reino aparte con una frontera infranqueable. Esa exótica concepción se plasmaría también en la disidencia de su religión, pues las Amazonas en un principio se suponía que rendían culto a Ares (identificado como el dios varonil más irracional) y a la diosa Artemisa, diosa de la fertilidad, de los bosques, de la caza y de las bestias salvajes.

Pero de los espacios ubicados fundamentalmente en lugares limítrofes de Asia Menor, con los descubrimientos tras las expediciones en busca de un camino diferente para alcanzar las Indias, las míticas guerreras pasan a ubicarse en el Nuevo Mundo. Las noticias de las crónicas de Indias y de los exploradores letrados dan fe de maravillosos hallazgos humanos y geográficos, que no dudan en reflejar en sus diarios de viaje. Y se buscará una vía para entender aquello que encontraban en el nuevo territorio, a partir del cruce entre la realidad descubierta y la previamente imaginada (desde las leyendas griegas, como la del Dorado, a las cristianas, como las de Preste Juan o el mismo Paraíso). Y el río Amazonas, de hecho, deberá su nombre a los avistamientos que se creyeron hacer, en sus alrededores, de las famosas guerreras, al igual que la actual California deberá su nombre a la geografía que imaginó Montalvo como señorío para la reina Calafia y sus Amazonas: la isla de California.

El viaje de ida y vuelta del mito amazónico al Nuevo Mundo supone un enriquecimiento de los referentes clásicos y una prueba más de la derrota a la que estaba destinada su existencia. Evidentemente, estas míticas mujeres habían sido imaginadas para ser derrotadas y expulsadas, y la posibilidad de su existencia sería considerada, en última instancia, un controvertido inconveniente antes que un alegre hallazgo. Así, los exploradores y colonizadores, desde Cristóbal Colón hasta Hernán Cortés o Fernández de Oviedo, siempre que refieren informes de las mujeres guerreras reunidas en matriarcado, parten de noticias de oídas, de informaciones vicarias, de terceros o de suposiciones, más que de realidades. De modo que no llegan a afirmar su existencia con rotundidad, y si lo hacen pronto se apresuran negarlo con otros testimonios (Luna, 1982). El encuentro con

---

<sup>66</sup> Como ha aclarado previamente Tyrrell, las afirmaciones de los mitógrafos corresponden a un código etnográfico que se remonta a Homero: “afirman que las Amazonas proceden de la zona intermedia de los seres animal / humano, dios / humano y varón / hembra; no son civilizadas” (1989: 121).

mujeres combativas y organizadas, separadas de los hombres, constituye una construcción demasiado amenazante para el descubridor y colonizador<sup>67</sup>.

Luna (1982) plantea el tema de las mujeres combativas y organizadas en América a lo largo de las crónicas de Indias. El caso de las Amazonas (pero también de las hetairas, las bacantes, las brujas, las sanadoras, etc.) puede ser considerado como un producto del sistema patriarcal y pueden haber constituido grupos de presión social de diferente carácter a lo largo de la historia. Por ello, desde el análisis que la investigadora realiza sobre la producción colonial, es interesante ver cómo las crónicas, sometidas a una relectura y a una crítica desde la perspectiva de la existencia del androcentrismo en la historia, se convierten en una fuente que muestra que “el patriarcado es un sistema de poder que atraviesa la historia y sus tentáculos pueden ser detectados precisamente en la vida cotidiana, donde la mujer ha tenido su principal protagonismo” (1982: 283-284). El mito de las Amazonas, que había viajado desde el Viejo al Nuevo Mundo y que retornó de nuevo con los conquistadores y cronistas, ha incidido en los debates sobre su historicidad. Como subrayaba Tyrrell, no existe manera de negar ni demostrar históricamente la existencia de estas mujeres nómadas, montadas y armadas, a quienes Heródoto llamara *oiropata*, (en escita, ‘matadoras de hombres’; en griego, *andractonoi*). Pero el testimonio de la Atenas clásica es favorable al mito y no a las Amazonas como personajes históricos (1989: 91).

Como afirma Luna, para el estudio de este tema es necesario adoptar una actitud crítica ante las crónicas indianas, que siguen siendo una fuente inagotable de testimonios históricos e ideológicos, de los posibles rasgos patriarcales, pero que es preciso completar con otras fuentes empíricas, como las arqueológicas y las antropológicas. Colón se refiere al tema de las mujeres organizadas y separadas de los hombres en la que es considerada como primera crónica americana su “Carta anunciando el descubrimiento del Nuevo Mundo”:

Son feroces entre otros pueblos que son en demasiado grado cobardes; mas yo no los tengo en nada más que a los otros. Estos son aquellos que tratan con las mujeres de Matinino que es la primera isla, partiendo de España para las Indias, que se falla, en la cual no hay hombre ninguno. Ellas no usan ejercicio femenino, salvo arcos y flechas, como

---

<sup>67</sup> Como señala Said, los relatos se encuentran en el centro mismo de aquello que los explotadores y los novelistas afirman acerca de las regiones extrañas del mundo y, además, los relatos –cualquier tipo de relato histórico– se convierten en el método que los colonizadores utilizan para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia (1996: 13).



los sobredichos de cañas, y se arman y cobijan con planchas de cobre de que tienen mucho (1986: 285).

Gaspar de Carvajal y toda la expedición de Francisco de Orellana fueron testigos visuales de estas mujeres guerreras, según el testimonio recogido en la Crónica de Carvajal<sup>68</sup>. Igualmente, Gonzalo Fernández de Oviedo, al ocuparse en su *Historia general y natural de las Indias* (1542; aunque no publicada hasta el siglo XIX), del descubrimiento del río Amazonas, se basará en el testimonio de Carvajal, así como en otros –ofreciendo así un valioso contraste–, recogiendo también el encuentro y las noticias sobre estas mujeres:

E queriendo los españoles inquirir el modo de vivir de esas mujeres, súpose de ellas mismas que todos los mancebos de aquella comarca vienen a aquella población de las mujeres cuatro meses del año a dormir con ellas, y ellas se casan con ellos de prestado por aquel tiempo, e no más, sin se ocupar ellos en más de las servir e contentar en lo que ellas les mandan que hagan de día en el pueblo o en el campo, y en cualquier género de servicio que ellas los quieren ocupar de día, e de noches dales sus propias personas e camas. Y en este tiempo cultivan e labran e siembran la tierra e los maizales y legumbres, e lo cogen e ponen dentro en las casas donde ellos han seido hospedados; e cumplido aquel tiempo que es dicho todos ellos se van e tornan a sus tierras donde son naturales. E si ellas quedan preñadas, después que han parido, envían los hijos a los padres, para que los críen e hagan dellos lo que les pluguiere, después que ha dos o tres meses o antes; e si paren hijas, retiénelas consigo e críanlas para la aumentación de la república e suya (1959: 283).

Y siguiendo por el área de México occidental o Nueva Galicia, destaca el relato del propio Hernán Cortés, recogido de un capitán enviado a la costa pacífica, a la conquista de la provincia de Colima:

---

<sup>68</sup> Gonzalo Pizarro, gobernador de Quito, ordenó en 1540 a su segundo al mando, Francisco de Orellana, que con cincuenta hombres (entre los que se encontraba el misionero dominico Gaspar de Carvajal) descendiera el río Napo, para buscar el lugar donde ese río desembocara en un río mayor y volvieran con las provisiones que pudieran encontrar y cargar en el pequeño barco en el que iban. Orellana alcanzó la confluencia del Napo y Trinidad, pero no encontró provisiones. Sin poder volver atrás por la fuerza de la corriente, decidió seguir río abajo, hasta llegar a la desembocadura del río Amazonas (primero llamado Orellana). Carvajal, uno de los pocos supervivientes de esta expedición, narraría los acontecimientos de la misma en su *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*. Un famoso film, del realizador alemán Werner Herzog, *Aguirre, la cólera de Dios*, y que narra otra expedición por el mismo río, realizada por Lope de Aguirre, veinte años más tarde, basa sin embargo buena parte de su guión en la *Relación* de Carvajal. Luna analiza el testimonio en el contexto de otros amazónicos (1982: 289).

Y entre la relación que de aquellas provincias hizo, trujo nueva de un muy buen puerto que en aquella costa se había hallado, de que holgué mucho porque hay pocos; y así mismo me trujo relación de los señores de la provincia de Ciguatán, que se afirma mucho haber una isla toda poblada de mujeres sin varón ninguno, y que en ciertos tiempos van de la Tierra Firme hombres, con los cuales han acceso, y las que quedan preñadas, si paren mujeres las guardan, y si hombres los echan de su compañía; y que esta isla está a diez jornadas desta provincia, y que muchos dellos han ido allá y la han visto. Dícneme asimismo que es muy rica de perlas y oro: yo trabajaré en teniendo aparejo, de saber la verdad y hacer de ello larga relación a vuestra Majestad (Carta cuarta, 1971: 102).

Cortés llegó a enviar expedición en busca de las amazonas. En esta cita de una de sus *Carta de Relación*, la cuarta, se nos avisa de que, ante las informaciones de la existencia de la isla de mujeres sin hombres y “rica de perlas y oro”, el conquistador y explorador responde que tratará de conocer la verdad para explicársela de primera mano a los Reyes. Los deberes militares y sus esfuerzos centrados en evitar sublevaciones de los rivales que intentaban suplantarlo, no permitieron a Cortés dedicarse a descubrir los secretos del inmenso reino que pugnaba por colonizar hasta esta Cuarta carta, fechada el 15 de octubre de 1524 (Leonard, 2012: 215). En la carta aporta datos sobre sus exploraciones y sobre la civilización mexicana. Mientras sus capitanes conducían exploraciones por varias áreas para consolidar las tierras conquistadas, viejas leyendas y fábulas ocuparon la atención de Cortés. Textos como la traducción de los *Viajes de Mandeville* o la *Crónica* de Pigafetta sobre el viaje que alrededor del mundo había emprendido Magallanes, pudieron estar al alcance de Cortés, y estas obras parecían confirmar la historia de las amazonas que describían los libros de caballería de Montalvo. De modo que en esta “Cuarta Carta” se desprende que Cortés estaba ordenando expediciones con instrucciones específicas no sólo de buscar los tesoros que los rumores situaban en el interior de Nueva España, sino de resolver los misterios y las realidades imaginadas: El Dorado y los reinos fabulosos. Y entre ellos uno de los principales era el de las amazonas, cuya proximidad se anuncia insistentemente en las relaciones. Como resume Leonard: “uno de los más capaces lugartenientes de Cortés, Cristóbal de Olid, había penetrado, con 25 caballos y unos 80 soldados de a pie, en la abrupta región de Zacatula y Colima, cerca de la costa occidental de México, regresando con un botín de perlas y la noticia de que apenas a diez jornadas más allá de donde habían llegado, había una isla habitada por mujeres” (2012: 222). Ocasionalmente las visitaban hombres, y

cuando con ellos tenían algún hijo varón, le daban muerte de inmediato. Este y otros informes llevaron al conquistador de México a hacer en su “Cuarta carta” dirigida al Emperador el comentario que anteriormente hemos citado. Y más adelante, en la misma carta, Cortés informa de que su lugarteniente: “prendió una señora a quien todos en aquellas partes obedecían, se apaciguó, porque ella envió a llamar todos los señores y les mandó que obedecieran lo que se les quisiese mandar en nombre de vuestra majestad, porque ella así lo había de hacer” (1971: 110).

Tras estas informaciones de Olid parecía evidente que los exploradores se acercaban “a la diestra de las Indias”, donde también Montalvo había situado la isla California, patria de las amazonas de la reina Calafia. Cortés transmitió las noticias de Olid a Carlos V y organizó otra expedición, que debía seguir con las exploraciones en Colima hasta donde se encontraba el reino de las amazonas; encomendó esta misión a su pariente Francisco Cortés. Así, decía Cortés:

Item, porque soy informado que la costa abaxo que confina con dicha Villa [Colima] hay muchas provincias muy pobladas de gente donde se cree que hay muchas riquezas; e que en estas partes ay una que está poblada de mugeres sin ningún hombre, las quales diz que tienen en la generación aquella manera que en las *istorias antiguas* describen que tenían las amazonas; e porque de saberse la verdad desto e de lo demás que hay que en la dicha costa, Dios Nuestro Señor e Sus Magestades serán muy servidos (1971: 133).

En este pasaje se aprecia el interés de Cortés por las amazonas y su conocimiento de las mismas a través de las lecturas de esas “istorias antiguas”, expresión que, como subraya Leonard podría incluir tanto libros de caballerías como crónicas de naturaleza histórica (2012: 230). Así, al igual que la mayoría de contemporáneos instruidos, Cortés demuestra un conocimiento habitual de la literatura popular de su tiempo. Sin embargo, como otras tantas tentativas de encontrar a las míticas amazonas, la odisea de Cortés no pudo culminar con éxito ni colmó las expectativas de los exploradores.

Las fuentes de Carvajal, Cortés o Fernández de Oviedo presentan múltiples y lógicas dudas en torno a la creencia en la existencia de las amazonas<sup>69</sup>. Su presencia como

---

<sup>69</sup> Del estudio de conjunto que realiza Luna (1984) se desprende tanto la afirmación de los cronistas de Indias sobre la existencia y el encuentro de las amazonas, como su negación. Admitir que realmente había mujeres gobernadas por ellas mismas, que sacrificaban a los hombres y que los utilizaban para sus propios intereses, no deja de ser un elemento demasiado amenazador.

entes históricos, su encuentro o las referencias oídas a pie de campo formaban parte de las novedades que anunciaban del Nuevo Mundo. Llama la atención cómo a medida que pasa el tiempo la negación sobre la existencia de reinos ginococráticos de mujeres guerreras se va haciendo más evidente, negando rotundamente la existencia de pueblos de mujeres y atribuyendo los relatos a delirios de los conquistadores, a imaginaciones míticas y fabulosas<sup>70</sup>. En la actualidad tenemos incluso reminiscencias culturales de este viaje en el enclave de Isla Mujeres, en el Caribe de México<sup>71</sup>. Se delimita así, hasta nuestros días, en consecuencia, la condición insular, siempre aislada, de este espacio, con una comunicación limitada y una naturaleza perturbadora, allá donde los griegos pensaban que estaba el fin del mundo. Sin ser la zona inhóspita e inaccesible de los montes o estepas de la Antigüedad, no deja de ser un espacio de transformación, exploración y búsqueda apasionada. Pero se relega su existencia al ámbito de lo apócrifo, a la ilusión de unas islas donde las mujeres serían autosuficientes y vivirían bajo un matriarcado, siempre señalado éste como signo de una sociedad gobernada salvajemente por bárbaras.

Esta dialéctica entre la alienación de lo conveniente y la figuración del mundo desconocido de las Amazonas, amenazante pero anhelado, tiene su función y su compensación: este viaje imposible sirve para exorcizar lo real, nombrándolo, juzgándolo, capturándolo sin llegar a desmitificarlo, decantando la balanza hacia el lado conveniente tras la inexorable purificación. El resultado siempre será un universo degradado, pero estable, y esa era la función primigenia del mito amazónico, cuando nació para confirmar la sólida permanencia de la sociedad patriarcal<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Como señala Luna: “en el siglo XVIII y conforme pasan los siglos, las opiniones se van haciendo más categóricas, ya que los cronistas que hemos visto del XVI, incluso Oviedo, no llegan a pronunciarse categóricamente sobre el tema. Se trata del problema del olvido de la mujer por parte de la historia” (1982: 300).

<sup>71</sup> Este territorio es una muestra del cambio de realidad que subyace a la representación mítica, pues como apunta Weinbaum (1999), los naturales de la isla, descubierta por los españoles durante una expedición llevada a cabo por Francisco Hernández de Córdoba en 1517, no conocen la leyenda amazónica, ni guardan un recuerdo espontáneo de la misma al ser preguntados por ello. La peculiaridad del nombre de esta isla, dedicada originalmente a la diosa maya Ixchel, diosa de la Luna y la fecundidad, revive la quimera amazónica como puro reclamo turístico.

<sup>72</sup> Aunque parezca paradójico, el mito no oculta, porque su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. Como señala Barthes, el carácter fundamental del concepto mítico es el de ser apropiado, pues responde estrictamente a una función: “el saber contenido en el concepto mítico es un saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas. (...) Es una condensación inestable, nebulosa, cuya unidad y coherencia depende sobre todo de su función” (2010: 211).

### 4.3. Calafia en las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo

Desde las fuentes clásicas encontramos ya la unión entre caballería y amor. Pero en las obras de Chrétien de Troyes, considerado el primer novelista europeo, confluyeron ya las estructuras y motivos folclóricos y la tradición clásica, de manera que la unión entre amor y *militia* –frente a lo que ocurría en la concepción amorosa de los trovadores– pudo llegar a armonizar el matrimonio con el amor apasionado y carnal al que remitía también la tradición cortés<sup>73</sup>. Esta conjunción armoniosa de aventura heroica individual y amor, representando entre ambos el ideal de la vida cortesana, recreada por el mundo artúrico, sigue otros senderos en las obras del ciclo amadisiano que centran nuestro interés: las *Sergas de Esplandián* y, en el capítulo siguiente, el *Silves de la Selva*. En ambos libros las guerreras mitológicas que se dan cita en las batallas cruciales junto a los cristianos (primero como enemigos y luego, tras la corroboración de la justa causa de los cristianos, como aliadas) se presentan primero como diestros soldados, como dirigentes de grandes e imponentes ejércitos de mujeres que ejercen un oficio considerado varonil. La materia troyana se abre paso como modelo complementario sobre el que se construyen estos mundos caballerescos. Y esta irrupción de lo maravilloso exótico, a partir de la recreación del mito amazónico, liderado por Calafia, en las *Sergas*, y por Calpendra y su hija Pantasilea, como veremos, en el *Silves de la Selva*, supone un desplazamiento de la función sentimental desempeñada tradicionalmente por el personaje femenino, amante doméstica a la vez que acicate para las aventuras del guerrero. Pues esta nueva figura femenina se convierte en lidiadora de batallas, en mujer armada que combate en igualdad de condiciones que las huestes lideradas por hombres. A la par, la fama con que los caballeros pretenden alcanzar o engrandecer con sus victorias les precede, en su caso, a las Amazonas, pues su linaje es conocido por su braveza, su audacia y su determinación.

Casi en paralelo a la producción de Chrétien de Troyes y a la primera aparición novelada, con él, del mundo artúrico, habrá sido decisiva la recreación en lengua vulgar de la materia clásica, los llamados *romans antiques*. De modo que la leyenda amazónica entra en la literatura europea de aventuras en el siglo XII, como señalábamos en el capítulo correspondiente a la leyenda de Alejandro, cuando las novelas francesas incorporan la llamada materia clásica en el *Roman de Troie* (de Benoît de Sainte-Maure),

---

<sup>73</sup>Los cerca de doscientos manuscritos conservados de la *Historia regum Britanniae* constituyen una excelente prueba de su éxito. Y la repercusión de su materia fue mayor por las versiones romanceadas, siendo la más destacada la del normando Wace, en 1155, bajo el título de *Geste des Bretons* o el *Roman de Brut* (Cacho Blecua, 1991: 57).

el *Roman de Thèbes*, el *Roman d'Enéas* y el *Roman d'Alexandre*, donde una de las novedades más importantes concierne, como apuntábamos, a esa unión entre *amor* y *militia*. Su incorporación en estas obras será esencial para la posterior acomodación y adaptación del mito, pues en ellas el tema amazónico recibe un tratamiento cortés que lo humaniza. Al destacar la belleza y predisposición amorosa de la amazona, e insistir en su feminidad vulnerable, se estará creando una amazona cortesana que reúne los atributos de la *sapientia et fortitudo*, a la vez que el de la *pulchritudo*.

La tradición literaria con la que contaba el tema de las amazonas –revitalizada más tarde con algunos de los ecos de la leyenda que llegarían al Nuevo Mundo– se actualizó en el siglo XVI, fundamentalmente gracias a Rodríguez de Montalvo y sus *Sergas de Esplandián*, quinto libro del *Amadís de Gaula*. La obra de Montalvo propiciaría, como indica Marín Pina (1989: 86), que fuera frecuente la presencia de las amazonas en los libros de caballerías. Montalvo es el primero en introducir el mito en los libros de caballerías, a través de Calafia, reina de la isla de California, topónimo que más tarde los colonizadores utilizarían para nombrar la tierra descubierta<sup>74</sup>. Como señala Marín Pina, el deseo de fama mundana, genuinamente caballeresco, es el que anima a Calafia, la reina de las amazonas negras, mujeres de “valientes cuerpos y esforzados y ardientes corazones, y de grandes fuerzas”, a movilizar a su ejército. En estos términos se describe la famosa isla y sus moradoras<sup>75</sup>:

Sabed que a la diestra mano de las Indias ovo una isla llamada California mucho llegada a la parte del paraíso terrenal, la cual fue poblada por mujeres negras sin que algún varón entre ellas oviese, que casi como las amazonas era su estilo de vivir; estas eran de valientes cuerpos y esforzados y ardientes coraçones, y de grandes fuerças. La insola en sí, la más fuerte de riscos y bravas peñas que en el mundo se fallava. Las sus armas eran todas de oro, y también las guarniciones de las bestias fieras en que, después de las aver amansado, cavalgavan; que en toda la isla no havia otro metal alguno.

Moravan en cuevas muy bien labradas. Tenían navíos muchos en que salían a otras partes a hazer sus cabalgadas; y los hombres que prendían llevávanlos consigo, dándoles las muertes que adelante oiréis. E algunas vezes que tenían pazes con sus contrarios mezclávanse con toda segurança unos con otros y avían sus ayuntamientos, de donde se seguía quedar muchas dellas preñadas; y si parían hembra guardávanla, y si

---

<sup>74</sup> El ejército de mujeres que organiza Carmesina, con la mejor voluntad, para ayudar a Tirant (*Tirant lo Blanc*, cap. 124) no puede ser de ningún modo considerado como precedente amazónico de *Amadís*.

<sup>75</sup> Citamos por la edición de Sainz de la Maza en Castalia (2003).

varón luego era muerto. La causa dello, según se sabía, era porque en sus pensamientos tenían firme de apocar los varones en tan pequeño número que sin trabajo los pudiesen señorear con todas sus tierras, y guardar aquellos que endendiessen que cumplía para que la generación no pereciese.

En esta isla, California llamada, avía muchos grifos por la gran aspereza de la tierra y por las infinitas salvaginas que en ella habitan, las cuales en ninguna parte del mundo eran falladas; y en el tiempo que tenían fijos ivan estas mugeres con artificios que para los tomar tenían, cubiertas todas de muy gruesos cueros, y traíanlos a sus cuevas, y allí los criaban. Y siendo ya igualados, cevábanlos en aquellos hombres y en los niños que parían, tantas vezes y con tales artes que muy bien conocían a ellas y no les fazían ningún mal. Cualquiera varón que en la isla entrasse, luego por ellos era muerto y comido; y aunque fartos estuviesen no dexavan por esso de los tomar y alçarlos arriba bolando por el aire, y cuando se enojaban de los traer dexávanlos caer donde luego eran muertos.

Pues al tiempo que aquellos grandes hombres de los paganos partieron con aquellas tan grandes flotas como la historia vos ha contado, reinaba en aquella isla California una reina muy grande de cuerpo, muy hermosa para entre ellas, en floreciente de edad, desseosa en su pensamiento de acabar grandes cosas, valiente en esfuerço y ardid del su bravo coraçón más que otra ninguna de las que antes della aquel señorío mandaron. E oyendo dezir cómo toda la mayor parte del mundo se movía en aquel viaje contra los christianos, no sabiendo ella qué cosa eran christianos, ni teniendo noticia de otras tierras, sino aquellas que sus vezinas estaban, desseando ver el mundo y sus diversas generaciones, pensando que, con la gran fortaleza suya y las suyas, que de todo lo que se ganasse avría por fuerça o por grado la mayor parte, habló con todas aquellas que en guerra diestras estaban que sería bueno que entrando en sus grandes flotas siguiessen aquel viaje que aquellos grandes príncipes y altos hombres seguían, animándolas, esforçándolas, poniéndoles delante las grandes honras y provechos que de tal camino seguirseles podrían, y sobre todo la gran fama que por todo el mundo dellas sería sonada. (Rodríguez de Montalvo, 2003: [cap. CLVI], 727-729).

Montalvo, al describir las costumbres amazónicas, sigue fielmente el mito griego al aludir a las costumbres del matrimonio de visita, la predilección en la descendencia de la línea materna o la eliminación de los niños varones. E incluye también notas exóticas, como la preferencia por montar hipogrifos de las amazonas, animales carnívoros que a su vez alimentarían con los cuerpos de los hombres extranjeros y de los niños que parían y querían desechar. Igualmente, el narrador expresa claramente los deseos de fama de la reina amazona y su resolución de combatir frente a los desconocidos cristianos para

acrecentar su gloria. Además, se hace referencia al material máspreciado para los conquistadores y colonizadores ya desde la Antigüedad, pero más todavía en la colonización africana del siglo XV y, desde luego, en el expolio del Nuevo Mundo (en su búsqueda de El Dorado): el oro. Pues de oro y piedras preciosas eran las armas de estas guerreras: “que en toda la isla no había otro metal alguno” (2003: 727). La presencia del metal también acompaña el nombre de la reina, al presentarse a través de la carta que envía con el dirigente persa, Radiaro (hermano del rey persa Armato), al rey Amadís y a su hijo Esplandián (cap. 158) para retarles en batalla y evitar más muertes: “Radiaro, soldán de Liquia, escudo y amparo de la ley pagana, destruidor de los christianos, enemigo cruel de los enemigos de los dioses, e la muy esforçada reina Calafia, señora de la gran isla California, donde en grande abundancia el oro y las preciosas piedras se crían...” (2003: 754).

En un contexto donde la emoción por nuevas tierras ganadas para la Corona por Colón –quien regresa de su primer viaje a las Indias en marzo de 1493–, se crea la expectación necesaria para la aparición, al final de las *Sergas*, de las amazonas ultramarinas de Calafia, tan rentables para Esplandián en términos de evangelización, enriquecimiento y expansión territorial de la Cristiandad (Sáinz de la Maza, 2003: 15-26). No se puede olvidar que Montalvo, en su proceso de refundición y elaboración sobre el primer *Amadís*, pretendía dictar sus propias lecciones de caballería y probablemente homenajear a sus reyes como modelo de gobernantes cristianos. Así, el caballero medieval que fue Amadís se ve desplazado por su hijo, un Esplandián que con la cruz en el pecho puede ampliar los límites del cristianismo y, de pasada, nos puede transportar a espacios míticos, como esta exótica California, que despertarán el ansia de aventura en los conquistadores (Sales Dasí, 1999: 10). De modo que desde el Imperialismo reinante, la literatura caballescaca, en su transición a los libros de caballerías –en el inicio del Renacimiento hispánico– es habilitada como un instrumento propagandístico de las empresas militares que proyectan los Reyes Católicos. Asimismo, el libro que fuera el fenómeno editorial del momento, conserva su atractivo para la nobleza con aspectos identificadores en determinadas empresas militares que le permiten recuperar una identidad perdida para la clásica materia de Bretaña de los siglos XIII y XIV, diluida en los libros caballescoco-sentimentales del siglo XV (Sales Dasí, 2007: 22).



La caballería andante del *Amadís de Gaula* deja paso a la caballería religiosa, la caballería a lo cruzado que lidera Esplandián<sup>76</sup>. Ello evidencia que los intereses del Imperio, de la Corona, se reflejan claramente en el sistema de valores de la literatura de éxito del momento, donde se escenifica la lucha contra el infiel, que aseguraría la fama y la salvación del alma para el caballero cristiano. El comportamiento de los personajes, con fuerte carga ideológica, servía para establecer símiles con la realidad histórica, haciendo de vehículos educativos, pues Montalvo no renuncia sino que potencia la dimensión edificante de su fábula (Sales Dasí, 1999: 8). Y aquí, como apunta Sáinz de la Maza, el fin último de homogeneización política y religiosa del espacio habitado se extiende igualmente a la medieval isla femenina de California (2003: 44). El valor edificante sobrepasa la nota exótica de *variatio* narrativa, de puro entretenimiento, y la conquista de los territorios de Calafia, en el confín del mundo habitado, permite ampliar el alcance del proceso imperialista. La amazona Calafia fracasa en el asalto de la muralla de Constantinopla, es derrotada por Amadís y sale mal parada, finalmente, como aspirante a la mano de Esplandián, lo que no evita que reniegue de su fe pagana y se someta al orden encarnado en el protagonista.

La influencia de distintas tradiciones legendarias y mitológicas en las *Sergas* de Montalvo es patente<sup>77</sup>. Pero la mayor influencia de la tradición literaria de la Antigüedad se concentra, a través de la materia troyana, en el episodio que nos atañe de recreación de la leyenda de las Amazonas. Su ubicación en la exótica California, una isla donde abunda el oro, y la popularidad de estos textos, hará que se convierta, como dice Sales, en “referente para los afanes sedientos de ricos tesoros de tantos y tantos conquistadores que buscaron en el Nuevo Mundo los mismos países de los que tantos prodigios habían leído o escuchado en las ficciones caballerescas” (1999: 9)<sup>78</sup>. Desde California llega Calafia,

---

<sup>76</sup> Con Esplandián la aventura individual al estilo bretón pierde importancia frente a la colectivización de las empresas militares que ya no nacen por cuestiones arbitrarias, y el preciado anhelo de fama se consigue luchando contra los infieles (véase Sales Dasí, 1999 y Sáinz de la Maza, en Rodríguez de Montalvo, 2003). Como resume Giráldez respecto a la transformación del caballero andante medieval al proto-renacentista Esplandián: “en las *Sergas* emerge de la sombra de su padre como un caballero dotado de dones aún superiores a los de Amadís. Se diferencia de su padre principalmente porque las cualidades heroicas de Esplandián brotan de un cimiento religioso y corresponden a la transformación de la caballería tradicional a la nueva misión cristiana de la cual Esplandián es el primer protagonista” (2003: 53).

<sup>77</sup> Así, por ejemplo, el mismo personaje de Urganda, que nace en el *Amadís*, pero sigue dando juego en *Esplandián*, remitiría a la figura literaria de la maga Medea (Sales Dasí, 1999: 9). Para el tema de la magia y los magos y magas en los libros de caballerías hispánicos, véase, recientemente, Cuesta Torre (2014).

<sup>78</sup> Para la popularidad de los textos, basta comprobar las múltiples ediciones de Amadises y Esplandianes, puntualmente reflejadas en la *Bibliografía* de Eisenberg y Marín Pina (2000). El estudio clásico para el tema de la expansión de esta literatura en el Nuevo Mundo, con impagables datos y apreciaciones es el de Leonard, originalmente publicado en inglés (1949) y traducido al castellano (1996).

con sus guerreras de color –la raza negra connotaba exotismo y belicosidad, y se atribuía en el siglo XV a reinos que inicialmente no la poseían, como el del Preste Juan– para ayudar a los paganos en el asedio de Constantinopla, y emprender su aventura personal en busca de fama y gloria. Como señala Sales, el asedio de Constantinopla por los paganos puede ser interpretado como una traslación del ataque griego sobre Troya. En aquel caso Penthesilea acudió ya enamorada de oídas de Héctor, pero nuestra Calafia acude sin enamoramiento previo. Sales (1999: 9) destaca cómo este enfrentamiento es el acontecimiento principal de un relato que se organiza en dos bloques: en el primero, Montalvo desarrolla los hilos argumentales que habían quedado pendientes tras el desenlace del libro IV del *Amadís*, mientras el caballero protagonista va demostrando sus cualidades heroicas como dirigente capaz de liderar las fuerzas cristianas; en el segundo, la historia se centra en el conflicto que opone al rey Armato de Persia contra el Emperador de Constantinopla y que dará lugar a la gran batalla entre los ejércitos pagano y cristiano. La victoria tendrá como consecuencia la concesión a Esplandián del cetro imperial griego, al haber salvado al padre de su amada Leonorina, y con ella culminarán los cinco libros de la saga amadisiana.

La entrada en escena de las amazonas en la gran batalla es descrita así por el narrador, que exalta la fiereza de la reina Calafia y sus guerreras frente al ejército cristiano:

...Pero dígovos que las cosas que aquella reina fizo en armas, assí en matar cavalleros y derribarlos feridos como en se meter entre sus enemigos tan denodada, que no se puede contar ni creer que ninguna muger a tanto bastassen sus fuerças. E como lo avía con tan preciados cavalleros, nunca se partía de darle muy grandes y fuertes golpes; pero todos los más recebía en el su muy fuerte escudo.

Como Talanque y Maneli vieron lo que aquella muger hazía y el gran daño que los de su parte recibían, fuéronse para ella, y tomáronla en medio, y cargándola de tales golpes que ya la tenían como desatinada. Y una hermana suya que avía de nombre Liota, que la aguardava, entró tan ravisosa como una leona a la socorrer y firió a los cavalleros tan mortalmente que, a mal de su grado, ge la sacó de poder y la puso entre las suyas. (Rodríguez de Montalvo, 2003: [cap. CLX], 740).

En este contexto bélico (infieles contra cristianos) es donde tiene lugar la entrada de la reina amazónica, que al tener noticia del gran ejército que se prepara para atacar la

Cristiandad, simplemente movida por el deseo de fama, decide participar en la lid con su ejército, dirigiéndose a Constantinopla.

La tradición fijaba a estas amazonas como experimentadas guerreras que luchaban para conquistar nuevas tierras, de acuerdo con su instinto de supervivencia y acordes con su sistema matriarcal. Pero en esta caracterización de Calafia se atisba ya el deseo de diluir sus atributos característicos (ligados al belicismo) entre otros “feminizadores”. Se observa un despliegue de tópicos femeninos como la belleza en sus atavíos. Los de la doncella mensajera de Calafia son relativamente sencillos: “aquella doncella negra y hermosa, ricamente ataviada encima de la su fiera bestia [...] según su manera muy hermosa e muy estraña en todo su atavío y traje” ([cap. CLXV], 754). Pero los de Calafia son ya totalmente fastuosos: “diéronle unos paños que vistiese todos de oro con muchas piedras preciosas, y un tocado que de gran arte era hecho, que en él avía gran volumen de muchas vueltas a manera de toca [...], era todo de oro, sembrado de piedras de gran valor” ([cap. CLXV], 757-758).<sup>79</sup> Aunque el punto clave de “domesticación” de la amazona es su enamoramiento instantáneo y platónico ante la belleza de Esplandián, como comprobamos en la extensa cita que comentaremos poco más adelante ([cap. CLXV], 759). Tanto es así que llega a dar la orden a sus amazonas de que se aparten de la contienda, y ella misma expresa y lleva a cabo su deseo de cambiar el estilo de vida de estas mujeres –y es sintomático el propósito de cambio de vestuario: “me veréis con otras vestiduras muy diferentes que estas que traigo” ([cap. CLXV], 760)–, casándose ella y su hermana Liota con sendos caballeros cristianos (Talanque y Maneli, respectivamente), tal como dispone Esplandián<sup>80</sup>.

El sentido de la caballería opera un cambio fundamental de objetivos en el quinto libro del *Amadís*, con un protagonista que encarna al perfecto *miles Christi*. La referencia histórica concreta cobra un nuevo peso específico, la fábula vuelve a tener valor para la realidad de la épica, como doctrinal o espejo de príncipes e, incluso, Montalvo llega a

---

<sup>79</sup> Sáinz de la Maza anota posibles tocados parecidos, sobre todo moriscos, como turbantes o tocados, adornados con pedrería. Pero la pintura de la época muestra esos tocados, igualmente, en el mundo turco y cristiano ortodoxo de las cortes bizantinas.

<sup>80</sup> Como parte del proceso de eliminación de la característica androfobia de las amazonas, el enamoramiento instantáneo, repentino y apasionado de Calafia entra dentro del comportamiento esperado de una dama en la novela sentimental y en la tradición caballeresca. Esta cárcel de amor o *aegritudo amoris* era motivo *sine qua non* para el mundo amoroso caballeresco. En las *Sergas*, como paradigma de caballería religiosa encabezada por Esplandián, aunque los episodios bélicos predominan en el argumento sobre las escenas de carácter sentimental, como subraya Sales Dasí (1999: 8), los caballeros siguen prestando su desinteresado servicio caballeresco a las damas, hay tópicos enamoramientos a primera vista, amores de oídas como el de Esplandián y Leonorina. Con todo, el papel de lo sentimental es ya secundario con respecto a la aventura caballeresca, reorientada la caballería a los deberes religiosos y su ejemplo edificante.

incorporar un explícito alegato en favor de unos virtuosísimos Reyes Católicos y sus empresas bélicas (caps. XCVIII-XCIX). Giráldez (2003) ha estudiado a fondo el tema y destaca la estrecha ligazón de la obra con los deseos expansionistas y evangelizadores de los Reyes Católicos. Señala cómo Montalvo, al elaborar un modelo de perfecto caballero cristiano, siguió los ideales de la reina, prestando una gran importancia a la evangelización como actividad caballeresca. Y advierte, a modo de ejemplo sintomático, que la introducción de tres personajes, a saber, el gigante Matroco, Frandaló el Fuerte – fiero corsario– y Calafia permite un acercamiento a la ideología del autor con respecto a la conversión de los paganos (2003: 79). De entre estos tres personajes convertidos al cristianismo, nos interesa la conversión de Calafia. La decisión de vivir conforme a las reglas del cristianismo de la reina amazona es de mayor alcance y dimensión que la de cualquier otro personaje antes pagano y ahora vuelto al catolicismo, pues la resolución de la californiana supondrá también la conversión de todo su reino, de sus compatriotas Amazonas.

Desde la aparición de la reina Calafia en el capítulo CLVII, “Del espantoso y no pensado socorro que la reina Calafia, en favor de los turcos, al puerto de Constantinopla llegó”, el ejército cristiano ha sido testigo de la braveza e invencibilidad de la amazona en el campo de batalla, y las huestes de Amazonas son las que han evitado la caída del ejército persa ante el cristiano. Sin embargo, ante batalla final propuesta por el soldán de Liquia y la reina Calafia frente a Amadís, rey de la Gran Bretaña, y su hijo el Cavallero de la Gran Serpiente, Esplandián, habiendo sido Calafia informada de la belleza de Esplandián, quiere corroborarlo con sus propios ojos antes de enfrentarse con las armas. La perdición de Calafia está sentenciada. Esplandián ya era modelo de conversión a la fe cristiana por su poder persuasivo, pero con Calafia no le hace falta el habla, ante su presencia ésta se obnubila:

...vio a Esplandián [...] y según el grande extremo de su hermosura a la de los otros luego pensó que aquel era, y dixo en una boz:

–Mis dioses, ¿qué será esto? ¡Agora os digo que he visto lo que nunca su semejante verse pudo ni se verá!

E teniendo él fincados sus graciosos ojos en su faz, ella sintió que aquellos rayos que de su resplandeciente hermosura salían, hiriendo en sus ojos, le penetraron al corazón, de manera que, no siendo hasta entonces vencido con la gran fuerza de las armas ni con las grandes afrentas de los enemigos, fue con aquella vista y pasión amorosa tan ablandado, tan quebrantado como si entre maderos de hierro anduviera. E como assí se vido,

considerando que de la más luenga estada más inconveniente le podría venir para aquella gran fama que con tantos peligros y trabajos como varonil caballero ganado avía, que quedando en gran menoscabo de desonra sería tornada y convertida en aquella natural flaqueza de que la Naturaleza a las mugeres ornar o dotar quiso; e resistiendo con gran pena a que la voluntad a la razón sujeta fuesse, se levantó de la silla y dixo:

–Cavallero de la Gran Serpiente, por dos excelencias que en fama sobre todos los mortales tienes quise verte. La primea, desta tu gran hermosura que, si por vista no, ninguna relación es bastante de contar su grandeza. La otra, la valentía y esfuerço de tu fuerte corazón. La una he visto (...). La otra en el campo de batalla será manifiesta contra aquel valiente Radiaro, soldán de Liquia, y la mía contra este rey, tu padre. E si la Fortuna otorgare que assí desta batalla como de las otras que esperamos vivos, estonces yo hablaré contigo, antes que a mi tierra torne, algunas cosas de mi hazienda (Rodríguez de Montalvo, 2003: [cap. CLXV], 759).

Radiaro y Calafia son vencidos en esta justa por los cristianos y se rinden. Calafia no sólo acepta la victoria de los cristianos, sino que quiere unirse a Esplandián en matrimonio. Ante tal imposibilidad, la amazona no renuncia a la conversión, tanto de ella como de sus hermanas, y aceptará casarse con el caballero que Esplandián le proponga. Taufer señala un claro paralelismo entre los procedimientos históricos en la conquista americana y la evangelización de los indígenas, y los recursos literarios puestos en marcha en torno a la cuestión de la amazona en el Nuevo Mundo. La estudiosa destaca que en el ciclo amadisiano de Rodríguez de Montalvo, Feliciano de Silva y Pedro de Luján, varias reinas amazonas son convertidas al cristianismo, por ello, concluye: “The portrayal of Amazons in the Spanish books of chivalry mirrors the controversy that surrounded the Indians’ status as potential Christians during this period (...). The conversion of the Amazons neutralized their threat to the “civilized” world. The parallels between the Conquest and Spanish Renaissance novels are eagerly obvious” (1991: 35). El tema de la conversión tenía, sin embargo, unas raíces literarias, que remontaban a la épica carolingia, y que no pueden despreciadas<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> En *Tirant lo Blanc*, por ejemplo, la musulmana Maragdina acepta cambiar de religión, en realidad para poder casar con Tirant, pero éste aprovecha la decisión tomada, para bautizarla enseguida -lo que, por cierto, tiene que hacer él mismo, a falta de ministro oficiante del sacramento-, antes de que se arrepienta. Una vez bautizada, la convence para que case con Escariano, personaje también convertido a la fe cristiana. Seguramente el tipo original, modelo de Maragdina (y tal vez, en algún sentido, de Calafia y otras muchas “conversas”) estaba en Floripes, hermana de Fierabrás en los cantares de gesta franceses que hereda la tradición carolingia, enamorada de mencionado Guy de Borgoña. El padre de Fierabrás, Balán, que muere decapitado tras rechazar el bautismo en el cantar de gesta, anticipa la figura del Gran Turco en *Tirant lo Blanc* y esa muerte del infiel irredento pudo servir como inspiración a las de otros paganos de los libros de caballerías.

Aunque el deseo que mueve a Calafia es luchar en una batalla épica, acrecentar sus posesiones, su fama y respeto, es decir batirse en igualdad de condiciones, con pleno espíritu caballeresco, con los guerreros de renombre del momento, todo este potencial emancipador queda relegado desde el momento en que renuncia a sus valores y modo de vida, subyugada y rendida fulminantemente ante el caballero cruzado Esplandián. Weinbaum, en efecto, destacará la estilización que sufren las Amazonas en la obra de Montalvo, cómo el relato se centra en sus físicos, objetos de deseo y atracción de los hombres, mientras que en las etopeyas quedan presentadas como mujeres regidas por normas dictatoriales, ayudantes del diablo, odiosas de los hombres, crueles y con una sed insaciable de dominación (1999: 129).

De modo que la reina de las Amazonas, Calafia, que aparece en primera instancia como desafiante, valerosa, salvajemente sexual, acompañada de los mitológicos hipogrifos que las mismas Amazonas han domesticado, imponiendo sus órdenes a los hombres, acaba siendo conquistada por el hombre y subordinada al pacto institucional del matrimonio (la ley), demostrando su doble insuficiencia –débiles y engañosas– y devolviéndolas así a la civilización, al anular su faceta bestial y bárbara.

En las *Sergas*, el poder de las mujeres decrece hasta prácticamente quedar neutralizado y se instaura de manera definitiva –a partir del matrimonio de su reina– el sistema de dominación patriarcal. Desde las míticas Amazonas autónomas, cazadoras, devoradoras de carne, asesinas de niños, lujuriosas según su propio deseo, se ha dado paso, en la creación de Montalvo, a unas Amazonas bellas, amaneradas, menesterosas, serviciales e incluso dulces, como remarca Weinbaum (1999: 146). De modo que la adopción de este escenario geográfico isleño, virgen e idílico, para la recreación exótica de las mujeres guerreras reunidas en matriarcado no sería baladí, pues queda patente que esta reapropiación de las guerreras legendarias reunidas en una sociedad gineocrática ve anulado su potencial de alteridad precisamente por ir acompañado de una oportuna carga de exotismo.

Esta derivación del tema de la *virgo bellatrix*, de la mujer belicosa inicialmente andrófoba (Marín Pina, 1989), supone en la historia del motivo un intento de sujeción o transformación a las normas de dominio masculino, reasignándole un papel más normativo (para el control social patriarcal) y acentuando su feminidad al destacar su belleza y su predisposición amorosa.

La Amazona ha de pasar por el tamiz de la ideología patriarcal que domestica y feminiza. Aquella antes guerrera y gobernante es ahora dama y consorte, pierde su

independencia, sitúa su poder físico de soldado al servicio del compañero varón, y se convierte al modelo de mujer cristiana y ejemplar. Vemos cómo, siendo la androginia de la mujer guerrera peligrosamente amenazante, su poder autónomo ha de ser reconducido hacia la norma. Es preciso sacrificarla para recuperar el dominio patriarcal, aunque su signo desestabilizador continúa resultando innegable y, de ahí, su fuerza y su persistencia.

#### 4.4. Tras los pasos de Calafia: el diálogo de *La reina Calafia* de Vicente Blasco Ibáñez con las *Sergas*

Del retrato de la amazona caballeresca de Montalvo destacaba su caracterización como desafiante, audaz, temida, salvajemente sexual..., más cuando iba acompañada de los mitológicos grifos. Recordemos un solo detalle último, de nuevo fascinante, en su atuendo –o falta de atuendo, pues es a la vez muestra de casi impúdica desnudez– en la batalla, protegidas por espinazos de pescados, a modo de arneses: “...poniendo ante sus pechos unas medias calaveras de pescados que todo lo más del cuerpo les cubría y eran tan recias que ninguna arma las podía pasar” ([CLVIII], 733). Sin embargo, no pudo evitar ser conquistada por el varón y tener que acatar el pacto institucional del matrimonio. Tras su fulminante enamoramiento de Esplandián, Calafia ordena a sus amazonas que se aparten de la contienda, siendo insertadas convenientemente en el mundo de la “civilización”. Sin embargo, antes de la rendición amorosa, ha tenido lugar la ilusoria imagen de la toma de poder femenino, la identificación de la mujer con las armas y con el deseo de fama tan genuinamente caballeresco, y el espejismo de la representación de la valiente y poderosa mujer bárbara.

Esta Calafia caballeresca será el pretexto de Vicente Blasco Ibáñez para la escritura, más de cuatro siglos después de la primera edición de *Esplandián*, de su novela, *La reina Calafia* (1923). La confluencia de tema (no sólo de título), como veremos, así como la relevancia innegable del novelista valenciano, autor de una obra extensa, muy estimable y, además, popular y perfectamente representativa de los intereses de escritores y lectores de los inicios del siglo XX, nos llevan casi de manera fatal a tener que recalar en el estudio de esta novela. Teniendo en cuenta que nuestro trabajo no supera los límites del siglo XVIII, sirve –casi en el ecuador del mismo– este gran salto diacrónico para efectuar, más que una parada o paréntesis, una especie de prolepsis en la historia de la literatura, tratando de entender, anticipadamente, cómo va a ser captado el caso de las amazonas en el siglo XX. En ese sentido, el texto de Blasco Ibáñez nos brinda una oportunidad que no podíamos dejar pasar. Si lo hubiésemos estudiado como apéndice habría quedado excesivamente alejado o desplazado del análisis del que es su proto-texto: el *Esplandián* de Montalvo.

*La reina Calafia* narra la historia de encuentros y desencuentros entre un joven de holgada situación económica, inexperto en la vida y en el amor, y una nueva amazona californiana, mestiza, madura, seductora y exótica, viuda y adinerada. El narrador expone



la vida tranquila y cotidiana de las familias Mascaró (don Antonio, su mujer Amparo y su hija Consuelito) y Balboa (el ingeniero quimérico Ricardo y su hijo Florestán). Ambas familias viven en el Madrid de 1923. Don Antonio es profesor de literatura en la universidad, mientras que el inventor Ricardo gasta su fortuna heredada en proyectos poco rentables. La rutina y el orden sempiterno de estas dos familias son invadidos por la llegada a sus vidas de la sublime californiana Concha Ceballos, que pronto se identificará en el relato como una nueva reina Calafia, la mítica reina amazónica del quinto libro del *Amadís de Gaula*.

Esta obra forma parte del grupo de novelas en las que existe un punto de partida o referente libresco, sobre el que Blasco Ibáñez se erige para ofrecer su peculiar versión alternativa. Así sucede en *El paraíso de las mujeres* (1922), que parte de la famosa obra de Swift, *Los viajes de Gulliver*, o en *La tierra de todos* (1922), que tiene como horizonte la leyenda clásica de las disputas entre griegos y troyanos a causa de la bella Elena. En los tres títulos ocupa un lugar esencial la reflexión sobre la mujer. En concreto, la novela que nos ocupa revela el interés del novelista por las tradiciones legendarias, las comunidades imaginadas, la historia de América y la literatura caballeresca, así como trasluce el afán aventurero y vital de Blasco Ibáñez y su vivo apego hacia la historia y la geografía.

En *La reina Calafia* se nos interpela ya desde el título a buscar la huella de la tradición cultural, de manera que el mítico episodio amazónico y el referente literario de las *Sergas* de Montalvo convierten al artefacto libresco en el motivo desencadenante de la nueva creación. En el relato, la identidad de la nueva Calafia supone una reflexión sobre la mujer y su posición en las sociedades modernas, a partir de su aparición en la historia, identificada con una potente figura femenina que invalidará los roles de sexo establecidos a través de su actuación.

Blasco Ibáñez actualiza el personaje de Montalvo y nos presenta unas nuevas *Sergas*, asimilando las semejanzas entre la amazona literaria y la californiana Concha Ceballos, mujer viril, en el sentido de soberana, atractiva y seductora y, sobre todo, emancipada de la autoridad masculina (aunque ello signifique para ella el aislamiento, la soledad, la huida constante). Este modelo de mujer que explora la novela del autor valenciano se desmarca de la representación de la mujer doméstica, para abordar los dualismos que implica el imaginario masculino con sus estereotipos sobre la mujer proyectados en la literatura, y para mostrar el carácter transtemporáneo de ciertas operaciones ideológicas orquestadas desde la Antigüedad clásica.

A poco de llegar, la protagonista recuerda al profesor de literatura y amante de la historia, Antonio Mascaró, la fábula que Montalvo idea en el quinto libro del *Amadís*, en el que aparece la reina de la ínsula California. Y, movido por una repentina nostalgia, procede el atento profesor a la descripción de las costumbres y formas de vida matriarcales de aquellas amazonas, para deleitar al auditorio que incluía a la nueva Calafia, la californiana Concha Ceballos:

Y el novelista describía minuciosamente cómo “a la diestra mano de las Indias, muy llegada a la parte del Paraíso Terrenal”, había una Isla o ínsula llamada California, poblada únicamente por mujeres algo negras y que no toleraban la existencia entre ellas de ningún varón, siendo su estilo de vivir semejante al de las antiguas amazonas. (...)

—Tenían valientes cuerpos, grandes fuerzas y firmes y ardorosos corazones. La ínsula era la más abundante en riscos y bravas peñas que en el mundo podía hallarse. Las armas de las californianas estaban fabricadas de oro todas ellas, y también las guarniciones de las fieras bestias en que cabalgaban después de haberlas amansado, pues en toda la isla no había metal de otra clase. Moraban en cuevas bien labradas, tenían muchos navíos, sobre los cuales partían a otras tierras a realizar sus cabalgadas, y los hombres que hacían prisioneros los llevaban con ellas a su isla para ciertos fines, matándolos después. (...) Si tenían hija la guardaban, y si varón, inmediatamente era muerto. De este modo no aumentaba en su país el número de los hombres, y éstos eran tan pocos mientras llegaba el momento de su muerte, que las amazonas no podían temer la preponderancia dominadora del sexo contrario. Por la gran aspereza de la isla, abundaban en ella los grifos. (...) Las californianas cebaban a los pequeños grifones con los hombres que habían hecho esclavos en sus correrías o con los niños de las mujeres del país, educándolos con tal arte, que acababan por conocerlas y no les hacían daño alguno. Pero cualquier varón que entraba en la ínsula, al momento era muerto y comido por los grifos (...). Esta ínsula, donde no había otro metal que el oro y cuyas costas eran interminables criaderos de perlas, estaba gobernada por una reina, llamada Calafia (63-65).

El profesor Mascaró admira en la actitud resuelta y suficiente de la americana Concha Ceballos, un tipo de mujer independiente, audaz e inteligente, muy distinta al paradigma de mujer española de la época, identificándola con la mítica reina de las amazonas, Calafia. Y si las amazonas californianas eran descritas como “algo negras”, ahora esta nueva Calafia se nos representa como la mujer mestiza, de “labios gruesos”, convirtiéndose Concha Ceballos en una referencia más del tópico de la mujer mulata,

sensual y seductora, tan común en la literatura del XIX, que vuelve locos a los personajes masculinos y, a veces, consigue hacerse amante de ellos, para, a la postre, quedar condenada a la marginación social. Y ello sin olvidar la relación, al menos proyectada, que se establece entre su representación racial y su condición de “bárbara”, de extranjera, su halo de mujer exótica y extravagante. La identificación de Concha con Calafia por parte del profesor Mascaró es instantánea, distinguida como mujer animosa y perspicaz. Y su imponente presencia, sus gestos y movimientos ratifican para el profesor Mascaró su primera intuición:

Sólo pudo ver rápidamente una dentadura espléndida, que juzgó casi inverosímil por su perfección; una dentadura que parecía emitir luz entre la cuádruple orla de las encías rojas, intensamente rojas, y los labios de un rosa húmedo, algo gruesos. Luego vio el color dorado de su rostro; color de naranja primeriza oscurecido por una capa de polvos rojizos; y finalmente sus ojos, de pupilas negras, que al pasar junto a un balcón tomaron la amarilla luminosidad de dos monedas de oro. Estos ojos dejaron caer sobre él una mirada de majestuosa indiferencia, que parecía alejar las personas y las cosas.

Quedó inmóvil el catedrático a sus espaldas, con gesto pensativo e indeciso, hasta que la vio desaparecer bajo la caída de un cortinaje. Él conocía aquella señora; estaba seguro de haberla visto en alguna parte.

De pronto levantó los hombros y empezó a sonreír mientras se dirigía a la puerta de la escalera. No se había equivocado. La conocía desde hacía muchos años; la había visto repetidas veces en letras de imprenta.

—Es ella... Es la reina Calafia (29).

Como señala Sales Dasí, la fascinación de Blasco Ibáñez con todo lo relacionado con la conquista del Nuevo Mundo, la historia de América y el influjo de la materia caballeresca, hace que la historia se convierta en materia novelable, aunque Blasco podía optar por escribir un relato histórico o por actualizar aquel pasado, real o imaginario, por medio del paralelismo y la simetría entre los antiguos y los nuevos personajes (2007: 146, 174). Pero la etopeya de Concha Ceballos, descrita como mujer viril y seductora, se identifica desde el primer momento con la de la amazona Calafia<sup>82</sup>. Del mismo modo, el

---

<sup>82</sup> En cierto modo, podríamos hablar de una *mise en abyme* en el que la novela existe rendida al recuerdo de las novelas de caballerías, de las *Sergas de Esplandián*; de ahí que la digresión en la que se cuenta quién fue la reina Calafia y cómo gobernó su ínsula California, sea relato dentro de un relato, caja china que metaforiza y da pie a la creación literaria: el profesor Mascaró puede recordar para sus amigos, su familia y para sí mismo la historia de “La reina Calafia”, la amazona que se enamoró de oídas de la belleza del

paralelismo se puede establecer cuando la nueva Calafia llega a Madrid y en su encuentro con el antiguo socio de su padre (Ricardo Balboa) queda sumamente atraída por su hijo, Florestán, quien juega el papel que para la Calafia del XVI representó Esplandián en las *Sergas*. Así, ante el primer encuentro con el joven Florestán:

Las dos mujeres creyeron que esta juventud serena penetraba en el salón con un acompañamiento de nueva luz. La señora Douglas quedó mirándolo fijamente, sin poder disimular su sorpresa. Pensaba en San Jorge..., un San Jorge de veinte años, sin casco, con la hermosa y rubia cabeza descubierta, brillante el pecho por las escamas plateadas de su lorica, las fuertes y blancas manos sobre la cruz de su mandoble y teniendo a sus pies el destrozado dragón de la fealdad (55).

De modo que Florestán, comprometido con la hija de Mascaró, la joven Consuelito, será el objeto de interés de esta nueva amazona (como Esplandián comprometido con Leonorina lo fue para Calafia). No obstante, el compromiso previo de Florestán con la hija de doña Amparo complicará la situación para la pareja protagonista. Doña Amparo es pronto consciente de la atracción entre ambos y detecta a quien puede ser el obstáculo principal para la felicidad de la pactada pareja en el juego de miradas disciplinantes que se establece en la obra.

Doña Amparo, desde el inicio, intenta burdamente (sin renunciar a su mirada condescendiente, represora), para desacreditarla, describir la sensualidad de la californiana, el poder de atracción que ejerce sobre los hombres:

—Sé de ellas más que tú crees. (...) No puede salir a la calle sin que su presencia provoque un motín. Los hombres son tan estúpidos, que apenas ven una mujer alta como una pértiga, que camina a estilo hombruno y va vestida con las modas más estafalarias, se van detrás lo mismo que perros. Me han asegurado que se queja de nuestras costumbres; que protesta porque le dicen a veces palabras feas. ¿Me las dicen a mí, que soy más señora que ella?... (194).

La perspectiva censora es clara. La esposa comedida y dueña de su hogar (y sus habitantes) no permitirá que una mujer con ese poder invada su círculo. Su descripción de la envidiada y odiada dama —“que camina a estilo hombruno”, “va vestida con las

---

caballero Esplandián, y puede revivir la realidad americana que añora (lejos quedan sus viajes literarios al Nuevo Mundo), al indagar en la realidad de la arrolladora americana. A su vez, Blasco Ibáñez actualiza al personaje de la reina Calafia y nos presenta unas nuevas “Sergas”.

modas más estafalarias”, que protesta por las “palabras feas”...– pone el índice en el horror que para doña Amparo supone una mujer que escapa de la norma. Igualmente, sin pudor, esta matrona culpabiliza a la víctima de la liviandad de sus observadores varones, neutralizando la responsabilidad del hombre. La mirada de doña Amparo es implacablemente desertora de la complicidad con las de su *género*. La mujer es para ella la causante del pecado, la instigadora principal, la encarnación del mal y corruptora de los hombres. A ello añade el desfile de alucinados que la secundan:

(...) Como esa señora tiene tantos adoradores, bien puede darse el gusto de mezclarlos en líos y peleas... Tiene a ese desdichado Florestán, que va a matar a nuestra Consuelito; te tiene a ti, viejo sinvergüenza, que desde que viajaste por las Américas se te van los ojos detrás de toda mujer que no sea la tuya; tiene a ese yanqui, grandullón y tontote, que te ponía enfermo de tanto regalarte cigarros; y ahora, según parece, ha hecho venir a un marqués, de no sé dónde, que debe de ser algún querido antiguo (194).

La nómina es amplia: desde Florestán hasta el mismo Mascaró, pasando por los transeúntes madrileños que observan deleitados a la californiana, sin olvidar a los dos pretendientes, el presuntuoso marqués Casa Botero y el rico californiano Haroldo Arbuckle, “tímido, buenazo y tenaz”, que la siguen por todo el hemisferio norte, desde California a París, Madrid, Niza... Todos los hombres con los que tropieza la desean. Frente a la reina amazónica Calafia, un personaje a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, presentada en las *Sergas* junto a su ejército de mujeres, su *alter ego* de principios del siglo XX aparece como un personaje desligado del colectivo de mujeres guerreras que conquistaban a los hombres y se igualaban a ellos en bravura y valentía, se presenta como imagen solitaria carente de su fuerza como grupo. En esta línea, se perfila lo extranjero, lo foráneo, lo exótico, lo ajeno, lo excepcional, lo nuevo (el *Mundo Moderno* de las Américas) como lugar de las posibilidades que en el suelo patrio se niega a los personajes femeninos de *La reina Calafia*: “Nuestra única carrera es casarse. Lo demás son *modernismos* y cosas raras, buenas para las extranjeras” (120), asevera doña Amparo, el personaje femenino que en la novela asume y representa la voz de la sociedad tradicional, de la mujer dominante pero patriarcal<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Como señala Sales Dasí, en 1909, el primer viaje a Argentina de Blasco Ibáñez le causó un impacto profundo, le sedujo la grandiosidad de los escenarios recorridos, que venía a despertar su admiración “por los intrépidos descubridores y conquistadores coloniales del quinientos, por unos personajes que cruzaron el Atlántico tras la llamada de la quimera” (2011).

De manera que también es el espacio mítico el elegido para situar al prototipo de mujer que encarna Concha Ceballos, quien proviene de la remota California, pues sólo una mujer que procede de tierras lejanas puede ostentar esa suma de independencia, libertad de movimiento y carisma que encarna y que deja a todos sin aliento ni pulso cuando aparece en la capital española montada en coche propio. Y en ello se insiste en la primera impresión de Mascaró: “Total—se dijo—: una mujer que guía ella misma su automóvil: alguna extranjera. Y esto deja embobadas o escandalizadas a tantas personas, como si fuese algo inaudito. ¡Ah, país atrasado!...” (8)<sup>84</sup>.

En cambio, si nos detenemos en las *Sergas de Esplandián*, el motivo del viaje funciona de manera inversa a la expuesta, pues la llegada de las amazonas a Constantinopla y el contacto con el mundo cristiano las hace desdecirse y renunciar a sus más intrínsecos dogmas, abandonando su libertad para rendirse a las costumbres de la sumisa mujer cristiana; hasta el extremo que la reina Calafia acaba casándose con el caballero cristiano elegido por Esplandián para ella, el caballero Talanque<sup>85</sup>.

Sea como fuere, los personajes no pueden ejercer su libertad sin viajar a las tierras de lo posible, como sugieren las ensoñaciones del profesor Mascaró:

Mientras vagaban por Toledo y daba él sus explicaciones en el claustro de la catedral, (...) en las pendientes callejuelas que aún conservan latente la vida de otros siglos, se fue entregando a una de sus aventuras imaginativas. El perfume de aquella gran señora que iba a su lado y los rápidos encontrones con su cuerpo ágil y lleno, cada vez que tropezaba él en las desigualdades del pavimento, parecieron dar nueva fuerza a sus desvaríos fantásticos. Se vio haciendo un viaje alrededor del mundo en tierna asociación con aquella dama, igual a la reina de las amazonas. Toledo era una ciudad de la India; su catedral, una gran pagoda abandonada, y él iba dando explicaciones históricas a su compañera, que lo había seguido hasta Asia, enloquecida de amor (131).

En las antípodas es donde se suelen situar los reinos, las islas, los territorios de las amazonas. Y a la lejana Asia es adonde el profesor Mascaró desearía viajar para hacer

---

<sup>84</sup> Como resalta Said: “nadie está fuera o más allá de la sujeción geográfica, nadie se encuentra completamente libre del combate con la geografía. Ese combate es complejo e interesante, porque trata no sólo de soldados y de cañones sino también de ideas, formas, imágenes e imaginarios” (1996: 40). De modo que el viaje, la partida se convierte en la única salida para la transgresión femenina, para la aventura, para la ruptura de los moldes de género.

<sup>85</sup> Éste es, por tanto, un viaje de retorno, pues la aventura no las libera, sino que las hace cautivas de un credo ajeno; el viaje priva a Calafia y su hueste de guerreras de las libertades adquiridas y doblega las aspiraciones de la reina amazona de tal modo, que llega a aceptar el matrimonio con un desconocido para satisfacer los deseos de su amado.

realidad sus ensoñaciones y deseos más íntimos. Se imagina un espacio impreciso, en el que no transitan más que seres especiales, pero allá, más allá de las fronteras que delimitan los espacios civilizados. Ese espacio físico e imaginado va, por ello, cambiando de forma y geografía, y cuando los personajes intentan volver a un espacio familiar, ya no encajan –por más vueltas que den– en el rompecabezas común, aceptado, canónico, en el mapa de lo incuestionable, quedando convertidos en sombras errantes sin puerto ni asidero en el que resistir la cárcel de la norma burguesa (ya sea el noble profesor Mascaró, Concha o Florestán, tras la huida de su amada).

#### 4.5. Orden, desorden e itinerancia amazónicas: una reflexión diacrónica

La coartada para el ocultamiento y la resistencia al reino inhóspito se pone de manifiesto al reducir la geografía de los reinos de amazonas a la descripción de un mundo monumental, pero inhabitable, ingobernable por incontrolable. La geografía física se cambia por una geografía humana salvaje. La variedad de emplazamientos e imprecisas localizaciones manifiestan la vanidad de toda descripción analítica que rechaza a la vez la explicación y la fenomenología: ese mapa desdibujado no facilita el viaje. No responde a las preguntas del viajero que quiere llegar a un horizonte real, que existe. El mapa conforma un espacio de excepción: el que teje a través de algunos vacíos innombrables, herederos de los proyectados reinos, islas de mujeres que dejan entrever el reverso histórico o legendario que esos vacíos velan. Así, la conceptualización de su existencia dispensa de la emancipación de los reinos<sup>86</sup>.

Debido a que el recorrido que trazan estas amazonas escapa de las representaciones colectivas, puede dar cuenta, en cambio, de la mistificación que transforma la cultura canónica en naturaleza universal y única. Los mitos (es decir, las costumbres, ritos, rutinas) de la vida cotidiana son los que se invierten en las islas de amazonas, evidenciando, así, que lo natural no tiene por qué coincidir con lo acostumbrado. La desmitologización de las verdades asumidas (referidas a campos como la etnografía, la política, el matrimonio) hace patente que esas naturalizaciones no tienen nada de naturales o espontáneas. El mito es un lenguaje, y nosotros somos hablados por él, sobre todo gracias al nexo de la insistencia, de su repetición, pues las cosas repetidas significan (gusten o no). De modo que, desde la actualidad, desde el mito contemporáneo, sólo nos queda desmitificar, desnaturalizar esas justificaciones, esos límites y esas realidades que se han investido como las únicas certidumbres estimables tras las coartadas de las distancias exóticas, de los destinos imposibles.

El combate mitológico entre el bien y el mal, proyectado en el mito de las amazonas entre el patriarcado y el matriarcado, no puede depender de una dicotomía, sino de una alianza. No obstante, la historia no se ha valido de esta alianza, sino que ha encumbrado a unos en detrimento de los otros, al arbitrio patriarcal. Así, desde la Grecia clásica se puso en escena una serie de signos que recordaban el supuesto peligro que

---

<sup>86</sup> Estas reflexiones están basadas en un artículo dedicado a la obra de Blasco Ibáñez, publicado en un monográfico sobre libros de viajes. Véase: Millán González, Silvia C., "El viaje de Blasco Ibáñez al reino de las amazonas", *Miríada hispánica*, 9, 2014, pp. 103-124. Ejemplar dedicado a: Viajes, mapas y mundos imaginados en el hispanismo.



implicaría un cambio de orden: la crueldad de las amazonas y las marcas de su caída, la rememoración de las amazonomaquias. La pretendida perversidad de la supremacía de las mujeres no oculta el símbolo de las amazonas. Tal maldad forma parte de la mistificación pensada para dominar mejor el espectáculo de lo cotidiano y lo extraordinario. Así, la palabra demiúrgica no cesa de marcar límites y fronteras, aunque no logra la alienación total gracias a los contraejemplos y otros especulares que reclaman su lugar.

El reino de amazonas no deja de ser una tierra soñada, sin cartografía que la sustente, sin geógrafo que la oficialice. Una vez más se traza un mapa inacabado, un viaje sin destino claro, pero demasiado transgresor para aprobarlo. Este espacio situado en el ámbito de la maravilla, de la extravagancia, se nutre más de los juicios que de los hechos. Como dice Barthes: “en su devenir, lo maravilloso ha cambiado de sentido, se ha pasado del mito del combate al del juicio. (...) Esta psicosis está fundada sobre el mito de lo Idéntico, es decir del Doble. Pero aquí, como siempre, el doble está adelantado, el Doble es juez” (2010: 48). El enfrentamiento entre Occidente y Oriente, entre el *Viejo* y el *Nuevo Mundo*, en el intento de demonización o de asimilación (juego de dobles), el desafío se convierte en conflicto maniqueo, y es que, de nuevo siguiendo a Barthes, “uno de los rasgos constantes de toda mitología burguesa es esa impotencia para imaginar al otro. La alteridad es el concepto más antipático para el *sentido común*. Todo mito, fatalmente, tiende a un antropomorfismo estrecho (...) a un antropomorfismo de clase” (2010: 48). Apenas insinuadas como realidad y forjadas como leyenda, las islas de amazonas quedan alienadas por la identidad, la más fuerte de las apropiaciones.

Toda ruptura considerable de lo cotidiano introduce en cierta medida el caos o interrumpe el orden anterior, implica un cambio de jerarquías, una geografía diferente, un uso diferente del espacio, otra organización, otra percepción. De modo que los territorios de amazonas suponen una toma de distancia fuera de lo real conmensurable y la construcción de un espacio no enraizado como antes; ese real tiene de su lado al *buen sentido*, cuyo papel consiste en “plantear igualdades simples entre lo que se ve y lo que es y asegurar un mundo sin articulaciones, sin transiciones y sin progresión” (Barthes, 2010: 90).

Con la separación de las amazonas del colectivo de mujeres y su exploración y aceptación del matrimonio se consigue “hacer pasar al crédito de la naturaleza el gravoso débito del orden, absorber dentro de la euforia pública de la pareja ‘la triste y salvaje historia de los hombres’: el orden se alimenta a expensas del amor; la mentira, la

explotación, la codicia, todo el mal social burgués es reflatado por la verdad de la pareja” (Barthes, 2010: 51). El matrimonio resuelve la crisis de roles. Solo el matrimonio, nombrando a la mujer jurídicamente, la hace existir; se vuelve a encontrar la misma estructura del gineceo, definido como una libertad clausurada bajo la mirada exterior del hombre. Así se afirman con fuerza los dogmas constitutivos de la sociedad que se ha propuesto defender. La institución social por excelencia que normalizaba la situación de la mujer participa de una técnica general de mistificación que neutraliza el *desorden social*.

Vemos que el efecto de realidad impone su decorado y sus reglas. Las Amazonas son mujeres antes que Amazonas, y según la ley patriarcal no pueden avanzar en su carrera sin aceptar la “condición eterna de la femineidad” (el matrimonio, la maternidad...); como desde la concepción del mito en la Antigüedad clásica se señalaba, las mujeres están sobre la tierra para dar hijos a los hombres y asegurar la consecución de ciudadanos y guerreros para el estado, y esta condición es incompatible con la decisión de las Amazonas de renunciar al matrimonio y a criar varones. Los reinos de Amazonas vindican su independencia de aquella vida bajo la mirada del hombre, pero éste es el horizonte, la autoridad que determina y sanciona esa condición demandada a la mujer. La mirada del hombre siempre está presente, constituye el espacio oficial. Se finge creer que el lenguaje expresa el sentido común y ese lenguaje *universal* reafirma puntualmente la psicología de los amos, psicología que le permite tomar siempre al otro como objeto, describir y condenar al mismo tiempo.

En este orden de cosas, el poderoso sujeto, la nueva Calafia que se construye en la novela de Blasco Ibáñez, es un personaje demasiado combativo y amenazante. Por eso al final no se puede permitir que ese tipo de mujer se convierta en colectivo, ese temor, miedo atávico hay que contrarrestarlo, como peligro ha de ser eliminado:

Soy una de esas aventureras que no han llegado nunca a tener casa fija ni familia, porque sólo habitaron durante su vida la pasión. Soy una egoísta, incapaz de sacrificarse por nadie. Además, ¿qué sabe usted de mi pasado? ¡Por qué no puedo guardar otras historias iguales a las de su padre?... Si permaneciese al lado de usted, me vería obligada a envejecer, a vivir como debe hacerlo una madre... Prefiero vagar por el mundo sola, conservando mi juventud o la falsa ilusión de que aún la poseo (295).

Sintió que sus duras y ágiles piernas de amazona se ablandaban, ¡Pobre reina Calafia! Su voz sonó dolorosa, suplicante, lejanísima.

—Rina, ¡niña mía!... Ponte un poquito delante de mí... ¡Que no me vean!... Necesito llorar (300).

Esta opción hay que ponerla en relación con su paralelo caballeresco. En las *Sergas* de Montalvo, la reina Calafia, rendida ante el caballero cruzado Esplandián, tampoco puede ver realizada su aspiración de unión, pues Esplandián ya estaba comprometido con la princesa Leonorina. No obstante, esta vez la resolución del conflicto es más heroica, ya que la nueva Calafia renuncia a su vida con Florestán a pesar de los deseos del joven. La protagonista americana, nueva amazona, se vuelve irremisiblemente eterna viajera, nómada sin tierra fija, pues su sueño de vida se ve frustrado por los imperativos sociales, éticos o personales (la excusa *oficial* de su renuncia se debate entre el agravio de dejar a Consuelito<sup>87</sup> sin amante y la perversión del retrato de Dorian Grey, la perversión del mandato social que obliga a la mujer a ser perfecta y el temor de perder la belleza antes que el joven Florestán).

Concha Ceballos, la nueva Calafia, no es sólo una mujer temida por enérgica y combativa, sino también por todo lo que representa: personifica la apertura al exterior, visibiliza el cambio, el avance, el progreso. Y no se puede olvidar que Concha es objeto de la representación. Aunque oigamos su voz, todos los personajes femeninos son mujeres miradas por el hombre. Blasco Ibáñez nos presenta la batalla de la representación que pone en escena las nuevas imágenes de mujer que se oponían al prototipo que representa doña Amparo, altavoz del sistema establecido y garante del *statu quo*, la voz del amo, o al que representa la joven Consuelito, la mujer doméstica o domesticada, quien no llega a independizarse del creador, del discurso hegemónico, ni tampoco a aliarse con él (como sí parece hacerlo doña Amparo, siempre segura de su posición y revulsivo para la actuación de la hija y del marido).

Uno de los motores de esta novela de Blasco Ibáñez es la aventura, el viaje, la expedición, el descubrimiento o el redescubrimiento de otros mundos posibles. Desde el anhelado deseo del profesor Mascaró por volver a las Américas, pasando por la expedición europea que emprende la nueva Calafia junto a su inseparable amiga Rina, hasta el deseo nada oculto del propio autor por la aventura y las hazañas derivadas de los

---

<sup>87</sup> El único momento en el que la joven Consuelito toma la iniciativa es para pedirle a la californiana que recapacite y abandone a su prometido, iniciativa al servicio del *statu quo*, para asegurarse el marido: “Entre las dos, un hombre no puede vacilar. Pero el tiempo pasa y... ¡él es tan joven!” (255). Consuelito ha jugado su baza, el reclamo de la juventud frente a la madurez, la belleza que se desvanecería en la dama antes que en el joven.

acontecimientos imprevistos. En este contexto, la geografía del reino de las amazonas es una clave esencial para retomar el mito del exotismo y su función en la sociedad, o bien asimilando ese espacio otro, o bien infantilizándolo, reduciéndolo a un universo sin contrastes. La tercera vía sería la que se impone a través del personaje de la amazona protagonista: ella es salvaje, extranjera / bárbara. Por tanto, el espacio del que proviene solo puede corresponder a la barbarie, a lo incivilizado. Ello no niega su atractivo, su imponente seducción, pero neutraliza su alcance como la vacuna perfecta contra todo contenido responsable. De manera que el viaje imposible para los provincianos burgueses entroniza la exaltación de la aventura, de la marcha, de la huida a la geografía imaginada. Así, la identificación de la californiana, de las tierras a la otra orilla del Atlántico con lo exótico, con lo excéntrico, reduce las conductas de las californianas o de las guerreras de la California de Montalvo a un estadio que no se rige por las reglas del llamado sentido común. Sus actuaciones quedan efectivamente suspendidas en el halo de la excepción. Como señala Barthes: “frente a lo extranjero, el orden sólo conoce dos conductas, ambas mutilantes: o considerarlo como ficción o desmontarlo como puro reflejo de Occidente. De cualquier modo lo esencial es suprimir su historia” (2010: 171). No puede ser inocente, por tanto, el carácter amenazante y perturbador que rodeará a la amazona durante su viaje al viejo continente.

Todo es tributario de la representación que el círculo bienpensante, el patriarcado se hace (y nos hace) de las relaciones de los individuos y el mundo, normas invisibles que penetran y anegan la cultura y la vida cotidiana, y deciden la historia. Así también la imagen del mundo es una imagen invertida, como invertida es la imagen de las islas de mujeres. La clase dominante transforma la realidad del mundo en imagen del mundo: la historia en naturaleza, un orden en *el* orden.

La identificación opera indefectiblemente en la sociedad patriarcal y burguesa, el pequeño burgués es incapaz de imaginar lo otro, como subraya Barthes: “si lo otro se presenta a su vista, se enseguece, lo ignora y lo niega, o bien lo transforma en él mismo. Los lugares donde se corre el riesgo de que lo otro se esponga, se vuelven espejo” (2010: 148). Y ello es consecuencia del miedo, la cólera, la incompetencia. De modo que, cuando lo otro se muestra irreductible, entra en juego el socorrido *exotismo*. Lo otro deviene objeto, espectáculo, “relegado a los confines de la humanidad ya no atenta contra la propia seguridad” (Barthes, 2010: 249). El ciudadano heleno, el caballero cristiano de las *Sergas* o el burgués urbanita no pueden vivir lo otro, así que imaginan su lugar, inventan o anulan su espacio.

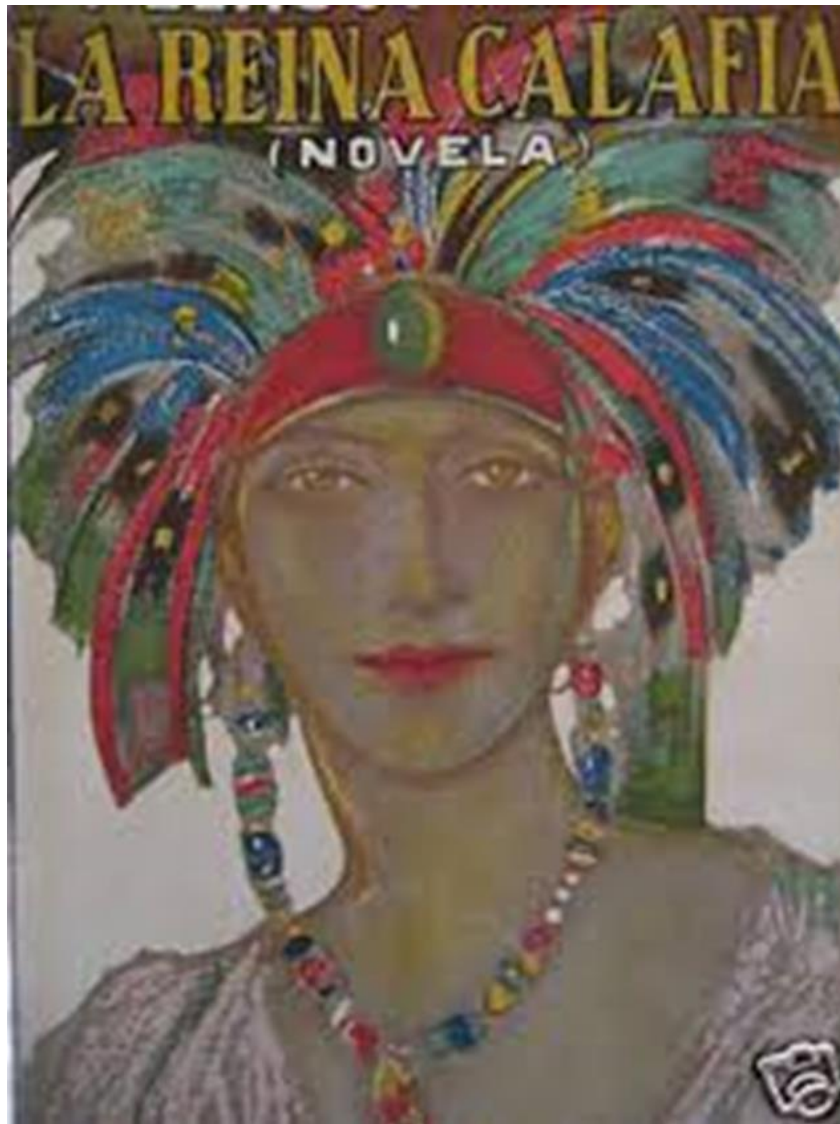
El mito tiene carácter imperativo, de interpelación, salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia. Del mismo modo, la significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es motivada, contiene una dosis de analogía y la historia es la que provee las analogías. El mito transforma la historia en naturaleza, sus intenciones se naturalizan, la significación del mito se racionaliza, se asimila a lo cotidiano y así surte efecto. Y a pesar de ello, el mito también puede significar la resistencia que se le opone. Así, la geografía imaginada se transforma en geografía física o humana (California, río Amazonas, Isla Mujeres en México), hasta la propia conquista de la igualdad y cada vez mayor preeminencia de las mujeres (mujeres guerreras / soldado, presidentas, empresarias, profesoras, políticas...). En este sentido, la geografía imaginada del mito de ayer (imprecisa, insular, un más allá, un afuera) se ha transformado o expandido en su forma de hoy (pues todo el globo acoge a las mujeres amazónicas actuales). Así, el mito se vuelve imposible cuando se actúa para transformar lo real y no para conservar lo real como imagen: por eso “el lenguaje verdaderamente revolucionario no puede ser mítico” (Barthes, 2010: 242).

De este modo el viaje y la aventura se configuran como una maniobra conservadora, vigilante, guardiana: mediante la identificación del viaje con una fase, un proceso, un aprendizaje, un desarrollo, pero no una meta o un fin en sí mismo. Su función es asegurar que tras ver el mundo, tras participar de la aventura, la expresión de la perfección y el deber ser está en el lugar del que se partió, anulando así el universo amazónico a la vez que se ha utilizado como maniobra subversiva. El mito funciona, por tanto, en dos tiempos: primero se afirma la diferencia, la diversidad, el exotismo; y después de ese pluralismo babelístico, se extrae la unidad, la matriz común y preferente. Siguiendo a Barthes: “por miedo a tener que naturalizar la moral, se moraliza a la naturaleza, se finge confundir el orden político y el orden natural y se termina decretando inmoral a todo lo que impugna las leyes estructurales de la sociedad que se propone defender” (2010: 138).

Paralelamente, se hace patente que el viaje y la geografía (física e imaginaria) enmarcan la evolución de la representación amazónica. Dos son las categorías que están en juego: ser ciudadana de pro o ser nómada eterna, apátrida, emancipada para vagar por el mundo con la esperanza de olvidar y el temor de ser olvidada. La amazona Calafia, reimaginada por Blasco Ibáñez, queda una vez más confinada a ser reina de un reino itinerante, sin territorio, invisible en el mapa; otra forma de legalizar la inmovilidad del mundo con el propósito de controlarlo mejor. No obstante, la historia jamás garantiza el

triunfo puro y simple de un contrario sobre otro: “la historia revela, en el momento de hacerse, salidas inimaginables, síntesis imprevisibles” (Barthes, 2010: 255).

En última instancia, es manifiesto que el famoso *sentido común* y el lenguaje convencional han trazado una frontera que separa lo apropiado de lo deseado o insólito. De tal manera que cuando un tipo o paradigma resulta demasiado extraño o extraordinario hay que neutralizar ese peligro. En ese contexto actúa el llamado *sentido común* reconvirtiendo la molestia en símbolo (sin salir del juego de las igualdades, de la identidad). De modo que tanto el mito amazónico, el personaje de Calafia creado por Montalvo, así como el recreado por Vicente Blasco Ibáñez, todos se articulan como figura, siempre bajo la mirada masculina, que señala lo que pudo ser y lo que es: la mujer poderosa relegada violentamente a ser itinerante.



Portada de la novela de V. Blasco Ibáñez, *La reina Calafia*  
1ª Edición, Valencia, Editorial.Prometeo, 1923.





**5. AMAZONAS EN EL RENACIMIENTO:  
ENTRE LA FICCIÓN Y LA MORALIDAD**



### 5.1. El modelo ideal: los *Coloquios matrimoniales* (1550) de Pedro de Luján

El último tercio del siglo XV y los tres siglos siguientes que comprenden la llamada Edad Moderna suponen para la historia de España un período de expansión política y económica, el afianzamiento del poder real en una única monarquía para todos los reinos, y la instauración de esa monarquía católica y hegemónica a partir de los Reyes Católicos. La sociedad del Antiguo Régimen continúa siendo una sociedad anclada en el privilegio de unos pocos y que dejaban para la mayoría de la población las obligaciones productivas, fiscales, sociales, etc. La desigualdad de los ciudadanos ante la ley era consecuencia inmediata de este sistema político y económico bajo el control de los estamentos privilegiados, y para la parte femenina de la población a estas desigualdades se suma la derivada en razón de su sexo. La sociedad patriarcal continuaba imponiendo la concentración del poder y autoridad en los hombres, mientras que las mujeres tenían su lugar de actuación por excelencia en el ámbito privado-familiar. De ahí que el análisis histórico de su situación dentro de las sociedades preindustriales, y la del Antiguo Régimen en concreto, haya de ser abordada desde la perspectiva de la vida cotidiana, prestando atención a aspectos fundamentales de esta esfera privada-familiar-cotidiana, a partir del examen cuidadoso de sus sentimientos, las de relaciones socio-familiares y de cuestiones vitales, como la maternidad (Capel y Ortega, 1994: 226).

Si la historia se ha ocupado generalmente de los grupos sociales que ostentan una relación con lo público y con el poder político, y la colectividad femenina se ha movido en el espacio privado y doméstico, para poder trazar una genealogía de su acción en la historia, y el reflejo y representaciones de tal imaginario en la literatura, es preciso abordar esa Historia también desde la perspectiva de la vida cotidiana. Como señala Agnes Heller: “toda gran hazaña histórica concreta se hace particular e histórica precisamente por su posterior efecto en la cotidianidad” (1971: 42).

La imagen canónica de la mujer vendría impuesta en los Siglos de Oro a través de una nutrida red de tratadística sobre la educación de la mujer y la regulación de su actuación, sobre todo en el ámbito privado, y con sucintas pero claras notas negativas, también en el ámbito público: el silencio de la mujer sería la mejor respuesta para toda

actuación pública<sup>88</sup>. Por ello, nos parece pertinente referirnos a la literatura doctrinal, que dicta los comportamientos normativos de la mujer en la sociedad del Antiguo Régimen, teniendo en cuenta los preceptos que se exponen desde el temprano texto de Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), pasando por los *Coloquios matrimoniales* de Luján, de mediados de siglo, hasta la paradigmática obra de finales del XVI de Fray Luis de León, *La perfecta casada*.

En un ambiente dominado por la cuestión religiosa y sumergido en el redescubrimiento y recreación de la cultura clásica, la obra de Vives, *De institutione feminae christianae* (1523), es un tratado pedagógico que se nutre de diversas fuentes para instruir a la mujer, defendiendo los valores tradicionales del cristianismo y mostrando su aplicación práctica a través de la evocación de diversos episodios y escenas extraídas de la tradición clásica, bíblica y patrística. De este modo, se engloba el texto dentro de la corriente de literatura moral, que viene desde la Edad Media, con ejemplos virtuosos de mujeres que desembocará en la aparición de tratados educativos para la mujer (Narro, 2015: 25). Así, a lo largo del *De institutione feminae christianae*, a través de los *exempla* aducidos por el humanista valenciano, se loará a las mujeres ilustres que se han guiado por los valores cristianos y se censurarán las actitudes de aquellas que se alejan de la doctrina cristiana.

Siguiendo el ejemplo de la obra de Vives, a partir del Concilio de Trento (1545-1463), se publicaron gran abundancia de tratados y libros de literatura moral que evidencian la importancia que la Contrarreforma otorgó a la divulgación de modelos ortodoxos de comportamiento social y privado, especialmente para las mujeres. De tal modo que en estos tratados siempre se pueden observar unas notas comunes: la división de funciones y ámbitos entre mujeres y hombres, la importancia de la obediencia de la mujer al padre o al marido, la especificación de las virtudes femeninas que éstas deben aspirar a poseer, la insistencia en el tema de la honra (íntimamente relacionado con su recato y su sexualidad), así como los consejos para que el elemento de tentación que es la mujer minimice su impacto en el hombre.

La visión del mundo que tenía la sociedad española del Antiguo Régimen era hondamente cristiana y heredera del ordenado estatismo feudal; se trataba de un orden

---

<sup>88</sup> En el capítulo 8, en el apartado dedicado a las Amazonas-sibilas de Tirso de Molina, a las que se les concede una palabra enigmática que facilita la autorización de su voz en el ámbito público, nos referimos a una valiosa y sugerente reflexión de Rivera Garretas respecto a la relación entre el adorno femenino, la desnudez del cuerpo femenino y la voz (autorizada) de la mujer (o su silencio).

social severamente jerarquizado, teocrático y cerrado; la concepción estoico-cristiana de la vida como un sueño “vivo” o una representación teatral (en la que lo importante es cumplir bien el papel asignado –por gracia divina– que a cada cual toque representar, aunque a otro le corresponda el escogerlo) se fundamentaba en una ideología legitimadora de esa sociedad estamental jerarquizada y cerrada. Esa visión estoico-cristiana permitía justificar o aceptar las grandes desigualdades sociales, “mediante la reducción de todas las situaciones a un común nivel de indiferencia desde la perspectiva de la divinidad, que constituía una realidad más real que la propia vida” (Vigil, 1994: 8). Esta ideología fue rigurosamente sistematizada por Calderón en *El Gran teatro del mundo*. En una sociedad basada en un sistema de estratificación social en diversos estados, a los que se corresponden los respectivos papeles, el estado femenino era el último al que se aludía; primero correspondía referirse a los príncipes, nobles, los defensores, los oradores, los labradores, los mercaderes. Sin embargo, en los siglos XVI y XVII, la determinación de los diferentes estados de la mujer cobra una relevancia especial y en el marco del humanismo serán muchos los libros doctrinales que aparezcan referidos a su educación y su posición social. Estas obras suelen casi unánimemente distinguir cuatro estados, en relación con su posición civil (y lugar en la familia) o religiosa: doncella, casada, viuda y monja.

La preceptiva y los discursos de los moralistas sobre la función, deberes y características de la mujer ideal nos sirven para conocer los obstáculos a los que se tuvieron que enfrentar las mujeres en cada época. En concreto, en los siglos XVI y XVII, las resistencias de las mujeres en la vida cotidiana a la dominación masculina se pueden perfectamente contrastar con las preceptivas de moralistas como Antonio de Guevara, Pedro de Luján, Pedro Mexía, Juan Luis Vives, Fray Luis de León o Alonso de Andrade. Estos teólogos, tratadistas y humanistas aportan información valiosa, implícita o explícita, sobre las desviaciones que se producían en la práctica, al reprender lo que consideraban inmoral o inaceptable, poniendo en evidencia las divergencias entre las ideologías destinadas a regular la vida de las mujeres y las actuaciones de las mismas. Es manifiesto que la religión constituye una sacralización del cosmos social y que las legitimaciones religiosas afectan a las instituciones sociales, al basarlas en lo que se supone que es la realidad última del universo, la religiosa, adquiriendo así una apariencia de inevitabilidad (Berger, 1981: 56). Pero que en toda sociedad existan instituciones formales que dicten e impongan la norma, no está reñido con la tensión entre el sistema ideológico y los grupos concretos. Nos interesan las interpelaciones de estabilidad y

cambio, de conformismo y deviación, de creación y destrucción, de individualismo y colectivismo. Y por ello, los escritos de los moralistas de una época son reveladores de las relaciones de poder a las que está sometido el grupo al que van dirigidos y a un tiempo reveladores de los conflictos que ocasiona el cumplimiento o no de determinadas pautas de conducta en un orden social rígidamente jerarquizado, teocrático y cerrado.

La visión de la condición femenina bajo el Cristianismo proclamaba la igualdad esencial de todos los hombres, aunque esta creencia coexistía con la defensa de fuertes desigualdades sociales y jurídicas. Así, tal consideración convivía con la defensa de la subordinación de las mujeres a los hombres. En este marco, la función primordial atribuida a las mujeres es la reproducción del linaje, e intrínsecamente ligado a tal función, el matrimonio o la familia serían la razón primordial de la existencia femenina. Además, la hija como patrimonio familiar serviría también para alcanzar paz política y armonía social entre grandes señores, trabando así parentesco. De modo que, aparte de la vida religiosa reglada, el matrimonio supone para la mujer la única posibilidad de representar un papel en la sociedad: si no es esposa, carece de posición, de estado, y de identidad. Tal división responde a unas necesidades comunitarias concretas y, como apuntan Capel y Ortega, se afirma como principio organizativo de la vida en común por medio de una serie de controles que se transmiten por medio de la costumbre, la religión y las leyes (1994: 226). La ley convierte lo arbitrario en intemporal e incuestionable, así que esta división se convierte en una suerte de natural distribución, como si emanara de la propia naturaleza, la misma que haría a las mujeres seres débiles –el concepto es básico en la tradición judeo-cristiana– y fuente de todos los defectos.

Bajo la premisa anterior, era congruente la creencia en las limitaciones intelectuales y de responsabilidad de las mujeres, justificando así su alejamiento de la práctica de la educación en las artes liberales y su distancia de los centros de ámbito público. Frente a la visión negativa de una mujer encarnada por Eva, sigue contraponiéndose el modelo femenino positivo y el ideal corrector marianos:

Pero ésta es sólo eso, un ideal corrector; no propone un nuevo modelo femenino formulado de manera más positiva, sino el control de los “desórdenes naturales” por medio de la humildad, la piedad, la sumisión y la obediencia respecto al varón cabeza de la familia, de igual modo que éste se lo debe a Dios (Capel y Ortega, 1994: 227).

Del ideal mariano existía un modelo para cada etapa de la vida de la mujer: doncella, esposa y viuda. Frente a la enumeración de atributos positivos para las mujeres,

pese a su evidente papel subordinado, desde la misma *Retórica* de Aristóteles, como vergonzosas, piadosas y obsequiosas, intelectuales como Fray Martín de Córdoba, en el siglo XV, inciden en denunciar una serie de inclinaciones negativas que hay que controlar: son intemperadas, extremosas, parleras, porfiosas, móviles e inconstantes (Vigil, 1994: 13). Esta es la visión que desde la ideología eclesiástica del siglo XV existía sobre la condición femenina y su papel en la sociedad. Se defendía un modelo de estratificación social en el cual las mujeres quedaban relegadas a las funciones de apoyo afectivo del hombre, de ayuda en la producción estrictamente doméstica y de reproducción biológica.

Desde los orígenes de la civilización, la mujer ha estado relacionada con las causas de los peores males. No en vano el mito de Pandora recuerda la impertinente curiosidad de la mujer, su robo del árbol de la ciencia y las consecuencias nefastas que ese pecado acarreó para la humanidad. La Inquisición no dudó en recordar a las mujeres su posición subalterna, de modo que la rebelión tomó forma por los cauces más diversos: “místicas, iluminadas, visionarias..., todas seguidoras de corrientes doctrinales que buscaban una religiosidad más vivida que pensada, dentro de la corriente democratizadora defendida por franciscanos y contemplativos frente a la rigidez abstracta del dogma encarnada en los dominicos” (Porro Herrera 1995: 27)<sup>89</sup>.

A partir del siglo XVI parece evidente que los moralistas evitan los debates misóginos y prefieren elaborar modelos de doncellas perfectas, casadas perfectas y perfectas monjas, para tratar de convencer –además de imponer– desde un punto de vista más pedagógico las normas de la ideología imperante (Vigil, 1994: 17). En todos los tratados es evidente que las relaciones de poder a las que están sometidas las mujeres dependen, en primer lugar, de su posición en la familia. Como señala Vigil: “el modelo de doncella que predicaban los moralistas incluía la obediencia, la humildad, la modestia, la discreción, la vergüenza, el retraimiento, etc. Dicho modelo no ofrece variaciones del siglo XVI al XVII, y en el XVI fue defendido incluso por los escritores españoles más tolerantes y abiertos, como Vives, Guevara y Cervantes” (1994: 18).

Bajo la presión de los cambios en las relaciones sociales y económicas, en la transición de las costumbres de la sociedad medieval a la incipiente sociedad moderna,

---

<sup>89</sup> En la Edad Moderna, la mujer es asociada al diablo y sus maléficos designios por la Iglesia y sus mecanismos de control; en 1487 ve la luz el *Malleus maleficarum*, sobre la presencia del diablo en la mujer en forma de bruja, texto encargado por Inocencio VIII. El libro ha sido definido como el “principio de la hecatombe femenina jamás habida” (De Maio, 1988: 15), pues llegó a convertirse en el manual más inmisericordemente esgrimido por los inquisidores del Renacimiento.

los principios ideológicos del Humanismo y, de otro lado, la Contrarreforma habían suscitado la necesidad de una redefinición de la mujer y su lugar en la sociedad (Walthaus, 1993: 72)<sup>90</sup>. Así, durante el Renacimiento va consolidándose la separación de la esfera doméstica (la casa y la familia es donde la mujer ejercería sus funciones sociales –como hija, madre y esposa– y económicas –en el gobierno y cuidado del hogar) y la esfera pública (donde el hombre como sujeto autónomo domina el sistema patriarcal). Los argumentos teológicos, morales o “de la naturaleza” utilizados como legitimación de la reclusión de la mujer se ejemplifican en los tratados como el de Luis Vives, en su *De institutione feminae christianae* (Amberes, 1523; traducción española 1528) o en el paradigmático de Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583). Mientras Vives insiste en la virginidad como virtud esencial femenina, Fray Luis de León insiste en la honestidad femenina como esencia de la mujer, además del silencio, la castidad y la reclusión como claves para el modelo de mujer ideal.

Como recuerda Walthaus, en el mismo año de 1583 ve la luz la menos conocida *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo genero de virtudes*, de Juan Pérez de Moya, obra que presenta una galería de mujeres ejemplares que, en oposición al modelo de Fray Luis, no sobresalen solo por su permanencia en la residencia conyugal:

La *Varia historia* no se centra solamente en la mujer dedicada al hogar y la familia sino que el Libro II está dedicado a “mugeres que se señalaron en hechos heroycos, assi de cosas de guerra, como de consejo y gouierno” (fol. 201r) y el libro III presenta historias de “mugeres doctas en varias sciencias”, las cuales, según el autor, “casi ygualaran al numero de los hombres” (fol. 261v) (Walthaus, 1993: 72).

Aunque de los cinco capítulos de los que se compone la obra, la virtud más exaltada sigue siendo la castidad femenina. Juan de la Cerda repite la misma idea en su *Vida política de todos los estados de mugeres* (1599): la honestidad y la castidad de la mujer “es ornamento y atauio muy precioso que la haze hermosa y alindada; y la que carece della, no se como osa parecer en el mundo” (fol. 67r) (Walthaus, 1993: 73). Estos

---

<sup>90</sup> Lemaire analiza la obra de Gil Vicente, *Auto o Farsa da Lusitânia* como ejemplo e imagen de estos cambios económico-sociales en la transición de la Edad Media a la época Moderna, en el que las relaciones entre miembros de la familia y las relaciones convencionales entre poderes son revisadas y formuladas de nuevo. En esta obra de Gil Vicente, el padre, contra su propia voluntad, ha de ocupar una nueva posición económica y social: de caballero ha de convertirse en artesano (Lemaire, 1993: 59-60). Durante el Antiguo Régimen, la exclusión de las mujeres del trabajo extradoméstico era la norma y los gremios trataron de imposibilitar su acceso. En el XVII, la crisis económica y la obsesión moral oficial por cuidar el honor y la honra familiar que ellas representaban, facilitó tal exclusión; aunque, a pesar de las dificultades legales las mujeres siempre realizaron trabajos diversos (Capel y Ortega, 1994: 265).



tratados doctrinales y otros similares que aparecen en los Siglos de Oro van delineando los mecanismos de la diferenciación de género: “la diferencia sexual (anatómica, fisiológica) se traduce en términos morales, psicológicos y sociales, imponiendo ciertos códigos de comportamiento que se presentan y llegan a aceptarse como naturales al hombre y a la mujer” (Walthaus, 1993: 73).

No se puede obviar que escritores, moralistas y teólogos presentan la sexualidad de la mujer como pecaminosa y antisocial, ofreciendo como única vía digna para encauzarla el matrimonio y los fines procreativos. “No obstante, es necesario recalcar que en ellas impera el doble estándar, de tal manera que sólo la actividad sexual del varón se tolera fuera de los parámetros establecidos, pues las mujeres se perciben como criaturas eróticas, objetos sexuales del varón, que deben ser protegidas, guardadas y controladas” (Lacarra, 1993: 24; Bullough et al. 1988: 113-128).

La segunda mitad del siglo XVI supuso para la iglesia un momento de cierre, de definir dogmáticamente sus posiciones. Tanto la Iglesia reformada (Calvino) como la católica (Concilio de Trento) se dedican a normalizar y controlar los aspectos sociales de la vida religiosa, cuyo poder y presencia en la vida cotidiana de la población era más evidente que nunca. En *La perfecta casada* (1583), Fray Luis de León articula en torno a la educación de la mujer y el matrimonio la función y el papel social de ésta, siempre dentro del ámbito doméstico, el único socialmente aceptado:

Sus pies son para rodear sus rincones..., no... para rodear los campos y las calles. ¿No diximos arriba que el fin para que ordenó Dios la muger, y se la dio por compañía al marido, fue para que le guardase la casa, y para que lo que él ganase en los oficios y contrataciones de fuera, traído a casa, lo tuivese en guarda la muger y fuse como su llave? Pues si es por natural oficio guarda de casa, ¿cómo se permite que sea callejera y visitadora y vagabunda? ¿Qué dize Sant Pablo a su discípulo Tito que enseñe a las mugeres casadas? “Que sean prudentes, dize, y que sean honestas, y que amen a sus maridos, y que tengan cuidado de sus casas”. Adonde, lo que dezimos, “que tengan cuidado de sus casas”, el original dize así: “Y que sean guardas de su casa”. ¿Por qué les dio a las mugeres Dios las fueças flacas y los miembros muelles, sino porque las crió no para ser postas, sino para estar en su rincón asentadas? (1992: 180-181)

Ante esta preceptiva quedan los esfuerzos de autoras como Teresa de Jesús y Sor Juana Inés de la Cruz, que obedecerán a sus confesores, aunque “imperfectamente”, pues son libres para disentir de los dictámenes de otros, no renunciando así a su deseo de erudición y escritura. En *El libro de la vida*, Santa Teresa explica cómo su alma comenzó

a tener mejoría cuando se dio cuenta de que podía seguir las reglas sin menoscabo de su juicio crítico:

Alabado sea el Señor, que me ha dado gracias para obedecer a mis confesores, aunque imperfectamente, y casi siempre han sido estos benditos hombres de la Compañía de Jesús; aunque imperfectamente, como digo, los he seguido. Conocida mejoría comenzó a tener mi alma... ([1562] 1984: 116).

Igualmente Sor Juana Inés de la Cruz en su texto *Contra un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieyra*, de 1676, apunta cómo ha pedido a Dios que apague la luz de su entendimiento, dejando sólo lo que baste para guardar su ley, pero sus razonamientos críticos y juegos irónicos dejan patente que su entendimiento es libre y por tanto lo es su opinión: “ríase, aunque sea con la risa que dicen de conejo, que yo no le digo que me aplauda, pues como yo fui libre para disentir de Vieyra, lo será cualquiera para disentir de mi dictamen” (cit. en Capel y Ortega, 1994: 251).

Por su parte, Pedro de Luján, autor de los *Coloquios matrimoniales* (1550), tratado didáctico-moral sobre la mujer, obra doctrinal inmersa en la floración de diálogos que proliferaron en el siglo XVI (inspirándose en Guevara, Vives, Erasmo), se acercaría también al género de los libros de caballerías, supuestamente en las antípodas de la literatura edificante, con intención de utilizarlo para sus fines didácticos y moralizadores. El libro de caballerías es sin duda el género literario más popular en aquellos años, como revelan los centenares de ediciones que conocemos. Luján, entonces, con su humilde aportación a la ficción de caballerías, contribuía al género de entretenimiento por antonomasia, pero también pudo ejercitar el didactismo propio de la filosofía erasmista, eligiendo para ello un género que le permitía la difusión del mensaje que expresaba –a través de sus personajes– todo un ideal de vida y de comportamiento<sup>91</sup>.

En sus *Coloquios*, Luján, aunque movido por su interés didáctico, no muestra un modelo de mujer ideal al margen de las circunstancias concretas de los personajes que sirven para exponer su doctrina, sino que es a través de una serie de situaciones como se va construyendo el tipo de persona cuyo comportamiento se propone como modélico. De

---

<sup>91</sup>A juicio de Romero Tabares, Luján dotó a *Don Silves de la Selva* de una carga ideológica importante que aleja el contenido de la obra de sus pares concebidos como libro de puro entretenimiento. *Don Silves*, señala, contiene mensajes cifrados y exposiciones ideológicas (1998: 36). La figura del caballero cristiano estaba absolutamente en boga para la espiritualidad del siglo XVI: “bien por convicción propia o por vender mejor las mismas aventuras, muchos escritores teñían de sabiduría moral el relato que escribían” (1998: 61).

ahí que la obra se catalogue dentro de los llamados diálogos circunstanciales<sup>92</sup>. Los *Coloquios matrimoniales* son seis coloquios: cuatro de ellos tratan directamente sobre el matrimonio y de los dos restantes, uno trata sobre la infancia (educación y piedad infantiles) y otro sobre la vejez. En los cuatro primeros intervienen tres personajes: Dorotea, Eulalia y Marcelo, siendo los dos femeninos los que soportan el peso del diálogo (Romero Tabares, 1998: 155). El argumento es el siguiente: Dorotea (personaje principal) aconseja a su amiga Eulalia que se case y le ofrece una serie de pautas sobre cómo tomar marido; una vez casada y con problemas con su marido, Dorotea reconcilia con sus consejos al desavenido matrimonio, hablándole también a Marcelo (el marido). Por último, ante el embarazo de Eulalia, advierte a los esposos sobre la correcta educación de los hijos.

Erasmus, como veremos inmediatamente y, en su imitación, Luján, convierten a las propias mujeres ser interlocutoras, sin romper, sino al contrario, enriqueciendo la dinámica propia del género de los diálogos que hace del caso particular el factor generador de la interlocución. Eulalia pide consejo a Dorotea, y ésta la adoctrina de mujer a mujer, e incluso cuando el planteamiento afecta al marido, éste, Marcelo, se hace dialogante (Rallo, 1990: 11). No obstante, como señala Romero Tabares, esta apertura a la discusión, que se proyecta siempre hacia el futuro –quedando lejos de planteamientos escolásticos que centran la discusión en un tema específico–, podría decirse que “es, en realidad, una apariencia; la coherencia interna de la obra hace que sea imposible la sustitución, el cambio o la supresión de las partes” (1998: 160).

En consonancia con las líneas expositivas de los humanistas renacentistas, la perspectiva desde la que Luján aborda la situación de la mujer en la sociedad y su tiempo es una perspectiva pedagógica. El interés de los humanistas, que bebieron, entre otras, de las fuentes erasmistas, estribaba en establecer principios educativos que las mujeres pudieran asimilar a través de la dignificación del vínculo matrimonial y desde el convencimiento de que la vida de casada podía llevar a la plena realización de la mujer. Como señala Romero Tabares, Luján escribe su obra como “un pequeño manual educativo donde las mujeres podrían encontrar reflejados no sólo sus preocupaciones e intereses, sino el modelo de conducta al que debían aspirar (...), traza pues camino para

---

<sup>92</sup> Los diálogos circunstanciales son aquellos en los que aparecen con especial relevancia las circunstancias concretas de los interlocutores sobre el proceso general de la argumentación, de manera que la doctrina resultante no es necesariamente única y válida para todos, sino que depende de los avatares concretos de cada individuo, situado en un tiempo y lugar específicos (Romero Tabares, 1998: 159).

la formación de las mujeres en torno al matrimonio como meta” (1998: 155). Y en esta carrera el humanista contempla tres aspectos: la educación de la mujer soltera, la conducta de la mujer casada y el buen comportamiento del hombre casado, como un compendio de virtudes que reproducir si se quiere alcanzar el ideal propuesto.

Mientras el libro de caballerías de Pedro de Luján, *Don Silves de la Selva*, solo alcanzó a tener dos ediciones en castellano, esta obra doctrinal, los *Coloquios matrimoniales*, inmersa en la floración de diálogos que emergieron en el siglo XVI y obra concebida como de divulgación humanista, con la pretensión de llegar a la burguesía y no solo a los círculos eruditos, se editaría hasta catorce veces durante la segunda mitad del XVI. Y el éxito de los *Coloquios* se debió en gran parte, sin duda, a la materia elegida: “matrimoniales” implicaba directamente a la mujer, y la mujer y el matrimonio eran temas al alcance de muchos y del máximo interés y preocupación para todos en su tiempo. Luján se inspira en la estructura y filosofía de los *Coloquios* erasmianos, en la pedagogía de Luis Vives y en consejos dispersos de Antonio de Guevara; asimismo, incluye variedad de ejemplos y citas clásicas de acuerdo al gusto lector de la época. De manera que la obra cubrió durante la segunda mitad del siglo XVI las expectativas y necesidades de cierto público, hasta que apareció un texto y autoridad indiscutible en esta materia, que eclipsaría de algún modo la importancia de los *Coloquios* de Luján: *La perfecta casada* (1598) de Fray Luis de León (Romero Tabares, 1998: 153).

Si la Pantasilea del *Don Silves*, como veremos, representa a la mujer fuerte, ávida de aventura caballeresca, la mujer que plasmó en los *Coloquios matrimoniales* se presentará como el ejemplo perfecto de vida cristiana y solícita en el ámbito doméstico. La figura de Dorotea (dama burguesa, culta y sensata, mujer casada y concedora de los problemas reales de las mujeres) se alza como adalid del pensamiento humanista, como modelo a imitar y como portavoz de la doctrina. Sin embargo, en el personaje de Pantasilea también vamos a reconocer, de manera sumamente original, teniendo en cuenta el contexto de aventura caballeresca y tradición amadisiana en que se inserta, a una mujer noble, culta y sensata.

### **5.1.1. Los libros de caballería y las lecturas de mujeres**

Las doctrinas de Juan Luis Vives en la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), texto dedicado a Catalina de Aragón, reina de Inglaterra, aunque en realidad escrito para

ayudar a la educación de su hija, la joven princesa María, de siete años de edad, secundaban la política que fijaba el lugar de las mujeres como individuo silencioso en la esfera de la vida doméstica (lo natural como equivalente de la mudez o afasia y la pasividad), mientras que confirmaban al hombre –en esa dicotomía respecto a las posibilidades expresivas– como sujeto poseedor de la voz, la palabra clara y la comunicación. Vives, a la sazón en Flandes («in hac Belgica») donde residía, en una muy conocida cita de su quinto capítulo, que versa sobre los escritores que deben ser leídos o no («Qui non legendi scriptores qui legendi»), abomina, como muchos otros humanistas, de las lecturas de amor y de caballerías por parte de mujeres, por los peligros que supondrían para sus mentes.

En el texto original latino (1523), reeditado, con algunos pocos cambios en 1538, aparece el siguiente listado censorio monopolizado por los libros de caballerías e historias caballerescas, si descontamos las obras de Fernando de Rojas y Diego de San Pedro:

Hoc ergo curare leges et magistratus congruit. Tum et de pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus, quarum ineptiarum nullus est finis [...]: Celestina lena, nequitiarum parens; Carcer amorum. In Gallia Lancilotus a lacu, Paris et Vienna, Ponthus et Sidonia, Petrus Provincialis et Magalona, Melusina, dona inexorabilis. In hac Belgica Florius et Albus flos, Leonella et Canamorus, Turias et Floreta, Pirus et Thisbe<sup>93</sup>.

En este debate sobre si la mujer debía o no tener las mismas posibilidades de acceso a la lectura que el hombre, Antonio de Guevara reconoce igual capacidad para el estudio en ambos sexos, pero difiere en los fines de ésta: “la necesidad de que ésta estudie, especialmente pensando en que se deberá ocupar de la educación de los hijos” (Porro Herrera, 1995: 60). Por tanto, tampoco para Guevara (ni para la mayoría de moralistas) el objetivo de la cultura en la mujer sería situarla en el espacio público, sino facilitarle una mejor realización en privado, dentro de la configuración familiar burguesa<sup>94</sup>. De ahí que el tema aparezca entre los capítulos de los tratados dedicados a la educación del niño (Rallo, 1979: 162). Todos ellos recomiendan la lectura para la mujer pero con precaución

---

<sup>93</sup> En la reedición revisada de la *Institutio*, publicada en Basilea, 1538, por la que citamos, Vives (1996-1998, I, 48-50) incorpora, respecto a la de Amberes, unos pocos textos, como «Splandianus» o «Carcer amorum», que en la de 1523 no estaban, así como algún adjetivo (para «Tristanus, quarum ineptiarum nullus est finis» o para «Melusina, domina inexorabilis»), que no modifican fundamentalmente el listado.

<sup>94</sup> “Algunos dicen que es bien que sepan leer las mujeres (...). Si no topasen con *Celestina* las mujeres lectoras provecho les haría ver en escrito los males del adulterio, empero aunque son cristianas nuestras casadas lean a *Celestina* o a otros semejantes que no cosa les aproveche”, dice Francisco de Osuna, en el *Norte de los estados*, una de las primeras obras escritas en España en forma dialogada (cit. en Rallo: 1987: 57).

y tras una selección de textos religiosos y morales adecuados<sup>95</sup>. Respecto a la escritura no hay consenso sobre la pertinencia o no de su aprendizaje (Vigil, 1982: 157). El Santo Tribunal no dudó en condenar cualquier escrito que apelara a la conciencia, a la independencia y a la libertad de la mujer. La Inquisición actuó en ese sentido sin freno, como instrumento del poder político y control social, y entre las lecturas de los sucesivos Índices figurarían de manera manifiesta las obras de Erasmo, incluidos sus *Coloquios*.

En el éxito editorial de los libros de caballería, sin embargo, jugaron sin duda un papel importante las mujeres letradas. A pesar de las amonestaciones de los moralistas estas obras eran las preferidas también entre el público femenino (Marín Pina, 1991). Un mundo en el que los caballeros sentían su pasión con arrojo, bravura, desesperación y locura, que llegaban a morir de amor, entusiasmaba a ese público (el amoroso era el aspecto de los libros de caballerías que principalmente atraía tanto a Maritornes como a la mucho más sensible hija del ventero, en *Don Quijote*)<sup>96</sup>. Sin embargo, los moralistas introducen los libros de caballerías entre las lecturas poco recomendables para las mujeres, puesto que la pasión que se desprendía como un efluvio maléfico de la retórica del amor cortés estaba en conflicto con la moral cristiana tradicional<sup>97</sup>. Para Vives, aquellos que alaban los libros de caballerías “es porque ven en ellos su vida como en un

---

<sup>95</sup> En España, además de Vives, Erasmo había empezado a divulgarse, no solo entre eruditos y latinistas, sino en traducciones manuscritas. Bataillon afirma que un conjunto importante de receptores estaba integrado por lectoras. Además de las obras de devoción, resultarían especialmente atractivos algunos de los *Coloquios*, como el *Mempsigamos* (Medina del Campo, 1527), entre Eulalia y Xantipe, sobre la cuestión del matrimonio, *Puerperio o El abad y la erudita*. Uno de los anónimos traductores es consciente del grado de difusión de las doctrinas erasmianas entre sectores femeninos e incluso analfabetos, cuando justifica no traducir otros “porque cosas hay que están bien en latín para los latinos y no lo están en romance para el labrador e para la vejezuela que lo podrían leer o oír cuando otro lo leyese” (cit. en Bataillon, 1966: 308). Pero resulta evidente que la ilustración de la mujer despertaba siempre recelo (Porro Herrera, 1995: 60-63).

<sup>96</sup> Para las mujeres en *Don Quijote*, el estudio fundamental lo debemos a Marín Pina (2005; véase también su trabajo de 1991). El capítulo I, 34 de la *Primera Parte* se puede entender como un pequeño tratado de sociología de la lectura femenina en la época. Después de las preferencias del ventero, Maritornes expresa las suyas: “... a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles”. Y la hija del ventero, más idealista, estas otras: “...pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo”. La hija del ventero demuestra la voz tímida de la sensatez del Cervantes humanista (“Yo no sé para qué hacer tanto melindre; si lo hacen de honradas, cásense con ellos, que ellos no desean otra cosa”), reprimida en cambio, enseguida, por una madre dominante y acomodaticia: “Calla niña, dijo la ventera, que parece que sabes mucho destas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto. Como me lo preguntaba este señor, respondió ella, no pude dejar de responderle”.

<sup>97</sup> No obstante, la cultura del amor cortés insistía en que no hay conflicto entre la pasión y Dios, y para ello recurría a una concepción platónica: la identificación entre lo hermoso, lo verdadero y lo bueno. Por eso la dama, objeto de ardientes amores era la más hermosa de las criaturas y el amor que el caballero sentía por ella sería eterno y único. La fidelidad era lo que probaba que el amor era verdadero. Y ambas cosas lo justificaban moralmente. Aunque por supuesto es falsa la idea de que el amor cortés excluyese la consumación sexual o el matrimonio (Vigil, 1994: 65).

retablo pintada”. Vives critica la locura de los maridos que permiten a sus mujeres leer tales libros con los que “aprenden a ser más maliciosamente perversas”, puesto que leen cosas de ajenos amores y “poco a poco bebes el veneno que te ha de matar” (cit. en Vigil, 1995: 67). En cambio Santa Teresa de Jesús en su *Libro de la vida* expresa:

Yo comencé a quedarme en costumbre de leerlos [los libros de caballerías] (...), y parecíame no era malo, con gastar muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de mi padre. Era tan extremo lo que en esto me embebía que, si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento (cap. II; 1986: 102).

Hemos mencionado el ejemplo notable de *Don Quijote*. Pero, sin necesidad de salir de la obra cervantina, en otros textos suyos las alusiones al éxito entre las mujeres de la lectura de los libros de caballerías son variadas. Por ejemplo, en uno de los *Entremeses*, *El Vizcaíno fingido*, la canción que entonan los músicos en la coda de la obra hace referencia a esta afición:

(...) La que sabe de memoria  
a Lofraso y a Diana  
y al Caballero del Febo  
con Olivante de Laura. (...)

Cervantes, *Entremeses* (1975: 126)<sup>98</sup>.

Ni el afán de moralistas –convencidos de que las jóvenes podían caer en la tentación, por inconsciencia, de imitar los actos inmorales de héroes y heroínas–, ni la legislación vigente fueron suficientes para privar de la lectura de libros de caballerías a las mujeres que pudieron acceder a la cultura. María de Zayas lo expresa

---

<sup>98</sup> Igualmente, Cervantes pone en boca de Cardenio la recomendación a Luscinda de libros como el *Amadís*: “Acaeció, pues, que habiéndome pedido Luscinda un libro de caballerías que leer, de quien era ella muy aficionada, que era el de *Amadís de Gaula* (...)” (I, xxiv). En *El Quijote* saben leer varios personajes femeninos: Luscinda, Dorotea, Camila, Zoraida, Antonia Quijana, sobrina de don Quijote, la hija de la dueña Rodríguez, etc., pero como recuerda Porro Herrera, es mayor el número de las iletradas (1995: 82). De la mítica Dulcinea apunta don Quijote: “Dulcinea no sabe escribir ni leer y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos sin extenderse a más que a un honesto mirar” (I, xxv). Podrían disfrutar, no obstante, de la lectura en voz alta. Y también Lope de Vega se refiere a esta afición de las lectoras en su obra, y así, por ejemplo, en *Las fortunas de Diana*, la primera de sus *Novelas a Marcia Leonarda*, refiere: “Y como por ser casa grande y de mucha gente de servicio luego se inventasen bailes, Diana dio en salir a ellos y despejarse, con que no desagradaba las labradoras, mayormente una hermana del estudiante referido, que era bachillera y hermosa y picaba en leer libros de caballerías y amores” (1968: 126).

contundentemente a lo largo de su obra, donde no deja de defender a la mujer en lo relativo a su consideración social, educación e independencia. Así, por ejemplo, señala con rotundidad y metáforas clarísimas (la “rueca” y la “almohadilla”), en sus *Desengaños amorosos*: “Por terneros sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas” (1983: 80). Y también excepcional, pero notable, es la aportación femenina a la escritura de libros de caballería, percibida desde antiguo (por Serrano y Sanz, 1903: 125-130), y donde despunta una escritora como Beatriz de Bernal, dama vallisoletana, autora de *Don Cristalián de España* (Valladolid, 1545). En el *Cristalián*, que pudo haber alcanzado cierta popularidad (de hecho, fue traducido al italiano), varias de las numerosas doncellas que aparecen –Membrina, Danalia, Amplamira, la Infanta Celina, la Doncella del Gavilán o Minerva– adoptan actitudes y atributos típicamente “varoniles”, o al menos ambiguas o no decididamente femeninas. La Doncella del Gavilán y Minerva, sobre todo, destacan por su rebeldía, astucia y valentía. Y Minerva, en concreto, que Gagliardi (2010) propone como posible *alter ego* de la autora, es una *virgo bellatrix* que, rompiendo todos los estereotipos, toma las armas por placer y no por amor<sup>99</sup>.

La mujer que lee se enfrentaba al dirigismo censor que limita a cualquier lector, pero especialmente al lector femenino, a las imposiciones de moralistas, confesores, teólogos, familiares; a las dificultades de acceder a una biblioteca propia, lo que las

---

<sup>99</sup> El estudio de esta obra requeriría un análisis más detenido, que no podemos realizar aquí y que en gran parte está realizado desde el libro de Gagliardi (2010). Para la bibliografía actualizada sobre la autora y el libro, se pueden consultar las bases de datos Clarisel («Amadís, base de datos de literatura caballeresca», <http://www.clarisel.es>) y BIESES («Bibliografía de Escritoras Españolas», <http://www.uned.es/bieses/>). En ambas bases de datos, la información la coordina Marín Pina (véase también Marín Pina, 2012). Gagliardi, en los dos primeros capítulos de su libro, “Mujeres y cultura escrita en la España del siglo XVI” (2010: 25-48) y “La biblioteca de la perfecta cristiana” (2010: 49-71), analiza el discurso en el que se apoyó la restricción del *corpus* de lecturas para las mujeres y la condena explícita de los libros de entretenimiento, basándose también en las guías para el gobierno de la familia e instituciones de doncellas del Quinientos, como las de Vives, Astete, Pérez de Valdivia, Juan de la Cerda, Fray Luis de León y otros de devoción (*La conversión de la Magdalena*, *El jardín de amores santos* y el *Ábito y armadura espiritual*, etc.). Mucho más discutible sería la autoría propuesta para Catalina Arias, natural de Ciudad Rodrigo, como autora del *Palmerín de Oliva* y del *Primaleón*, para cuya atribución se basa Serrano y Sanz (1903: 125, 130, 156) en unos versos de Juan Augur (Juan Agüero de Trasmiera) que dicen: “Femina composuit generosos atque labores / Filius altisonans scripsit et arma libro”, así como la alusión que hace Francisco Delicado a su edición de 1534: “Avisándoos, que quanto mas adelante va, es más sabroso, porque como la que lo compuso era muger (...) fue más inclinada al amor que a las batallas, a las quales da corto fin”; y en la edición de Medina del Campo, 1563, donde se lee en una octava: “En este esmaltado hai muy rico dechado; / van esculpidas muy bellas labores / de paz y de guerra y de castos amores / por mano de dueña prudente labrado. / Es por ejemplo de todos notado / que lo verosímil veamos en flor: / es de Augustóbrica aquesta labor / que en Medina se agora estampado” (cit. en Serrano y Sanz, 1903: 156).



llevaba a depender indefectiblemente de los gustos lectores masculinos. Pero, como se observa de algunos de los testimonios escritos examinados, que solo son una muestra de los muchos otros existentes recogidos, las mujeres con acceso a la lectura disfrutaron con los libros de caballería.

## 5.2. La *Silva de varia lección* (1540-1551) de Pedro Mexía

La *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (o Mejía, con grafía actual) fue una de las obras de mayor éxito de todo el siglo XVI, como evidencian las 32 ediciones castellanas y las 75 en distintas lenguas extranjeras que esta miscelánea conoció en poco más de un siglo. Publicada por primera vez en 1540, en las prensas sevillanas de Domenico de Robertis (la que heredaría precisamente Pedro de Luján, hacia 1550), fue corregida y aumentada por el propio Mexía en diciembre de aquel mismo año (Sevilla, Juan Cromberger, 1540), para alcanzar su configuración definitiva en la edición vallisoletana de Juan de Villaquirán (1550-1551), con la adición de una cuarta parte autorial completa, conformada por 22 capítulos (Castro, 1990; Lerner, 2003). Esta notable fortuna editorial concedía a Pedro Mexía los laureles y el mérito de haber dado inicio, con esta miscelánea, a un nuevo género renacentista en lengua romance –cultivado desde la Antigüedad greco-latina, continuado por autores de la Edad Media latina y por el humanismo, empezando por el italiano–, que encontraría continuidad en numerosos autores posteriores (Lerner, 2003: 13). Estas misceláneas facilitaron el acceso al saber enciclopédico, a todo tipo de escritores, empezando por Cervantes y Lope de Vega, como señalaremos más adelante –así Lope utilizó la *Silva* de Mexía como fuente de referencia mitológica para documentarse en sus alusiones a las amazonas–, y siguiendo por el propio Luján.

En su miscelánea, Pedro Mexía dedica dos capítulos específicamente a las amazonas, ambos en la primera parte de la *Silva* (que en total se divide en cuatro partes): el capítulo X, “Quién fueron las belicosísimas amazonas y qué principio fue el suyo y cómo conquistaron grandes provincias y ciudades; y algunas cosas particulares suyas” (Lerner, 2003: 89-94) y el capítulo XI, “En que se prosigue y acaba la historia comenzada de las amazonas” (Lerner, 2003: 95-99). Este es el pasaje que Mexía dedica la historia de la amazona Pantasilea, que serviría de inspiración para la creación de la nueva Pantasilea de Luján:

...Y andando después los tiempos, cuando los griegos pasaron en Asia, y hicieron aquella memorable conquista de Troya, reinaba entre las amazonas una de linaje real, entre ellas, llamada Pantasilea; la cual, por amor o amistad de los troyanos, o por el odio heredado y antiguo de los griegos, con muchas de sus mujeres vino en socorro de los troyanos, e hicieron muchas y muy señaladas cosas; pero siendo los troyanos los vencidos en algunas batallas que allí pasaron, murieron las más dellas, y también su

reina Pantasilea fue muerta por mano de Archiles. Por lo cual, las que de allí escaparon, se volvieron a su patria, donde habiendo mucho menguado la fuerza y poder que en tiempos pasados habían tenido, apenas se podían sostener y defender en sus antiguas posesiones.

Pero con estas dificultades siempre vivieron en sus costumbres y ejercicios hasta el tiempo que Alexandre Magno hacia guerra en Asia. El cual, estando en la provincia de Hicarnia, Quinto Curcio y otros escriben que una reina dellas, llamada Talistris, acompañada de muchas de las suya, salió de su reino con deseo de lo ver y conocer, y llegando con toda su gente cerca de donde él estaba, envió a él su embajador, pidiéndole seguridad para lo venir a ver, significándole cuánto lo deseaba por su gran de fama (cap. XI; Lerner, 2003: 97).

Mexía, en este capítulo XI pasa revista a diversos mitos de las mujeres sin hombres, desde los que las relacionan con las aventuras de Hércules y su noveno trabajo, la consecución del cinturón de la reina Hipólita (aunque Mexía se refiere a dos reinas amazonas y hermanas: Antíope y Oritia). Igualmente, se refiere también al mito que las relaciona con Teseo, que acompaña a Hércules en su hazaña y alude a cómo son otras dos amazonas presas por los héroes: Menalipe por Hércules, e Hipólita por Teseo. También refiere Mexía el encuentro legendario ente Alejandro Magno y Talestris (con el principio de este episodio cerramos nuestra cita). En el capítulo previo, el X, ya había hablado de la singularidad y grandeza de estas mujeres, de su estilo de vida, costumbres y conquistas, advirtiéndole elogiosamente desde las primeras líneas del texto la pertinencia de su decisión de incluir la historia de estas mujeres en su *Silva*:

Aunque yo no estoy obligado a guardar propósito ni orden en esta Silva, y por esto, como dije al principio, le puse este nombre, ante escribo las cosas al caso como se me ofrescen o a mí me parece, lo que agora en este capítulo quiero tractar no sale de la materia del pasado; pues habiendo contado de dos mujeres muy osadas y para mucho, quiero tratar de las amazonas, que fueron para (más) [mucho] que ningunas otras del mundo.

Como quiera que muchos hombres tengan por gala de deshacer la perfección de las mujeres, notándolas de imperfectas y flacas, de livianas y de otras flaquezas, que si en alguna dellas caen, cierto moran mucho más en los hombres. Porque la verdad es que en todo género de virtudes las mujeres nos hacen a los hombres ventaja, o a lo menos nos igualan, si en amor, si en lealtad y si la caridad; si devoción, piedad, mansedumbre, templanza, misericordia; si todas las restantes virtudes queremos buscar y considerar, y si en ellas hay o ha habido algunos males o pecados, mucho mayores los hay en los

hombres; y está tan notorio esto, que no es menester señalar ejemplos dello (cap. X; Lerner, 2003: 90-91).

El discurso de Mexía relativo a las amazonas es considerablemente positivo. Así, por ejemplo, respecto a la tradición de los matrimonios de visita y su androfobia atávica, Mexía refiere estas costumbres destacando la paz y justicia de su reino, junto con la excepcionalidad de sus costumbres y fiereza:

...Mas tal era la era la crudelidad y vanidad de las gentes de entonces, que fingieron que eran hijas del dios Marte, según lo escribe Justino, y Servio sobre la Eneida, y Valerio Flaco lo toca en su cuarto de su *Argonáutica*.

Viviendo, pues, desta manera estas ferocísimas mujeres, y en mucha justicia y paz entre sí, paresciéndoles, como era verdad, que si no tenían hijos e sucesión que la guerra y el tiempo presto las apocaría y acabarían, trataron sus casamientos y paz con los varones de una de las comarcanas provincias, desta manera: Que ciertos tiempos sus maridos se juntasen en lugar señalado, donde estaban en sus compañía algunos días (...) (cap. X; Lerner, 2003: 92).

Las misceláneas del Renacimiento siguen una estructura muy variada, pueden estar ordenadas según un criterio jerárquico que se orienta hacia una descripción sistemática del mundo y de la historia, o pueden eliminar todo plan de clasificación. No es el caso de la obra de Mexía. Como citábamos más arriba, el autor se disculpa ante el lector por si este encuentra poco orden o pertinencia en lo contado, pues “yo no estoy obligado a guardar propósito ni orden en esta Silva, y por esto, como dije al principio, le puse este nombre, ante escribo las cosas al caso como se me ofrescen o a mí me parece”. Sin embargo, hemos comprobado con los ejemplos aludidos que Mexía opta por la forma narrativa y sobre ella “ejercitará su doble propósito de informar y hacer atractivo el dato mediante un relato ameno, puesto que el texto está dirigido a los que ‘no entienden los libros latinos’ y, por ello, a un público general y no necesariamente especializado” (Lerner, 2003: 15).

### 5.3. *Don Silves de la Selva* (1546) de Pedro de Luján

La aparición de Pantasilea en *Don Silves de la Selva* (1546), de Pedro de Luján – a quien ya hemos presentado como impresor y divulgador, autor de los *Coloquios matrimoniales* (1550), ilustre antecedente de *La perfecta casada*– forma parte de una tradición de presencia de personajes amazónicos en los libros de caballerías, que había inaugurado Rodríguez de Montalvo con la invención de Calafia. Pese al interés de personaje y libro, éstos no han recibido atención específica por parte de la crítica, a excepción, que conozcamos, de los trabajos de Romero Tabares (1998) y la revisión de Sales Dasí (2007). Sin embargo, cabe destacar cómo a diferencia de Calafia, amazona convertida al cristianismo, Pantasilea es un personaje fuerte, combativo, rebelde, construido dentro de los parámetros caballerescos en igualdad de condiciones con el héroe masculino. Esta *virgo bellatrix* representaría un puente entre las Amazonas que acaban convertidas en cortesanas, como veremos en el teatro áureo, insertas en el orden social y aquellas que son presentadas como mujeres exóticas y amenazantes, situadas fuera de la civilización. Pues Pantasilea no sucumbe a los códigos de la conducta normativa y, sin embargo, es aceptada entre los nobles cristianos, sin menoscabo de su original actitud y gesto varonil.

Las *Sergas de Esplandián* y *Don Silves de la Selva*, la quinta y la decimosegunda parte del *Amadís* respectivamente, pertenecen al grupo de libros de caballerías que poseen una intención didáctica, moral. La caballería andante y pagana del *Amadís de Gaula* ha dejado paso a la caballería religiosa. Así, *Esplandián* y *Silves* representan una caballería a lo cruzado, donde el anhelo de fama se consigue luchando contra el infiel; en este contexto cabe entender la conversión del personaje de la amazona Calafia en virtuosa cristiana que reniega de su credo pagano. Por su parte, la heroína del *Silves*, la amazona Pantasilea, se presenta como una mujer guerrera, de gran fortaleza física y también moral, en consonancia a la sociedad renacentista en la que nace la obra. Y tanto la heroína, como el héroe don Silves escapan al esquema básico de la caballería andante (no hay dones, ni pruebas de amor, ni celos, ni lamentos, ni conflictos entre la misión heroica y la relación amorosa), adaptándose ambos a un mundo más moderno.

La historia de los descendientes del *Amadís* culmina con el *Silves de la Selva*, el duodécimo libro de la saga amadisiana. Pedro de Luján relata en esta obra las aventuras del tataranieto del héroe amadisiano. En esta duodécima parte se retoma el mítico personaje amazónico de Pentasilea (Pantasilea), y también se incluye el personaje de la

madre, encarnado en la amazona Calpendra. Siguiendo la estela de humanización de la amazona que se ha puesto en práctica desde su entrada en la literatura europea en el siglo XII, la humanización de la joven amazona Pantasilea, de doce años, empieza con el sobrepujamiento de su belleza y la admiración por su perfección, insistiéndose en que su hermosura relumbra aun en hábito de caballero. Ambas, Pantasilea y Calpendra, son enemigas de las Amazonas Calafia y Pintiquinestra. Además, Pantasilea se enfrentará también a una doncella guerrera, Alastraxarea, ya que la presentación del tema de la amazona en su enfrentamiento con ejército griego, tendrá lugar también mediante un combate entre Alastraxarea y Pantasilea<sup>100</sup>.

La presentación de Pantasilea despierta mayor expectación entre los presentes que la que pudo provocar cualquier otra *virgo bellatrix*: “Aunque uviessen visto la de la reina Calafia y la de reina Pintiquinestra quando vino a Constantinopla, como en la séptima parte desta historia se hizo mención, y la de la preciada reina Zahara y Alastraxarea quando en ayuda de don Lucidor de las Venganças vinieron, asimismo en la X parte se os hizo mención” (fol. xlix v, cit. en Martín Pina, 1989: 87). La amazona Pantasilea, “reina y señora de los grandes montes de India”, dirige, acompañada de Calpendra y de otras siete reinas, un ejército de cuarenta mil mujeres armadas de oro que, siguiendo el tópico, se enfrentará al imperio griego. Pantasilea recibirá la orden de caballería, de manos del propio Amadís<sup>101</sup>. En esta misma línea, el tratamiento cortés que recibe la amazona posibilitará también que Pantasilea se enamore del héroe cristiano, Silves, y por su amor se convierta al cristianismo. Sin embargo, la importancia que cobra el personaje de Pantasilea en la obra de Luján no es comparable a la de otras *virgo bellatrix* cuyas actuaciones son calcos del patrón que sigue la Calafia de Montalvo. Como señala Marín Pina:

Si Calafia o Pintiquinestra, que habían aspirado a conquistar el amor de Esplandián o de Amadís, tuvieron que conformarse con el de Talanque y Perión, Pantasilea alcanza el de

---

<sup>100</sup> Alastraxarea es hija de Amadís de Grecia y de Zahara. Esposa de Falanges de Astra y madre de Agesilao. Es una dama guerrera y, junto con la reina Calpendra y la hija de ésta, Pantasilea, forma el trío de mujeres combatientes de este duodécimo libro del *Amadís*, aunque es la única casada. Alastraxarea lucha en las guerras ruxianas y participa en algún torneo. Corre la misma suerte que las demás mujeres del corte de Constantinopla cuando son raptadas por los hechiceros Zirfeno y Zirena y debe esperar a ser rescatada por don Silves de la Selva (Romero Tabares, 2004: 65).

<sup>101</sup> Como subraya Marín Pina: “el mito se encuentra ya perfectamente adaptado a los esquemas propiamente cortesés y no resulta por ello extraño que la joven amazona reciba la orden de caballería de manos de Amadís” (1989: 88) y, ante él, jure “defender a todos aquellos que vuestra ayuda ovieren menester, especialmente a dueñas y doncellas” (fol. 1 r, cit. en Marín Pina, 1989: 88).

don Silves y con él el protagonismo del libro duodécimo. Su espíritu varonil no se eclipsa tampoco tras el matrimonio y queda de manifiesto bien entrado el relato cuando en compañía de la princesa Fortuna hace frente a sus raptos y viste las ropas de caballero para afrontar el ataque de Agrian y Leopante. De un puesto secundario en los primeros libros y con una ascensión progresiva, la amazona se ha alzado en este libro duodécimo con el protagonismo de la obra, pasando a ser una auténtica heroína. (Marín Pina, 1989: 88)

Asimismo, de la Pantasilea de Luján, Marín Pina destaca: “la amazona Pantasilea inventada por Pedro de Luján o la amazona Claridiana dibujada por Ortúñez de Calahorra [*El caballero del Febo*], son un claro ejemplo de la contaminación de las dos variantes del tópico de la *virgo bellatrix*, dos variantes asimilables en cuanto subvertidoras de lo que una sociedad misógina consideraba su feminidad” (1989: 94).

En el *Silves* de Luján, se nos presenta una amazona que no reniega de su linaje. El protagonista masculino de esta decimosegunda parte del *Amadís* es don Silves, hijo ilegítimo de Amadís de Grecia y Finistea, reina de Tebas. De nuevo el hilo argumental central de la primera parte es el desafío bélico que opone al rey de Ruxia con los príncipes griegos. El nuevo asedio sobre Constantinopla reúne junto a los ejércitos ruxianos (que superan en número a los defensores cristianos) al ejército de mujeres amazonas, lideradas por Calpendra y su hija Pantasilea, reinas de la India. Sin embargo, pese a que las amazonas llegan a Constantinopla en ayuda del rey Bultasar de Ruxia y los suyos, al comprender “la justa causa de los cristianos”, Pantasilea se negará a colaborar con ellos y pedirá ser investida caballero por Amadís de Gaula. Este reconocimiento por parte de la bella amazona de los valores cristianos junto a la vehemente muestra de sus cualidades caballerescas, provocarán que Silves se enamore de ella y además desee recibir la orden de caballería de sus propias manos:

A esta hora se levantaron todos los príncipes, y así mismo la reina Calpendra e la muy hermosa Pantasilea. Armadas de ricas e preciadas armas, se fueron a la imperial capilla donde un arçobispo dixo la missa muy solemne. Y acabada, la hermosa e preciada Pantasilea se llegó al doncel don Silves e preguntole: –Buen donzel, ¿queréis ser caballero? / –No deseo cosa más -dixo él. / –Pues en el nombre de los dioses –dixo ella. E con aquello le dio un golpe en el hombro con la espada, e besándole en él por su onestidad, le echó el escudo al cuello. Tómandole los juramentos acostumbrados, le calzó la espuela y le dixo: –Ya sois cavallero. Tomad el espada de quien quiséredes. Plega a los

dioses que sea para honra mía y acrecientamiento de la Casa de Grecia. / –Eso cre[e]d vos, mi señora, –dixo él–, que será para vuestro servicio. Comoquiera que sea ya así os suplico, señora, me recibáis por vuestro cavallero (1º, L) <sup>102</sup>.

Desde este punto, Silves y Pantasilea lucharán juntos contra los ruxianos, siendo decisiva su intervención en el desenlace que conduce al triunfo en favor de los griegos. En la configuración del personaje de don Silves, las virtudes no son moldes rígidos que le impidan enamorarse (y más de una mujer guerrera) ni le conviertan en un modelo de pureza retirado del mundo (Romero Tabares, 1999: 287). Don Silves representa un ideal caballeresco más integrado, más humano y más humanista, según correspondería a un caballero soldado del imperio de Carlos V. Como apunta Romero Tabares:

Estamos muy lejos de los libros de Montalvo; en apenas cuarenta años, el ideal guerrero de la cruzada, el conflicto moral entre la caballería (entendida ésta como estamento al servicio de una causa) y el amor o los intereses personales, se han evaporado. Es curioso que el principio y el final de la saga más representativa de la literatura caballeresca española manifiesten idearios tan diferentes. Otra vez tenemos ante nosotros una expresión cultural de los cambios políticos y sociales acaecidos en el país (1999: 288).

Como señala la misma estudiosa, en la obra coexisten elementos maravillosos y míticos, junto a otros propiamente alegóricos: “Pedro de Luján no es un novelista como podría serlo Feliciano de Silva. Es un hombre de pensamiento que aprovecha el género caballeresco para presentar un modelo de caballero –y de dama– que pueden encuadrarse claramente en el paradigma humanista de corte erasmiano (que, por cierto, también se batía en retirada por esos años combatido por la intolerancia y la confusión)” (1999: 295).

Tras la victoria, el primer libro concluye con el rapto de las reinas y princesas, secuestro mágico llevado a cabo por los magos Zirfeno y Zirena, movimiento que provoca la dispersión de los caballeros en busca de las princesas que da pie a la segunda parte. Al final, será Silves quien consiga superar la Aventura –principal– de los Cinco Castillos y logre devolver la libertad a las mujeres raptadas. De vuelta, en Constantinopla, una nueva amenaza se cierne sobre la pareja protagonista, pues llegan a la corte el emperador de los tártaros Agrián y su hermano Leopante para vengar la muerte de su padre en una pasada guerra contra los griegos y participan en un torneo. Pero los hermanos se enamoran de

---

<sup>102</sup> Citamos por la edición de Sales Dasí (2006).



“la hermosa y valiente” Pantasilea y de la infanta Fortuna, respectivamente, e intentarán conseguir su favor con el firme propósito de desposarlas. Ante la negativa de las mujeres, las raptan y se las llevan en una nave a sus tierras. Esta vez, sin magia que ayude a sus raptos, Pantasilea no espera que el rescate venga por terceros, sino que defiende su honra y demuestra su heroicidad matando a Agrián y Leopante, y rescatando también a la princesa Fortuna. En este episodio se pone de manifiesto de nuevo el carácter osado y valeroso de la amazona. Frente a esta mujer resolutiva y artífice de su propia salvación, la imagen de la mujer pasiva –que al verse secuestrada “cayó en el suelo amortecida” –, encarnada en la infanta Fortuna, no hace sino acrecentar la valía de la atrevida e intrépida Pantasilea, contagiando, como veremos, ese valor a la infanta. Así:

Metidas fueron, como os avemos contado, en la cámara de la nao la fuerte y hermosa princesa Pantasilea y la infanta Fortuna, no tardó mucho que el emperador Agrián y su hermano Leopante entrasen dentro donde ellas estaban, que aún ellas no sabían quien ellos eran. Qué os diré de la hermosa infanta Fortuna, sino que, viéndose en poder de aquel traidor, cayó en el suelo amortecida.

–¡Ay, traidores!, –deía la fuerte princesa Pantasilea–, ¡y cómo con tal traición procurastes acabar lo que por vuestras bondades no érades merecedores! Mas yo espero en Dios que todos moriréis a mis manos de muy cruel muerte, que si yo armas tuviese no os temería; pero creed que ya que la fortuna tan favorable os fuesse, yo sacrificaría la vida d’esta hermosa infanta con mis propias manos y después la mía para limpieza de nuestras famas y honestidades.

–No seréis tan cruel, –dixo el emperador Agrián–, que con los muchos servicios que os entiendo hazer a vos, hermosa princesa, y a esta gen<l>til infanta mi hermano y yo, que olvidaréis los griegos príncipes.

–¡Ay, malvados!, –dixo la hermosa princesa–, ¡y cómo no es mucho que a los hombres haga traición quien a Dios del cielo que lo crió la hizo!

–Infanta, no seáis tan mesurada, –dixo Leopante–, si no haréisme a mí que con vos lo sea en tomar por fuerça lo que de grado creía que nos diéades.

–Ni esse grado ni essa fuerça jamás lo auréis de nosotras.

–Esperad, pues –dixo Leopante–, y veréis cuánto más os valiera hazerlo de grado lo que agora de fuerça haréis.

Y con esto arremetió con ella y Agrián con Fortuna, que, aunque la cámara no era muy grande, lo podían muy bien hazer. Pero la fuerte y valerosa infanta no rehusó, antes se abraçó tan fuertemente con él que su[s] fuerças no le valieron que no diesse con

él en el suelo de la cámara armado como estaba. Y asiéndole de un estoque que detrás traía, le cortó en un punto la cabeça (...).

[Agrián] Y porque la cámara era algo estrecha no curó del espada, sino metiendo mano a un estoque que detrás tenía fue por herir a Pantasilea; pero ella, que en aviso estaba, con el otro que en la mano tenía reparó el golpe, y asiéndole del brazo cerró tan presto con él que no tuvo lugar de otra vez herirla; y como tenía la cabeça desarmada, dióle tal golpe que toda se la hendió y el emperador cayó en el suelo muerto.

–¡Ay, mi buena señora y amiga! –dixo la infanta Fortuna–, ¡y cómo todas somos muertas si los del armada veen estos traidores muertos!

–Dexaos d’esso –dixo Pantasilea–, y entendamos en lo que a nuestra salvación conviene. Desarmemos a estos traidores y armadme de su sus armas.

Y Pantasilea se visitó las de Leopante, que muy fuertes eran, y, ciñéndose el espada del emperador Agrián por ser mejor, salió de la cámara haziendo a la infanta Fortuna que cerrase la cámara muy fuertemente por de dentro, por que no le fuesse hecho algún desaguisado. Y subiendo sobre la cubierta, al primer cavallero que halló de un golpe cortó la cabeça y, desenlazándole el yelmo de la cabeça, en un punto lo tomó y se lo enlazó en la suya, y metiéndose entre todos los otros hombres, los cuales desde ovieron visto el cavallero muerto todos con armas indignados contra ella venían. Pero ella, comoquiera que tuviesse desseo de vengarse d’ellos, no rehusó la batalla, mas con la mucha fortaleza que mandava en su poderoso brazo de solo tres golpes que dio derrocó tres muertos; y boviéndose contra los otros poniéndose en ofensa, dándoles tales y tan fuertes golpes de suerte que no avía ninguno que allegar osasse a ella (2º, LXII-LXIII).

Aun manteniendo la posesión de sus armas y el ejercicio virtuoso de la más alta caballería, la cristianización del mito amazónico aparece también encarnada en esta nueva Pantasilea y se manifiesta en este fragmento a través de la amenaza de Pantasilea, quien no duda en sacrificar su propia vida y matar a la princesa, ante la posibilidad de ser violadas ambas por sus secuestradores. Esta amenaza es, por tanto, una proyección de la integridad y virtud de la mujer cristiana que se sabe poseedora –según la doctrina patristica– no sólo de su virtud propia, sino de la de toda su familia, siendo ella –incluso antes que el propio agresor– la culpable de una eventual deshonor. El honor es un bien tan preciado como la vida misma, como ilustraría el ejemplo exagerado, pero aleccionador, de Lucrecia y Tarquino.

La princesa Pantasilea consigue vencer ella sola a todos los soldados que osan enfrentarla. Y en el fragor de la batalla, con un rival tan desproporcionado en número, pues se enfrenta a toda la armada de la nave ella sola, el príncipe Lucendus aparece en

otra nave y describe así el valor de Pantasilea, admirado de la cantidad de cadáveres que la rodean:

Maravillándose mucho de lo que hacía y de los golpes tan terribles que dava, dize Galersis que dixo: “¡O, alto y soberano Dios, y cómo quisiste mostrar tan grandes maravillas en criar tan excelente y soberana princesa como ésta! ¿Qué cavallero puede esperar ganar fama alguna siendo esta estremada donzella en el mundo segunda Alastraxarea?”. Y diciendo esto, metió mano a su espada y comiença a herir en los enemigos por las espaldas” (2º, LXIII).

Lucendo y Pantasilea consiguen vencer a todos sus rivales, pero la nave comienza a arder. En ese momento aparecerá don Silves, en su mágico galeón de la Sierpe, y los reconoce. Y gracias al encantamiento de la nave, Pantasilea, Fortuna y Lucendus son introducidos en ella y rescatados del incendio<sup>103</sup>. Tras el reencuentro con sus amados, Pantasilea y Fortuna corresponden a los requerimientos amorosos de Silves y Lucendus, respectivamente. Las aventuras seguirían en un pretendido libro decimotercero.

La amazona Pantasilea adquiere una personalidad propia desde su primera aparición mediante su determinación y su destreza con las armas. En el torneo celebrado en Constantinopla, en el que pelea junto a Silves contra Agrián y Leopante, ambos llevan unas armas marcadas con una “F”, como distintivo alusivo a la virtud de la fortaleza. De modo que la bella Pantasilea comparte con el caballero una virtud, esa estremada fortaleza que, como señala Romero Tabares, es el símbolo de la nueva imagen femenina propugnada por el humanismo cristiano de corte erasmista. Pantasilea se distancia de las convenciones que dicta para las mujeres el amor cortés, se distancia de las figuras prototípicas de las damas de los caballeros andantes, como Oriana o Leonorina, pues es una mujer activa y honesta que se considera compañera de su amado y junto a él ocupa un lugar central en el relato (Sales Dasí, 2006: 313). No se puede obviar cómo durante la batalla final entre griegos y ruxianos tiene una importancia decisiva la intervención de las Amazonas, aliadas con los cristianos. En esta batalla Silves y Pantasilea combaten juntos contra sus enemigos, ambos están enamorados y los dos destacan por su comportamiento heroico en una de sus primeras empresas caballerescas:

---

<sup>103</sup> Como señala Sales Dasí, el famoso galeón de la sierpe de don Silves es una embarcación maravillosa que navega sin nadie que la guíe. Por sus características externas recuerda a la nave de la gran serpiente de las *Sergas de Esplandián*, aunque cabe resaltar que en la parte posterior tiene una esfera del universo donde vienen representados los planetas, rasgo que Luján pudo extraer de uno de los elementos del Castillo del Universo edificado por Zirfea en el *Amadís de Grecia* (2006: 335).

Y de allí se metieron por la batalla adelante, que no siento lengua ni escritura que contallo pudiesse, especialmente del novel don Silves, que tres jayanes avía muerto y total destrucción de sus enemigos era doquiera que iva. Pues la hermosa Pantasilea no ay qué pensar, sino que aviendo muerto un gigante, se metió entre sus enemigos haciendo maravillas. (...) Tanto que muy cansados de matar, como nuevos en el trabajo e muy niños don Silves y Pantasilea fuesen, se salieron de la batalla. E vieron que sus cuarenta mil mugeres avían muerto todos los elefantes y a los que en ellos venían sin aver rescebido mucho daño por estar tan bien armadas. Y recogíendolas todas, tomando otros escudos, ella y don Silves dieron por un lado de la batalla tan bravamente en los enemigos que con la fuerça de las saetas muchos caían muertos. (1º, LIII)

El proceso de asimilación que ha experimentado el personaje de la amazona desde su primera aparición en las *Sergas de Esplandián* se materializa en la figura de Pantasilea. La guerrera amazona no renuncia a las armas, pero sí ha perdido parte del carácter exótico que define a su estirpe, pues el mito las caracterizaba como bravas guerreras andrófobas y organizadas en una sociedad gineocrática (reino de mujeres al que Pantasilea ha renunciado por amor a don Silves y a la causa cristiana que él defiende). Además, se sigue acentuando su feminidad al destacar su belleza y su predisposición amorosa, eliminando del estereotipo costumbres ajenas a lo cotidiano, como el matrimonio de visita, la cauterización del seno derecho para manejar el arco con mayor facilidad o la selección de sus descendientes en virtud del sexo. No obstante, el enamoramiento y la fascinación de los protagonistas, Silves y Pantasilea, son recíprocos. Y Pantasilea, a diferencia de Calafia, no tiene que conformarse con un matrimonio concertado con un caballero de segunda fila. La relevancia narrativa de Pantasilea, desde su entrada participativa en la historia, es clara: es ella quien inviste caballero a Silves, a pesar de que la tradición marca que estos personajes serán investidos como caballeros por algún miembro de la familia, y a pesar de que en el rito de iniciación o de la ordenación estaba excluido, por regla general, el contacto entre los sexos; y es ella quien elige al protagonista para convertirse en su pareja.

Esta entrada en la cotidianidad del personaje amazónico comporta también otras concesiones, otras transformaciones. Así, Pantasilea habrá de aceptar y sellar con un pacto secreto su entrega sexual al caballero, del cual nacerá un niño, Astrapolo que, siguiendo el esquema mítico de los héroes elegidos, será abandonado recién nacido, expuesto en este caso de forma involuntaria (es arrojado al mar por una *vendetta* personal de la dueña Dragosina).

Tanto en las *Sergas* como en el *Silves* las aventuras se suceden con un sentido ético interno. Asistimos a un despliegue de cualidades bélicas, cortesanas y cristianas de unos protagonistas que se erigen como modelos virtuosos –modelos en los que también participan en este caso las Amazonas–, pues si los caballeros luchan contra las fuerzas antagónicas de los órdenes sociales, sus acciones van dirigidas a la sociedad en la que cumplen las funciones que les están asignadas desde el plano teórico (Cacho Blecua, 1991: 154). Queda patente también el papel crucial del amor, que se convierte en uno de los ejes principales de la novela. Si ya desde las novelas de Chrétien de Troyes la conexión entre el amor y las aventuras se había perfilado como uno de las esencias del mundo artúrico, parece obvio que la figura femenina necesariamente hubiese de cobrar un papel fundamental. Pero si en el *Amadís* la obtención pública de la amada se convierte en elemento estructurador, en el *Silves* la pareja no ha de esperar al casamiento público para compartir vida y aventuras, y se conservan las virtudes del mundo cortés, entendidas como una mayor dosis de idealismo, clandestinidad y riesgo.

La amazona Pantasilea no puede representar, en este mundo cambiante –de magia y misterio, amor y odio, heroísmos y vilezas– que supone el universo de los libros de caballerías, un arco de valores de la realidad más tangible respecto a la posición de la mujer, pero sí que contribuye a configurar las aspiraciones de ésta, al ir rompiendo el paradigma de sumisión merced al cual la realidad social posterga a las mujeres. El análisis de la condición femenina es para Luján centro y motivo de sus obras, pues este libro de caballerías dista cuatro años de la posterior publicación de su tratado de *Coloquios matrimoniales* (1550), dedicados, como hemos visto, a la educación de la mujer. Como señala Romero Tabares, a propósito de los *Coloquios*, “la mentalidad que subyace a este libro es marcadamente profeminista, aliada del humanismo cristiano erasmista, de modo que nos es lícito afirmar que dicha mentalidad puede aparecer (...) en una obra que se encuentra a cuatro años de distancia de ella, a pesar de tratarse de una novela de caballerías” (1998: 113). Por tanto, en *Don Silves de la Selva*, la posición que adopta Luján ante el tema femenino será de corte humanista:

Pues esta corriente [humanista] dejaba de considerar a la mujer como ideal platónico de belleza, reina del corazón del hombre y empezaba a respetarla en la estricta medida de su virtud, entendiendo este término en su sentido latino; por tanto, el modelo caballeresco idealista se rompe en aras de un mayor acercamiento a las posibilidades reales de la mujer (Romero Tabares, 1998: 114).

La condición de la mujer en los Siglos de Oro no deja de preocupar a los tratadistas, propiciando una gran variedad de reflexiones masculinas sobre su conducta, valor, virtud, proponiendo más que mujeres posibles, modelos conductuales que las mujeres debían seguir para alanzar la perfección, su redención. Ante esta perspectiva, la iniciativa de Luján es más que loable, teniendo en cuenta que el debate de la llamada “Querrela de las mujeres” y los textos y modelos pro y antifemeninos siguen en auge, reivindicando sus particulares recetas para la constitución de la dignidad de la mujer. Luján seguiría la práctica de la literatura caballeresca, sin renegar de su ideología erasmiana, al cristianizar la primera. Así, un género de nacimiento y características esencialmente medievales –las que fundamentan la caballería feudal– se adapta a los tiempos modernos, dando lugar a obras cuya mentalidad y objetivos se identifiquen con el pensamiento renacentista. Y a este compromiso espiritual del hombre renacentista, Luján añade otra singularidad: crea una heroína, Pantasilea, que compite en protagonismo con el caballero de la historia, don Silves.

Sin embargo, lejos queda ya la encarnación de las fuerzas de la naturaleza salvaje, indómita e incultivada, descendiente de las Talestris, Hipólitas, Camilas, de las más temidas amazonas representadas en las amazonomaquias. Se va dejando paso al predominio del perfil afectivo de la reina amazona. El autor neutraliza también la fuerza andrógina amenazante del personaje mitológico, al juntarlo con vínculos matrimoniales con el compañero varón y hacerla madre de un niño, Astrapolo, cuyas aventuras ya no nos llegan. En última instancia, se evidencia que, como alteridad exótica, fascinante y peligrosa, la única amazona buena es una amazona convertida: la mujer enamorada que pone las armas al servicio del varón o las abandona para entrar en el universo convencional, en el mundo cortesano; o aquella que pelea al lado del hombre, aislada de su ejército propio compuesto solo por mujeres.

El análisis de estas figuras amazónicas, inmersas en el mundo de la caballería, muestra cómo el mito clásico de las heroínas reunidas en matriarcado ha de reinventarse, adaptarse al nuevo entorno sociocultural. Ello exige una serie de modificaciones en el contexto general del mito y obliga a rastrear las contradicciones de género y clase, a interrogarse sobre las identificaciones de mujer combativa y atractiva que concibe sus propias empresas. La amazona queda así alejada del espacio del salvaje, al ser introducidas en la sociedad civilizada por medio de la reunión con el hombre, mediante

la aparente complementariedad que proporciona la pareja<sup>104</sup>. De modo que el desafío normativo llevado a cabo por estos personajes amazónicos amadisianos se dirime entre la cosificación de la mujer, su aislamiento como realidad exótica o excéntrica, como figura subversiva, o su inclusión en el orden social dentro de la ficción reformista, cristianizada y erasmista, que plantea un autor versátil como hemos visto que demuestra ser Pedro de Luján.

---

<sup>104</sup> Beteta señala que en el *Silves de la Selva Pantasilea* se convierte en la coprotagonista de la narración y logra el amor del caballero protagonista absoluto, don Silves, pero para ello ha de pagar un alto precio, pues renuncia al reino gineocrático y a su propio ejército que deja en manos de su madre Calpendra para seguir la andadura caballeresca al lado de don Silves: “la amazona consigue, después de siglos de ocupar un lugar secundario en la ficción medieval, ocupar un lugar propio en la imaginería literaria, pero el precio a pagar fue elevado: renunciar a su identidad mítica y someterse a la autoridad patriarcal” (2011: 199).

#### 5.4. Otras amazonas, otros libros de caballerías

El tema de la *virgo bellatrix*, de la mujer belicosa, presenta en los libros de caballerías españoles, como estudia Marín Pina, dos variantes fundamentales: la amazona caballeresca y la doncella guerrera. La segunda de las variantes es la de la doncella que, por circunstancias diversas (como auxiliar a su amado o recuperar los derechos al trono) viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería; en oposición a la primera, la amazona, la variante por antonomasia del arquetipo de la mujer belicosa, guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba, perteneciente al pueblo guerrero femenino. Estas dos variantes aparecen desde sus inicios relacionadas e incluso contaminadas, como sucederá en los libros de caballería españoles (Marín Pina, 1989: 84)<sup>105</sup>. Hay que tener en cuenta que, como apuntábamos en capítulos anteriores, desde la inclusión del tema amazónico en la literatura europea a través de su incorporación en las tres novelas de materia antigua o clásica del siglo XII (el *Roman d'Énéas* con la virgiliana Camila, el *Roman de Troie* con Pentesilea y el *Roman d'Alexandre* con Talestris), se eliminarían del motivo literario algunos los atributos atávicos que tradicionalmente lo habían caracterizado.

Las amazonas caballerescas entrarán en la literatura caballeresca castellana amoldando su universo al de caballeros como el Esplandián de Montalvo, y su convertida y cristianizada reina Calafia. Las amazonas caballerescas presentan una feminidad que no existía en los textos griegos, deslumbrando a los caballeros cristianos por su belleza y presencia “varonil”, pero gallarda, esbelta y exótica, así como por su ferocidad y estilo de vida –frente al propio de la mujer del mundo cortesano–, elementos que, sin embargo, al igual que su condición tribal y costumbres más andrófobas, serán convenientemente aletargados o definitivamente eliminados tras su inicial presentación. De modo que estas cualidades nuevas, más propias de lo culturalmente identificado con “lo femenino”, se manifestarán en las amazonas que poblarán los libros de caballería, desde la primera inclusión de la reina amazona Calafia en las *Sergas* de Montalvo<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> Los autores de libros caballerescos humanizan el mito, otorgándole un tratamiento cortés y acentuando los rasgos femeninos de la amazona (Marín Pina, 1989: 84). Así, tanto la amazona como la doncella guerrera evolucionan de forma paralela, hasta el punto de que a veces los mismos autores funden en un mismo personaje trazos de cada una de dichas modalidades (Sales, 2004: 67).

<sup>106</sup> La amazona Calafia, convertida al cristianismo y casada con el caballero Talanque, primo de Esplandián, seguirá apareciendo en la saga amadisiana, auxiliando a sus ya familiares; así, en *Lisuarte de Grecia*, libro séptimo del *Amadís*, es desafiada por otra amazona, la reina Pintiquinestra. Esta Pintiquinestra muestra su admiración por la famosa Calafia: “Yo, la reina Pintiquinestra, señora de la gente menguada de tetas, servidora acrescentadora de la ley de mis dioses, hago saber a ti, Calafia, reina de Sifornia, que yo vine a



Marín Pina hace elenco –sin afán de exhaustividad– de un nutrido grupo “notables mujeres que se señalaron en el esfuerzo de las armas”, como reza la dedicatoria del *Platir* (1533) de Francisco de Enciso. Desde el prólogo-dedicatoria del tercer libro palmeriano se habla de la infanta Florinda (hija del rey Tarnaes, soberano de Lacedemonia), que destacó en el ejercicio de las armas como cualquier otro caballero. El motivo de Florinda para tomar las armas y actuar como caballero –se transforma en el Caballero de las Ramas de Oliva– es el amor, pues pretende liberar a Platir de su prisión y reencontrarse con él. Así, Florinda en los últimos capítulos del *Platir* abandona el hábito femenino y toma el de caballero para poder rescatar a su enamorado Platir de la prisión de Peliandos<sup>107</sup>. Marín Pina (1989: 82) subraya que Florinda emprende una aventura caballerescas disfrazada de guerrero que nada tiene que envidiar a la de cualquier otro caballero –e incluye también enamoramiento de otra dama, Mirnalta<sup>108</sup>, a la que rescata de camino a la cueva de su amado Platir–, e indica asimismo cómo el tema desarrollado en el libro palmeriniano no

---

esta tierra por poderme provar con algún buen cavallero. E aviendo oído tu fama, soy muy alegre con tu venida, porque según lo que de ti he sabido, no podría ganar más gloria con ningún cavallero vencióndole que contigo” ([1525] 2002: 78). Véase Nasif (2010).

<sup>107</sup> Peliandos, que vence en batalla a Florinda, no deja de alabar la bizarra y valiente actuación de la doncella, como apunta Marín Pina: “elogiada por Peliandos, que no cuenta con referentes de otras heroínas tan belicosas como la recién llegada hasta su prisión, y por el mismo narrador, quien afirma que ‘en todas las crónicas antiguas nunca se lee de donzella que por cavallero tal cosa hiziesse, ni fue tanto lo de Cleudia (*sic*), de quien se haze tanta minción en las corónicas romanas’ [fol. clx r]. El heroico comportamiento de Florinda no encuentra parangón con la actuación de ninguna valerosa mujer de la antigüedad, ni tan siquiera con la vestal Claudia, que tanto arrojó demostró en la defensa de su padre. La actuación de ambas mujeres no es totalmente comparable y más lo habría sido su equiparación con alguna otra heroína ‘señalada en el uso de las armas’ por amor de las crónicas caballerescas del momento. Aunque el ejemplo más inmediato lo representaba la Bradamante ariostesca, que en busca de su amado Ruggiero, prisionero en el castillo de Atlante, protagoniza una serie de aventuras y una historia amorosa con Flor de Espina de idénticas características” (1989: 91). Marín Pina señala que las similitudes entre la heroína palmeriniana y la ariostesca son evidentes, pues Bradamante parte en hábito de caballero en busca de su amado Ruggiero, prisionero en el castillo encantado de Atlante. La liberación y encuentro con su enamorado da lugar, entre otros episodios, a la defensa de Flor de Lis y a sus amores con Flor de Espina de España, la doncella que se enamora de ella creyéndola caballero. Teniendo en cuenta el éxito que el *Orlando furioso* de Ariosto alcanzó desde su publicación en 1513, la historia pudo ser conocida por el autor palmeriniano, aunque la traducción castellana del libro, debida al aragonés Jiménez de Urrea, sea de fecha posterior (1594). De modo que Marín Pina (1989: 91) reconoce la influencia italiana en el grupo de doncellas guerreras que por amor toman las armas, como la Bradamante ariostesca o la Clorinda de Tasso.

<sup>108</sup> Beteta señala que la inclusión de la fascinación amorosa que involuntariamente despierta en la doncella Mirnalta, que cree estar ante un “verdadero caballero”, da pie a la incorporación de situaciones cómicas provocadas por la apariencia masculina de la *virgo bellatrix* que no se habían tratado con anterioridad a la publicación del *Platir* (1533) (Beteta, 2011: 200). Esta situación cómica de mujeres que enamoran mujeres se refiere así: “Fue tan pagada de ella la doncella, creyendo que fuesse Florina cavallero, que muría por ella de amores, tanto que, yéndose acostar la infanta, no se pudo çufrir Mirnalta, la donzella, que así avía nombre, que no descubriessse su coraçon a la infanta. Y vos digo que Mirnalta era por maravilla fermosa y muy agraciada, tanto que pareció ella muy bien a la infanta Florinda. Muchas cosas de amores y de requiebros pasaron entre la donzella y Florinda, tanto que Florinda se otorgó por su cavallero veyendo el sobrado amor que Mirnalta le tenía, prometiéndole que quanto él boviessse de probarse en una aventura de un cavallero su amigo que estaba en prisión de luego ser con ella y d’estar allí quando ella mandase” (I, cap. 70; 1997: 388). Vemos cómo la doncella guerrera en hábito de caballero sigue el juego amoroso y promete a la mujer prendida de ella volver.

era, sin embargo, novedoso en el género caballeresco, aunque sí importante para su definitiva acuñación, pues del mero apunte en los primeros libros de caballerías que introducen el tema, “hemos pasado en éste a un tratamiento mucho más complejo del tipo encarnado ahora no en un personaje innominado o secundario, sino en la propia protagonista de la obra, tal y como sucedía con la variante de la amazona en la serie amadisiana” (1989: 90). La estudiosa repasa algunos de los libros de caballerías en los que se incluyen *virgines bellatrix*: la doncella Ricarda del *Primaleón* (1512) de Francisco Vázquez; el anónimo libro de don *Polindo* (1526), que presenta la variante de la doncella guerrera con la figura de la mora Felises, que enamorada de oídas de Polindo, llega en figura de caballero hasta los torneos de Macedonia para declararle su amor; el *Amadís de Grecia* (1530), el *Cristalián de España* (1545) de Beatriz de Bernal, con la historia de Minerva, una hermosa doncella dedicada a la vida caballaresca; el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros [El cavallero del Febo]* (1555-1580-1587)<sup>109</sup>, donde la princesa amazona Claridiana presenta rasgos propios de una doncella cazadora y guerrera; la cuarta parte del *Belianís de Grecia* (1579), que presenta a la princesa Hermiliana vestida de caballero en busca de su amado Clarineo; etc.

Feliciano de Silva sería el primero en asimilar, en su *Lisuarte de Grecia* (1525), y en casi los mismos términos, el tipo de amazona que había propuesto por Montalvo en los últimos capítulos de las *Sergas* (Marín Pina, 1989: 87). De Silva hace de la reina amazona Pintiquinestra una nueva amazona rival de la reina Calafia que, aunque casada, sigue luchando al lado de Amadís. El mismo afán de gloria que movía a Calafia es el que estimula a Pintiquinestra cuando acuda a Constantinopla para enfrentarse a los cristianos en socorro del rey Armato de Persia: “El combate individual lo libra, sin embargo, Pintiquinestra en una batalla de tres por tres con la misma Calafia hasta sucumbir a la fama y valor de Amadís. Por el héroe, la nueva amazona abandona el combate, se convierte al cristianismo y contrae finalmente matrimonio con Perión de Sobradisa, hijo de Galaor” (1989: 87). Nos encontramos, por tanto, con idéntico destino para la amazona de De Silva que el que le procuró Montalvo a su Calafia.

El tema de la mujer belicosa sigue en las continuaciones. En la saga amadisiana será de nuevo Feliciano de Silva quien lo siga explotando en el *Amadís de Grecia* (1530), donde se recoge ambas variantes de la *virgo bellatrix*. En este noveno libro amadisiano, el tipo aparece también en su variante de amazona, representado por Zahara, reina del

---

<sup>109</sup> El ciclo ha sido estudiado en su conjunto por Campos García-Rojas (2002).

Cáucaso: “que amazona e tan grande de cuerpo como jayana era, la qual tan en extremo hermosa que a duro en el mundo se pudiera fallar otra más” (fol. cxxxvj v; cit. en Marín Pina, 1989: 87). Zahara llega hasta Babilonia atraída por la belleza y fama del príncipe babilonio Zair (como Talestris lo fue por Alejandro Magno y Pentesilea por Héctor), de tal modo que su intención es contraer matrimonio con él y unir así poder y bienes; sin embargo, la muerte del príncipe pagano a manos del cristiano Lisuarte moviliza al ejército de mujeres y Zahara, junto con Abra y otras reinas amazonas, acuden para tomar su venganza (Marín Pina, 1989: 87):

Y todos aquellos señores fueron por la reyna Zahara, la qual hallaron armada de todas las armas, tan ricas que no tenían precio, encima de un gran unicornio, con el escudo que ya vos diximos. La reyna de Sármeta le llevaba la lança, y la de Ycarnia el yelmo, la de Colcas un arco muy fuerte con tres saetas. Con ella venía Abra con sus doncellas en sus palafrenes, cubiertas de paños de duelo, tan tapadas, que aún los ojos no se le parecían (...) (II, cap. 54; 2004: 344).

Las amazonas serán derrotadas, una vez más, por las tropas del imperio justo y cristiano, de la autoridad solemne de Amadís de Grecia.

Además, en este noveno libro amadisiano aparecerá también la variante de la doncella guerrera en el personaje de Gradafilea. Esta doncella enamorada que ya había aparecido en el *Lisuarte de Grecia*, combatirá como caballero, protegiendo a su amado Lisuarte de Grecia. Gradafilea, hija de Grifilante, rey de la ínsula de Giganteida: “aun a sabiendas de los amores de Lisuarte con Onolaria, profesada desde el séptimo libro amadisiano hacia este rey un amor imposible (...) un amor resignado que le llevará, en este caso, a tomar las armas y a luchar al lado de su enamorado Lisuarte” (Marín Pina, 1989: 89). En su primera aparición en batalla no se enfatiza su belleza, pues la ocasión exige ante todo templanza, que demuestra cuando se va a enfrentar a Zarabán, hijo del rey de Egipto: “llegó a la puerta del campo un cavallero tan grande que poco para jayán le faltava, armado de unas armas todas bermejas” (II, cap. 17, [1530] 2004: 284). La actuación de Gradafilea en la batalla es comparada con la de las grandes mujeres de la Antigüedad; el rey alaba su intervención y la considera una hazaña de gran valor. En cambio, el énfasis en su belleza aparece, tras haber sido llevada a la victoria por sus virtudes guerreras, cuando está a solas con Lisuarte: “medio por la fuerça el yelmo de la cabeça se le quitó, que, como le viesse, luego conoció ser la hermosa infanta Gradafilea”

(II, cap, 18, 2004: 286). La belleza de la doncella guerrera conmueve a Lisuarte de Grecia, que le confesará un falso amor: “Lisuarte de Grecia, cuando esto dezía, la estava mirando que todas las sus muy hermosuras fazes bañava de lágrimas, en las cuales el orín de las armas no podía encubrir el resplandor de su gran hermosura” (II, cap. 17, 2004: 287).

El tópico de la *virgo bellatrix* también está presente en el *Espejo de príncipes y caballeros*, y, como señala Campos García-Rojas, es común a todo el ciclo: “El protagonismo de estas doncellas guerreras campea de la mano de los principales caballeros, muchas veces superándolos, y llegan a constituir una parte integral de la estirpe y descendencia del emperador Trebacio. El Cavallero del Febo, por ejemplo, finalmente y tras una guerra de dimensiones mundiales, consolida su matrimonio y amor con la princesa Claridiana, de Trapisonda” (2002: 399). Claridiana es una amazona que demuestra un valor, a través de sus hechos en armas, que nada tienen que envidiar a los de los más afamados caballeros de la historia. Como señala Campos García-Rojas, la variante de la *virgo bellatrix* que se corresponde con la doncella guerrera es, efectivamente, un fértil tópico literario que abunda en los libros de caballerías y cuyos orígenes se remontan a las Amazonas de la mitología clásica, “pero su carácter se nutre de muchas tradiciones que, a su vez, han ido dando diferentes formas híbridas a estos personajes femeninos y que ya no son sólo las tradicionales Amazonas belicosas”, sino que ahora se configuran como los de bellas doncellas entregadas a las caballerías y que asumen, por necesidad o por su naturaleza, el atuendo masculino. Sin embargo, como destaca García Campos-Rojas, “bajo sus armaduras y yelmos resguardan a mujeres con pasiones y deseos que las llevan a enamorarse y a buscar el matrimonio sin que esto vaya en detrimento de su fama y honra, tanto femeninas, como caballerescas” (2002: 404-407). Así, se presenta Claridiana, hija de del emperador de Trapisonda y de la emperatriz Diana, reina de las Amazonas, y de ahí su educación en la cacería y las armas:

Y [Bariandel, Liriamandro y Zoilo] vieron que de la mayor espessura salía un grande y espantoso puerco, que con gran velocidad venía corriendo, en seguimiento del qual vieron venir una donzella, a parescer de poca edad, que en un poderoso cavallo venía, con un venablo en la mano, y vestida con una marlota de brocado verde, prendidos los cabellos –que oro de Arabia parecían– con una red de oro llena de resplandescientes piedras, [...] la qual, hiriendo reziamente al cavallo de las espuelas, venía con tanta furia que la tierra por do venía hazía temblar. [...] Y con la grande furia que traía, la hermosa dama passó adelante con su cavallo. Y dándole luego la buelta, muy sosegada, como si cosa ninguna

hubiera hecho, passo a passo se vino para los cavalleros, los quales tan espantados estavan de lo que avían visto que sin hablar palabra el uno al otro se miravan, paresciéndoles ser cosa de sueño, o alguna celestial visión, según las excelencias y estremadas gracias que tan súbita y arrebatadamente vieron en aquella donzella. Porque demás del maravilloso golpe que avía hecho, vieron en su rubicundo rostro tanta hermosura que no avía entendimiento humano que lo pudiesse imaginar ni creer. [...]

–Sabed que yo me llamo Claridiana, y soy hija del emperador Theodoro deste imperio de Trapisonda, y de la emperatriz Diana, reina de las amazonas. Los quales, aviendo seídos enemigos capitales, después que entre sí huvieron passado grandes guerras, de la primera vista que el emperador vio a mi madre se enamoró della. Y siendo él mancebo y ella donzella, haziendo pazes, se casaron. Y no aviendo otro hijo ni hija sino a mí, que desde niña me he criado en este exercicio de la caça. Y tengo propuesto de tomar orden de cavallería, porque mi madre, siendo donzella, hizo tan altas cosas en las armas que no hubo cavallero en su tiempo que le passasse, y tengo mucho desseo de parescille en algo. [...] Valerosos príncipes, si todavía no se os haze grave, vamos a la ciudad de Trapisonda, que cerca de aquí es. Porque con vuestra ida, las fiestas que, recibiendo yo la orden de cavallería, se han de hazer, serán luego començadas. (II: 217-18, 220-21, 227, Campos García Rojas, 2001: 192)

No faltó, pues, en este tiempo la muy valerosa princessa Claridiana, que aviendo mucho a la emperatriz consolado, prometiéndole de no bolver a Grecia sin el emperador, se hizo armar de sus fuertes y ricas armas, y en un grande y ligero cavallo, en compañía de solas sus donzellas, se partió de la ciudad [...]. No rehusó, pues, la fortíssima princessa el pavoroso encuentro del jayán; que dando de las espuelas al cavallo, con la lança en la mano [...] le salió a recibir [...]. Esto hecho, la princessa dio gracias a Dios por la victoria que la avía dado, y subiendo en su cavallo, se fue para el castillo [...]. Y entrando la princessa dentro, luego tomó las llaves del castillo. Y preguntando a dónde estava la reina, fuele mostrada una quadra, donde la halló con la infanta Teófila y sus donzellas, que muy tristes estavan, sin esperança de algún socorro [...]. Pues como la princessa entró donde la reina y la infanta estavan, y supieron lo que en su deliberación avía hecho, se fueron para ella, diziendo:

–Ay buen cavallero, de Dios ayáis el galardón de lo que por nosotros avéis hecho. Y mucho os rogamos os quitéis el yelmo, o nos digáis vuestro nombre, para saber a quién somos en tanto cargo.

La princessa, por más las alegrar y consolar, se quitó el yelmo y les dixo quién era, quedando tan hermosa con el trabajo que avía passado, que no menos maravilla era de mirar que quando sale Diana por las tardes, al tiempo que es del sol más encendida. Y

la reina y la infanta, admiradas de tal maravilla, la estaban mirando, pareciéndoles más ser sueño que verdad lo que veían. Y al fin, abraçándola la reina y la infanta, y dándole gracias por lo que por ellas avía hecho, estuvieron allí lo que del día quedava y la noche, y otro día por la mañana. (IV: 117, 121, 123-24, Campos García-Rojas 2001: 192-93)

De modo que esta doncella, que no oculta su feminidad, no renuncia a las actividades propias de las antiguas Amazonas. Porque, como señala Campos García-Rojas:

Cuando la doncella guerrera no está entregada al ejercicio de las armas en batallas, torneos o justas, se dedica a la cacería en los bosques. Es digna heredera de la reina de las Amazonas, que queda vinculada con Diana, la misma deidad romana. Asimismo, Claridiana es asociada con la luna y así se establece un vínculo casi insalvable entre ella y El Cavallero del Febo, cuya marca de nacimiento representa un sol, y con quien más adelante casará (2002: 404).

La belleza de Claridiana es naturalmente resaltada, y su hermosura sorprende a quienes la contemplan. En ese punto, Campos García-Rojas subraya cómo “la descripción de su belleza no se separa de su actividad caballeresca y, de hecho, Ortúñez de Calahorra yuxtapone en una escena la belleza femenina de Claridiana con el fragor y la agitación producidos por la batalla” (2002: 405). El estudioso destaca el pasaje en el que la doncella muestra su fatiga tras el esfuerzo físico y que, aun así, deja admirados a los caballeros que descubren que bajo el yelmo se halla una mujer, y además de una extraordinaria belleza: “lo que aquí parece ser un rasgo más que subraya la belleza femenina y que acentúa el valor en Claridiana, en un ingenio como el de Cervantes pudo convertirse en una excelente oportunidad para la burla y el ridículo. En la descripción arriba citada se deja leer un sutil dejo de ironía al reunir en el mismo momento una belleza casi divina y enajenante, a una fatiga y descompostura que lindan con el ridículo” (2002: 404).

En la Tercera parte de *Espejo de príncipes y caballeros* destaca la *virgo bellatrix* encarnada en Sarmacia, la segunda hija del rey de Lacedemonia, que ha escogido la vida de las caballerías. Apunta Campos García-Rojas:

Es una de las doncellas guerreras que aparecen y cuyo papel incide especialmente en importantes episodios. (...) Es una doncella guerrera que, por celos y cierta rivalidad con su hermana, se enfrenta con Orístedes, el troyano, y así surge el gran amor que los une. Nuevamente, esta doncella corresponde al tópico de la *virgo bellatrix* que, sin ser

propriadamente una amazona, lleva a cabo actividades propias de ellas y de los caballeros andantes. Sarmacia, sin embargo, no deja de ser también poseedora de una belleza sublime. El enfrentamiento de Orístedes con Sarmacia es paralelo al que ocurre entre El Cavallero del Febo y Claridiana en la primera parte del ciclo, estableciéndose así un vínculo más entre el príncipe griego y este troyano heredero de Héctor. Sarmacia encabeza la lista de doncellas guerreras que aparecen en la Tercera parte y que, ya sea por nacimiento o por matrimonio, se vinculan con las casas reales de estos libros de caballerías (2002: 425)<sup>110</sup>.

Sin poder hacer un repaso de todas las amazonas que se presentan en los libros de caballerías, nos detendremos en algunos de los casos que han sido mejor estudiados y que aparecen en el *Tristán el joven* (Trinea), el *Belianís de Grecia* (Tercera y Cuarta parte) (Hermiliana) y en *La corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe* (Camiliana).

En el *Tristán el joven* (1534), segunda parte del *Tristán de Leonís*, nos vamos a encontrar con la reina Trinea, amazona que desembarca en las tierras del rey Tristán, hijo de Tristán e Iseo, conducida por Elisandro, servidor del rey. Así se presenta: "... sabed que yo soy Trinea, reina de las amazonas, y en el mi reino no hay varones, y nos usamos las armas más, y no damos ventaja a los varones" ([1534] II, cap. 163; Cuesta Torre, 1997: 671). De nuevo, la belleza de la reina amazona es destacada con asombro, así como las galas de su indumentaria: "Y sali6 la reina vestida de una seda tan morada con una bordadura de oro, y los sus muy hermosos cabellos peinados, y sobre su cabeza una corona de oro llena de piedras de gran valor; la cual iva tan hermosa y tan bien dispuesta, que era cosa extraña de ver" (II, cap. 163; Cuesta Torre, 1997: 673). La reina Trinea se enamora del joven Tristán, quien le corresponde en su pasi6n, pero nunca se casar6n. Trinea llegar6 a tener un hijo del rey, pero ya no estar6n juntos. Trinea volver6 a su reino para ocultar su estado y all6 ser6 donde nazca su hijo, Tristán de Libia. El rey Tristán ir6 al reino a apoyar a Trinea, pero no se dar6 a conocer (II, cap. 212; Cuesta Torre, 1997:

---

<sup>110</sup> Campos Garc6a-Rojas subraya c6mo estos personajes se nutren de muchas y variadas influencias culturales, de modo que incluso "se confunden en ellas por su actividad y rusticidad las pastoras y los personajes femeninos que utilizan el atuendo masculino" (2002: 26). Mar6n Pina (1989: 84) destaca, en efecto, para el tema de la *virgo bellatrix* los antecedentes art6ricos del personaje en el *Libro de Silence*, de Heldris de Cornualles (hacia 1270), donde la protagonista debe ocultar su condici6n femenina y luchar como un caballero para defender su reino.

754). Lejos queda ya la imagen de la amazona salvaje, varonil y combativa, como la Camila de la *Eneida*, alimentada por una yegua, criada en el bosque y guerrera salvaje<sup>111</sup>.

En el *Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta parte)* (1579) de Jerónimo Fernández, la princesa Hermiliana, hija del rey de Francia, vestirá los hábitos de caballero para ir en busca de su padre y de su tío. Mediante el cruce entre mitología y ficción caballeresca, habitual en estas ficciones, aparece el dios pagano Marte que le otorga la orden de caballería por valentía, y la provee de unas armas blancas. Como señala Gallego, la princesa Hermiliana de Francia es uno de los personajes más interesantes del *Belianís*, en sus cuatro partes; desde su aparición en el Libro I hasta su conversación con Marte, en el Libro III, Hermiliana no presentaba características especiales que la diferenciases de otras doncellas como Florisbella, Sirena o Policena. Sin embargo, durante la prueba del Castillo de la Sabia Medea, Hermiliana no se conforma con contemplar el esfuerzo de los caballeros, sino que tiene el coraje de presentarse ante Marte, el fiero señor de la guerra, y suplicar clemencia para su padre y para su tío, que han caído derrotados. Impresionado por su valor, Marte decide armarla “caballero”:

Entonces prestamente, sin ver persona alguna de la suerte que aquello fuesse hecho, se halló la gentil Hermeliana desnuda de los feminiles adereços, bestida de ricas calças y jubón, y en el throno fue armada de unas ricas y resplandecientes armas blancas (...) y poniéndose de rodillas, el valeroso Marte se quitó su tan estimada y primera espada, ciñiéndosela al lado yzquierdo, le dio un golpe con ella en el hombro y la valerosa dama se la tornó a quitar, rescibiéndola de la mano de Iuno; entonces Marte la abraçó y besó en el carrillo, diciendo que tuviesse por cierto que sería tan abentajada en las armas para con los cavalleros quanto lo era con las damas en hermosura (fol. 60-r<sup>o</sup>) (Gallego, 2013: 139).

Gallego advierte que a partir de ese momento Hermiliana se comportará como los caballeros: recorrerá los caminos en busca de aventuras, participará en torneos, defenderá a los desvalidos y luchará en grandes batallas (2013: 140). Asimismo, Hermiliana, como caballero, irá también en busca de su amado Clarineo: “la mujer caballero no ha recibido una formación guerrera, sino que toma las armas para solucionar alguna cuestión concreta. En el caso de Hermiliana, se trata de recuperar a su caballero, don Clarineo de España, que goza de los amores de la bella Rosaliana mientras la princesa de Francia lo espera inútilmente en el castillo de la sabia Medea” (2013: 140). Siguiendo a Gallego:

---

<sup>111</sup> Aunque en el *Roman d'Énéas*, bebiendo de esa fuente virgiliana, había surgido ya una descripción de la amazona que subrayaba su belleza y atributos femeninos (Marín Pina, 1989: 84).



Hermiliana se destaca como una alta princesa y viste como un caballero pero, aunque a veces se la confunda con un hombre, la mayor parte de las veces no oculta su identidad, de modo que la imagen que presenta –la de una hermosa doncella cristiana luchando como un caballero– posiblemente sí remitiera a la Poncella [*La Poncella de Francia* (Sevilla, 1520); es probable que exista una edición anterior de 1504], inspirada en la vida de Juana de Arco] en el imaginario de los lectores. Por otra parte, Sánchez Valat (2012) destaca que, a diferencia de la *Poncella*, que defiende siempre su virginidad, la doncella guerrera del romancero termina casándose. La *virgo bellatrix* caballerisca, a pesar de su nombre, también contrae matrimonio, y a menudo –aunque no siempre– es precisamente el amor lo que la lleva a tomar las armas. Es así en el caso de Hermiliana, pese a que, como veremos, seguirá ejerciendo labores caballeriscas después de haber encontrado a su amado (Gallego, 2013: 138).

Igualmente la valentía de Hermiliana es contrastada con la de otros caballeros a los que vence y que, en comparación, no son rival para esta *virgo bellatrix*. Así, como señala Gallego, obtenidas sus armas, Hermiliana parte en una larga *queste* para encontrar a don Clarineo. En el camino conoce al desventurado Gloridiano, un caballero de escasa valía que está a punto de perder a su amada Roselia, cortejada por el soberbio Polinéstor. Hermiliana se ofrece a acometer la batalla por él, ocultando su rostro bajo las armas de Gloridiano. La doncella vence en la batalla y el padre de Roselia hace que las dos se casen allí mismo, ignorando que el caballero no es Gloridiano, y que se trata de una mujer. Por la noche Roselia, que sabe que su nuevo esposo no es Gloridiano, pero que desconoce todavía su condición femenina, de modo que trata de ver su rostro mientras duerme y queda admirada de su belleza:

Y si fuera libre creo le diera en el corazón nuevos pensamientos; y desseando ver del todo sus lindos pechos, de los quales algún tanto tenía descubierto, levantó de sobre ellos la ropa, con lo qual fue más espantada, conociendo que doncella y no cavallero fuesse, y elebose tanto en mirarla, estando casi fuera de sentido, que sin ver lo que hazía sobre sus pechos cayó una gota de cera ardiendo, que a la princesa con un ¡ay! sobresaltado hizo recordar (fol. 89-vº) (Gallego, 2013: 140).

Se introduce así el tópico de la *pulchritudo*, que no falta en la caracterización de las mujeres belicosas de la ficción caballerisca. Gallego señala que esta recreación del mito de Eros y Psique no culmina en desastre para las doncellas, pues Roselia queda

mucho más tranquila, sabiendo ahora que su matrimonio con Hermiliana no es válido (2013: 140). Hermiliana acabará su *queste*, encuentra a Clarineo en brazos de Rosaliana y aun así lo salva de ser asesinado por un pretendiente de ésta. Hermiliana se da cuenta de que su enamorado no valía tantos desvelos y no acepta las disculpas de Clarineo:

Pues así avino que, estando una noche Hermiliana más descuydada, le vino al pensamiento quán gran crueldad era la que consigo misma ussava en andarse así perdida tras don Clarineo, aviéndole ella hallado de la suerte que os havemos contado; y pudo con ella tanto la imaginación que, llamando a sus donzellas, mandando que disimulassen con don Clarineo, tomando sus armas y encomendando al huésped que acabasse de curar a aquel cavallero, dexándole de dineros bien proveído, ella se salió de aquel lugar y caminó sin parar toda la noche, locura muy ussada de enamorados coraçones, que ni saben lo que piden ni siguen lo que quieren, y huyen de lo que nunca querrían ser apartados. Y assí llegó a otra villa, donde no hizo sino comer, y metiose por las más espesas montañas de toda Alemania por no ser hallada de aquel que hallarle tantos trabajos passara y tanta sangre le havía costado, y por quien diera la propria vida por no ser nunca d'él apartad[a] (fols. 100 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>) (Gallego, 2013: 141).

Hermiliana se lanza a la caballería andante y, al igual que don Belianís y sus compañeros, recorre el mundo en busca de aventuras. Ni siquiera abandonará su condición caballeresca cuando, finalmente, se reencuentre y reconcilie con Clarineo y ambos contraigan matrimonio. La encontramos de nuevo entre doncellas, pero siempre dispuesta a armarse al menor signo de peligro y participando junto a su esposo, en plano de igualdad, en la guerra de Constantinopla (Gallego, 2013: 142).

En el *Belianís de Grecia (Tercera y Cuarta parte)* también destaca la presencia de la otra variante de la *virgo bellatrix*, la reina amazona Cenobia: “no aquella que fue vençida por el emperador Aureliano, sino otra, que aquella, aunque fue contra los romanos gran señora en Asia, no fue reyna de amaçonas, que aún a la saçón no heran salidas del monte Cáucaso en ajenas conquistas” (fol. 182-v<sup>o</sup>) (Gallego, 2013: 142). Igual que la reina Calafia, acude para luchar contra los cristianos en el asedio a Constantinopla; también se enamora de su paladín, Belflorán, pero no es correspondida; más adelante, tras beber de una fuente encantada, acabará enamorándose de Armesildo, el mejor amigo del héroe, que llevaba tiempo prendado de ella (2013: 143). El autor del *Belianís* sin duda humaniza a las Amazonas, que ya no matan a sus hijos varones al nacer, sino que los envían al exilio cuando cumplen cierta edad. De nuevo, la belleza es característica

definitoria de la reina Cenobia, quien se comporta siempre siguiendo las reglas de la cortesía, demostrando conocer los usos y costumbres del mundo civilizado. Aunque, como señala Gallego, no permite que nadie olvide que, pese a la belleza y diplomacia de las amazonas, son un pueblo de feroces guerreras: “Sabed que yo soy la reyna Zenobia, la madre de las amazonas, de las quales viene esta flota poblada; que, aunque agora os parecen ángeles, ya vendrá tiempo que en el campo os parezcan demonios (fol. 183-r<sup>o</sup>) (2013: 144).

Éstas –Claridiana, Trinea, Cenobia...– son algunas de las amazonas caballerescas que dan vida al mito amazónico en el siglo XVI, en pleno Renacimiento. Todas estas amazonas conforman un nuevo modelo femenino que, frente a sus mitológicas antecesoras, se adapta al de las amazonas cortesanas, que concilian de manera admirable los atributos de la *fortitudo* y la *sapientia*, y añaden el de la *pulchritudo* como identificador del tipo (Marín Pina, 1989: 85). Marín Pina arguye que los ejemplos amadisianos, junto con otros posteriores que constatan la gradual acogida del motivo de las amazonas, dan cuenta de su importancia y vigencia, como sugestiva aportación combinada de *variatio* y *admiratio* (suma de factores ideal en el modelo literario renacentista), entre los autores de libros caballerescos. La clave del éxito de tal vigencia se hallaría “en la paulatina acomodación del viejo mito a los esquemas caballerescos sin perder aquellos rasgos distintivos que desde siglos hacían tan atractiva, y a la vez inquietante, la leyenda o la realidad de las amazonas” (1989: 88). Hermosura, valentía y sabiduría, inclinación al amor y mantenimiento de su espíritu varonil serán en fin, los atributos adoptados y armonizados por estas amazonas caballerescas.

En un último caso que examinaremos, el poco conocido de *La corónica de don Mexiano de la Esperança, Caballero de la Fe* (1583), aparece la *virgo bellatrix* Camiliana<sup>112</sup>. Camiliana es hija de la duquesa Camilina (correlato de una de las amantes del duque de Medinaceli), señora del Gran Puerto. Camilina aparecerá en el capítulo III, VII y XIII del primer Libro junto al príncipe Ofrasio, volviendo a aparecer esta dama fuera de su territorio –fuera de Medinaceli- desde el capítulo XIII hasta el XIX del segundo Libro, esta vez junto a los caballeros Feridano y Ardoniso; pero su hija Camiliana participará en la acción a partir de la segunda parte de la obra, donde bajo una identidad

---

<sup>112</sup> Este libro de caballerías ha sido estudiado por Ana Martínez (2017), en su reciente tesis doctoral en la que lleva a cabo la recuperación del texto, manuscrito que se alberga en los fondos de la BNE, a través de su edición crítica y estudio. Agradecemos a la autora que nos haya facilitado el acceso al texto de su recentísima tesis, y permitido la utilización del mismo.

falsa se convertirá en la principal ayudante del Caballero de la Fe, siendo conocida como el Caballero de la Castidad Enamorada (27, III) (Martínez, 2017: 275). Ambos personajes eran amigos de infancia (esta relación de amistad se debe a que sus tutores son amigos de la duquesa), pero separados al tomar sus familias caminos diferentes no se reencontrarán hasta su adolescencia y sin llegar a conocer el caballero la verdadera identidad de su amiga de infancia. Esta doncella guerrera que toma el hábito de caballero para convertirse en ayudante del Caballero de la Fe, será protagonista de la obra desde el tercer libro, cuando el caballero protagonista, Mexiano, se ha ido a luchar contra el infiel a Constantinopla como capitán general del ejército. Mientras, en las montañas de Luzón, en el ducado de Medinaceli, se introduce de nuevo el personaje de Camiliana, que está de caza en las montañas y allí tendrá lugar una aventura mágica en la que van desfilando las Amazonas principales de la historia. Camiliana se enfrentará a ellas y las vencerá, y éstas, admiradas de tal proeza, como recompensa le conceden sus armas. De manera que Camiliana es armada “caballero” por las Amazonas y le es otorgado un lugar privilegiado en su orden. De esta aventura mágica destacamos el siguiente pasaje en el que se aprecia el valor, la fuerza y valentía de esta singular *virgo bellatrix* protagonista. La originalidad del texto, inédito hasta ahora, justifica la longitud algo desproporcionada de la cita<sup>113</sup>:

Capítulo 25. De lo que a la balerosa Camiliana sucedió en la cueba y del biaxe que hiço a Constantinopla.

En la cueba dejamos a la balerosa duquesa o princesa Camiliana, turbada de lo que había bisto y con propósito de acabar el abentura que había començado. Y, entrando en otro aposento muy más rico, diximos que havía pintadas por las paredes muchas istorias. Pues sabed que eran las istorias de las balerosas amaçonas, que cierto eran muchas, en la cuales había grandes bictorias que habían alcançado y muchas y muy grandes probincias que havían sugetado; en esta sala salieron Martesia, Lampedona, Termodonta, Oritea, Menalipa, Ipólita, Talestris y la gran Pantasilea. Estas ocho, de dos en dos, muy bien armadas, a su uso salieron a la sala. Y las dos primeras, que fueron Martesia y Lampedona, en clara boz y distinta le dixeron:

–Camiliana, el uso de las armas, el balor y brío de ellas, nosotras siendo las primeras bengadoras de las maritales muertes las usamos, poblando de nuestra gente las

---

<sup>113</sup> Como señala Martínez: “este pasaje sobre las Amazonas está inspirado una vez más en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, en esta ocasión en el capítulo XI de la primera parte, titulado: ‘Quién fueron las belicosísimas Amazonas y qué principio fue el suyo y cómo conquistaron grandes provincias y ciudades; y algunas cosas particulares y notables suyas’ ([Mexía] 1990: 95-99). De allí procede tanto el contenido del texto como el conjunto de referencias marginales de él dependientes” (Martínez, 2017: 1221). Respetamos las grafías con que es transcrito el pasaje.

riberas de[ ] río Termodonta, a las faldas del Cáucaso, renunciando al femenino hábito y ejercicio, usando de las belicosas armas de Marte. Y pues a nuestra imitación quieres usar las armas, experimenta primero si podrás defender el escudo de nuestras balerosas manos.

Y, con esto, puniendo mano a dos muy buenas espadas que traían, la dos juntas la acometen con tanto ardid, destreça y valor que a la hermosísima doncella ponían en aprieto. Mas, creciéndole de ordinario más el coraxe y vrío y aun la fuerça, que estremada la tenía, de las dos balerosas amaçonas se defendía y aun las ofendía de suerte que, al parecer, ya así ellas como ella andaban cubiertas de su propia sangre. Vien duró la rigurosa batalla más de dos oras, asta que dando Camiliana un desapoderado golpe a Martesia sobre el yelmo, que pareció haberla endido asta los dientes, ella se combertió en espeso umo; lo cual también de allí a poco sucedió a Lampedona. Mas a Camiliana le sucedía lo que al acero, que metido y caldeado en el fuego se temple, endurece y afina; así le sucedía a ella en estas batallas, que de cada una de ellas salía más balerosa, más fuerte, más diestra y con muy mayores fuerças y brío.

No me quiero detener, a todas las benció con este concierto, que imposible parecía ni cien caballeros sustentar tanto trabaxo, cuánto más una delicada y tierna doncella. La última que salió fue la gallarda Pantasilea, tan braba, robusta y airosa que a la nueva Belona Camiliana puso espuelas, valor y ánimo a la batalla. Lo que se tardó o no, como era negocio de encantamiento no podemos puntualmenete medir el tiempo, mas a lo que pareció duró más de trece oras, con tanto tesón de una parte y de otra que fue una de las más hermosas batallas que en sombra y fingimiento hamás se bio.

Al fin, bencida tanvién Pantasilea de una punta de espada, no le sucedió como a las otras, antes cayendo en tierra se tornó a leblantar buena y sana, y leblantando la bissera fue a abraçar a Camiliana y le dixo: «Abraçadme, balerosa señora, que vos habéis de reducir a la memoria los echos balerosos de las ilustres mugeres que en birtud y en armas á tenido el mundo por famosas». Y diciendo esto le dijo: «Acabad, señora, lo començado, que poco os falta para recibir el premio que buestros trabaxos merecen», con lo cual también desapareció Pantasilea.

Luego entró en otro aposento más adentro, donde vio pintadas infinitas istorias de egipcias, griegas y romanas, africanas, asianas y sículas, y en esta solo le salió al encuentro la famosa reina Zenobia, así en armas como en birtud y hermosura. La cual, sin leblantar la celada, con una clara boz y baronil de que ella estaba dotada, dijo: «¡Ca, balerosa doncella, que aquí habéis de mostrar el valor de buestros braços!». Y, diciendo esto, cubierta de su escudo se bino para Camiliana, la cual en la misma postura la estaba aguardando. Y, dándose los primeros golpe con estremada fuerça y no destreça poca, se hicieron inclinar las cabeças asta el pecho, tornado a redoblar los golpes con tanta presteça

y furia que dos ardientes rayos parecían las espadas. Crecen las reglas de la esgrimas y, así, la una como la otra parecía que cobraban nuevas fuerzas y destreza. Auméntase el furor, crece la furia y el coraxe, la ardiente y ilustre cólera se aumenta, y aun las heridas al parecer en los hermosos cuerpos se iban aumentando.

Al fin, la reina Cenobia dio un golpe de espada sobre la cabeza a Camiliana con tanto rigor y furia que le hizo encar ambas rodillas en tierra, y aun asentar la una mano en el suelo. Mas indo Zenobia a redoblar el golpe, como una ligera onza Camiliana se lebanta y a Zenobia fue a dar la respuesta, con tanta ira y saña que acertándole de llano sobre la celada se hizo el espada dos pedaços, aunque Zenobia andubo por caer titubeando. Y, como Camiliana se alló sin espada, antes que se bolbiesse a afirmar Zenobia se abraça con ella. Y alló vien quien le resistiesse, porque así andubieron forcejeando en la lucha casi un cuarto de ora, asta que la una y la otra vinieron al suelo.

Y, andando a las bueltas sobre cuál bencería a cuál, salió otra dama armada toda de armas, que en el escudo y traça se echó de ber ser aquella balerossa francesa llamada la Poncela, la cual venía acompañando a la reina Artemisa. Y tomando la francesa a Camiliana y Artemisa a Zenobia, que ya estaba de suerte que se entendía llano ser la bitoria de Camiliana, las apartaron. Y, cuando del suelo se lebantó, Camiliana se alló tan sana, buena y descansada como si nada de lo dicho ubiera por ella sucedido.

Y, así, tomándola de la mano la reina Cenobia, entraron en otro aposento donde había doce sillas muy hermosas, seis en cada parte, y en medio de ellas estaba otra muy más hermosa y rica en la cual estaban esculpidas una muchedumbre de istorias de balerosas mugeres. En las ocho sillas, cuatro de cada parte, estaban las ocho amazonas que quedan nombradas; en las cuatro, en la una estaba Semíramis, en la otra Artemisa, en la otra Poncela y en la otra la balerosa reina Cenobia. Las cuales entre todas en la silla qu'estaba en medio la hicieron sentar, y cuando estuvo sentada fuéronse lebantando por su orden, desde las últimas, que fueron Oritia y Antíope. Y, puesta de rodillas la una de un lado y la otra del otro, Oritia dijo:

–Ya la desdichada Oritia, que en la Grecia (por no me ayudar Penaxágoras el <e>scita) perdí mi campo, siendo de los griegos desbaratada aunque no rendida, te concedo Camiliana, el jugar y herir de lança, en lo cual jamás en mi tiempo ubo amaçona ni caballero que me igualase.

–Pues yo, Antíope, hermana de Oritia, que fui de Hércules el griego vencida y por él mis a[r]mas trasportadas en Grecia, te concedo, princesa, el defenderte de escudo, adarga, pabés, rodela, roquel y concha sobre cuantos ubieren en tu tiempo, que en el mío jamás allé quien me igualase. Y esta fue la raçón que en diez y seis batallas campales en que entré jamás fui herida, ni de mi cuerpo se derramó gota de sangre.

Con esto se entraron a sentar y se lebanaron Ipólita y Menalipe. Y, incadas de rodillas, Menalipe dijo:

–Nosotras dos, hijas de las pasadas, te concedemos, princesa, donaire y buena gracia en traer y jugar las armas, en lo cual fuimos de nuestro tiempo las más estremadas.

Y con esto se sentaron luego y se lebanaron Martisia y Lampedena, dijeron:

–Nosotras, las primeras amazonas del mundo, te concedemos el concertar bien un campo, pelear con presteça y saber seguir la bitoria, que en esto tubimos en nuestro tiempo, sobre cuantos vibieron, gracia.

Luego Pantasilea dixo:

–Yo te concedo, princesa, el jugar d'espada y escudo con el flechar el arco.

Luego se lebantó Talistris y dijo:

–Yo, reina y señora del Cáucasso, muger que fui del grande Alexandro nueve días, te otorgo el jugar y herir de alabarda, guchilla, venablo, partesana y gineta sobre todos cuantos fueren en tu tiempo, y hermosa sucesión y alcançar favor con los príncipes.

(Martínez, 2017: 1221-1224)

Al despertar de la aventura mágica de la cueva, Camiliana se encuentra con una enana –disfrazada de enano– que le informa de que se encuentran en Italia. La doncella guerrera decide acudir a ayudar al Caballero de la Fe, por lo que emprende el viaje a Constantinopla para luchar junto a él (Camiliana había prometido profesarle un amor puro de amistad, amor casto y así será hasta el final de la obra). La andadura caballescica de Camiliana estará plagada de aventuras, entre las que destaca su enfrentamiento a un gigante. Así, de camino a la guerra santa se encuentra con ese personaje que infama a Mexiano; ante tal ofensa, la joven no puede más que retar a la bestia, desafío del que sale vencedora. El suceso llegará a oídos del Caballero de la Fe, quien está al corriente de que un caballero ha salido en su defensa y quiere conocerlo. Una vez reunidos Mexiano y el resto de sus caballeros creen que la doncella guerrera es uno de ellos, un varón, y aun así se sienten atraídos secretamente por su belleza inconfesable (el autor explota el tópico de las mujeres que enamoran a mujeres, o su variante de hombres atraídos por mujeres disfrazadas de hombre).

El final de esta historia deja al lector con las ganas de que continúe en una segunda parte, pues el libro acaba sin una verdadera anagnórisis: tras la última gran batalla contra el infiel, el ejército cristiano se recluye y Mexiano tiene que descasar tras el combate, para curar sus heridas. Camiliana y Mexiano yacerán juntos en la misma tienda y entonces la joven –de la que nadie sospecha su identidad femenina– dejará al descubierto su largo

cabello. En estas circunstancias y con ese equívoco desmelenamiento, la esposa de Mexiano entra –mientras todos duermen– en la tienda donde descansan Mexiano y Camiliana, y creyendo que Mexiano le ha sido infiel con la doncella que yace a su lado, empuña un cuchillo, dispuesta a matar a quien cree causante de su deshonra. Aquí acaba el libro. El lector queda sin saber, qué sucederá con este triángulo amoroso, ni si se desvelará la identidad finalmente de la joven Camiliana, quien a lo largo de la obra ha actuado como el más valiente de los caballeros, como una auténtica *virgo bellatrix*, combatiendo junto a su amor puro de infancia, como hermanos, hasta el último momento. Este final abierto deja, pues, en suspenso el destino final de sus protagonistas.

“Imperios desprecié, y la monarquía / que me ofreció el Oriente rojo en vano, / dejé, por ver el rostro soberano / de Claridiana, aurora hermosa mía”, dice el segundo soneto de la *Primera Parte* de *Don Quijote*, el del Caballero del Febo, mencionando a la princesa Claridiana, hija del emperador de Trepisonda y de la reina de las amazonas, personaje principal del *Espejo de príncipes*, como hemos visto. No será la única vez que cite a Claridiana Miguel de Cervantes, al igual que cita el *Belianís de Grecia* repetidamente, desde los mismos sonetos introductorios, por lo que conocería bien a su amazona Cenobia. Aunque tendrá que ser su enemigo Fernández de Avellaneda, en su *Quijote* apócrifo (II, cap. xxiv), quien dé más juego a esta amazona, cuando hace que don Quijote vaya acompañado de ella, y que desafíe a quien se atreva a decir que su acompañante, la Gran Zenobia, reina de las amazonas, no es “la más alta y hermosa fembra que en la redondez del universo se halla”. Pero esa es otra historia, que nos llevaría por nuevos derroteros, imposibles de recorrer aquí.





*Las Crónicas de Núremberg (o Liber chronicarum), 1493*



## **6. AMAZONAS EN EL TEATRO DEL XVI**



## 6.1. Presentación

En el contexto del debate europeo sobre la posición de la mujer en la sociedad, conocido como “La querrela de las mujeres”, podemos pensar las ficciones teatrales en las que los personajes femeninos se convierten en los verdaderos protagonistas, controlan la escena y toman la iniciativa. En el marco de la literatura en defensa de las mujeres y de su vituperio –que se mueve entre una actitud retórica, encomiástica o misógina, y una disposición real a plantear la situación de la mujer según nuevas perspectivas–, cabe leer también estas ficciones, que plantean un programa idealista, pero también el deseo de felicidad individual por encima de las convenciones sociales y reflejan el ansia de libertad de las mujeres.

En la comedia, en líneas generales, en comparación con los roles prototípicos de mujer en la novela caballeresca, la novela sentimental y pastoril –donde señala la necesidad de aferrarse a un mundo feudal que contagia al género caballeresco de conservadurismo anacrónico y que presentará como rasgos distintivos la anulación de un espacio real y la ubicación en un tiempo inexistente–, el tratamiento de la mujer puede llegar a ser “bastante más real y sobre todo permisivo, transgresor y en lucha por su libertad”, según apunta M.<sup>a</sup> Josefa Porro Herrero (1995: 89). En la comedia, las damas pueden criticar, en diálogo con sus criadas, la avaricia de sus maridos, o enfrentarse a los hombres en defensa del derecho a su educación, en su búsqueda de defensa o recuperación del honor. Y pueden incluso, a través del disfraz varonil, reparar su agravio o defender su patrimonio, en una clara muestra del poder que les es vedado con traje femenino.

La comedia española de los Siglos de Oro otorga a la mujer un protagonismo indiscutible y diferente, permitiéndole transgredir el orden social que rige en la sociedad del momento (Vigil, 1994; Capel y Ortega, 1994; González González, 1995; Birriel Salcedo, 1998). Y en este sentido, las obras que se construyen en torno al personaje mitológico de la amazona presentan un contexto inmejorable para esta transgresión. La mujer varonil, en su variante de mujer guerrera, expone un conflicto entre feminidad y masculinidad en un personaje sometido a una doble convención dramática: mujer en el papel y hombre en la representación, “un dualismo barroquizante que podría ser explicado desde las contradicciones del sujeto entre lo individual (femenino) y lo público (masculino)” (Luna, 1993: 23). El teatro es concebido como “instrumento político y social

[que] nos da un conjunto de mitos en los cuales se apoya ideológicamente la realidad establecida” (Maravall, 1990: 37), pero también como transmisor de valores y modelos puede dejar espacio para expresar contradicciones y rebeldías.

Al acercar el reino de las amazonas a la sociedad del momento, se muestra en estas obras un estado de opinión que difiere del compartido y establecido por el criterio moral reinante. Frente al modelo de mujer obediente de Fray Luis o Vives, encontraremos un elenco de mujeres fuertes que encarnan pasiones y ambiciones normalizadas únicamente antes para la esfera masculina: ambición política o social, deseo sexual, venganza o violencia, anhelo de fama y libertad. Unos tipos de mujer enérgica que han de armonizar sus atributos con los del ideal de mujer sumisa, que encarna el orden moral, la razón.

Lope de Vega, como dramaturgo de su tiempo, se encuentra dentro de las fuerzas de una ideología dominante fuertemente patriarcal, pero ello no es óbice para encontrar en las comedias que tienen por eje la materia pasional –con amores imposibles, amores ilícitos, amores encubiertos o amores desesperados– una propuesta abierta y comprensiva “que avanza a veces de modo muy moderno posiciones claramente reivindicativas en relación con la mujer” (Rubiera, 2003: 284). La comedia lopesca ofrecerá casos, voces y sentimientos diferentes al espectador o receptor, y emprenderá caminos divergentes a los pintados por los moralistas, presentando visiones más o menos deformadas de la realidad donde los héroes y antihéroes quedarán retratados a la vista del público.

Los textos del período áureo, en los inicios del Renacimiento, ofrecen un tratamiento de la mujer similar al que se hacía en el resto de Europa: “de los ataques misóginos se había pasado a las ‘mujeres-diosas’ con respecto a las cuales la celebración de sus encantos ha oscurecido la percepción de sus personas” (Herrera Porro, 1995: 96). La mujer reflejada en el arte, en la literatura, forjada desde la mirada masculina, oscila, pues, entre la deificación al modo cortesano y la deshumanización en el otro extremo (del que los versos de Quevedo sería paradigma). Y en medio tenemos las relaciones amorosas que presenta el teatro. Como señala Rodríguez Puértolas:

Tanto para el feudalismo como para la burguesía el amor no es sino ideología, y la mujer, instrumento manipulado por esa ideología a través de unas supuestas idealizaciones que contribuyen notablemente a la estabilidad de los sistemas respectivos. Y por ello el amor es subversivo, porque es ejercicio de la libertad (1992: 32).

La comedia áurea, siguiendo a Felipe B. Pedraza, trate de lo que trate, es siempre fábula de amores, enredo erótico, casos de amantes importunados por las presiones exteriores: “los tres actos de cada pieza, en el teatro comercial y poético que creó Lope, son el estuche en el que se guarda una excepcional antología de poesía erótica” (Pedraza, 2003: 8). El teatro gozaba de un gran poder de seducción, no era solo escuela lúdica, sino también de costumbres, una fuente de información y un espacio igualador de clases, lo que explica los ataques de que es objeto por parte de los moralistas. En 1646 un Consejo de teólogos recomendó al Rey la prohibición de muchas comedias, entre ellas las de Lope, que “habían hecho tanto daño a las costumbres del pueblo”. En realidad Lope, notario de su sociedad, mojaba la pluma del notario en el ‘tintero’ de sus amantes, y con ella escribía sus obras, casi simultáneamente. (...) esa espontaneidad hacía aparecer en las situaciones retratadas unos comportamientos naturales, no necesariamente ejemplares” (Emilio Hernández, 2003: 44).

En este contexto es el teatro el género que proporciona mayor cantidad de tipos femeninos, siendo una clave fundamental de la comedia española del siglo XVII el punto de vista de las mujeres. En el teatro las mujeres tienen la posibilidad de ser protagonistas de la historia, subiendo peldaños en el escalafón social<sup>114</sup>. Si ortodoxamente se les exige ser devotas a la autoridad, trabajadoras y virtuosas, el cambio de rol en espacio público a que da lugar el teatro es notable –tanto en la ficción, como en la representación de esa ficción–, sobre todo a través de papeles normativos que despuntan como transgresores (como veremos en la Leonor protagonista de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro), o de papeles explícitamente transgresores como los de las Amazonas desafiantes de *Las mujeres sin hombres* de Lope de Vega.

El papel infractor o transgresor que representan las Amazonas en el teatro no es el principal al uso para los personajes femeninos, pues no se trata aquí de adúlteras, prostitutas, cortesanas o alcahuetas. La fama que las precede convierte en impropio tratarlas con atrevimiento o insolencia, con la superioridad con la que se intenta meter en vereda al desobediente o al díscolo. Los caballeros de la escena no se encuentran ante mujeres de vida disoluta o corrupta, sino ante valientes guerreras mitológicas, herederas de las famosas mujeres de la Antigüedad. Queda manifiesto que la salida de la esfera de

---

<sup>114</sup> Las mujeres representaban el último escalafón de los que obedecen y prestan servicio al poder dentro de la organización de la sociedad estratificada en estados. Recordemos que el Marqués de Villena (1958: 14), en sus *Doze trabajos de Hércules*, había establecido doce estados, por este orden: príncipes, prelados, caballeros, religiosos, ciudadanos, mercaderes, labradores, menestrales, maestros, discípulos, solitarios y mujeres y estas últimas “en cualquier dignidad o subjección que sean fallados”.

la privacidad a la esfera pública implica la insubordinación a la norma, a los límites impuestos a las obligaciones de la mujer. Y la seducción y el atractivo de moverse en los límites de lo prohibido son elementos que Lope de Vega sabe que atraen al público.

En la literatura áurea, la condición de la mujer varonil no conlleva un matiz despectivo, sino que supone un reconocimiento de la diferencia en valor, constancia y prestigio de determinadas féminas<sup>115</sup>. En cualquier caso, las amazonas no necesitan de ningún disfraz para ejercer su influencia en el medio público, y ahí radica uno de sus ejes desestabilizadores. No necesitan del travestismo que no deja de ser un recurso grotesco, cercano a la carnalización<sup>116</sup>. Aunque las amazonas lopeveguescas son convertidas en objetos de deseo de la mirada masculina, al modo de las damas enamoradas que aparecen en las comedias, a diferencia de éstas constituyen un tipo característico donde las condiciones de enamorada y guerrera pueden convivir en tensión más o menos complementaria o armónica<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> Como señala McKendrick: “*Mujer varonil* is a term of praise, not of abuse, in the Golden-Age drama” (1974: ix). El término se aplicaba así a los tipos de mujer que se caracterizaban por una conducta notable, de firmeza y valor, atributos considerados excepcionales y no prototípicamente femeniles.

<sup>116</sup> Bravo-Villasante (1976) apunta la inclusión del recurso del disfraz varonil dentro de las complicaciones artificiosas de que gustaba el Barroco, pues si bien funciona dentro de la ficción como un elemento estructural más, con respecto al receptor burla doblemente la identidad sexual del personaje que transgrede el ámbito de actuación que le ha sido asignado –privado, pasivo– para acogerse a otro libremente escogido y público. Este recurso sí será necesario para la mujer varonil, doña Leonor, de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro.

<sup>117</sup> Para la dama enamorada que busca a su amante, el modelo puede rastrearse en el camino que va desde Bradamante en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, o Herminia en la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso, a los tipos de la comedia de Lope de Rueda y de la *Diana* de Jorge de Montemayor, así como en otras obras españolas que habían tenido muy presentes las fuentes italianas (Porro Herrera, 1995: 123). En cuanto al tipo de mujer heroica guerrera cuyo origen está en las Amazonas de la literatura griega, la fuente más próxima se puede situar en la Marfisa del *Orlando furioso* de Ariosto y en la Clorinda de la *Jerusalén liberada*, reproducidas por Lope en *Las mujeres sin hombres*. El tipo de mujer hombruna, guerrera y brava apunta Porro Herrero que también se encuentra en la Lucinda del tercer acto de *La fe rompida* y en *La varona castellana*, ambas de Lope de Vega (1995: 137). Bravo-Villasante señala en la línea de mujeres soldado las comedias de *El valiente Céspedes* de Lope de Vega; *La monja alférez* de Juan Pérez de Montalbán, inspiradora de todas las derivaciones de damas-capitanes y soldados, y con la que empieza a degenerar el tipo; *La doncella de Orleans*, de Antonio de Zamora; y *Añasco el de la Talavera* de Álvaro Cubillo, donde la mujer sin disfraz llega a declarar su amor a otra por la que es rechazada (1976: 34). Sobre la monja alférez pueden consultarse los trabajos de B. Ferrús (2002). Como reza el inicio del prólogo de la *Historia de la Monja Alférez*, el prólogo que precede a la traducción que de las *Memorias de doña Catalina de Erauso* hizo el poeta francés José María de Heredia (edición Lemerre, con ilustraciones del artista español Daniel Urrabieta Vierge., París, 1894. Ejemplares muy raros. La Biblioteca Nacional de Madrid, en su sección de «Raros e incunables», posee un ejemplar): “Catalina de Erauso ha vivido, y su vida fue una vida exasperada, como dicen los españoles. El relato que escribió de su mano, más diestra en manejar la espada que la pluma, emocionó a sus contemporáneos. Graves historiadores hacen mención de esta mujer extraordinaria. Una primera y una segunda relación de sus aventuras y hazañas fueron publicadas, seguidamente, en 1625, en Madrid, por Bernardino de Guzmán, y por Simón Fajardo, en Sevilla, y, a su vuelta a España, el discípulo predilecto del gran Lope, Juan Pérez de Montalbán, compuso e hizo representar en la corte su comedia famosa de *La monja alférez*. Por último, en 1820, don José María Ferrer imprimió en París, en la casa Julio Didot, tomado de un manuscrito perteneciente al historiador Muñoz, el texto



Para las amazonas no será extraordinario moverse por ambición de poder, enfrentarse con las armas para defender su reino, verse teñidas de sangre, despejar un muro u ostentar un “varonil” furor, hostil y rudo. La puesta en escena de las amazonas en el teatro constituirá un impulso al uso de la libertad de la mujer que en la vida cotidiana les está negada y se pondrá en cuestión la educación recibida, los límites del papel social de la mujer, el cambio de rol en los comportamientos asimilando para ellas los asignados exclusivamente al hombre. Con la puesta en escena de los reinos de amazonas se lleva al extremo la marginalidad que implica la condición de mujer en la sociedad establecida, se propone así una tierra y un gobierno con la ausencia de hombres; aunque pronto los autores introducen el factor amor al que ninguna espada o credo podrá oponérsele.

---

completo de la historia, acompañado de numerosas notas y reforzado con bastantes documentos justificativos: partida de bautismo, extracto de registros conventuales, testimonios, estados de servicios, informaciones, memoriales, certificados y decretos reales. Este libro, que es hoy de los más raros, comienza por un prólogo en que el editor, después de haber disertado sabiamente sobre los esfinges, los hipogrifos, los acéfalos, los andróginos y los hermafroditas, compara a doña Catalina con las mujeres ilustres de todos los tiempos: con Safo, con Aspasia, con Porcia, con Santa Teresa y con madama Stael”.

## 6.2. El *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente: la mujer varonil

En el contexto de la exploración del tema de la mujer varonil en el primer tercio del siglo XVI, entre la nutrida obra de los tempranos dramaturgos hispánicos solamente Gil Vicente va a presentar, anticipándose a los personajes del teatro clásico que hemos de examinar en los siguientes apartados, el tipo de la mujer varonil. Como dice McKendrick en referencia *Auto de la Sibila Casandra*: “one of the most interesting early Spanish plays and the first in which the theme of active feminism appears. (...) Vicente’s *Auto* offers us the first, and for many years the only, example of the heroine who denounces the very concept of marriage and all it entails” (1974: 45)<sup>118</sup>. La estudiosa señala que la genialidad de Gil Vicente reside en la creación de un complejo y fascinante personaje, a partir de la presuntuosa profetisa que rechaza el matrimonio y sus presumibles placeres, dotando a su Casandra “consciously or unconsciously, with what might be called motivational depth. It has not only psychological richness unusual for its time but also an enigmatic, open-ended quality not usually found in Spanish drama” (1974: 48). McKendrick defiende la absoluta excepcionalidad de esta figura hasta 1570 (antes de la llegada de los tipos de mujer varonil de prelopidistas, como Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués), puesto que la protagonista del *Auto* encarna un personaje que está marcadamente definido desde su configuración (se concibe como una sibila con un específico papel religioso), pero a la vez resulta ambiguo (se presenta a nuestros ojos como un personaje sugerente en su extravagancia); es decir, se trata de un personaje demasiado individualizado como para haber sido un eficaz precedente en la creación del tipo (1974: 51).

El *Auto de la Sibila Casandra* (ca. 1513/1517) de Gil Vicente comienza con el rechazo enérgico de la protagonista, Casandra, al casamiento. Prueba de ello es la intervención primera de la profetisa Casandra que encabeza la obra y sienta su declaración de intenciones<sup>119</sup>:

¿Quién mete ninguno andar  
ni porfiar  
en casamientos conmigo?  
Pues séame Dios testigo

---

<sup>118</sup> Establier apuntará directamente al trabajo de la estudiosa en su análisis del tipo de la mujer esquivada: “bien estudiado por M. McKendrick desde sus manifestaciones embrionarias en el teatro prelopidesco, fue popularizado por el dramaturgo madrileño y consagrado después por Moreto y Calderón. Se caracteriza por su pertinaz aversión al amor, al matrimonio y en ocasiones incluso a los hombres” (2011: 108).

<sup>119</sup> Citamos por la edición de Manuel Calderón, *Teatro castellano de Gil Vicente*, Barcelona, Crítica, 1996.

que yo digo  
que no me quiero casar.  
¿Cuál será pastor nacido  
tan polido,  
ahotas, que me meresca?  
¿Alguno hay que me paresca  
en cuerpo, vista y sentido?  
¿Cuál es la dama polida  
que su vida  
juega, pues pierde casando,  
su libertad cautivando,  
otorgando  
que sea siempre vencida,  
desterrada en mano agena,  
siempre en pena,  
abatida y sujuzgada?  
¡Y piensan que ser casada  
que es alguna buena estrena!

(vv. 4-22)

En figura de pastora, Casandra reniega del matrimonio y rechaza los amores del pastor Salomón, a pesar de los consejos de sus tres tías (las sibilas Eritrea, Peresica y Cimeria) y de los tíos de Salomón (Moisés, Abraham e Isaías), que no consiguen persuadirla. Finalmente, confiesa que quiere renunciar al matrimonio, porque ella sabe que será la elegida para ser la madre del Mesías, presunción que obviamente escandaliza a sus mayores. Mientras discuten, se abrirán las cortinas del fondo de la escena, anunciando el Nacimiento de Jesús, adonde acuden todos, reconciliados, a adorar al Niño.

La producción de Gil Vicente, del primer tercio del XVI, se produce en los años del auge político y económico de los reinos de Castilla y Aragón, regentados por Fernando el Católico hasta 1516, desde la muerte de la reina Isabel (1504). Esta situación se refleja en el *Auto de la Sebila Casandra* (vv. 635 y ss.), que muestra la actitud escandalizada o suspicaz de quienes condenaban, con mentalidad medieval y precapitalista, el cambio del sistema de valores y unas nuevas relaciones sociales basadas sin prejuicios en el interés monetario (Calderón, 1996: 29), dentro de unas nuevas relaciones económicas difíciles de asumir desde la concepción de la sociedad feudal.

La sibila vicentina ha resuelto en sí misma el misterio de la encarnación, está convencida de que ella será la Virgen de quien nacerá el Mesías, lo cual se une a su lista de motivos para evitar el casamiento. Y para que vuelva a sus cabales, se establece y sigue una estructura ordenada bajo el signo de la polaridad: cuatro personajes femeninos (Casandra y las otras tres sibilas) se oponen a cuatro figuras masculinas (el joven Salomón y los profetas en traje de pastores). En la dialéctica entre Salomón, que corteja a Casandra, siendo rechazada por ésta, los demás personajes femeninos se unen a las explicaciones del lado masculino, condenando la elección de Casandra como inexplicable y sinsentido.

Vemos a unos personajes mitológicos y bíblicos bajo la apariencia de aldeanos, artificio que da paso a una “ingeniosa superposición de identidades” que “permite a estas figuras ambivalentes, sin perder la aureola de su don profético, funcionar a la vez como portavoces de los valores de una sociedad tradicional” (Calderón, 1996: 13). Esta ambivalencia provoca que Casandra no solo rechace a un pretendiente, sino que cuestione la institución misma del matrimonio, presentando una opción inconcebible para el orden social y para su perpetuación. De llevarse a cabo la decisión de rechazar al marido, de otorgar valor a su profecía, supondría no solo darle crédito a la palabra femenina, sino también implantar la semilla del caos que provocaría no seguir los dictados patriarcales: el choque con el mandato social. Desde este punto, el sufrimiento íntimo por la transgresión es inevitable y necesario para poner sobre la mesa la propia autonomía y el propio proyecto. Con todo, pese a su orgullo y braveza, el camino que Casandra querría seguir no es el mismo que finalmente seguirá: una vez obligada a repensar su proyecto, pretende reconocer su error. El cumplimiento de las reglas se impone, el código de las convenciones sociales gana la contienda.

Los argumentos a favor de la ley con los que se intentará convencer a la profetisa son de muy variada índole: empezando por el carácter sagrado del sacramento y siguiendo por la necesidad de aceptar la voluntad de su madre, hasta llegar al elogio de las cualidades y atractivos de su pretendiente, Salomón. A todos ellos responde Casandra iracunda con el mismo argumento, si bien a través de distintas formulaciones: su “libertad exenta”. Los regalos del polo masculino son símbolos de esclavitud y van siendo rechazados, lo que supone una abierta desmitificación del código amoroso cortesano (v. 28, vv. 280-282)<sup>120</sup>. La fuerza del amor en la sibila Casandra de Gil Vicente se manifiesta

---

<sup>120</sup> Previamente, al principio del primer acto, la protagonista ya ha desplegado todo un catálogo de los “placeres del matrimonio”, de las quejas hacia las ofrendas del matrimonio y las promesas “de servirla” del pretendiente, clamores que ya ha oído expresar a sus vecinas; lamentos que abarcan desde los maridos

en su capacidad de elección, en su aspiración a la igualdad con el hombre ante el amor y en su deseo de transformación del destino impuesto. Y es por ello que se impone el tema del derecho de la mujer a decidir y elegir libremente su destino, al margen de las convenciones sociales, así como la defensa de los propios méritos.

En definitiva, el tratamiento del amor se desvía de la tradición literaria asociada a las ideas de la práctica cortés y se fortalece como la convicción de que ese amor sólo se consigue si nos hacemos merecedores de él. De manera que Gil Vicente asocia el amor a la razón y a la nobleza de carácter más que a la condición social de los enamorados o al mandato social que les compele. Consecuentemente, la sibila que nos presenta Gil Vicente muestra a una mujer rebelde, que opone resistencia, caracterizada por un físico, una fuerza y una sexualidad muy poderosas, dispuesta a desafiar la autoridad paterna y materna, el mandato del marido y, al tiempo, dispuesta a cumplir su papel natural de ser madre y engendrar ni más ni menos que al Mesías. Esta Casandra despliega el espejo inverso de la mujer vencida y subyugada a la opinión de los otros. No obstante, estas ambiciones solo consiguen retardar, pero no evitar, la renuncia final a la que asistimos ante la exclusión de sus profecías, ante la carencia o la insuficiencia de su palabra<sup>121</sup>.

El carácter independiente de Casandra se aprecia también cuando se revela el pesebre con el Niño Jesús y su madre. A las cuatro voces angélicas que anuncian el nacimiento de Cristo se unen las de las cuatro sibilas y los cuatro profetas que lo adoran. Sin embargo, Casandra se desmarca y no se dirige a Jesús sin intermediario, sino que se vuelve hacia la Virgen –“es decir, su hermana en feminidad” (Reckert, 1996: 13) –, para pedirle perdón por su orgullo. No obstante, la renuncia a su braveza sólo cabe intuirlo, pues también la Virgen es humilde, pero no dócil, ya que la humildad era compatible con las virtudes marciales, y la Virgen está más de una vez asociada a imágenes guerreras en

---

“gallinas”, a los celosos, los rencorosos, hasta las lamentaciones referidas a los dolores del parto o el cuidado de los hijos (vv. 123-155). Así: “Veo quejar las vezinas / de malinas / condiciones de maridos: / nos, de ensoberbecidos / y aborridos; / otros, de medio galinas; / otros, llenos de mil celos / y recelos, / siempre aguzando cuchillos, / sospechosos, amarillos / y malditos de los cielos. / Otros, a garçonear / por el lugar / pavonando tras garcetas, / sin dexar blancas ni prietas / y reprietas” (vv. 123- 138). Esta enumeración de las cargas y obligaciones que conlleva el matrimonio para la mujer, ponen en evidencia la gozosa experiencia del sacramento matrimonial, en una desmixtificación del código del amor cortés.

<sup>121</sup> Esta pieza ha sido considerada la primera del teatro peninsular en tratar un tema abiertamente *feminista*. Sin embargo, no podemos olvidar que Gil Vicente está escribiendo una moralidad navideña, de manera que cuando Casandra proclama su convencimiento de haber sido ella la virgen elegida para ser madre del Salvador, Isaías le demuestra con lógica aplastante que tal suposición no es posible por dos puntos básicos: por su falta de humildad y porque se ha de llamar María, no Casandra.

el transcurso de la pieza, que termina con dos cantigas a este respecto relacionadas con la Virgen y la *militia* cristiana (Reckert, 1996: 14).

El juego de contrastes entre lo sagrado y lo profano, y entre los distintos puntos de vista de los personajes, junto a la introducción de personajes literarios (míticos) como las Sibilas, constituye un punto de inflexión en la narración del Nacimiento de Cristo, donde acostumbra verse la liturgia del *Ordo Profetarum*, es decir el desfile de los profetas –y ahora también profetisas– que anuncian el destino de Cristo. Así, del trasvase y superposición de la mitología pagana, de los oráculos, pasamos a la teología cristiana, a la anunciación y adoración del nacimiento de Cristo. Es una superposición de planos sagrado y profano que forma parte de la estructura dualista que caracteriza la dramaturgia de Gil Vicente (Calderón, 1996: 38).

Sin embargo, redirigiendo la historia hacia el fin conocido por todos (es María la Virgen elegida y no Casandra), ya apuntábamos cómo la soberbia de la sibila da paso a su redención, reconociendo la oposición Eva/Ave. Si por una mujer fuimos perdidos, los males que salieron de la caja de Pandora se neutralizan gracias a la acción de la Virgen María y su poder mediador. Si Eva era sinónimo de mujer y pecado, de debilidad y de tentación, Casandra sabe rectificar su falta de humildad y alaba la grandeza de la Virgen. Pese a todo, antes que la subordinación de la mujer, el auto nos brinda una alianza de mujeres ejemplares (por un lado, la Virgen; por otro, la profetisa) y la hija de Eva que es esta nueva Casandra solo se postra ante otra mujer, María, conciliando de este modo un universo femenino que se alía ante la norma patriarcal.

Por tanto, destacan de Casandra desde su sinceridad interna hasta la franqueza con la que se expresa externamente. Es una mujer joven, pero que ha demostrado su sabiduría. De la mano de Gil Vicente asistimos a la admiración hacia la protagonista y, en última instancia, su claudicación ante la Virgen que es la *autoridad masculina* entre las féminas<sup>122</sup>.

Cabe destacar también cómo Gil Vicente, en la creación de la protagonista de su obra, se inspira en los personajes mitológicos de la Antigüedad clásica: las esquivas sibilas, igual que las Amazonas líderes y guerreras, así como las Pentesileas, Semíramis, Elisa Dido o las crueles Casandras reviven figuras míticas que son introducidas en el siglo

---

<sup>122</sup> Casandra ha expuesto su palabra y su voz nos acompaña hasta el final, a pesar de lo insoslayable, de que como imagen invertida del Ave, a través de ella se ha realzado el dechado de virtudes del ideal ejemplarizante que encarna la Virgen.

XVI (y posteriormente en el Barroco) bajo la influencia del aprendizaje clásico del Renacimiento, uno de los momentos de mayor recreación y readaptación de los motivos de la cultura clásica grecolatina en todas sus formas de expresión artísticas<sup>123</sup>.

Sin duda, la complejidad y profundidad de la sibila Casandra de Gil Vicente conforma un precedente fundamental en la nómina de la tradición del tipos de mujer varonil (mujeres esquivas, amazonas, líderes y guerreras, bandoleras, cazadoras, vengadoras, etc.). Las jóvenes esquivas, desdeñosas (aquellas reticentes, reacias al matrimonio) se convirtieron en el tipo más numeroso de cuantas mujeres varoniles ha legado la comedia áurea, en gran medida debido a que sus características se incluyen también en las otras variantes de tipos de mujer varonil, pues todas representan y exteriorizan la amenaza a la libertad y a la independencia que la sujeción al amor y al matrimonio implica. McKendrick subraya cómo el esquema lopesco, que incluirá inexorablemente la rendición final de la mujer, se convertiría en una convención más en el teatro áureo. Sus claudicaciones serían tanto del agrado del público masculino, que vería reforzado su poder y autoestima, como del femenino, al que gustaban los finales felices con matrimonio incluido. Pero también sería placentero –y desafiante– ver mujeres capaces, desafiantes y valientes, que igualan a los hombres en capacidades y les vencen en su propio campo (McKendrick, 1974: 320-322).

En esta línea, el triunfo de la convención del tipo de la mujer varonil implica también el triunfo del adjetivo “varonil” para describir a las mujeres cuyo comportamiento supera las expectativas de respuestas esperadas para las mismas; de tal modo que el mayor elogio que se le podía hacer a una mujer era considerar que las cualidades de su carácter, de su comportamiento o de su respuesta, eran “varoniles” (masculinas) en su excelencia. El “varonil esfuerzo”, la “constancia varonil”, el adjetivo “varonil” en sí, se convierte en estándar de excelencia (McKendrick, 1974: 53; Bravo-Villasante, 1976)<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> En todo caso, la Casandra de Gil Vicente tiene también un modelo más cercano, el dramaturgo portugués se inspiró en las sibilas de la versión española del libro de caballerías italiano *Guerrino il Meschino* (ca. 1410) de Andrea da Barberino (Reckert, 1996: xi). El proceso de transformación de la Sibila narrativa (en el libro de caballerías) a Sibila teatral (en Gil Vicente y otros dramaturgos de la primera mitad del XVI, como Diego Sánchez de Badajoz) ha sido estudiado por Beltrán (2015).

<sup>124</sup> Como explica Bravo-Villasante, en su clásico estudio *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, la mujer varonil es un concepto que se repetirá con frecuencia desde el siglo XVI y lo largo del XVII. Las claras y virtuosas mujeres suelen calificarse de varoniles. Así que el adjetivo varonil, aplicado en los Siglos de Oro a la mujer significaba un mérito, era el mayor elogio que podía hacerse a una dama. La estudiosa subraya que “indudablemente el concepto viene del Renacimiento italiano, que hacía de la mujer varonil el más alto ideal femenino (...). Basta observar la conducta enteramente varonil de la mayoría de las mujeres de las epopeyas, en las de Boiardo y Ariosto sobre todo, para comprender que se trata de un ideal bien

---

determinado. El título de “virago” que en nuestro siglo resulta un cumplido equívoco, constituía entonces la más halagadora distinción” (1976: 61). Sin embargo, McKendrick, a la hora de estudiar la mujer varonil en el teatro clásico español, defiende que la influencia de la Antigüedad clásica y la mitología fue más importante que la influencia de la literatura italiana: “the influence of Italian literatura was, in short, surprisingly small. Marfisa, Bradamante and Clorinda were supporting players to the classical heroines from whom they had themselves initially derived (...). In fact, Spain own history, legends and literature must probably be considered the major source of inspiration for the *mujer varonil* after the classics” (1974: 309).



### 6.3. Teatro prelopista

Los tratados doctrinales que aparecen en los Siglos de Oro van marcando los mecanismos de la diferenciación de género: “la diferencia sexual (anatómica, fisiológica) se traduce en términos morales, psicológicos y sociales, imponiendo ciertos códigos de comportamiento que se presentan y llegan a aceptarse como naturales al hombre y a la mujer” (Walthaus, 1993: 73). Y también la literatura –y el teatro en particular, como parte esencial de la cultura de la época– forman parte de este discurso normativo, contribuyendo a afianzar los códigos patriarcales vigentes en la sociedad áurea (Maravall, 1979, 1990; Walthaus, 1993).

En la literatura áurea se teatralizan situaciones extremas: matrimonios forzados, esposas inocentes condenadas por adulterio, reinos gineocráticos que expulsan a los hombres; situaciones donde la mujer es percibida (amparada o indefensa) como el centro del conflicto. De modo que en las obras teatrales se presenta una situación-límite, excepcional, desde la cual la mujer puede actuar con mayor libertad. Y es en este contexto donde podemos localizar a las amazonas de Lope de Vega, de Tirso de Molina o de Antonio de Solís. Sin embargo, esta situación extraordinaria en la que se desarrolla la acción de estas mujeres emancipadas, pretendidamente sujetos autónomos (aunque no dejen nunca de representar el objeto de deseo masculino, con imágenes claramente erotizadas), esta situación límite constituye un sugestivo subterfugio, pues en la mayoría de las obras se “suele confirmar –aunque sea a través de alguna atractiva transgresión– la norma femenina convencional, relegando a la mujer al ámbito doméstico (amor y matrimonio)” (Walthaus, 1993: 73).

El tema del honor empieza a introducirse en el teatro desde principios del Renacimiento, y alcanzará su máximo esplendor con el teatro de Lope de Vega, Calderón y sus seguidores<sup>125</sup>. No cabe duda de que el código del honor impuesto al hombre tiene su reflejo y consecuencias inmediatas en la mujer; si los tratadistas insistían en la pureza femenina como máxima virtud, el comportamiento de los personajes femeninos positivos está unido a esta máxima. De tal manera que el cuerpo de la mujer se convierte en continente del honor de la mujer y las acciones de ella estarán determinadas por las

---

<sup>125</sup> Se suele señalar la *Comedia Himenea* de Torres Naharro (1517) como una de las comedias más tempranas en introducir la problemática del honor. Teresa Ferrer (1990) observa que en el teatro de principios del siglo XVI el tema cumple sólo un papel relativo. En la segunda mitad del XVI, a partir de la Contrarreforma, crece el número de obras teatrales que giran en torno a la castidad y el honor femenino amenazado.

limitaciones consiguientes: la dominación masculina del cuerpo de la mujer pasa por su limitación sexual y la sumisión de ésta al mandato del hombre, en una sociedad fuertemente patriarcal.

No obstante, las viragos que representan las Amazonas se rigen por códigos de honor diferentes a los de la sociedad patriarcal y, en ese sentido, los personajes amazónicos se enfrentan a una acción sin código: no por carecer de reglas de conducta que contravengan sus actuaciones, sino precisamente por decidir contravenirlas. Están condenadas a actuar de modo extraordinario o inaudito, a salir a la palestra sin las máscaras de la cotidianidad, del sentido común, de lo natural. De este modo inexcusable de actuar, quimérico, propio del mundo al revés, se deriva también su condición de extranjeras, de eternas *outsiders* que han de aceptar su asimilación al código de conducta establecido, o resignarse al destierro si optan por conservar la pureza de costumbres que las determina y particulariza. Así, la conquista de la voz y la palabra para los personajes amazónicos se da fuera del sistema reglado, en su propia tierra. Para continuar con esta libertad, una vez presas del amor, habrían de renunciar a su inserción en la sociedad, solución poco normativa y disciplinante ante el *statu quo*. En cambio, su unión con el galán habilita la renuncia y, por tanto, la inclusión.

Por tanto, en el teatro las voces disidentes no son gratuitas. Se neutralizarán convenientemente en la autocensura de las excusas o los desenlaces, pero, mientras, surgen como síntomas de cierta problematización de la ideología y los paradigmas oficiales, y sirven para calmar rebeliones posibles o ánimos inquietos<sup>126</sup>. Se percibe (inconsciente o no) un anhelo de mostrar lo que puede una mujer. Como la Semíramis de Cristóbal de Virués expresa: “Ya llegó al punto mi desseo ardiente / de que el mundo por mí en su punto viesse / una muger heroica i ecelente; / una muger que en guerra i paz rigiesse / fuertes legiones, pueblos ordenados, / i que en todo a mil Reyes ecediesse” (*La gran Semíramis*, III, 47). La fascinación por el tipo de mujer fuerte y varonil ya se apreciaría en escritores prelopistas<sup>127</sup> como el sevillano Juan de la Cueva (1543-1612) y

---

<sup>126</sup> Emilio Hernández, director de escena del CAT, destaca que si algo no fue espontáneo en la escritura de Lope de Vega fue su autocensura: “Por un lado gustaba rozar los límites de la permisividad para lograr el favor de público y llenar así los corrales y su bolsillo. Pero al mismo tiempo evitaba decir muy claramente lo que deseaba decir, o, incluso, su autocensura consistía en añadir personajes o finales de obra que le salvaban el pellejo ante el Rey, y sobre todo ante el Santo Oficio” (2003: 44).

<sup>127</sup> Rina Walthaus señala que la fascinación dramática que, en su época, muestran ambos escritores por el tipo de la mujer fuerte y varonil –que no carece de precedentes bíblicos y clásicos– es notable. Se trata de una fantasía masculina que no carece de provocación y erotismo y cuyas heroínas –incluso las castas– desafían y problematizan los paradigmas propagados en las obras teóricas edificantes del momento. Los dos autores escriben sus dramas fuertemente influidos por la tragedia senequista y la llamada ‘tragedia de horror’ de aquel momento, lo que en parte explica el carácter extremado de la acción (muertes violentas,

el valenciano Cristobal de Virués (1550-1614), en obras como –del primero– *Comedia del degollado*, *Comedia de la constancia de Arcelina*, *Tragedia de la muerte de Virginia* y *Appio Claudio*, *Tragedia del príncipe tirano* o *Comedia del infamador*; o –del segundo– *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infelice Marcela* o *Elisa Dido*, dramas históricos donde las protagonistas dominan la acción, desempeñando papeles dominantes, esenciales y poderosos.



Semíramis representada como una amazona.

Ilustración de la *Semmiramide Regina di Babillone* (s.XVIII)

---

visiones espantosas) y de los personajes. No obstante, es necesario también su lectura desde el enfoque de las relaciones entre los sexos y los mecanismos de género operantes en aquella época tridentina (Walthaus, 1993: 75).

En estas obras de Juan de la Cueva manifiesta una clara fascinación por el tipo de la virago, en cuya firme y heroica defensa de su virginidad o casto amor se detecta a menudo una conciencia de su autonomía física (Walthaus, 1993: 80).



## **7. AMAZONAS EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA**



## 7.1. Lope de Vega y el binomio educación-amor

Revisando los tratados doctrinales (*Instrucción de la mujer cristiana* [1524], *Coloquios matrimoniales* [1550] o *La perfecta casada* [1583]) queda patente que el origen de la desigualdad de hombres y mujeres reside en la diferente educación recibida por ambos. McKendrick, en su ya clásico libro de 1974, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, afirma que “Lope’s fear of learning in women is conservative, even reactionary” (1974: 241). Pero habría que matizar que esta caracterización de McKendrick, en su capítulo “The scholar, the career woman”, evita utilizar obras como *La prueba de los ingenios*, y utiliza otras como *La doncella Teodor* señalando sólo las partes que avalan su posición, obviando toda la parte final de la comedia en la que se desarrolla la valiente escena de debate escolástico en la que la capacidad de la mujer para el estudio queda más que probada (Rubiera, 2003: 284)<sup>128</sup>. Lo que demuestra que la complejidad de la obra en su conjunto no puede quedarse a merced de los anzuelos que también, pertinentemente, son lanzados. Lo interesante aquí es valorar las imágenes de mujer que se perciben en su obra y cómo el papel del amor, institucionalizado o no, juega un rol fundamental en los distintos tipos femeninos. Pensemos en la joya de *La dama boba* y en el papel que la educación de la mujer cobra a la hora de decidir el destino de la protagonista, donde el amor será el elemento que despierte la inteligencia de Finea (amor y pedagogía de la mano). En esta línea, Lope en *Las mujeres sin hombres* planteará el amor como el único agente capaz de vencer a las amazonas, paradigma de *sapientia et fortitudo* y belleza, en este caso la pedagogía ya la tenemos, el elemento que faltará añadir a la ecuación es el amor.

---

<sup>128</sup> Siguiendo a Victor Dixon, para encontrar sentido a la obra de Lope interesa “valorar en cada caso lo que escribe en el contexto global de la obra examinada” (2000: 64). Dixon, en su estudio “Lope de Vega y la educación”, defiende que el teatro de Lope de Vega pone en cuestión la ideología de sus oyentes más conservadores, y que aunque las comedias participan del tópico del “mundo al revés”, “la caracterización de su heroínas implica también admiración. Y Lope debe haber sabido que esa admiración sería compartida, no sólo por la cazuela sino por gran parte de sus espectadores, y que no era incompatible con el ‘horizonte de expectativas’ de su público general” (Dixon, 2000: 71). Vosters señala que el Fénix que en el pleito sobre las capacidades intelectuales de la mujer, entre los misóginos y los filóginos, incondicionalmente se ponía del lado de los panegiristas: “Hizo un verdadero culto de la amistad en que ocupaban un destacado lugar las damas honestas, dedicadas al cultivo de las ciencias y artes. En este aspecto fue cien por cien renacentista, pues siguió su filoginia erudita el rumbo de Plutarco, Cicerón, San Jerónimo, Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Rodríguez de la Cámara, Juan Luis Vives, Ravisio Téxtor, Pérez de Moya (Vosters, 1970: 909). Vosters, en “Lope de Vega y las mujeres doctas”, defiende que el autor ya fuera por su recurrencia a ellas como musas, o por sus amistades más o menos literarias: “Lope es el único que nos facilita pormenores sobre la vida y las obras de numerosas autoras desconocidas, que también definieron el ambiente literario (...) que por su entusiasmo y su estímulo de poetas que, en su emulación con Italia, contribuyeron a la emancipación cultural de la mujer (Vosters, 1970: 921).

La mujer es el centro de muchas de las comedias de Lope, pero solamente dos obras, *La prueba de los ingenios* y *La doncella Teodor*, enfrenta directamente a las mujeres con el tema de la educación. Como señala Javier Rubiera: “se trata de las dos únicas comedias de Lope que contienen una escena formal de debate escolástico en el que la mujer deja oír su voz en un plano de igualdad con el hombre” (2003: 287). Como tipos de mujer sabia, tanto Florela como Teodor sostienen un discurso reivindicativo que pone en valor su condición de mujeres y su aptitud para el conocimiento, en contra de los dictados de los moralistas y de la opinión más extendida en la época. En *La prueba de los ingenios* (en la *Parte IX* de sus comedias), en el acto tercero, en el debate que mantiene ante una audiencia masculina, la protagonista declara: “Sustento que las mugeres / son aptas, y son perfetas / para el gobierno y las armas, / lo mismo para las ciencias” (19r); y, por su parte, Teodor le contesta al Soldán de Persia, en *La doncella Teodor*:

(...) sin esto es cosa muy llana,  
que no saber las mugeres  
más letras que el hombre, es causa  
no enviarlas como al hombre,  
a las escuelas muchachas:  
que si en universidades  
entrar mugeres se usara,  
las cátedras fueran suyas;  
pero ellos temen su infamia. (49r).

En estos versos queda manifiesto que la diferente educación recibida es la razón de las diferencias en la capacidad de respuesta entre hombres y mujeres. De manera que el autor no duda en exponer las razones convenientes cuando plantea en sus ficciones la educación sentimental de la mujer (pensemos también en *El animal de Hungría* con la salvaje Rosaura protagonista y la pasión natural que nace fuera del marco social y su aprendizaje sentimental), y el problema de la educación de la mujer y su capacidad no son soslayadas. Lope no rehúsa a presentar tipos de mujer listas, ingeniosas, salvajes y varoniles<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Como ya señaló Amezúa, en el epistolario de Lope se “ofrece [respecto a la mujer] una lamentable contradicción con su obra literaria” (1940: 664).



En la *Parte IX* de sus comedias –*Parte* dedicada a la mujer, pues es ella el eje central de las piezas que la componen esta novena serie<sup>130</sup>–, Lope incluye *El animal de Hungría* y *La prueba de los ingenios*, obras menos conocidas y canonizadas que *La dama boba* o *Los melindres de Belisa*<sup>131</sup>, pero que son ejemplo de gran transcendencia sobre la mujer, el amor y la pulsión erótica que se despierta en la mujer. Así, en *El animal de Hungría* –como ocurría en *La dama boba* con la ingenua Finea– es el amor quien convierte a la salvaje Rosaura de animal a mujer, el amor vuelve a ser el maestro y acicate para despertar a la dama en la salvaje.

*La vengadora de mujeres*, por citar un último ejemplo de la unión de amor y pedagogía en Lope, es una obra en la que, siguiendo a Dixon: “es muy de notarse que Laura es la única protagonista docta de una comedia de Lope que –como Laurencia en *Fuente Ovejuna*, la melindrosa Belisa o la “Moza de cántaro”– empieza, aunque no termina, como una mujer esquiva” (2000: 67). Si la libertad de expresión era objeto de presunciones y suspicacias desde el poder fáctico de la Iglesia y los moralistas, los textos dramáticos que recogen el tópico porfían sobre los peligros que encerraba la lectura por la incitación a la búsqueda de libertades que ejercían sobre las mujeres y los innumerables peligros que ello ocasionaría. Lope de Vega, en *La vengadora de las mujeres*<sup>132</sup> (compuesta entre 1617-1620; posterior, por tanto, a *Las mujeres sin hombres*) retrata la situación en el personaje protagonista de la leída Laura, que como mujer esquiva pretende evitar el matrimonio y aborrece a los hombres, pero su hermano el príncipe Arnaldo intenta convencerla de las bondades del matrimonio y de la necesidad de su casamiento “por lo menos no dirás / que fuiste mujer sin hombre” (vv.191-192). De modo que Laura explica a su hermano en estos términos las razones por las que aborrece al otro sexo y se declara “vengadora” de las mujeres<sup>133</sup>:

---

<sup>130</sup> Lope tendría la idea de reunir en la primera colección de comedias que controla para su publicación un buen número de piezas con el carácter de la mujer como centro (Rubiera, 2003: 289). Rubiera analiza la relación entre la sabia Florela, llamada Sibila de Mantua (pues es quien plantea los enigmas a los pretendientes de la bella Laura) y Laura, de *La prueba de los ingenios*, señalando la fuerza del amor entre estas dos mujeres, el cual llega a calificar de lésbico, jugando entre la pasión amorosa y un afecto íntimo o amistad de dos seres al margen de su condición sexual: “en el variado arte de Lope hubo también lugar para tratar, aunque fuera de perfil si se quiere, el controvertido tema del amor entre mujeres” (Rubiera, 2003: 301).

<sup>131</sup> Destaca en *Los melindres de Belisa* que en esta comedia el requerido de amores es el galán, además entre las damas pretendientes enamoradas se incluye la presencia de una madre, variantes que constituyen incorporaciones novedosas en el corpus de la comedia de capa y espada que Lope domina con maestría.

<sup>132</sup> En el apartado 6.5.6., en la nota 38, me refiero a esta obra, su argumento y la posible influencia de *Las mujeres sin hombres* en ella.

<sup>133</sup> Creemos conveniente la inclusión de la cita, a pesar de su extensión, ya que el interés de la misma justifica su pertinencia. Citamos por la edición digital de la obra en ArteLope.

Antes, generoso Arnaldo,  
que a las artes liberales  
diese principio, ni hubiese  
ocasión para indignarme,  
había dado en leer  
los libros más principales  
de historias y de poesías  
y de tragedias de amantes.  
Hallaba en todos los hombres  
tan fuertes, tan arrogantes,  
tan señores, tan altivos,  
tan libres en todas partes,  
que de tristeza pensé  
morirme, y dije una tarde  
a una dama a quien solía  
comunicar mis pesares:  
«Filida, ¿qué puede ser  
que en cualquier parte que traten  
de mujeres, ellas son  
las adúlteras, las fáciles,  
las locas, las insufribles,  
las varias, las inconstantes,  
las que tienen menos ser  
y siguen sus libertades?».

«Eso (Filida me dijo),  
Laura, solamente nace,  
de ser dueños de la pluma;  
de cualquiera acción que hacen.  
Por ellas no hay Roma o Grecia,  
ni Troya que no se abraze.  
Luego nos dan con Elena  
y con el robo de Paris,  
de todo tienen la culpa;  
y los hombres inculpables

son los santos, son los buenos  
y los que de todo saben.»  
Concebí tal ansia en mí  
que propuse, por vengarme,  
de no querer bien a alguno,  
ni permitir que me hablen,  
y dándome a los estudios,  
quedar suficiente y hábil  
para escribir faltas tuyas,  
que algunas en ellos caben,  
que ni ellos son todos buenos  
ni ellas todas malas salen,  
por lo menos a mi ejemplo.  
Escribirán por vengarse:  
Si Simiramis, valiente,  
venció tantos capitanes,  
su hijo dicen que amó  
solamente por quitalle  
el laurel de la cabeza,  
sin otras hazañas grandes  
que hizo esta famosa reina.  
Si Dido quiso matarse  
por guardar su castidad,  
que no la gozase nadie,  
luego hay hombre que diga  
que se mató por vengarse  
de los agravios de Eneas,  
con quien fue huésped fácil.  
Desde el principio del mundo  
se han hecho tiranos grandes  
de nuestro honor y albedrío,  
quitándonos las ciudades,  
la plata, el oro, el dinero,  
el gobierno, sin que baste  
razón, justicia, ni ley  
propuesta de nuestra parte.

Ellos estudian y tienen  
en las universidades  
lauros y grados, en fin,  
estudian todas las artes.  
¿Pues de qué se queja el hombre?,  
¿de que la mujer le engañe,  
si otra ciencia no le queda  
en todas las que ella sabe?  
La mujer es imposible  
que adquiera, tenga, ni guarde  
hacienda, abogando pleitos,  
ni curando enfermedades.  
Pues en algo esta mujer,  
si está ociosa, ha de ocuparse.  
Dirán que en hacer labor  
no es ocupación bastante,  
porque el libre entendimiento  
vuela por todas las partes  
y no es el hacer vainillas,  
en holandas ni cambrayes,  
escura filosofía.  
Ni el almohadilla lugar es  
de Platón ni de Porfirio,  
ni son las randas y encajes  
los párrafos de las leyes.  
En fin, para no cansarte,  
yo quiero vengar, si puedo,  
agravios, de aquí adelante,  
de mujeres, pues lo soy,  
y que este nombre me llamen. (vv. 51-152)

Así, ante la injusticia de que siempre sea el hombre el dueño de la pluma y quien escriba la historia, Laura se propone dedicarse solo al estudio y poder así anotar sus faltas.

Inaugurará una Academia<sup>134</sup> para mujeres y en el segundo acto organizará un torneo y un concurso para sus pretendientes, siendo el premio para quien componga el mejor libro en alabanza a las mujeres. En el tercer acto, ella misma, disfrazada de caballero, ha vencido a todos en el torneo y Lisardo (el galán) declara que él presenta “(...) un libro vivo / que es Laura, en que estáis mirando / las virtudes y excelencias / y todo el valor cifrado / que hay en todas las mujeres” (vv. 2604-2608). Como es habitual en la comedia, el final dicta el matrimonio. Tanto Laura como las discípulas de su Academia se han curado de sus hostilidades frente al amor. La obra termina con unos versos que recuerdan los finales de *Las mujeres sin hombres*: “vivir no es posible / sin los hombres”. Aparte del final convencional, la lectura de la obra ofrece dos caminos que se bifurcan al principio, la educación y el amor, pero que logran unirse al final, pues Laura encarna al libro vivo. Laura, además, demuestra que la mujer puede competir en igualdad de condiciones con el hombre, tanto física como intelectualmente, en libros y en torneos.

En esta línea, las salvajes amazonas también abandonarán sus usos y costumbres por la fuerza del amor. *Omnia vincit*: el amor vencerá a las armas de las amazonas (invencibles de otro modo). Procesos en paralelo –siempre sólo gracias al amor– con el de la dama boba, que pasará a dama discreta, o con el de la mujer salvaje que se convierte en dama, o con el de la docta que abomina de los hombres, pero aprenderá a amarlos. Así también operará el cambio en las *Las mujeres sin hombres*, donde los personajes mitológicos diestros en las armas y separados de los hombres, únicamente van a poder sometidos merced a la fuerza del amor.

---

<sup>134</sup> La creación de esta institución para la enseñanza de las mujeres es un ejemplo paradigmático del poder que da a la comedia el tópico del mundo al revés, que permite la reivindicación y la crítica de aspectos y libertades imposibles en el contexto social de la época. Como señala Evangelina Rodríguez refiriéndose a la posibilidad de acceso de la mujer a la educación (y, en concreto, la lectura y a la escritura) desde el espacio público: “queda claro que, al menos desde el siglo XVII, no será la habitación propia nunca la Universidad, o las Academias o los Colegios. Nunca lo será el pensamiento institucionalizado. El pensamiento y la palabra de la mujer no forman parte de la institución” (Rodríguez Cuadros, 1995: 115).

## 7.2. *Las mujeres sin hombres*

### 7.2.1. Fuentes y paratextos

Dentro del grupo de comedias de materia mitológica que compuso Lope de Vega encontramos el tema de las amazonas en su obra *Las mujeres sin hombres*<sup>135</sup>. Hay, sin embargo, otras dos comedias en las que aparecen retratados de manera destacada los personajes de las amazonas, pero que no se clasifican dentro de este grupo: *Las grandezas de Alejandro* (publicada en la *XVI Parte* en 1621, compuesta entre 1604-1612), que se clasifica como perteneciente a la comedia histórica, y *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* (compuesta con anterioridad a 1596) perteneciente al subgénero de la comedia palatina. En este último caso, la mención destacada desde el título y la aparición entre sus *dramatis personae* del personaje de la amazona como protagonista no son suficientes para catalogarla como comedia de materia mitológica (Menéndez Pelayo, 1965; McGaha, 1983; Trambaioli, 2006). Pero sin duda *Las mujeres sin hombres* es la más elaborada y rica en detalles de entre sus obras dramáticas construidas alrededor del personaje de la amazona.

Esta comedia de Lope de Vega aparece publicada por primera vez en la *Decimosexta parte* de comedias de Lope de Vega en 1621, en Madrid; sería compuesta entre 1613 y 1618 (siguiendo la fecha de atribución de Morley y Bruerton). Se trata de una de las ocho piezas de asunto mitológico (según la clasificación que estableció Menéndez Pelayo) que se conservan de Lope de Vega. En esta comedia Lope recupera el mito de las amazonas a través de la creación de un argumento basado en la llegada de los

---

<sup>135</sup> De las cuatrocientas setenta comedias que nos han llegado, las ocho comedias mitológicas de Lope de Vega conservadas son: *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *El Perseo*, *El laberinto de Creta*, *El vellocino de oro*, *El marido más firme*, *La bella Aurora* y *El amor enamorado*. El propio Lope consideraba tres de las ocho entre lo mejor de su producción: *Adonis y Venus*, *El Perseo* y *El laberinto de Creta* (Ramos Jurado, 2006: 411). Esta clasificación temática de las obras la estableció la crítica decimonónica, pues fue el erudito Menéndez Pelayo quien acometió la magna tarea de la edición de las obras lopescas, pero como advierte la crítica moderna y siguiendo a Wardropper, la clasificación temática no puede ser óbice para clasificación sistemática: “Las historias de la literatura española suelen manejar el conjunto del drama barroco dividiéndolo en categorías. El inconveniente de estas categorías tradicionales es que dan lugar a una clasificación asistemática del teatro del Siglo de Oro. Algunas de ellas –tales las “comedias mitológicas”, “comedias de historia”, “comedias de santos”- se basan en el tema de las obras. Otras – “comedias de costumbres”, “de enredo”, “de figurón”- se basan en su modo dramático. Por regla general, las obras serias aparecen clasificadas por temas, en tanto que las comedias lo son por modos” (Wardropper, 1978: 193). En el apartado 7.2.2 se trata el subgénero de esta comedia, siguiendo la clasificación generica actualizada por Oleza y Antonucci (2013). Los subgéneros de las otras dos comedias de amazonas de Lope los tratamos, más adelante, en sus respectivos apartados.

héroes griegos a Temiscira, tierra de amazonas. Así, Hércules, Jasón y Teseo intentarán conquistar con sus tropas el reino gobernado por las míticas mujeres.

La trama de esta comedia cómica palatina presenta el enfrentamiento entre los héroes griegos por antonomasia, representados en este caso por Hércules, Teseo y Jasón, y las amazonas<sup>136</sup>. Antiopía, Deyanira, Menalipe e Hipólita encarnarán metonímicamente a todo el pueblo de las Amazonas. El ejército griego acampa a orillas de Temiscira con el objetivo de conquistar el reino de las amazonas. El propósito de los griegos de vencer a las amazonas es el que genera toda la acción principal, pero esa acción única engloba diferentes acciones subsidiarias (Ferrer, 1991: 169). Este conflicto-eje permite, así, una organizada serie de intrigas, intereses y pulsiones humanas, que son las que provocan la adversidad o fortuna de las mujeres protagonistas. El objetivo de la conquista desencadenará, por tanto, los encuentros y requiebros amorosos entre los griegos y las amazonas, los caballeros y las damas.

Desde el punto de vista de la originalidad, las obras mitológicas de Lope de Vega no son textos cerrados en los que el autor encuentre ya imaginado el microcosmos donde se va a desarrollar la acción, sino que, tomando los personajes mitológicos que le interesan (en este caso, las amazonas, y los héroes masculinos con los que las empareja y enfrenta), convierte sus pasiones y afectos en los propios de la época en la que se insertan, es decir, del siglo XVII. De manera que se vale del tema mitológico con gran libertad, aportando siempre su impronta personal<sup>137</sup>.

La interpretación del material mitológico en el teatro de Lope se ve condicionada por “una actitud constante del autor a la hora de abordar el tratamiento de lo mítico: la libertad compositiva, puesta al servicio, como no podía ser de otra manera, de los gustos del público y de las necesidades dramáticas” (Martínez Berbel, 2005: 354). De modo que la intención del Fénix al recurrir a autores de la Antigüedad grecolatina es la de crear un

---

<sup>136</sup> Bravo-Villasante enmarca esta pieza en el contexto de la comicidad señalando: “Las situaciones son divertidas y el aire burlesco de toda la composición se anticipa a la parodia moderna de los temas clásicos del estilo de Giradoux” (1976: 63). Trambaioli (2006) también incluye esta obra dentro del tono genéricamente ligero de la comedia cómica palatina, que permite un tratamiento festivo del tema (2006: 258). En el apartado 7.2.2 se trata el subcódigo dramático de la comedia.

<sup>137</sup> Teresa Ferrer señala al respecto del tratamiento del tema mitológico en *Las mujeres sin hombres*: “Incluso el tema mitológico, por sí mismo, no adquiere el papel protagonista a la hora de urdir la intriga. En *Las mujeres sin hombres* Lope toma el tema de las amazonas y lo reconvierte en una comedia de “cerco”, en un conflicto entre ejércitos antagónicos, que será resuelto finalmente no por la batalla sino por los enamoramientos en cadena de amazonas y griegos” (Ferrer, 1991: 172).

texto con raíces mitológicas pero, a la vez, distanciado de las mismas a través de la influencia y la manera de componer que supone el *Arte Nuevo*.

Las fuentes clásicas de las que se sirve Lope, como Diodoro, Justino o Boccaccio, le llegarían gracias a lecturas intermedias como la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía<sup>138</sup>. Así, la tradición mitológica pasa por distintos moldes o filtros, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, época en la que se produce la verdadera eclosión mitológica en las composiciones literarias; momento en que se realizan las primeras traducciones de *Las Metamorfosis* de Ovidio, texto que serviría de base para la mayor parte de sus comedias de materia mitológica, a excepción de la que nos ocupa.

El paratexto que precede a su obra otorga al dramaturgo una oportunidad excepcional para realizar los comentarios autoriales que cree oportunos y que predispondrán a los lectores a la hora de acercarse a su obra. Así, los datos que presenta Lope en la dedicatoria informan sobre el mito de las amazonas, sobre sus fuentes y sobre la intención del poeta al dedicar esta obra a su amante. Porque, efectivamente, la obra está encabezada por una dedicatoria a Marcia Leonarda, seudónimo de la joven Marta de Nevares, el amor de senectud del poeta. Desde la *Dedicatoria a Marcia Leonarda*, Lope de Vega indica las referencias en la que se apoya e insiste ya el valor de las amazonas:

No es en disfavor del valor de las mujeres la Historia de las Amazonas, que a serlo no me atrevería a dirigirla a Vuesa Merced, antes bien, las honra y favorece, pues se conoce por ella que pudieran vivir solas en concertada República, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades y dar principio a una de las maravillas del mundo que fue el templo de Diana en Efeso. Hubo antiguamente muchas y en diferentes partes, de las africanas hace memoria Beroso, de las Scithias Diodoro, que estas fueron las que mataron a sus maridos y que jamás fueron vencidas de Hércules si Antiopía en Temiscira no se enamorara de Teseo<sup>139</sup>: claro estaba que el valor de mujeres

---

<sup>138</sup> En su miscelánea, Pedro de Mexía dedica dos capítulos de la Primera Parte específicamente a las amazonas: Capítulo X: “Quién fueron las belicosísimas amazonas y qué principio fue el suyo y cómo conquistaron grandes provincias y ciudades; y algunas cosas particulares suyas”; y el capítulo XI: “En que se prosigue y se acaba la historia comenzada de las amazonas”. Boccaccio y su *Genealogía de los dioses paganos* es el inicio de este interés por recuperar la mitología y Lope de Vega debió conocer este texto (García Fernández, 2008; McGaha, 1983, 1991).

<sup>139</sup> Lope aludiendo aquí al noveno trabajo de Hércules para lograr el cinturón de Hipólita, señala, primero, cómo Teseo, que participó en la hazaña, raptó a una de las Amazonas, enamorada, facilitándole la victoria. Esta advertencia pronostica ya el desenlace de su comedia. En relación al “Noveno trabajo de Heracles” (la expedición por el cinturón de la reina de las amazonas, con la lucha ante la ciudad de las amazonas, Temiscira), la amazona rival de Heracles oscila entre Andrómaca y la reina amazona Hipólita de la tradición literaria. Por su parte, los mitos sobre Teseo (la *Teseida*) y sus luchas contra las amazonas señalan que en



determinadas solo con la blandura del amor podía ser vencido. De alguna lo fue Alejandro visitando en Hircania (como refiere Justino) a Thalestris su hermosa reina, que llevaba en su compañía trescientas mil mujeres; no le parezca a Vuesa Merced muchas pues ha visto en la corte un día del Ángel o en el Soto de Manzanares el primero de mayo que llaman verde: pues en aquella república ni hacían labor, ni tenían celos, ni las maltrataban sus maridos y de diez a diez años eran sus partos, que no es lo que menos acaba sus vidas y consume sus hermosuras. Arriano y Jenophonte se ríen de tal fábula, yo las hallo en Virgilio y en todos los autores, y no solo en aquellos tiempos, sino tan cerca de nuestra edad que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián del Cano y de Gonzalo de Oviedo, y aún he oído decir que andan algunas entre nosotros, como son: viudas mal acondicionadas, suegras terribles y doncellas incansables, que todas estas infaliblemente son Amazonas o vienen de ellas. Vuesa Merced juzgará a su gusto desta opinión, pues en todas las cosas la tiene tan excelente, advirtiéndole que no le ofrezco su historia para que con su ejemplo desee serlo, antes bien, para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza<sup>140</sup> (2008:167).

De modo que Lope señala hasta seis autoridades que avalarían su erudición, su conocimiento de la Antigüedad y del mito amazónico: Beroso (historiador de origen dudoso, si no falso), Diodoro Sículo, Justino, Arriano, Jenofonte y Virgilio. Asimismo, se refiere también al famoso episodio histórico-legendario del encuentro de Alejandro Magno y la amazona Talestris. Y en su afán actualizador del mito a los tiempos del autor, Lope también se refiere a las Amazonas avistadas en el Nuevo Mundo según el imaginario de los conquistadores y colonos que llegan a América, aquellas que “en el viaje de Magallanes fueron vistas<sup>141</sup>”.

---

el rapto de una de ellas (se vacila entre Antíope, Hipólita, Melanipa y Glauce) por Teseo, ésta quedaría reducida a concubina, pues la abandona por una esposa griega, Fedra. El rapto fue necesario para justificar que tenga lugar la amazonomaquia, para explicar la invasión de las Amazonas, que serán de nuevo rechazadas y vencidas (Blake Tyrrell, 1989: 33).

<sup>140</sup> Cito por la edición crítica de García Fernández (2008). Entre las ediciones modernas, aparte de la que publicara M. Menéndez Pelayo (1896) en el volumen VI de la Biblioteca de Autores Españoles, no ha habido más ediciones además de la de O. García Fernández.

<sup>141</sup> Esa libertad en la elaboración del material mitológico según los intereses contemporáneos de Lope que permitan actualizar el mito, es destacada también por DiPuccio: “Spain’s arrival to the New World revived interest in the legend of Amazons. Reports from explorers, including Columbus, Cortes, and Orellana — one of Pizarro’s captains, who encountered warrior women in their expeditions— parallel Greek accounts of the Amazons. Like their classical counterparts, these New World Amazons had the potential to subvert the stability of Western civilization. Their sexual and religious practices were barbarous and antithetical to Christianity. (...) Golden Age Spain’s cultural artifacts reinforce that attitude by reshaping Otherness in light of contemporary ideology. In this sense, a double process of familiarization occurs in *Las mujeres sin hombres*. The first involves revising the classical world; the second, the New World. Lope fits into the

En la dedicatoria se va delineando el mapa perdido del reino de las Amazonas, con su geografía física, histórica y política, alejada del paisaje civilizado, ubicada en una frontera infranqueable, aunque se perfila siempre como territorio susceptible de ser dominado, objeto potencial de conquista como último vestigio que se opondría a la supremacía del estado patriarcal. Lope de Vega las sitúa geográficamente en el mismo lugar que indican tanto las fuentes clásicas (Diodoro, Quinto Curcio) como Pero Mexía, que dice basarse en ellas. Así, el asentamiento de las Amazonas es junto al río Termodonte: “si es aquesta Temiscira / y lava el pie deste monte / caudaloso Termodonte” (vv. 105-107), le pregunta Teseo a Montano al inicio del primer acto, tras su desembarco en la tierra “...desta gente / loca, bárbara, insolente, / a quien Amazonas llama” (vv. 111-112) con el objetivo de conquistarla. Pues “que, según es su fiereza, / aún piensan que esta victoria no ha de hacer menos la gloria / del laurel de su cabeza”. Justifica así Teseo que, tras las conocidas hazañas de Hércules, Jasón y él mismo, vengan ahora a “una empresa indigna”, “pues contra mujeres viene” (v. 112). De tal manera que la lucha contra las famosas guerreras no es menor por ser éstas mujeres, ya que la fama les precede y los héroes masculinos se enfrentarían a las heroínas en igualdad de condiciones, tal y como describen las amazonomaquias.

Asimismo, se enfatiza ya desde la dedicatoria la importancia de esas mujeres que se organizan en un sistema matriarcal, el gran ejército de guerreras del que disponían y su independencia de los hombres. Indica acertadamente también el dramaturgo cómo “en aquella república ni hacían labor, ni tenían celos, ni las maltrataban sus maridos”; igualmente, incide en que la función primordial de la mujer de la época, el ser madre y cuidar del hogar y de los hijos, no era el objeto de los desvelos de estas mujeres ni su función primordial, sino que se consideraba una mera necesidad para la perpetuación de la estirpe. De modo que si seguimos la descripción que ofrece Lope, desde la Dedicatoria, del estado amazónico, la actuación de las Amazonas en el espacio público exige la ruptura con los hábitos y comportamientos básicos de la mujer en el ámbito privado (no vemos a las Amazonas cocinar ni amasar, ni coser ni dirigir el hogar, ni contentar a sus maridos); y conforme a las reglas sociales, las reinas Amazonas no podrían llevar a cabo la acción de gobernar.

---

trajectory of Amazon literature in which writers make the myth a part of their own world. Each author presents a new set of problems and solutions when confronted with the Amazon (1998: 87).

McKendrick se ha referido a la Dedicatoria destacando su atrevimiento y ambigüedad a la vez: “with its careful combination of flattery and information, jocularly and didacticism, is a little masterpiece of ambiguity” (1972: 209). La Dedicatoria dicta unas premisas que se confirmarán luego en la comedia: las amazonas de Lope no son presentadas desde una perspectiva negativa y, de hecho, la simpatía por los personajes femeninos será notable a lo largo de toda la obra. Todo lo contrario, de la Dedicatoria se desprende la admiración por unas mujeres que vivían solas, con un organizado sistema de gobierno presidido por una líder, sin miedo a librar guerras para ampliar su imperio e instaurar y organizar nuevas urbes: “que pudieran vivir solas en concertada República, ejercitar las armas, adquirir reinos, fundar ciudades...”.

No obstante, Lope señala desde el inicio la coartada “natural”, el pretexto o flaqueza que en última instancia podría someter o acabar tal sistema. El amor es la clave para vencerlas: “el valor de mujeres determinadas solo con la blandura del amor podía ser vencido”. Si el amor es un acto propio a la naturaleza humana, su negación sería, por tanto, “contranatura” (locura, vicio). De ahí que del lado del amor estén la razón y la virtud. Con todo, la mera presentación del sistema gineocrático de las amazonas es ya de por sí valiente y reveladora, como advierte y puntualiza el dramaturgo a su destinataria, Marta Nevares: “Vuesa Merced juzgará a su gusto desta opinión, pues en todas las cosas la tiene tan excelente, advirtiéndome que no le ofrezco su historia para que con su ejemplo desee serlo, antes bien, para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza”. Si es innegable el poder del teatro para formar sensibilidades y expectativas, Lope presenta su seguro ante la innegable fuerza femenina que va a desplegar la acción de la comedia.

### **7.2.2. Los espacios de las amazonas**

Los espacios en los que se inscriben las acciones de las obras conforman uno de los puntos fundamentales para establecer distinciones entre los géneros cómicos pertenecientes al universo de verosimilitud (comedias urbanas) y los pertenecientes al universo de irrealidad (comedias palatinas y pastoriles)<sup>142</sup>. Y a este último universo

---

<sup>142</sup> Seguimos la metodología de Oleza para el estudio de los géneros de los dramas y las comedias de Lope (Oleza 1981; Oleza y Antonucci, 2013). De acuerdo con la tipología establecida por Oleza, en el macrogénero de la comedia se distinguen dos grandes grupos: las obras sustentadas en un universo de verosimilitud y el de aquellas otras que se adscriben al universo de irrealidad.

pertenece la obra que nos ocupa de Lope, que como comedia palatina cumple las características fundamentales del subgénero: la falta de coordenadas temporales precisas y la ubicación en un marco espacial alejado del espectador (y de localización no española), el ambiente cortesano con personajes que pertenecen a clases sociales altas, nobles, y la presentación de una estructura de la acción configurada de acuerdo a los parámetros del juego de equívocos propios del subgénero<sup>143</sup> (Weber de Kurlat, 1977; Oleza, 1981, 1986; Oleza y Antonucci, 2013). Así, cumple también con la característica señalada por Wardropper (1978) para el subgénero: “el vuelo de la fantasía”, pues frente a las comedias domésticas (las de capa y espada) que pueden hacer creer al espectador que lo que está viendo podía tener lugar en su vida, en las comedias fantásticas (las comedias palatinas) señala el crítico que la fábula no está sustentada sobre la vida cotidiana y, por tanto, “el alejamiento de la acción respecto de la villa y la corte conocida por los espectadores garantiza que en modo alguno se identificarán éstos (...) con los personajes” (Wardropper, 1978: 195).

En relación con el espacio geográfico asignado a las amazonas en la tradición mitológica, en un mundo siempre separado del civilizado griego del que es su antagonista, interesa observar cómo adapta Lope estos límites en su comedia. El espacio dramático importa aquí en relación con la acción, como marco en el que se mueven los personajes y se desarrollan sus actuaciones<sup>144</sup>. A través de las acotaciones (explícitas e implícitas) y de la lectura atenta al texto queda patente que la comedia fue escrita para ser representada en un corral de comedias<sup>145</sup>: “el tratamiento que desde el punto de vista de la acción se hace de los temas mitológicos, acerca las obras (...) mucho más al modelo de teatro pobre

---

<sup>143</sup> Las peripecias y enredos entre los personajes son constantes desde el inicio con la llegada de los griegos a Temiscira; así, a medida que la acción avanza, miembros de ambas partes se infiltran en el campo contrario. La primera intrusión vendrá de mano del gracioso Fineo, quien es enviado como espía a la ciudad de las amazonas y es mantenido como prisionero durante una noche. Tras el contacto con Fineo, la reina Antiopía decide ir al campamento griego para retar en duelo a Hércules; por su parte, su futuro amante Teseo, a modo de emisario de paz, entra en el palacio de la reina Antiopía del que ya no saldrá hasta mitad del tercer acto. Desde la estancia de Fineo en el palacio, momento que éste aprovecha para referirles a las amazonas las grandezas de sus capitanes, la semilla está plantada, y empieza el inevitable enredo amoroso con escenas típicas de la comedia de capa y espada como la escena de las rondas nocturnas en la que Antiopía se esconde detrás de una cortina para poder ver de cerca a su enamorado Teseo, mientras Deyanira y Menalipe también intentan cortejarlo.

<sup>144</sup> De acuerdo a la diferenciación clásica de Vitse entre espacio escénico y espacio dramático: “Por espacio dramático se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir los lugares por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes. (...) El espacio escénico, en cambio, designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario” (1985: 9).

<sup>145</sup> César Oliva señala que Lope de Vega “codifica un sistema de representación en los límites del espacio de entonces: el corral de comedias. (...) Fue un solucionador de conflictos escénicos, que él enseñó a resolver con las tres paredes del corral” (1996: 15).

escenográficamente, en el que la unidad de la intriga adquiere una importancia decisiva, que al modelo cortesano de aparato” (Ferrer, 1991: 172). Ferrer señala que *Las mujeres sin hombres*, aun perteneciendo al género mitológico, no es una obra pensada para la representación de ambientes cortesanos; refiriéndose también a otras obras mitológicas de Lope (*El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*), apunta que estas obras perfilan un intento de adaptación a los corrales de los temas mitológicos en un momento de resurgimiento del género: “su interés radica precisamente en esa circunstancia: su análisis revela en qué medida trató de modificar Lope (...) un género y una materia cuyo público tradicional era el público cortesano” (1991: 167).

La intriga, el proceder de los personajes es lo que interesa en esta obra de Lope. Por ello el espacio está al servicio de la acción y no la inversa. Siguiendo a Ferrer:

En realidad lo que hace Lope (...) es elaborar la base temática mitológica con todo un material literario ajeno al género cortesano: las rondas nocturnas de las amazonas vestidas con capa y espada o las escenas de batalla con la aparición de parejas de personajes riñendo en escena (...); el encuentro a oscuras de los personajes (...). Materiales acarreados desde las comedias urbanas o palatinas y que resultan ajenos al modelo cortesano puro (1991: 173).

Ferrer señala también que *Las mujeres sin hombres* se compone de un elevado número de escenas breves y autónomas (55) que agilizan la acción “sin llegar a concentrarse más que excepcionalmente en cuadros, que ni siquiera cuentan por lo general con la especificidad escenográfica inherente a los cuadros de las piezas de producción cortesana” (1991: 173)<sup>146</sup>.

A partir de la distinción entre comedia urbana y palatina (“la diferencia entre comedia urbana y comedia palatina tiene razones espaciales. La primera apenas si alterna más lugares que la calle o la plaza con interiores de damas y caballeros. La segunda maneja mayor variedad de espacios” [Oliva, 1996: 32]), Oliva destaca hasta diez espacios en la comedia palatina, de los cuales cinco estarían presentes en la obra objeto de análisis: la calle o plaza, el aposento de palacio, el jardín de la casa o de palacio, el monte con sus

---

<sup>146</sup> Ferrer destaca que sólo se contabilizan tres cuadros: un cuadro inicial (escenas 1-3, I), cimentado sobre el juego escénico de la persecución del salvaje Montano por los griegos, con una función puramente narrativa sobre los precedentes de la historia de las Amazonas. Un segundo cuadro (escenas 16-18, I) concentrando en el juego escénico de la ronda nocturna de las mujeres ante la habitación de Teseo. Y un último cuadro que agrupa las escenas finales del acto III, cuadro de acumulación de personajes, batiéndose con sus espadas sobre el escenario (1991: 173).

variantes con rampa y sin rampa, y el campo (incluyendo también la cueva del salvaje Montano). Además, en esta comedia aparece el espacio del muro (que Oliva cita como escenario parcial), que separaría la ciudad amazona del campamento de los galanes / guerreros griegos. Este muro supone, por tanto, la delimitación de dos espacios en la obra: el espacio exterior (montañas, paraje agreste donde vive el salvaje Montano y campamento de los griegos) y el interior (la rica ciudad amazónica, el palacio y sus salones y habitaciones, los jardines). Ambos equilibradamente dispuestos se van alternando, gracias al enredo del argumento, en los movimientos de los protagonistas.

En lo que se refiera al marco espacial, tras la clásica introducción de la famosa ciudad de Temiscira, la historia no transcurre en una inquietante naturaleza salvaje, sino que, como es habitual en la comedia palatina, los escenarios se vuelven amables, y aparte del campamento de los griegos a las afueras de la ciudad, el palacio majestuoso de la reina amazona domina la acción. Ya no se da aquí ese otro mundo incierto, más allá de la civilización, que solía representar en la mitología el reino de las amazonas. Frente al espacio clásico adjudicado en la Antigüedad a estas guerreras, siempre en las antípodas de la civilización por antonomasia representada por Atenas, aquí el espacio que se bosqueja en el marco de lo agreste, incivilizado o bárbaro, como algo ajeno a la cultura y la educación, es precisamente todo lo que queda fuera de la ciudad de las amazonas, todo aquello extramuros de la pared que las blindo. De manera que ante la perfección de ese espacio interior representado por el palacio y la ciudad amazonas, es el discurso del salvaje Montano el que les otorga la nota bárbara, salvaje, inexorable en cualquier descripción de las míticas guerreras desde el mundo clásico griego.

El espacio indómito que se opone al lujo de los salones de las amazonas sirve también, excéntricamente, para añadir la nota salvaje e impenitente al retrato de las amazonas. Las salvajes aculturadas que deciden sacrificar a sus maridos (según el origen de la leyenda que inventa Lope en su reinterpretación del mito y que veremos que pone en boca de Montano al inicio del primer acto), poco tendrían que ver con el espacio refinado, próspero y de desarrollo social que representa la ciudad de Temiscira bajo el gobierno de estas mujeres imaginadas por Lope. Asentado el campamento a las afueras de la Temiscira, Teseo alaba la ciudad dando muestras de sorpresa por su atrayente belleza, a lo que Jasón responde con cabeza militar, admirando también la fortaleza del muro que habrán de atravesar para conquistarlas:

TESEO ¡Bellísima ciudad!

JASÓN Muro formado  
con bravo ingenio y mano artificiosa.

(vv. 605-607)

Con este breve intercambio de observaciones queda anticipado un elogio a la grandeza tanto cultural como militar de la sociedad de las guerreras, y se insiste en el contraste entre el arisco mundo que caracteriza el espacio exterior, ocupado por los personajes masculinos, y el espacio interior de las amazonas, un mundo que —a diferencia de lo representado en el pensamiento griego clásico— remite a los ámbitos refinados renacentistas, marcados por la unión de las armas y las letras, fusión de complementarios que se presupone en esta obra a los personajes femeninos. Como subraya Montano, cuando les refiere a los griegos sus costumbres:

Lo que de mi madre supe,  
en razón de su gobierno,  
es que entre todas por reina  
a la más sabia eligieron;  
que hicieron leyes notables,  
(...)

(vv. 227- 231)

Si es mujer, críase entre ellas,  
donde la enseñan, naciendo,  
letras y armas extremo.

(vv. 240-242)

Se evidencia de nuevo que sólo los prejuicios de los personajes masculinos (Teseo, por ejemplo, las califica de locas, bárbaras, insolentes [vv. 111]), y el discurso previo e introductorio de Montano explicando su historia (quien se refiere a ellas como “las bélicas amazonas” [v. 127]) son los únicos indicios que van en contra del lugar común de las armas y las letras encarnado en estas amazonas áureas.

### 7.2.3. Personajes

Como comedia mitológica los personajes que la pueblan provienen del mundo de la mitología clásica. El poeta, sirviéndose de este bagaje previo, les otorga una función y una serie de rasgos sociales y psicológicos que combinan aspectos míticos con actualizaciones auriseculares, metamorfosis que convierte a los personajes en contemporáneos: en guerreros griegos y galanes, o en temidas guerreras y amantes. Así, por ejemplo, Lope se refiere al personaje masculino principal, Teseo, como héroe griego y como Duque, asimilando al mítico guerrero a los estándares del galán de la comedia barroca; además, le asigna un criado, Fineo, el gracioso de la comedia. De modo que el análisis de los personajes de *Las mujeres sin hombres* se va a basar en el estudio de las diferentes acciones que llevan a cabo, en las características definitorias que se derivan de las mismas y en sus relaciones con el resto de personajes (las Amazonas frente a los héroes griegos, así como los hombres y las mujeres entre sus propios grupos). Y siguiendo a Bobes Naves –“el diálogo crea y define al personaje” (1997: 333)– el modo de actuar y su decir serán las claves que definan a los personajes.

Los personajes de *Las mujeres sin hombres* se dividen en dos grupos: uno femenino, las Amazonas, y otro masculino, los héroes griegos. Entre las Amazonas se cuentan: Antiopía, la reina; su rival al trono, Deyanira; Menalipe, capitana del ejército de Amazonas; e Hipólita sirvienta de la reina. Entre los personajes protagonistas masculinos se encuentran tres afamados héroes griegos –Teseo, Hércules y Jasón–, debatiéndose entre su perfil de soldado aguerrido y galán cortesano. A ellos se unirán, en un plano muy secundario, tres soldados: Pileo y Tíndaro, –quienes sirven para representar el ejército de los griegos haciendo las veces de soldados, mensajeros y sirvientes de los héroes–, a quienes se suma también Fineo, escudero / sirviente de Teseo, el gracioso de la obra (pareja cómica junto a Hipólita). En este relativamente sencillo microcosmos humano quedan definidas las relaciones sociales y las diferencias de clase propias de la sociedad de la época.

Si la clasificación funcional de personajes de la comedia nueva incluía dama, galán, rey, gracioso, criada y padre, en esta obra Lope prescinde de las figuras del rey y del padre, salvaguardas del honor. Esta opción, sumada a la elección de las Amazonas como protagonistas, supone otorgar la carga de responsabilidad por excelencia, que habitualmente es masculina –el gobierno del reino y el destinatario del honor– a las



mujeres. El tema del honor, que está presente en todo el teatro de los Siglos de Oro, cobra así en esta comedia una perspectiva innovadora: la virtud de la amazona reside en el buen gobierno y ampliación de su reino, no en su castidad.

La inversión de los papeles tradicionales asociados al hombre y a la mujer queda patente en esta obra. Las amazonas protagonistas de esta comedia alteran por completo el tradicional sentido de la honra asociada a la mujer, y ello implica también una alteración de las reacciones y actitudes de los guerreros griegos (representantes de la figura del galán), quienes deben actuar ante las amazonas desde dos planos opuestos: por un lado, se encuentran ante el enemigo, como un pueblo guerrero al que quieren conquistar y someter, y, por otro, se trata de potenciales amantes, como bellas damas a las que requerir de amores. La disyuntiva obligará a Teseo a tratar a Antiopía siguiendo tanto las convenciones que dictan las relaciones entre hombres en guerra, como las que dictan las relaciones entre enamorados.

La tierra de las amazonas obliga a cambiar la actitud prototípica de los protagonistas masculinos, que cuando llegan a la ciudad de Temiscira no esperaban más que añadirla a su lista de conquistas. Así, el motivo de la guerra es constante en todo el desarrollo de la obra, pues aunque no llegue a producirse la ofensiva final, el prestigio de ambas partes estriba en el honor a sus valores guerreros, puesto en cuestión por el poder de atracción de los amantes rivales.

### **Antiopía**

A lo largo del primer acto, tras llegada de los hombres a su tierra, la reina de las Amazonas, Antiopía lucha contra la naturaleza que hace proclive a la mujer a los impulsos amorosos a la que hacía referencia Lope en la Dedicatoria: “para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza”. La mujer varonil que es Antiopía combate contra esas pulsiones amorosas. Su comportamiento masculino (su perfil público como gobernante y general de su ejército de amazonas) hasta el momento no había sufrido alteraciones; así, ante la llegada del ejército griego, ordena a las amazonas cerrar las puertas de la ciudad y defenderla, pero su responsabilidad pública ha de lidiar con los deseos íntimos que la embargan y que conocemos a través de un monólogo cuando se queda sola. Lope traza cuidadosamente el proceso por el cual las amazonas protagonistas pasan de ostentar una gran independencia y autonomía a gozar y

sufrir ante el compromiso emocional que contraen. Y es que desde el principio de la obra, la actitud de las amazonas es ambivalente. Aunque sus creencias y leyes les han enseñado a mostrar aversión por el sexo opuesto, “la naturaleza” les hace inclinarse hacia ellos. Pero Lope no confía solo en ese concepto de lo natural o instintivo para obrar esa transición hacia la normalidad deseable, sino que, como señala McKendrick (1974: 180), la culminación de ese proceso es reforzada por un algo mucho más concreto y aceptable: el deseo de curiosidad. Aquellas que nunca han visto a los hombres, se sienten atraídas por la mera idea de su existencia, de su presencia. De modo que incluso la reina Antiopía, mientras da las órdenes para la inminente batalla con los griegos, es invadida por sentimientos contradictorios como trasluce en su monólogo:

Sola estoy, mas no lo estoy,  
    cercada de pensamientos,  
que como quiero a los hombres,  
cuando infamo más sus nombres,  
envidio más sus contentos;  
    sean mil veces venidos,  
que ya confieso que son  
amados del corazón  
y en la lengua aborrecidos.  
    Entre esta gente nací,  
que aquesta opinión sustenta,  
y que puede ser que sienta  
lo mismo que siento en mí.  
    ¿Quién os puede aborrecer,  
perfección, gracia y belleza?  
Que a nuestra naturaleza,  
dio principio vuestro ser.  
    Alguna que no os merece  
perdió vuestra compañía;  
si el filósofo decía  
que la mujer apetece  
    al hombre, como a la forma  
la materia... Mas ¿qué digo?  
El valor que emprendo y sigo

¿a esta flaqueza conforma?  
     ¿Crió Dios el animal  
 más fiero que el hombre? No.  
 Por castigo nos le dio,  
 que no puede hallarse igual.  
     Pues muera el hombre. ¿Qué digo?  
 Sí, bien digo... pero no,  
 ¡viva y muera! Porque yo  
 le hallo amigo y enemigo.  
     Suspéndase la opinión,  
 vengamos a las mujeres,  
 pues el fin de sus placeres  
 pesares y enojos son.  
     Puesto que conozco yo  
 que en tiempo que sois leales  
 no hay más lindos animales  
 en cuanto el mundo crió.  
     (vv. 560-600)

En este monólogo de Antiopía, en el que ella misma empieza a abrir el camino al hombre, va revelando la curiosidad que le provoca el otro sexo y expresando sus contradictorios sentimientos, calificándolo a la vez de “amigo y enemigo”. Se va despejando el terreno al amor, se va desprendiendo de una de las características principales de las amazonas mitológicas: la androfobia. Antiopía expresa aquí cómo su reino gineocrático expulsó a los hombres de él y prohíbe su presencia, pero se muestra vacilante, convencida de que no puede vivir con ellos: “suspéndase la opinión”. El retrato de esta amazona aurisecular va de este modo perfilándose para dejar espacio al amor, que a lo largo del segundo acto ocupará toda la acción, siendo el romance entre Teseo y Antiopía el conflicto principal que provoque el dilema entre el interés social y el interés personal de esta nueva amazona cortesana, una pugna que en el acto tercero se resolverá con la separación de los amantes, pese al final convencional de la comedia<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Cabe señalar que para Menéndez Pelayo (en sus “Observaciones preliminares” del volumen en que incluye la comedia de Lope), el tono cómico de la obra de Lope la convierte en una de las peores del género mitológico, al que atribuye como característica inexorable el tono serio, pero a pesar de su valoración negativa de la obra sí elogia la caracterización que Lope hizo de la personalidad de la reina amazona protagonista, Antiopía: “La comedia de Lope aunque escrita con esmero, como todas las suyas de asunto mitológico, en las cuales parece que se propuso subsanar con las bellezas de estilo la escasa novedad del

En esta línea, preparando la disposición de la reina amazona ante los hombres, destaca también la reacción ante Fineo, el soldado que envían los griegos para espiar las defensas de las amazonas. Pues ante la llegada de Fineo, Antiopía se interesa por saber quiénes son sus capitanes, a lo que el mensajero responde alabando sus cualidades y méritos, y señalando el camino para el enamoramiento de oídas de Antiopía por Teseo. La reina incluso se siente atraída momentáneamente por el propio Fineo, pese a ser un mero soldado. Atracción señalada en un cómico aparte de la amazona: “(Como quien tiene apetito / de comer, que le da gana / cualquier rústico sustento, / así, yo me contentaba / con el primer hombre destos)” (vv. 769-774).

Cuando aparecen por primera vez las amazonas en escena, la primera acotación detalla que “salen Antiopía, Deyanira y Menalipe en bizarros trajes”, dejando patente desde el inicio la nota física que refleja su bravura, su ímpetu, su osadía; pues si la bizarría se asocia a los hombres, denota aquí que los trajes de estas amazonas se acercan más a los que vestían los hombres. Sería un traje más ajustado y corto (en *Las grandezas de Alejandro* sí se señala que la vestimenta de las amazonas es “vestido corto, muchas plumas, daga y espada”).

Desde esta primera salida a escena, encontramos a Antiopía y Deyanira disputándose el trono, disyuntiva que se resuelve a favor de Antiopía, quien inmediatamente, rindiendo tributo a la tradición amazónica, empieza a promulgar una serie de leyes que preserven la estabilidad y fortaleza de su reino, entre las que se incluye la formación intelectual y militar de las amazonas. En su faceta de gobernante, el amor no tiene cabida, pero las leyes que promulga incluyen prohibiciones como la de hablar o referirse a los hombres, cuyo extremismo alimenta la incertidumbre y la disensión entre las otras amazonas (incluso Deyanira reprocha la severidad de este mandato). A estas quejas Antiopía responde enorgulleciéndose de los valores de su república, que podría ser admirada por afamados y ejemplares reyes, legisladores y políticos de la Antigüedad:

Por eso reformo yo las cosas,  
que son para el provecho necesarias

---

argumento, me parece que ocupa el último lugar entre las producciones suyas de este género. El argumento está tratado como en broma, quizá porque a ello convidaba lo inverosímil de la fábula, y el efecto general tiene más de cómico que de trágico. Sin embargo, en el carácter de la amazona Antiopía y en la apasionada expresión de sus anhelos amorosos, se reconoce a veces la mano del gran poeta. Los dulces lazos del cautiverio en que la Reina detiene a Teseo, recuerdan inmediatamente los episodios de Alcina y Rugero en el *Orlando*, y de Armida y Reinaldo en la *Jerusalem*” (1965: 231).

de república tal como la nuestra.  
Que, en efecto, gobierno de mujeres  
a Rómulo admirara, al pío Eneas,  
a Pompilio, a Solón y al gran Licurgo:  
pues bien sabéis que nunca imaginaron  
los ingenios jamás de algunos hombres  
que pudieran librarse de mujeres.

(vv. 421-429)

Si el prejuicio griego de hallarse entre mujeres salvajes precede a la entrada en escena de las amazonas, esta demostración de conocimientos en letras y leyes (dando por supuesto el dominio de las armas) va hilvanando el retrato culto y capaz de estas guerreras que propone Lope. A la vez, el autor va exhibiendo su erudición mediante las referencias a la materia antigua, compartiendo ese saber con los lectores y espectadores. En esta línea, otro recurso del texto que contribuye también a ese despliegue de erudición, pero incluye una funcionalidad clara respecto al carácter de las amazonas, es la alusión a su encuentro con Alejandro Magno. Pues al insistir en las dificultades del gran macedonio para conquistar a las amazonas, su recuerdo sirve para agrandar el valor y coraje de las mujeres. Este episodio clave en la historia de las amazonas se introduce a través del personaje de Jasón, quien alude al intento del héroe de conquistar la tierra de las amazonas. Jasón alaba el muro que circunda Temiscira, construido “con bravo ingenio y mano artificiosa” (v. 606) y señala cómo la victoria que Hércules cree inminente no será tan sencilla:

Muro formado  
con bravo ingenio y mano artificiosa.  
La fama es bien que a Babilonia quite,  
aunque perdone el lago de Asphaltite.  
Bien pueden en los muros coronados  
de tan diversas armas y banderas;  
si ellos son defendidos como honrados,  
en vano, Alcides, la victoria esperas.  
Cuando Alejandro trujo sus soldados,  
puestos con tanta orden en hileras,  
cargados de oro y no venció victoria

que le diese opinión digna de historia;  
cuando desnudos siguen la pelea,  
el soldado galán, y, así estas damas  
quieren también que el muro mujer sea.

(vv. 605-616)

En respuesta, gracias a la advertencia de Jasón, el obstinado Hércules enviará a un espía para que les informe de los flancos más débiles para cruzar el muro (de ahí que la primera intrusión al espacio interior sea de Fineo, pronto capturado por Menalipe) y además, de paso, alabará el deseo de fama de las belicosas mujeres: “No las conoces bien, pues las infamas. / Vaya una espía que de cerca vea, / escondido por árboles y ramas, / en qué disposición están agora, / que no es infame quien la fama adora”. De modo que el apetito de fama y gloria de las diestras guerreras es reconocido por el célebre Hércules como característica digna de los mejores guerreros o gobernantes, así como también se reconoce la necesidad de saber a qué se enfrentan y la capacidad de respuesta de las guerreras.

Otra referencia histórico-legendaria a Alejandro Magno interesa añadir también para realzar el denuedo de las amazonas. Antiopía alude a la antigua reina, esposa del macedonio, con quien –siguiendo la tradición de Quinto Curcio (Pejenaute, 1986: 433, 578, 588)– engendraría un hijo: “Roxania amazona, / ya de nuestro imperio reina / en las bodas de Alejandro” (vv. 1382-1384). La reina persa queda equiparada así a una amazona. Ya en la Dedicatoria Lope se había referido al legendario encuentro de Alejandro Magno con la amazona Talestris, que deseaba conocer a Alejandro Magno y engendrar un hijo con él: “De alguna lo fue Alejandro visitando en Hircania (como refiere Justino) a Thalestris su hermosa reina, que llevaba en su compañía trescientas mil mujeres”<sup>148</sup>.

La reina Antiopía es la primera amazona que llega al campamento de los griegos, radicado fuera de la ciudad, para retarlos. Los sucesivos desafíos y mediaciones a ambos lados del muro permiten el avance de la trama. El primer reto es el único no aceptado por Hércules, persuadido por sus compañeros, que no quiere luchar contra una mujer y decide mandar a Teseo como emisario a la ciudad para que la entreguen a los griegos. El mensaje se demora en su entrega y da lugar a que desencadenen los diferentes enredos

---

<sup>148</sup> A partir de Quinto Curcio (Pejenaute, 1986: 588), Pedro Mexía (2003: 97) refiere el episodio de la amazona Talestris y su encuentro con Alejandro Magno. Lope de Vega incluye este episodio como parte del enredo del acto II de *Las grandezas de Alejandro*, donde se refiere a Talestris, pero utiliza el nombre de la reina persa Rojane (Roxana).

amorosos<sup>149</sup>. Uno de los doce trabajos de Hércules, el conocido como de “El cinturón de Hipólita”, fue la consecución de una rendición de las amazonas para conseguir el cingulo de oro de Ares, que llevaba Hipólita, la reina de las amazonas, a petición de Admete, la hija de Euristeo. En la comedia de Lope las gestas de Hércules son referidas por los personajes de Teseo (vv. 85-98) y Fineo (vv. 747-755). Igualmente, Antiopía, cuando se acerca al campamento de los héroes para desafiarle, se refiere a él perifrásticamente, nombrando parte de sus hazañas en lugar de su nombre:

Al que es mayor de vosotros,  
al que se precisa soberbio,  
de que a la vista de Atlante,  
tuvo en sus hombros el cielo;  
al que dicen que bajó  
por Proserpina al infierno,  
y que ató las tres gargantas  
por donde ladra Cerbero;  
al que dio muerte a la Hidra  
y al fiero animal Nemeo,  
al español Gerión  
y al medio caballo Neso;  
(vv. 997-1008)

Pese a las dudas internas que le han surgido respecto a los hombres, en su faceta pública Antiopía siempre se muestra audaz y hasta temeraria frente a Hércules. Tras el largo despliegue enumerativo de varias de sus gestas, queda patente que la amazona no se siente intimidada por tales logros y, además, por si cupiera alguna duda, le espeta al héroe que ha de saber que aún le aguarda el mayor desafío si se atreve a enfrentarse con la propia Antiopía:

---

<sup>149</sup> Teseo, el elegido como emisario griego, también en la mitología llevó a cabo una expedición al país de las amazonas. Según el retrato de Plutarco en la *Teseida*, viajó a Temiscira y allí raptó a la reina amazona que había ido a su barco a recibirle. Debido a este raptó, las amazonas invadirían el Ática; el nombre de la amazona raptada varía según la fuente: Antíope en Diodoro, Menalipe en Apolodoro, Hipólita en Ferecides, Helénico, Herodoro y Boccaccio (García Fernández, 2008: 22, 28). McGaha (1991: 160) señala, de hecho, que la principal inspiración para el tratamiento del mito de las amazonas de Lope es la *Teseida delle nozze d'Emilia* de Boccaccio.

La obra fue traducida al castellano en el siglo XV con el título de *Amazonas* (Madrid, BNE, ms. 7553), (Boccaccio, 1999). Otra traducción, sin título, fue editada por Campo y Rubio Áquez (Boccaccio, 1996).

Porque sepa que le falta  
el mayor monstruo del suelo,  
que es una mujer airada  
y de valeroso pecho.  
Le provoco y desafío  
a que salga, cuerpo a cuerpo,  
hacer batalla conmigo,  
de aquesta campaña, en medio,  
donde le daré a entender  
que las mujeres tenemos  
mayor valor que los hombres  
y más generoso esfuerzo.

(vv. 1009-1020)

Este parlamento de desafío de Antiopía viene introducido con la siguiente acotación: “Sale Antiopía a caballo con un dardo en la mano”, cumpliendo con el objetivo de dejar constancia de la fiereza y valentía amazónica, parangonándola a las portavoces en las populares escenas de embajadas de desafíos entre moros y cristianos. Además, al no ser contestado el desafío por Hércules, la reina se reafirma en que ni el hombre que había sujetado el cielo bajo sus hombros podría empequeñecerla. En este retrato, a la descripción de la fortaleza de la reina amazona en su vertiente prosopográfica, se suma la vertiente de etopeya intelectual: como encarnación de mujer versada en armas y las letras, la amazona hace una defensa del derecho a la educación de las mujeres y de su actuación ejemplar. De modo que sigue su discurso con la referencia a la diferente educación recibida por hombres y mujeres y la superioridad de éstas:

Que ser necias o cobardes  
no es defecto del sujeto,  
sino que en las letras y armas  
*no queréis darnos maestros.*  
Treta es vuestra, ¡viles hombres!  
porque nos tengáis sujetos,  
*que estudiando letras y armas*  
*clara ventaja os hacemos.*  
¿Queréisla ver? Advertid:  
ese gallardo Teseo,



no sé quién es de vosotros,  
fue a Creta de Grecia preso;  
¿pues venciera al Minotauro,  
si una mujer con su ingenio  
no le diera el hilo de oro  
de aquel laberinto ciego?  
Pues Jasón, si aquí me escucha,  
¿trajera del fértil reino  
de Colcos el vellocino  
no ayudándole a emprenderlo  
su enamorada Medea?  
Que, a no ayudarle, es muy cierto,  
no deshiciera el encanto  
y se librara del fuego.  
Esto no lo negaréis,  
Y lo que negaros puedo  
es que tengáis más valor,  
porque yo digo que es menos.  
*¿Quién en la guerra de Troya  
hizo más valientes hechos  
que las fuertes Amazonas?*  
Testigos Aquiles y Héctor;  
*la fuerte Pantasilea*  
el mundo tuvo suspenso;  
*Camila* honró las mujeres  
con mil laureles eternos.  
El venir a conquistarlas  
no os los darán, si yo puedo:  
Antiopía soy, que agora  
tiene deste reino el cetro.  
¡Ea! ¡Alcides! ¿A qué aguardas?  
Pues que te teme el infierno,  
toma este dardo por guante,  
que aquí en el campo te espero.

(vv. 1021 – 1064; cursivas nuestras)

Con este desafío al capitán de los héroes, el trío masculino queda retratado a través de la mirada de Antiopía, quien ratifica que las Amazonas unen a su fuerza física su talento intelectual y defiende que si las mujeres no son tan doctas como los hombres, la única razón es la falta del acceso a la educación, que les es negada por los hombres (“no queréis darnos maestros”). Pero Antiopía no se limita al reproche teórico, sino que aduce ejemplos notables de las habilidades y capacidad de las mujeres, invocando casos de personajes femeninos (Ariadna, Medea), como ejemplos de figuras inteligentes y competentes sin las cuales ni Jasón ni Teseo hubieran logrado sus objetivos. Igualmente, cita a Penthesilea y a Camila como guerreras cuyas proezas sirven de ejemplo de la victoria que se le ofrece a la misma Antiopía, si Hércules acepta su desafío. Con el referido objetivo de agrandar la figura de las Amazonas, se alude así, reivindicándolas como antepasadas prestigiosas, a las que lucharon en la guerra de Troya, con la fuerte Penthesilea a la cabeza, seguida de la virgiliana Camila.

La intervención de Antiopía apunta tanto la reivindicación de la posición de la mujer en la sociedad y su limitado acceso al saber, como el perfil de los tres personajes masculinos protagonistas en la comedia, desde la perspectiva de la reina Amazona. De Teseo resalta su currículum apuntalado por ayudantes femeninas, ya que consigue llevar a cabo la hazaña de destruir al Minotauro en el laberinto cretense y librar a Atenas del tributo para saciar al monstruo, gracias a la ayuda de Ariadna, a cambio de la promesa de conducirla a Atenas para hacerla su esposa. Sin embargo, Teseo la traicionaría, abandonándola. Antiopía recuerda cómo Teseo, que pretende de nuevo subyugarlas –a ellas esta vez–, no hubiera vencido al Minotauro sin la asistencia de la mujer, señalado notoriamente cómo el valor de los hombres se encuentra limitado si no cuenta con la cooperación de las mujeres: “Este gallardo Teseo, / fue a Creta de Grecia preso; (...) / ¿pues venciera al Minotauro, / si una mujer con su ingenio / no le diera el hilo de oro / de aquel laberinto ciego? (vv. 1030-1036). Y el tercer gran héroe y galán protagonista que aparece en la comedia es Jasón, relacionado igualmente con Hércules y Teseo, quienes formaron parte de la expedición de los argonautas para conquistar el vellocino de oro. De nuevo resalta Antiopía la intervención de una mujer para que la empresa rinda, siendo la participación de Medea clave en el cumplimiento de la hazaña.

A partir de este material mitológico, Lope selecciona los matices y particularidades que más le interesan para configurar un ambiente y a unos personajes acordes a la situación dramática. En consecuencia, las referencias mitológicas, pasadas por los tamices de la Edad Media (la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio) y

del Renacimiento (la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía) son utilizadas por Lope para crear su particular actualización del mito, erigiendo tipos y situaciones que poseen raíces clásicas, pero que se convertirán en nuevos y espectaculares ante los ojos y oídos del público de los corrales.

Retomando el momento del guante lanzado por Antiopía a Hércules (“¡Ea! ¡Alcides! ¿A qué aguardas?”), el desafío no es aceptado por Hércules a pesar de sus deseos. El vencedor del león de Nemea es desalentado por Jasón y Teseo. Jasón invoca la vergüenza de atacar a mujeres: “¿Córreste de venir contra mujeres / y quieres ya salir al desafío? / Advierte, capitán, que Alcides eres” (vv. 1068-1070). Por su parte, Teseo ya está en el terreno amoroso, atraído por el porte y belleza de Antiopía: “(¡Por Júpiter, que estoy de amores loco! / ¡Qué lindo talle! Más que has dicho creo; darle mi alma me parece poco; / confieso que es bellísima, Fineo, / y que me quiere bien sólo por fama” (vv. 1074-1078). El galán prima sobre el héroe y Hércules acepta finalmente los razonamientos disuasorios de los compañeros. El discurso de Jasón calma su ímpetu:

Salir, Alcides, tu valor infama;  
esta guerra no es campo tan sangriento,  
mejor es proceder como galanes,  
mostrando que es amor el fundamento;  
Porque como valientes capitanes  
no será justo en guerra de mujeres,  
ni hay laureles aquí, sino arrayanes.  
Venus y Amor nos muestran sus placeres;  
Marte se correrá si le imitamos.

(vv. 1082-1090)

Ante este razonamiento de Jasón, Hércules accede a redirigir la guerra contra las amazonas hacia métodos más ligeros, y siguiendo el consejo de Jasón: “que con embajador le prevengamos / a la paz o a la guerra, blandamente, / y que a gozar de sus regalos vamos”. Ante tal proposición Teseo se presenta voluntaria y decididamente como embajador de paz, mientras Hércules y Jasón se quedan consultando el oráculo de Marte, quien les avanza, en típico lenguaje metafórico y cifrado de los augurios, lo que ya el autor anunciaba en la dedicatoria:

Cuando, griegos valerosos,  
el mayor poder del suelo  
venza esos pechos famosos,  
bajarán del tercer cielo  
ramos de oliva amorosos.  
Y, entonces, con los leones  
harán las mansas corderas  
vida en perpetuas uniones.

(vv. 1112-1119)

Queda así por tercera vez en el primer acto (si contamos la advertencia de la dedicatoria) asentado el principio del amor cómo única baza ante las amazonas. El enigma del oráculo es aclarado por salvaje Montano, que vive aislado en las montañas y recibe a los griegos cuando llegan. Ante el escepticismo de Hércules y Jasón, Montano les explica:

Dice que el mayor poder,  
griegos, os ha de vencer.  
Yo presumo que el mayor  
del mundo, el poder de amor,  
y que este debe ser.  
Bajar del tercero cielo  
los ramos de oliva al suelo  
paz presumo que será,  
pues Venus en él está  
y casamientos recelo.

(vv. 1127-1136)

Hércules accede a modificar la táctica, a cambiar los trofeos por los himeneos: “(...) dulces yugos, tiernos lazos; / sean las armas abrazos; / y los soldados deseos!” (vv. 1149-1151). Y con esta baza enviará a Teseo a negociar la rendición de las guerreras.

### **Deyanira**

Deyanira forma parte de la materia mítica relacionada con el héroe de Tebas. La mitología no la suele catalogar como amazona, sino como una de las mujeres de Hércules

(Ruiz de Elvira, 1984: 250-256), pero Lope moldea las leyendas a sus propias exigencias poéticas. La amazona Deyanira se presenta desde el inicio de la obra como la antagonista de Antiopía: ambas se disputan el trono, tras la muerte de la anterior reina amazona, Marpecia, y una vez Antiopía es declarada reina, Deyanira también opondrá resistencia a las leyes que la primera propone. A lo largo de la pieza Deyanira se confirma como la rival de la nueva reina y como la amazona más díscola respecto a sus tradiciones. También se sentirá atraída por Teseo y el hecho de que el héroe prefiera a Antiopía, y no a ella, será otra nota más para mantener viva esa rivalidad hasta el final de la obra.

Si a este personaje ya le parecieron cuestionables las leyes que Antiopía promulgó en relación al contacto con los hombres, destaca también su actitud respecto a la posición que deberían mantener las mujeres en la guerra inminente ante la invasión de los griegos. Así, Menalipe y Deyanira intercambian estas razones:

DEYANIRA                  Son hombres en quien la guerra  
                                      es natural.

MENALIPE                  Gran temor  
                                      me ha dado el alto valor  
                                      que su capitán encierra

DEYANIRA                  *Las batallas que han de hacer*  
                                      *las mujeres no son éstas.*

MENALIPE      Tú discreción manifiestas:  
                                      trate de amor la mujer,  
                                      pero, ya que nuestro honor  
                                      consiste en que el hombre entienda  
                                      que no es bien que siempre ofenda  
                                      a la mujer su valor,  
                                      haya mujeres soldados  
                                      y mujeres escritores;  
                                      escribamos sus errores.  
                                      ¡Vivan también deshonorados!

                                      No siempre suya ha de ser  
                                      la historia y la pluma.

DEYANIRA                  Es cosa,  
                                      Menalipe, lastimosa  
                                      lo que le pasa a una mujer.  
                                      Ellos escriben mil faltas

de nosotras, y ellos son  
quien usurpa la opinión  
de las victorias más altas.

Sin esto, es justo vengar  
los celos y los agravios  
que han hecho amantes y sabios  
con escribir y engañar.

(vv. 1156-1183)

Deyanira, que ha ido junto a Menalipe a mantener el orden en la ciudad y dispersar a las amazonas por las almenas para su protección y para ahuyentar a los invasores, ve natural el ejercicio de la guerra en los hombres. Sin embargo, comenta con Menalipe que “las batallas que han de hacer / las mujeres no son éstas”, en clara referencia al amor. Será Menalipe quien reconduzca sus argumentos. Menalipe explica cómo las mujeres no pueden ser sujetos pasivos y que su fuerza reside en la acción, en ser sujetos activos que toman parte en la historia y la escriben. Le hace entender que el honor de la mujer depende también de la muestra de su valor, de su capacidad en el arte de la guerra y en la posibilidad de escribir o reescribir, de contar su propia historia. En el discurso de Menalipe se dibuja a la mujer como la unión de las armas y las letras, desechando las polaridades al uso.

La primera intrusión de Antiopía en el campamento de los griegos, que se salda con la negativa de los griegos de responder con las armas y el envío de Teseo como emisario de paz, se replicará al inicio del tercer acto (un mes después) con el desafío esta vez de la mano de Deyanira, desechada ante el flirteo de una Antiopía correspondida por Teseo. Tras la llegada al campamento griego de un Jasón derrotado, pues no ha podido entrar en la ciudad a rescatar a Teseo (a quien compara con Ulises, ya que cree que no le han dado paso, porque Teseo está demasiado complacido con la compañía de Antiopía: “de suerte, que he sospechado / que no es gusto de Teseo, / a quien, como Ulises, veo / de su hermosura olvidado, / y en poder de su enemigo” [vv. 1871- 1879]), Pileo y Hércules ven llegar a Deyanira, quien es descrita por el escudero como una auténtica *virgo bellatrix*:

PILEO                      En una yegua alazana,  
                                  con bordada guarnición,  
                                  que aún es aquesta nación

de los caballos tirana;  
 con un penacho que admira  
 al viento que con él juega,  
 a nuestro ejército llega  
 la amazona Deyanira

HÉRCULES           ¿Más qué la guerra pregona?  
 PILEO               Yo la vi con tantas galas,  
                           que presumí que eras Palas  
                           o la gallarda Belona.

(vv. 1915-1926)

La acotación implícita de Pileo evoca el porte de la amazona como si de una diosa guerrera se tratara: Palas o Belona. Esta acción de Deyanira viene motivada por la debilidad que muestra Antiopía primero, pero también porque la propia Deyanira enamora ante la presencia de Teseo. Así, la traición que implica la ayuda de Deyanira a los griegos para entrar a Temiscira por el flanco menos peligroso, vendría precedida por la capitulación en ciernes de Antiopía ante el amor. Ximena González (2005) relaciona la entrada a la ciudad por la flanco más débil con la entrada a las mujeres por su punto más débil: el amor. De modo que esta es la única posibilidad para que los personajes masculinos (Hércules, Jasón, el salvaje Montano, y los soldados Tíndaro y Pileo en representación del ejército griego), dirigidos por Deyanira, lleguen a la ciudad, cuyo muro había sido hasta entonces infranqueable.

Por su parte, la intrusión de la embajada de Teseo se produce justo cuando Antiopía les relata a Menalipe y Deyanira cómo ha ido el desafío a Hércules. Antiopía ordena que Teseo pase la noche en el palacio y le cede su habitación comparándola con la de la reina Roxana: “apercibe / la cama, y sea tal, que exceda / la de Roxania amazona” (vv. 1380-1382)<sup>150</sup>. Además, se le agasaja con unos bailes que maravillan a Teseo tanto como la belleza de la reina Antiopía. De ella, sin embargo, dirá: “y, haciéndoos más reverencias / que a Júpiter, sacrificio / mi alma en vuestra belleza” (vv. 1315-1317). Y tras los bailes y la significativa letra de la canción que alude a la necesidad de hombres

---

<sup>150</sup> Como también sucede en *Las grandezas de Alejandro*, Lope intercambia los nombres de las dos famosas mujeres asociadas a la historia y leyenda de Alejandro Magno, aludiendo a quien fuera una de sus esposas, la hija del rey Darío, Roxana, bajo el título de amazona, pues también luchó valientemente al lado de su marido, como recoge Quinto Curcio en su *Historia de Alejandro Magno*; sin embargo, no cita a Talestris, la famosa amazona cuyo encuentro con el héroe se recoge en las diversas referencias clásicas a su legendaria historia.

en un reino que se caracteriza por falta de éstos, la última estrofa significativamente alude a la igualdad de unos y otras en libertad:

Linda cosa es el hombre,  
sin libertades,  
hombres y mujeres  
fueron iguales.  
(vv. 1354-1357)

A lo que Teseo responde a su criado Fineo: “Loco voy de lo que he visto, / ruego al cielo, hermosa Reina / que lo que cantan aquí, / de nuestra esperanza sea (vv. 1358-1361), provocando –por su embelesamiento ante la belleza de Antiopía– un acercamiento temprano de posturas. También Deyanira y Menalipe, que pese al intento de Antiopía por que la dejaran a solas para recibir a Teseo, han querido estar presentes, son víctimas igualmente del encanto del galán. Antiopía lo anticipa en un aparte: “(No las puedo echar de aquí; / antes de venir amor / sirven de aposentador / los celos; mal para mí)” (vv. 1229-1232). Y Deyanira, encandilada, suspira: “(Perdida voy por Teseo, / nunca pensé que pudiera)” (vv. 1389-1390).

A partir de aquí, durante todo el acto segundo, la presencia de Teseo en el palacio entre las amazonas desencadena las situaciones propias de las comedias de capa y espada, pues Antiopía le pide a su segunda, Hipólita: “Dame una capa y sombrero / que pienso adorar la puerta / desde el terrero” (vv. 1414-1416). Incluso es suficiente aliciente este embelesamiento ante la presencia de Teseo para lamentarse de sus leyes. Como en las comedias de capa y espada, es la dama activa, Antiopía, quien trama los encuentros, intrigas y máscaras para pasar más tiempo juntos, y Teseo quien enamorado sigue sus pasos. Así, Deyanira exclama, evidenciando la parte toma de iniciativa que viene de Antiopía: “somos galanes, / y los hombres nuestras damas”. En paralelo, Hércules y Jasón compararán a Teseo con Ulises quien, pasivo, en los brazos de Circe, desatendió sus deberes militares, y en burla Hércules –aludiendo seguramente a su propia subordinación en el mito ante Ónfale– le reclama: “ponte una rueca, Teseo; / ¿para qué quieres espada?” (vv. 2241-2242). Hipólita tampoco entiende las dudas y atracción de su reina hacia el duque Teseo. Cuando Antiopía le dice que el veneno de Teseo es su belleza, su criada le responde: “No te espante que sea necia / que hablar en hombres es cosa, / en tu república, nueva” (vv. 1401-1403). La réplica de Antiopía a Hipólita es más rotunda aún, fruto de



su enfermedad de amor: “Hable quien quisiere y / rompan las leyes, no tenga / temor, pues yo le perdí” (vv. 1404-1406), y le confiesa que no le ha contestado a su propuesta de paz y ha dilatado la respuesta a la embajada de Teseo para verlo a solas.

“Dame una capa y sombrero / que pienso adorar la puerta / desde el terrero” (vv. 1412-1416), le pedía Antiopía a su criada Hipólita para ver a clandestinamente a su enamorado Teseo. Con esta alusión a la capa y sombrero para vigilar al amante desde el “terrero”<sup>151</sup> —que según el *Diccionario de Autoridades* es el sitio desde donde se cortejaba en palacio a las damas—, la amazona toma el papel del hombre también en el cortejo y pasa a la acción para lograr su atención, de tal manera que la condición masculina de las amazonas se despliega también cuando asumen entrar en el juego del cortejo. Todas las mujeres protagonistas se vestirán de noche “con capa y sombrero”. No solo Antiopía, sino también Deyanira (como indica la acotación al v. 1478) y Menalipe (acotación al verso 1509: “Sale Menalipe en el mismo hábito”), listas para cortejar y rondar a Teseo. En un divertido conjunto de apartes, las tres amazonas, con capa y sombrero, ilustran cómicamente la situación:

ANTIOPÍA     (¿Gente aquí? ¡Válgame el cielo!  
                  Alguna traición recelo  
                  de la aflicción encubierta;  
                                  dos me parece que son.)

DEYANIRA    (En confusión estoy puesta;  
                  pienso que la reina es esta  
                  que ha sabido mi afición.)

MENALIPE       (Dos sombras vienen aquí;  
                  o mi aflicción ha sabido,  
                  o a lo que vengo ha venido.)  
                                  (vv. 1563-1572)

El juego de máscaras, de capa y espada, está servido. Las tres se descubren y las tres comparten la misma excusa: han venido a “asegurar a Teseo”, las tres rondando al Duque con “cuidado que a Teseo / no le suceda ningún daño”. Antiopía reconoce, en referencia a las tres amazonas, que “a todos vale un engaño, / y a todos mata un deseo” (vv. 1596-1597), pero como reina les ordena que se retiren. En el lenguaje de la comedia,

---

<sup>151</sup> El *DRAE* recoge la expresión “hacer terrero” con idéntica acepción: 1. loc. verb. desus.: “Galantear o enamorar a una dama desde la calle o campo delante de su casa”.

el arte del amor implica la conquista y la tenacidad; los amantes son eternos soldados en guerra, y en ese campo de batalla se da el conflicto dramático en Lope entre el honor y el amor, o el amor y los celos.

Cuando aparentemente Antiopía ha despejado el camino a Teseo y se ha librado de sus compañeras, a los disfraces y equívocos se suma el recurso de una cortina que había ordenado colocar en la habitación de Teseo para ocultarse y “desde donde ver podré / a quien ya me tiene ansí” (vv. 1544-1545). De modo que cuando Teseo descubre a la reina detrás de la cortina, ésta le declara entre velos su amor:

ANTIOPÍA            La Reina soy.  
TESEO                ¿Pues escondida la reina?  
                          Traición me has hecho.  
ANTIOPÍA            ¡Detente!  
TESEO                ¿Qué quieres? ¿Que me detenga?  
ANTIOPÍA            Amor nunca fue traidor.  
TESEO                ¿Pues qué quieres tú que crea  
                          de una mujer que se esconde?  
ANTIOPÍA            Si es la cortina vergüenza  
                          ¿de qué te espantas, Teseo,  
                          que por cortina la tenga?  
TESEO                Mal has pagado mi amor,  
                          y no es temor de tus fuerzas,  
                          sino que te he dado el alma,  
                          y darme la muerte intentas.  
ANTIOPÍA            Engañaste, que la mía  
                          te di en viéndote, y te diera  
                          tantas, si fuera posible,  
                          como el cielo tiene estrellas.  
(...)  
TESEO                ¿Mis brazos fío en los tuyos?  
ANTIOPÍA            Como en ellos me prometas  
                          ser mi esposo.  
TESEO                Ya lo soy.

(vv. 1729-1754)

Teseo, que ya estaba avisado de la belleza de Antiopía por las noticias que de ella había recibido por parte de Fineo, lo que había corroborado cuando ésta había acudido al campamento a desafiar a Hércules (“¡Por Júpiter, que estoy de amores loco! / ¡Qué lindo talle! Más que has dicho creo; / darle mi alma me parece poco; / confieso que es bellísima, Fineo, / y que me quiere bien sólo por fama”), vv. 1074-1078), no tarda en ceder ante la directa demanda de la amazona, declarándose ambos amoroso interés recíproco.

El juego de cortejo se prolonga y aumenta inmediatamente. Con la entrada de Deyanira, Antiopía vuelve a ocultarse tras la cortina. Deyanira que, como marca la acotación, había acudido dando voces, como si los griegos estuvieran atacando, y ordena a Teseo que empuñe la espada, se vale de este ardid para visitar al héroe griego y no tarda en confesarle su amor: “es sólo para que sepas / que te adoro, ilustre Duque” (vv. 1784-1786). Antiopía, al oír los requiebros de Deyanira, sale de detrás de la cortina y manda entrar a la guardia, las Amazonas Menalipe e Hipólita, que prenden a Deyanira bajo el pretexto que arguye la reina, sin desvelar que peca de lo mismo:

Infamar, ligera  
de pensamientos y brazos,  
nuestra opinión tan honesta,  
que habló en amores al Duque.  
(vv.1818-1821)

Ante tal abuso de sus leyes, Menalipe se refiere a la pérdida de su honor si tal afirmación es cierta: “Perdiendo se va el recato, / acabando la vergüenza; / marchítase la virtud; / no hay cosa que buena sea” (vv. 1823-1826) y le increpa: “¿Es posible, Deyanira, / que afrentas con tal bajeza / nuestra limpia honestidad / y nuestra opinión que vuela / de polo a polo en el mundo?” (vv. 1827-1831). Siguiendo las órdenes de la reina, a pesar de saber que las tres han pecado de lo mismo pero sólo una ha sido correspondida, vuelve a mostrar su fidelidad a Antiopía.

Las Amazonas que entran en escena son caracterizados desde un primer momento por hacer gala de total independencia en su comportamiento, sólo cuestionado por las leyes de su reino, de forma que se presenta un rol de mujer que no es sólo objeto de la mirada masculina, sino que actúa como sujeto de deseo, pasando incluso el hombre en ciertas escenas a convertirse en objeto erótico. Este contraste se observa en la referida

escena de las rondas nocturnas cuando el mismo Teseo es un juguete en manos de Deyanira y de Antiopía, que observa deseante detrás de una cortina.

### **Menalipe**

La amazona Menalipe es la tercera en rango social. Es la capitana del ejército de amazonas como se aprecia en la orden que Antiopía le da ante la llegada de los griegos:

Tú, Menalipe, a la plaza  
saca, al son de una trompeta,  
tu compañía, y sujeta  
a tu imperio; ordena y traza  
que estén a caballo a punto,  
que puedan salir a ver  
si éstos nos han de ofender;  
ofender, ni un mundo junto.

Hombres no son y, aunque fueran  
dioses, a nuestro valor  
no pueden causar temor.  
¡Camina!

(vv. 534-544)

Menalipe no duda en acatar fielmente las órdenes de la reina, y así le responde: “¡Los hombres mueran! / Que yo sola basto a ciento, / a mil y a dos mil, y haré / que debajo de este pie / conozcan su atrevimiento” (545-549). Asimismo, siempre leal a la reina, sirve de escribana de las leyes que dicta la reina y, a diferencia de Deyanira, no las cuestiona. Es también Menalipe quien trae preso al primer hombre ante la reina. Pues en su salida a inspeccionar el terreno y ver a qué se enfrentan, captura a Fineo (que a su vez había salido con la misma intención). Y, como se ha ido apuntando, recae igualmente en ella el papel de anclaje o consejera de Antiopía, pues siempre que la reina duda en el ataque o en el modo de proceder, es Menalipe quien le recuerda su deber y responsabilidad social.

Además de aconsejar sabiamente a la reina, actúa de intermediaria entre ella y Deyanira, pues si recordamos la disputa por el trono del reino entre Antiopía y Deyanira, es Menalipe la que intenta llegar a un justo medio, proponiendo incluso que compartan el

trono o que decida el senado. En este sentido, la estrega militar que es Menalipe ejerce a lo largo de toda la obra un papel más secundario, pero casi siempre fiel a los principios gineocráticos que rigen en la tierra de amazonas. No duda en aceptar a Antiopía como reina, una vez que la disputa con Deyanira queda zanjada, y tampoco vacila en ser leal a su soberana, pero independiente en sus decisiones; es ella quien por orden de la reina prende a Deyanira cuando la descubren en la habitación real visitando a Teseo, y es ella quien obliga a Antiopía a volver en sí ante su abandono de responsabilidades presa entre los brazos de Teseo: “¿Antiopía eres tú, que como estrella / de Marte en la de Venus te has trocado? / ¿A ti sin armas, entre claras fuentes, / desmayan amorosos accidentes? / Saca la espada y tu ciudad defiende, /o deja a la más digna la corona” (vv. 2155-2156).

Menalipe es la última amazona en sucumbir al amor. Mientras Antiopía lidia con la traición de Teseo (su huida de la ciudad y, por tanto, abandono de Antiopía) y Deyanira despechada se ha unido a Hércules, Menalipe ha servido a Antiopía de apoyo y le ha ayudado a recuperar su fuerza. Sin embargo, ante el encuentro entre ambos ejércitos, la pareja formada Jasón y Menalipe empieza a perfilarse. De manera que Jasón se enamora de Menalipe al verla, y baja su espada. Ya indica la acotación “Sale Jasón y Menalipe riñendo”:

JASÓN                      Arderme en sus llamas siento  
como en divino crisol,  
que pelear con el sol  
no es humano atrevimiento.  
                                No sé cómo te pedí  
que tus armas me rindieras,  
si pretendo que supieras  
que ya estoy rendido a ti.  
                                Fuera de lo que tu fama  
me obligó en esta conquista,  
lo estoy tanto de tu vista  
que ya tu esclavo me llama.  
                                No desprecies a Jasón,  
hombre que hasta el otro polo  
es respetado.

MENALIPE                      Tú solo  
mereces justa afición;

pero, con ver el ejemplo  
de Teseo que se fue,  
ingrato, a la mayor fe  
que amor ha visto en su templo,  
déjame, griego, morir;  
vuelve a levantar la espada.  
(vv. 2634-2655)

La firmeza de Menalipe, que aduce el ejemplo desafortunado de Teseo y su reina abandonada, se complementa con la inminente salida de Hércules, que propone un medio que sea “justo y conveniente a todos” (vv. 2754, hasta el final, v. 2808): la promesa de los matrimonios que todos aceptan, evitándose así el enfrentamiento final de las amazonas frente a sus oponentes. Aun así, el último intercambio entre Teseo y Antiopía, antes de este pacto, dejaba claro que la espada decidiría su destino, llevando su moral pública hasta las últimas consecuencias:

ANTIOPÍA            ¿Presa? No, mientras que tengo  
la espada en la mano diestra  
y en el pecho el corazón.  
TESEO            Aquí la ocasión me fuerza  
a morir al lado tuyo.  
ANTIOPÍA            Pues, adonde yo te vea  
¿quién me ha de quitar la vida?  
TESEO            ¿Pues qué es lo que pretendéis?  
(vv. 2746-2753)

La reina amazona, con la espada en su mano diestra, indica que la batalla para defender su honor de guerrera no tiene obstáculos posibles, que el devaneo amoroso del que el público ha sido testigo no se corresponde con su última voluntad: su responsabilidad como reina de las amazonas debe anteponer su deseo de conquista y su deber de defensa militar ante cualquier otro objetivo. Claro está que el poeta ha presentado a una Antiopía susceptible al amor y deseosa de la compañía masculina, pero a la hora de decidir entre ambas opciones, parece prevalecer su fama y honra guerrera. Cabe ponderar igualmente la última intervención de Antiopía que cierra la obra, poniéndola en

comparación con la letra de la canción que dedican a Teseo al llegar a palacio en el acto segundo:

Pero si se atreven  
a estar sin ellos,  
es porque se libren  
de tantas ellos.  
Linda cosa es el hombre,  
sin libertades,  
hombres y mujeres  
fueron iguales.

(vv. 1350-1357)

Esta estrofa final de la canción con la que agasajan a Teseo aboga por una compensación en la autonomía y responsabilidad de la que gozan hombres y mujeres. La canción en conjunto hablaba de la necesidad de integración de los hombres y las mujeres –“si faltando los hombres, / no hay ser perfeto”–, pero significativamente la coda de la canción revierte el significado primero, argumentando que son ellos los que optan por no contar con las mujeres, dando sentido a la forma de vida de las amazonas. En esta línea, las palabras de Antiopía que cierran la comedia, tras el compromiso de los matrimonios, señalan: “fin las mujeres sin hombres, / aunque no los hay sin ellas”.

De estos versos se puede desprender un doble sentido que implica anunciar el fin de la comedia con la costumbre de referirse al título de la misma, pues en este caso, al sentido que ya encierra este título se une el verso que se añade: “aunque no los hay sin ellas”. Verso que parece alinearse con las tesis más reivindicativas que caracterizan al personaje de la amazona: la mujer emancipada del hombre y libre para participar en la vida pública y política. De modo que ese “aunque no los hay sin ellas” incide en el necesario equilibrio entre hombres y mujeres; y precisamente a la ausencia de esta justa distribución y armonía se debe la creación de mitos tan en las antípodas de la realidad como el de mito de las amazonas. Mito que, recurriendo al tópico del mundo al revés, canaliza –como en los días de carnaval, o como el mismo teatro a través de sus sucesos fingidos– los miedos, temores, angustias y demandas que el *statu quo* no permite visibilizar a plena luz del día.

Así, en el tratamiento de los personajes de las amazonas de Lope queda patente que los temas, el modo de argumentar (la resolución de los conflictos) y los recursos

utilizados se inscriben en una línea convencional; no obstante, la actitud ante los temas que se refieren a la mujer y el modo de dramatizarlos, desde una perspectiva más abierta permite la introducción desafiante de los personajes amazónicos de Lope, personajes femeninos que no ocultan sus apetencias, gozan de la autonomía sexual propia del reino de las Amazonas y toman la iniciativa amorosa expresándose en consonancia.

El receptor (lector o público) se halla ante mujeres de belleza deslumbrante que provocan el deseo de los hombres, pero que son conscientes y dueñas de sus propios deseos. Se presentan hermosuras femeninas que no están en apuros, que luchan valientemente, que no ocultan su ambición política (incluso hay conflictos por ocupar el trono entre las Amazonas de Lope). Exhiben, tanto en el gobierno de su reino como en su defensa, firmeza y determinación (ante el asombro y admiración de los personajes masculinos). Y no se trata de personajes femeninos enérgicos, pero negativos; no estamos ante mujeres diabólicas o de maldad engañosa. Las Amazonas protagonistas manifiestan, desde su entrada en escena, su valor y objetivos y su fama es de reconocido prestigio. Su heroísmo es equiparable al de los grandes héroes griegos. Sus dotes de estrategia militar rivalizan con las del mejor estratega del ejército regular y su ingenio también queda enfatizado.

Ahora bien, estos personajes femeninos, al final de la ficción dramática, han pasado de jugar con papeles transgresores a representar papeles más “honorable” para el personaje femenino, bajo el estado de esposa. Su dependencia del hombre está orientada a constituir un nuevo núcleo familiar y, por ello, el matrimonio es ineludible<sup>152</sup>.

### **Los héroes griegos: Hércules, Teseo y Jasón**

Ya se ha señalado la relación de los personajes masculinos con las mujeres, y se ha llevado a cabo la descripción de los mismos por su interacción con las Amazonas. Pero quedan ahora por señalar ciertos puntos que merecen ser destacados, desde el momento en que los personajes masculinos están marcados por un signo negativo, y pierden algunas de las cualidades morales definitorias de su ejemplaridad.

---

<sup>152</sup> Sin duda, el arquetipo referencial mitológico que sirve de base para las Amazonas medievales o para las áureas no es fácilmente igualable, ni en su capacidad de atracción como fuerza transgresora, ni en su poder para concitar la rebelión al orden establecido. Sin embargo, la abyección moral, el mundo al revés que un reino gineocrático implica para el *statu quo* es condición suficiente para instigar a la sociedad a través de la representación del mito amazónico.



Siguiendo a Martínez Berbel, en su concepción respecto al tratamiento que hace Lope de los personajes o a la construcción del héroe clásico, aplicada a los dramas mitológicos de Lope:

La primera afirmación que cabría hacer en este sentido es que, en Lope, la noción de héroe está sutilmente, pero también notable y conscientemente, modificada con respecto a sus características, podríamos decir, tradicionales (...). Lo primero que llama la atención en la configuración de los personajes es la tendencia de los protagonistas de la fábula hacia lo negativo. El héroe que se convierte en antihéroe. (...) Personajes sin ningún género de duda positivos en sus tradiciones originales, se ven obligados por el dramaturgo a realizar acciones que moralmente no se corresponderían con el nivel social al que pertenecen, nivel social que lleva aparejadas una serie de virtudes morales (2005: 354).

Así, Hércules –el héroe por antonomasia de la mitología clásica, el general al mando del ejército griego, el primero al que decide desafiar Antiopía– está obsesionado desde el principio por atacar a cualquier coste el reino de las Amazonas. A pesar de la prudencia y los reiterados intentos de Teseo y Jasón por evitar la batalla, Hércules profiere exabruptos que realzan las reivindicaciones de las amazonas, ante lo abusivo de sus sentencias:

¡Que en esta tierra vil no quede viva  
una sola mujer, aunque no hubiera  
otras en todo el mundo, y la excesiva  
venganza de su fin la causa fuera!  
¡Que en cuantos el linaje humano estriba  
valor no hallo que igualar pudiera  
vida de un hombre solo, y más si es bueno,  
que todo el mundo de mujeres lleno!  
(vv. 1454-1461 )

Como señala Martínez Berbel, la causa de este comportamiento se debe a que Lope no explicita en la comedia que la motivación del personaje, el intento de conquista desesperado de Hércules, viene impuesto por orden divina (el robo del cinturón de Hipólita): “quizá lo que más llama la atención es que las acciones de los héroes no son,

habitualmente, alteradas por Lope. Lo que éste hace es variar la intención o causalidad de dichas acciones” (Martínez Berbel, 2005: 354)<sup>153</sup>.

Como ya se ha destacado anteriormente, el personaje de Hércules siempre se muestra seguro de su victoria ante las mujeres guerreras, cree en su superioridad pese a las advertencias de Jasón. No obstante, el incansable afán de este Hércules aurisecular por conquistar la tierra de las mujeres se ve compensado con el tema del honor que reina en la comedia de los Siglos de Oro. De modo que accede a recurrir al amor antes que a las armas para no sacrificar su honor: “Intentemos / vencer a estas mujeres sin espada, / no perdamos el honor” (vv. 649-651). El amor sirve para atenuar la versión colérica y altiva que ofrece Lope de Hércules. Sólo su enamoramiento de Deyanira dulcifica su visión negativa: “Es Deyanira gallarda, / el mayor poder amor” (vv. 2282-2283). Concesión que tiene su colofón definitivo con su propuesta final del matrimonio para todos los griegos –convertidos definitivamente en galanes– con las Amazonas.

Teseo es el capitán de Hércules junto a Jasón. A diferencia del personaje furioso que se presenta en la figura de Hércules, Teseo es un héroe más humanizado, más cortés; es el clásico galán enamorado de la comedia, pues en todas sus acciones actúa movido por el amor. Aunque el conflicto al que venimos aludiendo entre la voluntad personal y la responsabilidad pública obligan a Teseo a tener que elegir entre su honor bélico y su deseo pasional de entregarse a Antiopía. De modo que el Teseo áureo de Lope es capaz de enamorarse, pero también de abandonar a su amada cuando ambos deciden que su honor como guerreros no puede seguir cuestionándose. Tanto Antiopía como Teseo se ven forzados a navegar entre las restricciones y privilegios del honor y el amor. Si de Hércules se mantiene su deseo de conquista (del cinturón) de la Amazona, de Teseo se mantiene su traición (abandona a Antiopía, como también abandonó a Ariadna).

Jasón es un personaje secundario en esta comedia, que no tiene el mismo peso que Hércules o Teseo, pero sirve, como Menalipe (su paralelo en el ejército femenino y su pareja en el desenlace), para calmar o atenuar los ánimos de los otros dos héroes; de ahí que destaque su prudencia y lealtad a sus compañeros. Además, consciente de la fama de las Amazonas, será él quien advierta a Alcides / Hércules que en vano cree que la victoria

---

<sup>153</sup> J. A. Martínez Berbel subraya una tendencia general en los dramas mitológicos lopescos, por la que el héroe pierde parte de los atributos que le hacen más honorable y ejemplar. Así, refiriéndose a *La fábula de Perseo*, señala que “la humanización del héroe (constante en la exégesis mitológica lopesca) pasa en esta ocasión por la eliminación de sus características más heroicas, su degradación o, al menos, la relajación de las virtudes inherentes a su condición divina o semidivina” (2005: 355), caso aplicable también al Hércules de *Las mujeres sin hombres*.

está asegurada, haciendo referencia a las cualidades guerreras de las Amazonas y a la dificultad de vencer su muro (que sólo tras la traición de Deyanira consiguen atravesar). Su temperamento conciliador se muestra también cuando la reina Antiopía se presenta en el campamento griego. Será Jasón (aparte de Teseo, que ya se declara rendido con su sola presencia: “de amores loco”) quien insista en no atacar a las mujeres y logre convencer a Hércules para que se contenga: “Salir, Alcides, tu valor infama; / esta guerra no es campo tan sangriento, / mejor es proceder como galanes, / mostrando que es amor fundamento; / porque como valientes capitanes / no será justo en guerra de mujeres” (vv. 1082-1087). Con este pretexto logra Jasón reprimir a Hércules y atrasar la batalla.

Los personajes masculinos de esta comedia de Lope, los guerreros griegos que le dan la réplica a las Amazonas, se convierten en caballeros seductores y avezados en amores, actúan y se comportan como sus compañeros galanes de la comedia áurea. Si era imposible un desenlace sin esposos, la opción intermedia que ofrece Lope, situando a los personajes femeninos y masculinos como iguales en todos los campos, permite la adaptación del mito al Siglo de Oro: las Amazonas, que habían renunciado a los maridos, los aceptan de nuevo mediante el omnipresente ejercicio del amor en la comedia nueva, pero con un desenlace que evita medir sus fuerzas en la batalla final. Queda en poder del receptor imaginar quién hubiera ganado en las armas, sin olvidar que Lope ya avisa en la dedicatoria de *Las mujeres sin hombres* de la invencibilidad de las Amazonas por medio de la fuerza (a menos que se trate de la fuerza del amor).

Los tradicionales atributos de virilidad e independencia de las mujeres guerreras se difuminan. Incluso la característica androfobia que impide la presencia de hombres en su reino, que los expulsa, y también los llamados matrimonios de visita, quedan ya atrás como parte de una historia anterior. Resalta ahora la insistencia en afirmar la feminidad de las Amazonas, en destacar su belleza, su predisposición al amor, su buena relación con el otro sexo. Pervive, eso sí, su fama de buenas guerreras, que igualan al hombre en destreza y valor. Estas variantes del arquetipo mitológico de la Amazona se despliegan como construcciones masculinas de la alteridad femenina, entendida ésta como un objeto que ha de ser poseído, a pesar de su resistencia<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> En este sentido, Porro Herrera señala respecto a la representación del cuerpo de la mujer: “La mayoría de las descripciones que se hacen de la mujer sólo tienen valor simbólico y referencial; son a su vez “objetos”, no “sujetos” de nada. Ello se explica por la tradición humanística europea que de un lado consideraba el cuerpo femenino como metáfora y de otro lo interpretaba desde la óptica de la posesión, o de Dios, o del marido, con lo que cualquier descripción holgaba, y sólo cuando la mujer transgredía las relaciones de pertenencia y pasaba al ámbito de lo reprobado (...) la literatura permitía descubrir un cuerpo

## La voz de Montano

La función principal del salvaje Montano en la obra es la de servir a la contextualización del espacio en el que se mueven los personajes, a la actualización e interpretación de los hechos que por su distancia necesitan una recapitulación contemporánea. Siguiendo a Martínez Berbel, Montano ejerce de “eslabón perfecto entre lo mitológico y lo contemporáneo, al igual que entre el mundo de los héroes (Hércules, Jasón, Teseo) y el de las mujeres Amazonas. Es un personaje lopesco. Su papel de bisagra es fundamental dentro del proceso exegético de Lope” (2005: 363).

La obra se abre con la llegada de los griegos a la ciudad de las Amazonas y su encuentro con Montano, el único habitante masculino de Temiscira que aparece como un salvaje viviendo en la montaña, solo, y es quien les ratifica a los griegos que han llegado a tierra de Amazonas y les cuenta su legendaria historia. Montano sienta los precedentes de la fábula, les relata a los griegos su periplo vital, el porqué de vivir desterrado en una cueva, en el monte, alejado de todo ser humano, y así les introduce en la historia de las Amazonas, o mejor, en la historia a la que la exégesis de Lope del mito da lugar. El relato de Montano (vv. 117-246) elabora una crónica de las guerreras mitológicas presentando a unas Amazonas que tiempo atrás eliminaron a sus maridos, pues en la versión de Lope que pone en boca de Montano:

Todos los mataron juntos:  
maridos, hijos y deudos.  
“¡Mueran los hombres –decían–,  
pues quieren, tiranos fieros,  
que les guardemos la honra,  
que jamás nos guardan ellos!”  
(...)  
Era yo entonces de un año,

---

emplumado, lacerado, semidesnudo o incitante, descrito desde la perspectiva de un realismo racional donde la estética de lo feo –físico o moral- quedaba suficientemente justificada (1995:147). Este valor simbólico del cuerpo de la mujer tiene que ver con la identificación en los Siglos de Oro de la belleza con la posición social y la dignidad moral, ya en la Poética de Aristóteles y en el Arte poética de Horacio se indican los factores (naturaleza, origen, fortuna, gusto y edad) que el decoro exige cumplir en la caracterización de los personajes, de modo que ser bella se convierte casi en obligación. La disposición de estos tipos amazónicos refuerza el sistema establecido, patriarcal, permitiendo controlar, dirigir a los individuos (en este caso, sujetos excéntricos o limitados a una esfera más pasiva) para hacerlos a la vez dóciles y útiles al sistema, a la sociedad, a ese llamado orden natural de las cosas.

y mi madre, fuertes griegos,  
vencida de amor, que, en fin,  
se aparta mal de los pechos,  
entre el horror de la noche  
me trajo a este monte haciendo  
cueva una cuna, o sepulcro,  
que era entonces lo más cierto.

(vv. 167-187)

Además de dejar manifiesto el doble estándar moral por el que se juzga a las mujeres y se permite el libertinaje de los hombres, el personaje del salvaje explica en estos términos a los griegos que él es único superviviente de la masacre llevada a cabo por las mujeres amazonas, que es un hombre civilizado (“aunque entre peñas estoy”), remarcando su perspectiva, sesgada por su destierro y aislamiento. Montano no duda en calificarlas de bárbaras y salvajes, pero a lo largo del relato que les traslada a los griegos va sobresaliendo la historia incomparable de las amazonas. Igualmente, les refiere cómo las primeras mujeres escitas se reunieron para discutir el vil comportamiento de sus maridos y tomar medidas al respecto:

Cual contaba que su esposo  
era por extreme necio,  
que debe de ser la cosa  
más triste del casamiento;  
cual, que era celoso y loco;  
cual, esquivo y avariento;  
cual, descuidado de amor;  
ya entendéis, pues sois discretos.  
Cual, levantando el cendal,  
mostrando los brazos llenos  
de los golpes, y con ser  
blanca nieve, jaspes hechos.

(vv. 166-154)

De este modo, tanto el público como los personajes masculinos son informados y actualizados respecto a las mujeres sin hombres: “destas fieras que buscáis”, “las bélicas amazonas”. Además, Montano ejercerá de guía para que los héroes lleguen hasta la ciudad

de las amazonas, a petición de Hércules, quien lo integra en su expedición y lo convierte en un soldado más de a su servicio. Igualmente, al ser el salvaje la primera persona con la que se topan los griegos, sirve también para presentar al público las hazañas de los tres héroes griegos, quienes se introducen recíprocamente aludiendo a sus proezas más destacadas.

Siguiendo a Martínez Berbel, la función contextualizadora de los personajes secundarios inventados por Lope (como el criado Fineo y el salvaje Montano) es fundamental en el proceso de exégesis del mito clásico por Lope y se relaciona íntimamente con el proceso de transformación del héroe griego en la comedia lopesca:

El progresivo acercamiento de Lope al mito clásico le hace valorar cada vez más el significado general del mito, por un lado, y por otro, su extraordinaria capacidad de adaptación a sistemas morales y sociales diversos. Los héroes griegos han dejado de ser referentes morales en manos del Fénix, porque éste así lo ha querido. Frecuentemente, al dramaturgo le ha interesado más el valor moral que pudiese transmitir la trama mítica en sí, que el de su propio protagonista. Curiosamente, para ser portavoces de esta transmisión ha inventado a sus propios personajes (2005: 358).

Ha quedado manifiesto que el personaje del salvaje Montano, además de un papel coadyuvante con respecto a los personajes masculinos (pues es su iniciador en la tierra de amazonas), permite también conocer sobre qué bases va a construir Lope su lectura del mito amazónico. En su papel actualizador aporta la ración de verosimilitud a unos hechos quiméricos para la sociedad contemporánea.

### **Fineo e Hipólita**

Respecto a los personajes secundarios no mitológicos, inventados por Lope, como la figura del gracioso, Martínez Berbel señala que aportan “la discreción que a su amo le falta, aun cuando esta oposición al señor se haga, en gran parte de las ocasiones, desde un punto manifiestamente humorístico, ya que es el humor otro de los rasgos definitorios del personaje” (2005: 360). En la comedia áurea este humor está relacionado con la misoginia y con el miedo, componentes clásicos del criado.

En efecto, el gracioso Fineo contribuye a aumentar las notas cómicas de la comedia, destacando su actuación en la escena en la que las amazonas van vestidas con capa y sombrero para rondar a Teseo. El gracioso añade al enredo de equívocos entre las

amazonas enamoradas y el galán comentarios irónicos y satíricos. Así, Fineo se refiere a la amazona Deyanira, en su entrada histórica (mientras Antiopía sigue oculta y de cerca la conversación), en estos términos: “Dios nos vuelva / a Grecia, que nos ahogan / mujeres” (vv. 1787-1789), o en aparte: “(¡Vive el cielo que son brujas! / ¡Dios con bien nos amanezca!)” (vv. 1795-1796). Igualmente, como tercero de las relaciones de Teseo y Antiopía, testigo involuntario, cuando la pareja se queda a solas de nuevo en la habitación de Teseo, el acto segundo se cierra con el comentario socarrón y mordaz de Fineo, sugiriéndole a su señor que averigüe si es cierto que las amazonas tienen el pecho izquierdo amputado: “porque conozco mujer / que hasta la cinta le llegan” (vv. 1869-1870). Es el contrapunto irónico de su capitán.

Fineo, como se ha señalado, es el primero que habla a las mujeres de los griegos, cuando lo capturan mientras cumplía con su función de espía. En la crónica que realiza a las amazonas encarece y alaba a los héroes y acrecienta sus cualidades caramente. Y a pesar de su reticencia hacia las mujeres, demostrada con sus comentarios sarcásticos e irónicos, es quien alaba a su vez sus cualidades ante Teseo, especialmente las de la reina, por quien ya se sentía atraído desde que la vio en el desafío: “Mil bienes dije de ti / a la Reina, y es de suerte / su amor, que muere por verte” (vv. 921-923). Sabe utilizar con astucia su conocimiento de los héroes para atraer el interés de las mujeres.

Teresa Ferrer señala del criado de Teseo que “recuerda por sus cualidades casi más al pastor bobo que al gracioso de la comedia barroca, así en su consabido gusto por la comida y la bebida, en su cobardía, pero también en su falta de apetito y en su cómica ascendencia genealógica” (1991: 167). Por ejemplo, en la siguiente intervención después del banquete que les han servido las amazonas, da muestra en su conversación con Teseo de cómo prefiere la comida a la compañía femenina:

TESEO	Tanta mujer la servía que por los ojos comía.
FINEO	Yo tenía más cuidado de embutir muy bien la panza (vv. 1639-1642)

Igualmente, cuando al final del primer acto, cuando Antiopía, tras haber recibido la información que necesitaba de Fineo, ordena a Hipólita que le dé de comer, la pareja se conoce y ésta le pregunta si llegado el tiempo que por ley les permite reunirse con los

hombres durante quince días no la querrá por mujer, a lo que Fineo responde: “Querría comer agora / porque esas cosas se tratan / después con mayor contento” (vv. 881-883). En cuando a la amazona Hipólita, se trata de la criada de la reina, a quien se mantiene siempre fiel: no duda en prender a Deyanira cuando Antiopía lo ordena, intenta animar a la reina cuando se separa de Teseo y es quien descubre la llegada de los griegos a Temiscira.

Fineo e Hipólita forman la pareja cómica paralela complementaria a la de Teseo y Antiopía, sirviendo de clásico contrapunto a las relaciones de la pareja protagonista, al tratar de imitar sus amores desde su villanía. Así, mientras Antiopía y Teseo gozan de sus requiebros amorosos en el jardín, Fineo, que ha sido reticente al amor, le pregunta a su compañera: “Pues, Hipólita, ¿qué haremos / tú y yo sentados?” (vv. 2087-2088), a lo que ella responde: “Hablar / de amor”. Emulan así, la relación de sus señores, y Fineo también la abandonará como Teseo hará con Antiopía.

La figura del criado Fineo es muestra de cómo “uno de los elementos que mejor configuran lo que se podría llamar el género mitológico en Lope de Vega es la articulación de los personajes, principalmente la interrelación que une personajes propiamente mitológicos y personajes incluidos por el autor de su propia cosecha, inventados” (Martínez Berbel, 2005: 354).



#### 7.2.4. El conflicto entre el honor y el amor

En la literatura del Renacimiento el amor juega un papel fundamental, es “clave en el orden del mundo: es armonía y consonancia. Es la fuerza motriz del cosmos que da coherencia a toda creación” (Asensio, 1974: 53; Hathaway, 1975: 280). Sin embargo, con el paso a la cultura barroca, los tópicos del amor neoplatónico y del modelo cortés (el enamoramiento de oídas, el amor ciego, loco, la inefabilidad del amor) continúan, pero “el amor es también desorden y de ahí es que surgirá el conflicto, pues el amor, como la comedia, también es todo enredos y, por tanto, será el generador de desengaños y reacciones que pueden sacudir y cuestionar la estructura y el sistema de valores de la sociedad” (González, 2003: 86). Por tanto, en la comedia barroca, si el amor es enredo y desorden, los personajes no dudan en arriesgar sus valores sociales, viéndose afectada la fama o la honra, o en alterar sus proyectos. El amor se constituye como un eje de fuerza a la vez subversivo, fascinante, y subyugante<sup>155</sup>.

La relación de la pareja protagonista, Antiopía y Teseo, viene marcada por la tensión entre amor y tradición, entre interés social e interés personal, entre honor público y voluntad íntima. El conflicto de intereses fundamental para ambos estriba, pues, en el dilema entre ser fieles a sus pulsiones amorosas y sentimentales, o ser consecuentes con sus responsabilidades sociales y políticas. Antiopía, como reina de las amazonas, no puede abandonar la ciudad y el honor de su pueblo en manos de los griegos. Sucumbir a la fuerza del amor supone la renuncia a los principios y leyes que rigen el pueblo amazónico. Por su parte, el héroe griego tiene como misión destruir a las amazonas.

Al final del segundo acto Antiopía y Teseo, pese a los juegos y dobles sentidos, se han declarado su amor: el “yo soy tuyo” y “yo soy tuya” cierran su última intervención. El honor de las amazonas, que entre gracias se echan en cara Deyanira y Antiopía y del que hacen partícipes a Menalipe, ya está en cuestión; tanto el anticipo del autor en la Dedicatoria, como el oráculo de Marte parecen cumplirse al cerrar el segundo acto.

Sin embargo, en el comienzo del tercer acto se hace patente que las leyes del reino amazónico y la disposición amorosa de las amazonas es incompatible, así como

---

<sup>155</sup> *Las bizarrías de Belisa* (una de las últimas comedias escritas por Lope de Vega) es un ejemplo espléndido de comedia barroca que despliega una generosa galería de los tipos, temas, tramas, técnicas teatrales, personajes y poesía del esplendor del Barroco, con un retrato de mujer decidida, activa y con voluntad propia (ya sea el personaje de Belisa o de Lucinda), marcando el destino del hombre (González, 2003: 88).

inconciliable es para los aguerridos protagonistas masculinos conquistar a las Amazonas, despojarlas de sus tierras, leyes y soberanía, a la vez que pretenden declarar su amor y respeto por ellas. La situación en la que se encuentran los oponentes masculinos y femeninos, que ha ido alternado en espacios exteriores e interiores (en el primer acto es la reina Antiopía quien se presenta en el campamento a los griegos para desafiar a Hércules; en el segundo acto es Teseo quien se infiltra en el palacio como embajador de paz para acordar la rendición de las mujeres guerreras), llega ahora al punto álgido. La tensión en materia de honor que enfrenta a la reina de las Amazonas –como representante de todas ellas– y a Teseo como capitán del ejército de los griegos, enviado por los mismos para pactar la rendición de la reina y su entrega del reino, no puede retrasar más el fatal destino que a uno de los dos bandos le aguarda si el otro se proclama vencedor. El ejército de griegos (convertidos también en galanes) es sabedor de la fama militar de las Amazonas, el honor de estas no depende de su pudor o castidad, sino de la defensa de sus leyes y el acrecentamiento de su reino.

El tercer acto se abre con el anuncio de Jasón a Hércules, indicándole que no le han dejado pasar a la ciudad. Las sospechas de los griegos se debaten entre un Teseo preso o un Teseo preso de amor, pero ya señala Hércules que igual da: “Si preso de amor está, / la misma prisión le culpa” (vv. 1896-1897). La despechada Deyanira y su llegada al campamento resuelven el enigma:

DEYANIRA                    Dame, gallardo tebano,  
   esa mano generosa.

HÉRCULES                Si la pidieras de esposa,  
   bien fuera darte la mano.

DEYANIRA                    ¿Quién había de prender  
mano de quien tiembla el mundo?

HÉRCULES                ¿Quién? Un Hércules segundo  
   porque le hubiese mujer;  
   y a fe que tenéis segura  
la victoria comenzada,  
   ¿para qué os ceñís espada,  
si matáis con la hermosura?

DEYANIRA                    A quien no pudo vencer  
   el poder del mundo todo,  
   bien es que se hallase modo

de que le venza mujer,  
que alguna os habrá vencido.

HÉRCULES No hay tan fuerte corazón  
que una amorosa afición  
no haya humillado y rendido;

(vv. 1927- 1946)

(...)

DEYANIRA Si lo decís por Teseo,  
lo que de vuestro deseo  
de la ciudad me ha traído;  
Antiopía enamorada  
del Duque contra las leyes,  
que amor es rey que a los reyes  
jamás obedece en nada.

Tan loco le tiene ya,  
que, porque yo le reñí,  
me mandó prender, que así  
medra quien consejos da.

(...)

Luego propuse vengarme  
y a decirte me dispuse,  
pues es razón que me excuse  
el prenderme y maltratarme,

Por dónde puedes entrar  
en aquesta ciudad bella,

(...)

Mas no me tengas en menos  
de lo que merezco ser,  
que de celos de mujer  
hallarás los libros llenos.

(vv. 1960- 1994)

Al conocer el motivo de la tardanza de Teseo, Hércules no duda en aceptar la ayuda de Deyanira para invadir la ciudad, al tiempo que las adulaciones a la belleza de Deyanira van asentando el terreno para la futura pareja: “Que me has llevado / parte del alma tras de ti, / y, si sois todas así (...) (vv. 2008-2010).

En el espacio del jardín es donde encontramos ahora a Teseo y Antiopía (con la reproducción de sus actitudes en la pareja paralela del gracioso Fineo e Hipólita). El jardín es el lugar del amor por excelencia, *locus amoenus* paradisíaco y sensual que invita a la relación cortesana, a la pasión<sup>156</sup>. El contraste con el espacio indómito que caracteriza el territorio ocupado por los hombres es patente en la comedia. Teseo, en el entorno refinado por excelencia que simboliza este jardín dentro del dominio de las amazonas, sucumbe a la pasión amorosa (antes de ser requerido formalmente por sus hombres) y Antiopía le corresponde:

TESEO                      Las flores deste jardín  
no igualan a tu belleza,  
que puso naturaleza  
en ti, de mis males, fin.

                                Ya de Grecia no me acuerdo,  
ni de mi amigo Jasón;  
tus ojos la patria son  
por quien con razón me pierdo.

ANTIOPÍA                ¿Con qué quieres que encarezca,  
mi dulce amor, tus favores,  
sino con decirte amores,  
hasta que amor me enloquezca?

                                (vv. 2031-2042)

Este alto en la guerra, que se anunciaba tras el desembarco de los griegos en la tierra de amazonas, proporciona a Teseo y a Antiopía una falsa paz, una suspensión de sus vidas responsables; rodeados de belleza y naturaleza, Grecia desaparece de la mente del héroe cuya patria son ahora los ojos de Antiopía y, a su vez, la amazona reconoce que el amor le enajena. Los requiebros amorosos se van encadenando de uno a otro en la pareja protagonista: “Pues no hay amor si no en mí / que, si esta verdad estimas, / imagina que me animas / más que el alma que te di. / No me acuerdo de las naves / ni de mí mismo, que aquí / dice amor que me perdí” (vv. 2079-2085), le dedica Teseo a Antiopía, a quien hace dueña de su alma y se proclama súbdito sólo del amor. Antiopía aceptará las declaraciones de amor de Teseo, aunque este nunca llega a liberarse de su espada, y la

---

<sup>156</sup> Zugasti se refiere a la relación del jardín con el barroco en estos términos: “la literatura barroca (...) ve cifrado en el jardín su anhelo de dominio de la naturaleza hostil e imperfecta” (2002: 590).

desconfianza mutua es expresada en aparte: (“¡Qué bien sabes engañarme!” (v. 2085), “¡Ay! Si pudiera creerte...” (v. 2131). Pero no pude disimular su pasión: “Teseo, / ningún temor te despierte. / Duerme que yo estoy aquí / y desvelada en amar” (vv. 2133- 2136).

El conflicto que presenta Lope en su reapropiación del mito griego como base para su argumento, es el dilema entre ser fiel al honor o al amor. Pues tanto la pareja protagonista, Antiopía y Teseo (como las parejas secundarias, Deyanira y Hércules, Menalipe y Jasón), deben decidir entre ser fieles a su código moral, a las demandas de la sociedad en la que cada cual se inscribe, o ser fieles a sus deseos personales. La tensión entre códigos de conducta y roles sociales asociados a los sexos es manifiesta. Antiopía es consciente de que su enamoramiento de Teseo pone en peligro su reinado y el futuro de la soberanía de las amazonas, que con la promulgación de las leyes del Acto I tan fervientemente estaba dispuesta a defender de cualquier interferencia; mientras que Teseo, como galán, sabe que la única salida honrosa a sus escauceos es el matrimonio.

Teseo no ha vulnerado su honor de guerrero aún, aunque ya hace un mes que su devaneo amoroso le aparta de su deber guerrero y las huestes de Hércules siguen esperando noticias suyas, mientras Antiopía inventa pretextos para retardar su vuelta. E igual sucede con Antiopía. Ambos ejércitos están a la espera. No obstante, a pesar de los galanteos mutuos y de la cárcel de amor en la que están presos, la entrada del ejército griego en la ciudad, guiado por Deyanira, y la reprobación de Menalipe a Antiopía son suficientes para precipitar la separación de Teseo y la reina. De modo que cuando los griegos se deciden a escalar las murallas de la ciudad, Teseo y Antiopía retoman sus roles de guerreros, olvidando el romance. Aunque ambos piden al otro que se rinda, ni Teseo ni Antiopía cede en su honor público –como capitán del ejército aquel, y como gobernante de las amazonas ésta–. Con el agravante, en Antiopía, de ser urgida por Menalipe: “Saca la espada y tu ciudad defiende, / o deja a la más digna la corona”.

En este sentido, la crítica de Menalipe abunda en el mantenimiento de la honra de la amazona y la puesta en cuestión de su honor debido a la peligrosa dejación de sus responsabilidades de reina, al dejar desprotegida a la ciudad y al quebrantar las leyes que ella misma había dictado:

¿Cómo estás desa suerte entre las flores  
deste jardín, que a los de Chipre iguala,  
cuando con mil trompetas y atambores  
el griego Alcides nuestro muro escala?

¿Es justo que ahora estés diciendo amores  
 cuando no sólo la campaña tala,  
 mas ya parte del muro dismantela?  
 ¿A quién con sus engaños desvela?  
 ¿Tienes, por dicha, honor? ¿Eres tú aquella  
 que daba leyes? ¿Cómo te has cegado  
 tanto, que el primer hombre te atropella?  
 ¿Qué has visto, qué has tratado y qué has hablado?  
 ¿Antiopía eres tú, que como estrella  
 de Marte en la de Venus te has trocado?  
 ¿A ti sin armas, entre claras fuentes,  
 desmayan amorosos accidentes?  
 Saca la espada y tu ciudad defiende,  
 o deja a la más digna la corona,  
 que así conserva quien reinar pretende  
 cetro, reputación, vida y persona;  
 y, si el amor desde mancebo enciende  
 el pecho de tan ínclita amazona,  
 vete con él y no le tengas preso,  
 que es la mayor prisión estar sin seso.

(vv. 2139-2162)

La reina amazona reconoce las acusaciones de Menalipe y pese a no agradarle el tono y el atrevimiento de su súbdita, reconoce que Menalipe actúa lealmente: “que amor y honor te obligan” (v. 2165). La armonía previa a esta interrupción que tenía suspendidas las vidas de la pareja protagonista queda rota. La guerrera Menalipe expresa la admiración que siente por la “ínclita amazona” y demuestra a través de la concatenación de interrogaciones retóricas que la enajenación transitoria producida por los corteses amores ha de cesar, pues de ello depende su “cetro, reputación, vida y persona”.

Por su parte, Teseo vuelve a emprender una vez más su función de mediador y aconseja a la reina que se acerquen al muro para que el ejército vea que la tardanza en su vuelta no se debe a que lo tienen cautivo. Intenta evitar el enfrentamiento físico e insiste en que las Amazonas se rindan ante el ejército dirigido por Hércules, pero Antiopía no admite que los griegos sean más osados que ella:

ANTIOPÍA    Y yo ¿no soy del mundo fiero asombro?  
 Si ser Hércules tiene por trofeo,  
 entre mujeres, Hércules me nombro,  
 no debe de saber cómo peleo  
 ni ha visto el arco ni la aljaba al hombro.  
 Parte, que basto sola a mil despojos.

TESEO        Créolo si las flechas son tus ojos.  
 (vv. 2179-2186)

Si Antiopía va volviendo en sí gracias a la intervención de Menalipe y va recuperando su ardor guerrero, Teseo insiste aún en seguir con el lenguaje amatorio identificando las únicas flechas de Antiopía que pueden dañarle con sus propios ojos. Incluso cuando se acerca al muro a detener a Hércules excusa la tardanza de su vuelta por la deliberación del senado de las amazonas, algo que irrita a Alcides. Jasón accede a que dialoguen y Teseo se compromete a hablar con Antiopía una vez más para convencerla de que rinda la ciudad: “la reina hablaré y, si quiere / rendirse, ¿qué mayor gala / que vencella con respeto? / Que es mujer y, el serlo, basta” (vv. 2271-2273); Hércules reticente accede a este último intento de rendición de las amazonas. No obstante la propuesta de Teseo no convence a Antiopía, quien por fin vuelve en sí, rechazando sus requiebros amorosos, y ante la deuda de amor que Teseo quiere que le pague con su rendición, celebra la recuperación de su honor: “Conozco lo que te debo, / pero es, en todo rigor / tu amor, Teseo, muy nuevo, / y muy antiguo mi honor” (vv. 2312-2315). Teseo ha prometido la rendición de la ciudad, pero la reina insiste en anteponer su honor al amor: “No, que si pueden decir / que con amor he vivido, / con honra quiero morir” (vv. 2318-2320). El conflicto de intereses entre la esfera pública y la privada que se ha planteado en el primer acto y que se ha desarrollado durante el segundo, llega aquí a su desenlace, y todo parece apuntar al combate inminente. Para las amazonas salvar la ciudad es sinónimo de salvaguardar su honor.

Paralelamente, se da un último intento de la despechada Deyanira por precipitar el conflicto bélico. Y, así, le dice a Hércules: “¿Veis cómo vive Teseo / y cómo rendido trata / la defensa de la Reina?” (vv. 2279-2281), dejando de nuevo manifiesto que el amor no ha servido sólo para domar a las amazonas, sino que también el famoso héroe ha aplazado sus conquistas militares por su pasión amorosa. Y también Hércules le confiesa a su Deyanira que es “el mayor poder amor, / por eso a Marte retratan / la túnica de diamante / y la espléndida celada / rendida a los pies de Venus” (vv. 2283-2287). La

pareja de Hércules y Deyanira queda bien perfilada, cuando ésta le contesta: “mi amor, más quiero que en Grecia / digan que voy por tu esclava / que ser reina en Temiscira” (vv.2305- 2307). Sin embargo, la traición de Deyanira ya estaba consumada cuando descubre al ejército griego el flanco más débil del muro para entrar en la ciudad.

Ante la quimera de rendir la ciudad, Teseo no puede continuar eludiendo la deshonra de su patria que Jasón y Hércules le recriminan. En esta tesitura, le recuerda a la reina amazonas que en sus manos sólo está pactar su rendición o sufrir el ataque de las amazonas por parte de su ejército:

Y ves que no puede ser  
defenderte, ni yo hacer  
que por mi amistad lo esperes,  
pues, por defender mujeres,  
me infamaron de mujer.

Hércules tiene valor  
tal, que en rendirte no ofendes  
el tuyo, y, si dice amor  
que en esto tu honor defiende,  
quiero defender mi honor.

Yo no puedo estar aquí  
con lo que dicen de mí;  
si me cuentan por mujer,  
pues enseñado a vencer,  
me dejo vencer de ti.

Que en este juego que admiran  
los que del amor se ciegan,  
y, picados, se retiran,  
lo que no ven los que juegan,  
echan de ver los que miran.

(vv. 2335-2354)

Expone en este parlamento ya Teseo su deseo de restituir su honor como soldado y guerrero. No puede admitir más burlas de sus compañeros, que lo han comparado en varias ocasiones con el Ulises varado en la isla de Circe, o lo han llegado a acusar de dedicarse a labores femeninas si entre mujeres se queda (“Ponte una rueca, Teseo. / ¿Para qué quieres espada / mientras duermes por ventura, entre delicada holanda?” vv. 2241-



2244). Le advierte a Antiopía de la fama de temerario y audaz guerrero que precede a Hércules, que podría ser vencida; pero el encanto de la pasión se ha depuesto también ya para Teseo, quien desea defender su honor público y político, pese a que ello implique la renuncia a sus deseos personales.

El enfrentamiento armado parece ya imposible de evitar. La reina amazona enamorada cede el paso a la amazona en su sentido más estricto, la guerrera reconoce que ha sido una debilidad caer en la enfermedad de amor:

Teseo, yo te confieso,  
que tu pensamiento adoro,  
y, aunque con tal loco exceso,  
siempre a mi honor y decoro  
guardé una parte de seso;  
este sagrado me ha dado  
para mi honor, mi valor.  
Mi amor ha muerto, y, turbado  
de ver que ha muerto, mi honor  
quiere acogerse a sagrado.  
(vv. 2355-2364)

Queda patente con esta intervención de Antiopía que la lucha entre el compromiso público y el privado, se inclina a favor del primero. La amazona enamorada no admite la entrega de la ciudad a los hombres, su rendición no es una opción. Así, ante la petición de Teseo, quien ya le ha advertido de la potencia de su ejército, la amazona reclama que no puede confundir su deseo pasional con su obligación como reina de las Amazonas: “Mal arguye tu porfía, / porque el alma de amor llena / te puedo dar como mía, / no la ciudad, que es ajena” (vv. 2406-2409). Tras una larga diatriba entre si se van o se quedan (vv. 2414-2439), la separación de la pareja se materializa, ganando el honor sobre el amor. Así, el mismo Teseo lo expresa en un aparte:

(Voyme, pues ganó la palma  
honor, que amor atropella  
y pone la vida en calma,  
mas dejándome sin ella,  
¿cómo he de vivir sin alma?

Mas, aunque el alma me asombre,  
no pierda su honor mi nombre,  
que es infamia no creer  
que cuanto puede mujer  
no sepa sufrir un hombre.)

(vv. 2440-2449)

En este aparte, destaca cómo Teseo se describe a sí mismo como enfermo de amor y ante tal desafío reconoce que si esta enfermedad es propia de las mujeres, no puede ser mayor obstáculo para él. Antiopía se lamenta también, aunque segura de su decisión:

¡Oh, cuánto puedes honor!  
Aunque a las almas cruel,  
tus sienes son de laurel,  
pues que vences tanto amor.

(vv. 2490-2493)

La decisión de la reina es bien acogida por Menalipe e Hipólita, quienes le comunican el avance de los griegos, y Antiopía arenga a sus iguales sin temor, con fuerzas renovadas:

No, amiga, sino morir,  
que está el laurel en la muerte.

Fuese Teseo, ¡oh, traición!,  
sin quererme defender,  
que dice que soy mujer  
y que infama su opinión.

Pues, vive Marte, que presto  
le dé a entender mi valor,  
que puede ser lo mejor  
que los que en el mundo he puesto.

(...)

Bravo caso que por mí  
perdáis, fuertes amazonas,  
tantas ilustres coronas;  
yo vuestra deshonra fui.

(vv. 2531-2550)

El propósito de enmienda de la reina amazona es claro: restablecer el honor de su estirpe y de su reino es ya su principal ambición. Y declara el error de Teseo al pensar que el valor de los griegos era superior al de las amazonas. Sin embargo, la amazona que ante Teseo no ha dudado en anteponer su misión política, ante Menalipe se declara aún enferma de amor y compara su destino con el de Dido, teniendo presta la espada para que acabando con su vida venga también su traición y deshonor al resto de las amazonas, pues su alma y la de Teseo están unidas (vv. 2550-2585). Es ahora Menalipe quien ha de enaltecer su esfuerzo y valía: “Vamos, y antes de entregar / la ciudad, las vidas mueran, / porque estos hombres esperan / de nuestras vidas triunfar” (vv. 2698-2601).

En el caso de los personajes amazónicos se produce el desafío a las convenciones sociales cuando rechazan la compañía del hombre y el matrimonio, cuando se oponen al dictado de la sociedad y, por tanto, entran en conflicto con el *orden natural*. Pero en el cruce de las costumbres morales y los instintos *naturales* en materia de amor, Lope defiende el instinto. Así, *Las mujeres sin hombres* es la historia de la victoria del amor (de su vivencia natural, entendida ésta como la ortodoxa y normativa) sobre la tradición de las amazonas, sobre el legado amazónico. Asistimos a la identificación de las normas sociales establecidas como lo natural, como lo instintivo y lógico, y en esa ecuación no hay cabida para el cambio. Pues si las reglas sociales pueden cambiar, las leyes de la Naturaleza sabemos que son inmutables, y en la operación de asimilación que lleva a cabo Lope, con la identificación de ambos órdenes (el social y el natural), no deja lugar a la réplica.

Sin embargo, la obra de Lope a pesar de reconducir a las míticas guerreras en el desenlace por la vía moral deseada y estipulada, da margen a lo largo de la pieza al análisis y exploración de las implicaciones del mundo de las Amazonas: tierra de mujeres independientes que viven apartadas de los hombres y fieras guerreras en la conquista de otros reinos. McGaha (1991) destaca cómo esta comedia de Lope refleja la diversidad, el fermento intelectual y las tensiones sociales del entorno en el que nació<sup>157</sup>.

En la Grecia clásica, a la mujer se le otorgaba la función de esposa y madre para mantener el linaje familiar, dando a luz futuros ciudadanos que protejan la república. En

---

<sup>157</sup> McGaha subraya que la comedia “accurately reflects the teeming diversity, intellectual ferment, and social tensions of the milieu that gave it birth. I believe that *Las mujeres sin hombres* is a good example of Lope’s critical stance toward the accepted norms of the society he lived in and demonstrates the extent to which his plays were subversive of those norms” (1991: 168).

la sociedad de los Siglos de Oro, la situación es trasladable a la comedia áurea, en la que las mujeres buscan marido o les es impuesto (siendo una elección familiar, del padre o el hermano, y no de la mujer), pues el final convencional de la comedia dicta que acabe en matrimonio. Y los usos y costumbres dictan para la mujer, en el plano social, este destino para el que, desde la explicación del mito clásico, las Amazonas son una amenaza, pues rechazan el matrimonio y rechazan ser madres de varones. De modo que en *Las mujeres sin hombres* el enfrentamiento entre las Amazonas áureas y los galanes / guerreros griegos plantea dos cuestiones fundamentales: la oposición de un sistema gineocrático frente a un sistema patriarcal, y, en segundo lugar, el retrato de los personajes femeninos y masculinos como iguales en mérito y poder, en capacidad intelectual, política y potencia física.

La radical diferencia de las relaciones entre hombres y mujeres que se propone de la mano de las Amazonas queda expuesta y resuelta en la canción del Acto II:

Como el sol a la luna  
sus rayos tiende,  
eso mismo los hombres  
a las mujeres.  
¿De qué sirven las galas  
con que se adornan?  
Porque no hay hermosura  
si no se goza.  
El ejemplo nos dieron  
las altas palmas,  
que no rinden sus frutos  
si no se casan . . .  
Linda cosa es el hombre  
sin libertades;  
hombres y mujeres  
fueron iguales.

La letra de la canción alude claramente a la necesidad de la complementariedad de los sexos, a la importancia y obligación del matrimonio. Aunque, como se comentaba más arriba, Lope incide de nuevo en la diferencia de libertades y privilegios entre hombres

y mujeres, y en cómo las diferencias entre unos y otras se neutralizarían si las libertades se equipararan.

Desde la elección del trasfondo mitológico, se puede intuir ya cierta simpatía por el personaje femenino protagonista. Y con el desarrollo de la comedia se comprueba que se elige privilegiar el honor de la mujer basado en parámetros muy distintos a los habituales. Pues por muy interrelacionados que el honor de la mujer y el del hombre estén (dependiendo de la castidad y pureza de ella, la honra del hombre y, por extensión, de todo el núcleo familiar), Lope en esta comedia se aventura a presentar un cambio de registro transcendental en dos claves: por un lado, equipara en importancia y autonomía el honor del hombre y el de la mujer, y, por otro, es fiel al mito al conceptualizar el imaginario amazónico referido al honor. En este sentido, ante el encuentro de los futuros amantes los dilemas que se presentan mezclan el componente amoroso con el político; señala DiPuccio cómo la mujer liberada de la carga que supone guardar también el honor del hombre, se enfrenta en igualdad de condiciones al romance ilícito con su amante, pero su lucha entre amor y honor acaba evolucionando en una competición de la pareja por su honor público: “this inner struggling evolves into an external contest between the two characters’ honor. Each believes that her or his personal worth depends on the other’s shame” (DiPuccio, 1998: 75).

Lope se sirve del mito clásico, tomando los personajes y sus motivaciones como punto de partida para darle un nuevo enfoque al tema del honor y el amor en la comedia áurea. Las situaciones en las que se encuentran los personajes suponen una frustración o bien de las demandas sociales, o bien de sus íntimos deseos. Para la reina amazona, enamorarse pone en peligro la estabilidad de su reino, y para Teseo, el capitán de los galanes/héroes griegos, rendirse ante las famosas guerreras dañaría su reputación de militar. Idéntica situación se les plantea a las otras dos parejas. La solución final, con el anuncio de los matrimonios, ante la inminente batalla, cumple la profecía del inicio de la obra, cuando los galanes/héroes griegos preguntan a Marte cómo enfrentarse a las guerreras y éste contesta que solo el amor vencerá. La profecía ya anunciada por el autor en la dedicatoria se cumple, pero no comprobamos qué habría pasado si la batalla se hubiera llevado hasta sus últimas consecuencias.

### 7.2.5. Finales de comedia: los enlaces matrimoniales

La convención de la comedia aurisecular marca que la solución matrimonial sea el punto final de las parejas protagonistas: Deyanira acaba junto a Hércules, Antiopía junto a Teseo, Menalipe con Jasón, e incluso Fineo se une a Hipólita. Tal como avanzaba Lope desde la Dedicatoria, señalando cómo el amor es la fuerza que por naturaleza había de vencer a las mujeres guerreras: “advirtiendo que no le ofrezco su historia para que con su ejemplo desee serlo, antes bien, para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza”. Como en otras leyendas etiológicas (la caja de Pandora, la historia de Adán y Eva, la historia de la guerra de Troya, la de la Sibila Casandra, la de Tarquino y Lucrecia, la de Rodrigo y la Cava...) la conquista política se proyecta en la conquista sexual. En *Las mujeres sin hombres*, el amor no tiene rival y ante él se rendirían las invencibles guerreras. Con esta coartada amorosa se ejerce la violencia que despoja de sus costumbres, leyes y reinos a las amazonas para acomodarlas en la corte. Transformar a la mujer a través de un viaje sentimental sirve de instrumento para convertir a la brava en dócil, a la salvaje en dama de la corte, y este viaje sentimental acaba en el matrimonio. Como subraya Oleza: “la comedia es un artefacto semiótico cuya entrada es el deseo y cuya salida es el matrimonio, verificándose el proceso a través del amor” (1990: 210). El amor como laberinto se despliega ante las amazonas de Lope, con intrincados vericuetos de senderos que comprenden no sólo pasiones, sino reinos y compromisos, pues de la entereza de las guerreras en este laberinto depende el futuro del estado amazónico.

Este final se ha ido perfilando a lo largo del tercer acto, pues a pesar de que en la dialéctica entre lo público y lo privado, vence la necesidad de salvar el honor y sacrificar la pasión, victoria doble para las amazonas que cayeron en la trampa cortesana. Aunque la enfermedad de amor no se puede obviar fácilmente en las parejas principales y sobre todo en la protagonista, formada por Teseo y Antiopía. En este sentido, Antiopía señala, una vez separada de Teseo e inmediatamente antes de la arenga de Menalipe que la hace volver en sí:

¿Qué sirve esta fama y nombre?  
Pues que no puede en mujer  
haber perfección ni ser  
si no le viene del hombre.

Pero no pierda por mí  
tanta opinión adquirida  
si su honor está en mi vida.  
(vv. 2514-2520)

La fuerza del amor cumple un papel fundamental en la comedia nueva, como se ha venido señalando, y en Lope además se suelen asociar amor, inteligencia e incluso independencia, si el marido ha sido elegido por la mujer y no impuesto por los tutores, opción que en el teatro de Lope es reflejada. La estudiosa Fothergill-Payne (1991) destaca cómo en las obras de Lope, tanto hombres como mujeres son víctimas del “flechazo”, y subraya cómo el amor no es sólo visto como un poder transformador, sino que también es el gran igualador entre hombres y mujeres<sup>158</sup>.

A pesar de sus intentos de ridiculizar a Teseo por su enamoramiento de la reina amazona, la historia se repite también con Jasón y Hércules, quienes al encontrarse con las Amazonas, Menalipe y Deyanira respectivamente, no pueden levantar la espada ante la belleza de su adversario, recordando el encuentro de Aquiles y Penthesilea. Jasón se considera ya esclavo de la todavía invicta Menalipe –“ya tu esclavo me llama” (v. 423)– y Hércules no tarda en embelesarse por Deyanira.

Dentro de la poética de la comedia nueva uno de los temas principales tratados por el género es el amor y efectivamente esta obra ofrece una muestra perfecta. Junto a otros temas como el honor, las relaciones paternofiliales, la jerarquización social, etc., el amor ocupa un lugar privilegiado. Para los personajes amazónicos, además del carácter subversivo que representan como variante de la *virgo bellatrix* (Marín Pina, 1989),

---

<sup>158</sup> Fothergill-Payne, en su estudio “Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love and Marriage”, señala la influencia de la tesis de *Las mujeres sin hombres* en la posterior *La vengadora de las mujeres* y arguye que en estas dos obras se reflejan las ideas del gran debate europeo sobre la posición de la mujer en la sociedad, a través de los argumentos de las mujeres protagonistas. Destaca que Laura, la protagonista de *La vengadora de las mujeres*, en lugar de ser presentada como una fiercecilla (recordando a la obra de Shakespeare) que ha de ser domesticada a la fuerza, es presentada por Lope como una mujer resuelta e inteligente, cuya aversión por los hombres es meramente intelectual. De modo que la obra de Lope entra en el debate sobre los derechos de las mujeres y los errores de los hombres, y viceversa, presentando a una joven noble que rechaza casarse por el injusto trato al que son sometidas las mujeres por los hombres, quienes infravaloran sus logros; así que decide advertir al resto de mujeres de los peligros del matrimonio y crea una Academia para mujeres dedicada a los estudios de la mujer. El enredo amoroso se desarrollará con los intentos de los personajes masculinos por hacerla cambiar de opinión. Con un final que implica el triunfo del mejor pretendiente (Lisardo, que disfrazado de mujer, pasa como su secretaria para infiltrarse en su academia), que hace creer a Laura en la fuerza del amor y en la necesidad de obedecer su “ley natural”. Así, Fothergill-Payne destaca: “As far as emotions are concerned, Lope knew that his most persuasive argument would be the power of love. Love at first sight, the so-called “flechazo”, is a convenient device for speeding up the action, but it also illustrates Lope’s belief in the transforming power of love. And this, as in so many plays, is what puts into motion the events” (1991: 76).

entraba dentro de su horizonte de expectativas la conversión de la mujer guerrera en mujer amada y amante. Por otra parte, aunque los personajes de la comedia puedan expresar contradicciones y rebeldías, cabe tener presente la función ideológica adscrita al teatro barroco, si aceptamos que, como producto social es, ante todo, un instrumento político (Maravall, 1990).

Para Lope la condición de su tiempo y de su teatro es la de estar “transido de erotismo, de todas las gamas de erotismo, pero especialmente de un amor que da sentido a la vida, que la ennoblece” (Pedraza, 2003: 8). Aunque el amor, siendo un tema básico en la comedia nueva, no obedece a los mismos principios en todas ellas<sup>159</sup>. El poder del amor suma otra función más a la que tiene en los dramas de la honra. Siendo el arma más efectiva para vencer a las amazonas y todo lo que representan, el amor actuará como desencadenante de la caída del reino gineocrático<sup>160</sup>. Unirá el destino de los personajes amazónicos a una realidad distinta de la que conocían. El socorrido binomio barbarie / civilización, que ha estado planeando desde el inicio de la comedia, cuando se resume la historia de las amazonas, se materializa con la inserción de las extranjerías (bárbaras en costumbres) en la corte oficial. El amor atraviesa fronteras, y también por él se rinden batallas.

El autor vuelve a la materia clásica, dramatizando la historia de las reinas andrófobas que esta vez eligen un final alternativo, renuncian a su autonomía en aras de su inserción en la corte privilegiada del XVII. Esta visión de Lope de las amazonas las humaniza a los ojos de la sociedad de la época, les aporta una dimensión humana, social y política nueva y contraria a la mitológica y original. En la versión de Lope hemos asistido a una historia de pasiones y de enredo amoroso. Pero este juego erótico-amoroso, este eje de amor, celos y honra encubrirían un conflicto mayor: las míticas amazonas han de enfrentarse a una decisión trascendental. Las legendarias guerreras no temen a romper ningún voto de castidad, pero sí temen la derrota de sus ejércitos o la pérdida de sus reinos, de su ciudad o de los usos de su pueblo, puesto que ahí reside la clave de su

---

<sup>159</sup> Si en la comedia urbana abundan los motivos obscenos, chistes eróticos y alusiones sexuales (Arellano, 1999: 90), en la comedia palaciega de tipo mitológico el amor está idealizado o recreado según los cánones del pasado, en un contexto más idealizado. Por su parte, en la comedia de enredo, de “capa y espada”, es difícil establecer una perspectiva única, ya que el ingenio desplaza las expresiones desde la socarronería de los criados y graciosos hasta la elegancia conceptista de damas y caballeros, y el motivo de las relaciones amorosas o del simple cortejo son motor de la intriga (González, 2003: 86).

<sup>160</sup> Si tomamos como ejemplo los dramas de la honra, el valor dignificador del amor es más que notable: “al predicar la libertad individual en la elección, al bendecir el universo irreal de las tablas la carrera hacia la felicidad a través de la experiencia erótica” (Pedraza, 2003: 9).



honor<sup>161</sup>. Son la encarnación de la *fortitudo*, pero no de la *temperantia* (castidad). Las perspectivas sociales y políticas del reino de las amazonas han de ponerse en la balanza a través de varios de los diálogos que estos personajes mantienen.

En este sentido, la dicción de las amazonas participa de un doble juego: “la palabra misma será a un tiempo el vehículo del erotismo y su negación” (Profeti, 1992: 60), denotando las presencias y ausencias en el laberinto del amor, sugiriendo la atracción física, la curiosidad y la expectación ante lo desconocido. Ellas mismas se ven obligadas a ejercer el papel del barba, el viejo (siguiendo la tipología establecida por J. de José Prades), el personaje represor y garante de la guardia del honor. Queda manifiesto que las amazonas dominan la acción dramática, pero no siempre muestran la misma firmeza mental: sus ambiciones político-sociales, sus deseos sexuales y su curiosidad hacia los hombres, junto con la fuerza del amor lopesco, las guía al “trágico” final que las priva de su reino a cambio del matrimonio. Las mujeres que debieran ser “fatales” caen víctimas del *fatum* de sus propias pasiones –que tendrían que haber vencido a la razón–. Y es que, como señala Ferrer, el erotismo es una seña de identidad del teatro de Lope de Vega: “en una sociedad que vedaba el reconocimiento del derecho al placer por parte de la mujer, quizá fuera Lope quien más veces llevó a las tablas los casos de mujeres cuya elección amorosa se funda en lo que su cuerpo y sus sentidos les piden, aun a costa de equivocarse y de elegir lo que menos les conviene” (2003: 197).

Sin embargo, la importancia de las declaraciones de Antiopía, Deyanira y Menalipe, que a lo largo de la obra defienden el poder de las mujeres y muestran que las capacidades de éstas se igualan o superan a las de los hombres, no pueden verse negadas por el final que reintegraría a estas mujeres disidentes, querellantes, divergentes en la norma, en el marco de la convención social del matrimonio<sup>162</sup>. En el teatro, como venimos

---

<sup>161</sup> A diferencia de la defensa del honor en el contexto político-social de la comedia del *Arte nuevo*, donde la dislocación entre las pulsiones del individuo y la moral reinante, o la violación de los deseos expresos de la mujer (*Peribáñez*) es la causa del honor agraviado y supone la condena del personaje que carga con las imposiciones que la sociedad le asigna. Y a diferencia de la venganza que se persigue en las comedias de la honra, donde el honor vengando se convierte en una especie de expiación: “a state of secular bliss: the perfectly defended ego validated by the society”, como señala Mathew Stroud (1984: 109). En cambio, en las comedias de amazonas el honor no se mancilla por culpa del adulterio, sino por ceder ante la pasión amorosa consentida y fiel, con final acorde a los cánones religiosos y sociales: el matrimonio. Pues la defensa de la posición política de las amazonas, de su papel de gobernantes en un reino sin hombres, les obliga a renunciar a la pasión heterodoxa.

<sup>162</sup> Connor (2000), en un agudo artículo sobre el matrimonio y los finales de comedia, se ha referido a las dos tendencias de la crítica a la hora de valorar los textos respecto a la importancia de las reivindicaciones de la mujer y el final de la obra que acaba con el matrimonio, denominando las tendencias según aboguen por la vía reivindicadora o su contradicción por el final reintegrador en el matrimonio, como “crítica blanda” y “crítica dura”. Connor también apuesta por situar el problema en términos de relación entre arte y recepción, advirtiendo de que no es fácil calcular el grado de subversión y expectativas del público de la

apuntando, cabe la subversión, la transgresión, la crítica y cabe la propaganda al servicio del sistema monárquico y católico. Los moralistas constituían el aparato ideológico que más explícitamente defendía el modo de producción doméstica, y eran los más obstinados en que las mujeres –y escriben para las mujeres urbanas– se tomaran fervorosamente su oficio, pero en la poesía y en la novela cortés no aparecían mujeres hacendosas y productivas. Vigil subraya cómo en el teatro algún dramaturgo como Lope de Vega dejaba caer de vez en cuando que para eso habían nacido las mujeres: “pero las heroínas del teatro no solían ser esposas eficientes, lo mismo que tampoco era un tema habitual el de la madre amantísima, (...) se trata de un asunto complejo porque las mujeres constituyen un grupo muy heterogéneo, aunque a todas les unas que de una forma u otra son responsables y prisioneras de lo doméstico” (1994: 109-110).

En los márgenes entre lo prohibido y lo normativo es donde se puede jugar, y se jugaba, la partida en el teatro, y así lo expuso también Lope en su *Arte nuevo*: “porque a veces lo que es contra lo justo, / por la misma razón deleita el gusto”. Maravall explica que la economía en crisis, las guerras y la vigorización de la propiedad agraria señorial y el creciente empobrecimiento de la población, crearon “un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por las fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco” (1980: 29). El cambio de relaciones entre clases y la aparición de nuevos ideales y aspiraciones se enfrenta a una reacción del poder para contener el orden tradicional. Y una de las consecuencias de esa reacción sería la promoción de una cultura dirigida, que se difundió a través del teatro especialmente, en la que predominaban los elementos de “atracción, persuasión y compromiso con el sistema”. Y esa cultura barroca dirigida es pragmática y prudente. En esta línea, Vigil subraya cómo ese pragmatismo es esencial para la relajación de costumbres en el teatro respecto a las libertades de la mujer:

Se orienta a apuntalar lo que se considera fundamental; pero desde el punto de vista del poder político las cosas de mujeres no se suelen ver como fundamentales. El teatro, que fue la auténtica fiesta nacional de la época, trató de integrar a la mujer en el orden tradicional. Pero los dramaturgos actuaban con cierto tacto y el modelo de heroína pizpireta y enredadora que difundían no era como el de la ñoña de los moralistas (1994: 35)

---

época y el nuestro: “what theatrical subversions and marriages meant, ‘in the end’, to female spectators in public theaters of the day” (2000: 40).

De modo que entre elegir si los finales de comedia son una reintegración al sistema o no<sup>163</sup>, se puede optar por reconocer que en el seno de una cultura masiva e integradora se adoptan soluciones contemporizadoras, y en el seno de la vida cotidiana, donde las mujeres participaban en la fiesta (en la asistencia las representaciones en los corrales, los toros, las procesiones, las representaciones en la iglesia), se puede suscribir que “el derrumbamiento del siglo XVII, el escepticismo hacia los valores tradicionales y la relajación del orden, daban un cierto margen a la desviación de la norma del comportamiento femenino” (Vigil, 1994: 36).

Por tanto, el anuncio de la boda final, en nuestra comedia y en otras muchas, no puede invalidar la trascendencia de las libertades a las que el teatro da cabida. Como Oleza manifiesta: “todo es posible en la comedia barroca, y el aparatoso gesto de orden de la última escena no abole la totalidad del desorden generado en el enredo, la declaración de derechos de libertad e imaginación en que se constituye: la última palabra, por una vez siquiera, no tiene la última palabra” (1990: 220). Los finales que anuncian los matrimonios, resolución tan claramente convencional, no cancelan tan fácilmente el triunfo de las amazonas y su mera presencia protagónica es ya un valiente desafío. Estos cierres tampoco anulan las autoafirmaciones intelectuales de estas mujeres que compiten en sabiduría, valor, poder y representación con las figuras masculinas. Personajes femeninos que a través de su acción y su dicción han creado unas relaciones cuya trascendencia y efectos en el receptor no se eliminan de forma tan simple.

El imaginario alternativo que propone el reino de las amazonas, antes de su irrupción en el mundo dominado por los hombres, es tan provocativo como estimulante. En estas obras que incluyen amazonas hay una fuerza decisiva de reivindicación femenina, la afirmación de la autonomía física e intelectual de la mujer que requiere y exige con su propio cuerpo y con su propia elección, y que se resiste a ser tratada como mero objeto sexual (aunque haya también una erotización de esa resistencia femenina).

---

<sup>163</sup> Para McKendrick, las amazonas áureas de Lope son traicionadas por el amor: “However varoniles the Amazons are, they cannot hope to evade their destiny as creatures of love dependent on men” (1972: 212). Mientras McGaha señala: “The Amazons freely and with dignity choose to accept the Greeks as their husbands” (1991: 165); y en la misma línea DiPuccio remarca: “a love match between Amazons and Greeks that allows both sides to preserve love and honor without ever having to prove the strength of their convictions”, aunque más adelante puntualiza que Lope consigue que las amazonas áureas: “Through love, they move from the margins of chaos to the mainstream of order, thereby ensuring social stability. Although the matriarchy elevates the Amazons to potential equals, love tempers extremes and preempts the definitive battle between peers” (1998: 82), enfatizando el hecho de que las amazonas acaban emparejadas con los galanes que ellas han elegido, a diferencia de los matrimonios forzados por intereses políticos o económicos que también son habituales en la comedia de los Siglos de Oro.

En una adecuación perfecta al sistema moral contemporáneo, es inevitable reflejar el sustrato sociológico al que pertenece la obra, la adecuación a unos determinados valores sociales. En un conflicto que presenta héroes humanizados, mujeres y hombres enfrentados –éstos convertidos en galanes, aquéllas en amantes–, sólo consiguen vencer aquellos personajes que consiguen mantenerse fieles a sí mismos pero también al tiempo que les ha tocado vivir. La autoexclusión del sistema social sería también una pérdida. Suspendida la batalla que prometía la conquista de los héroes griegos sobre las amazonas, la solución civilizada es sugerida por el héroe tebano, ya que ni Antiopía ni Teseo se deciden a rendirse, anteponiendo su deber con su pueblo. Estos personajes mitológicos acaban mimetizando la conducta y pareceres de los galanes y damas de la corte. Si recordamos el diálogo entre Deyanira y Menalipe, no cabe duda: “Las batallas que han de hacer / las mujeres, no son éstas. / Tu discreción manifiestas: / trate de amor la mujer” (vv. 1160-1163). El conquistador cristiano, el caballero cortés se presenta en el imaginario de la época como el portador de la verdad y la salvación, depositario natural del poder y del orden, representante de la civilización. De modo que la entrega de la amazona a los ideales y valores del occidental significa para esta amazona ya amante y amada por el hombre, la vía de acceso a la historia como actor civilizado.

Lope logra en esta comedia adaptar el mito de las amazonas al teatro áureo en su idiosincrasia más particular, ya que plantea una disyuntiva que no era la esperada en las versiones de la tradición clásica. Por encima de la fidelidad a la tradición de la fábula, al dramaturgo le interesa hacer girar su comedia en torno a los celos y el amor –elemento imprescindible del teatro áureo y de la comedia nueva–, que juegan un papel fundamental en la configuración de los personajes, y por tanto, en su construcción al modo aurisecular. Si la coartada del amor no deja de ser una forma de neutralizar el poder subversivo intrínseco al personaje de la amazona, tampoco se puede obviar que la maleabilidad de los mitos es la constante que permite su pervivencia; están en cuestión sistemas morales y de pensamiento diversos: la sociedad de los Siglos de Oro español de la Contrarreforma frente al sistema ideológico de la Grecia clásica. Lo interesante, por tanto, es advertir cómo el mito conserva su capacidad de adaptación que lo hace válido en territorios conceptuales tan alejados. Lope de Vega es consciente del valor de la mitología como instrumento expresivo, como transmisor de significados y sentidos. En el caso del mito de las Amazonas la clave que se mantiene incólume es la imposibilidad e irreverencia de

una sociedad gobernada por mujeres<sup>164</sup>.

La ficción áurea presenta personajes femeninos que se enfrentan a su emancipación desde dos planos: el privado (desde el despertar de la propia conciencia) y el público (la figura social con su implicación en la colectividad). Desde el ámbito público, la hazaña no puede ir más allá de las estructuras de poder coercitivas que la limitan y deslegitiman cualquier otra alternativa, pero desde el ámbito posibilista de la literatura, desde el espacio privado que se conceden los amantes en el teatro, sí que hay una avanzadilla, una reivindicación clara (Lope lo expresa ambigua y cautamente en la dedicatoria de la obra) de estas mujeres desafiantes, rebeldes e independientes. La honra, el honor y las convenciones sociales del orden, por tanto, actúan en la esfera pública y agitan y conmueven profunda e íntimamente a los personajes, pero no pueden anular su actuación ni su dicción.

Es el conflicto mismo y no el desenlace lo que importa: la presentación en el escenario de mujeres que se niegan a seguir la iniciativa del hombre y que evitan el matrimonio como única salida meritoria para la mujer. Así participa el teatro en el gran debate que estaba teniendo lugar sobre la posición de la mujer en la sociedad. Lo que estaba en juego era la dignidad de la mujer y sus derechos como ciudadana, de modo que este importante debate se contesta también desde las tablas a través de estos personajes femeninos, Amazonas y mujeres varoniles que, gracias a la suspensión de la realidad que permiten las tablas, pasan a ser quienes controlan la escena y pueden ser presentadas como transgresoras de un orden social inventado por los hombres, que seguiría subordinándolas hasta tiempos recientes.

---

<sup>164</sup> No se puede olvidar que la tradición del mito de las Amazonas dicta que las mujeres guerreras han de ser siempre vencidas por los héroes griegos, existen para poder ser derrotadas. Siguiendo a Tyrrell, la derrota de las Amazonas era cantada como el rescate de todos los griegos de la esclavitud a manos de conquistadores extranjeros (1989: 47).



Amazona herida (Franz Von Stuck, 1904).

### 7.3. *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*

#### 7.3.1. Argumento y caracterización

##### 7.3.1.1. Argumento

Puesto que la comedia palatina supone enredo amoroso, celos, equívocos, disimulos, etc., *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* –que vamos a caracterizar como tal subgénero de comedia– se hallará repleta de ocultamientos y dobles identidades<sup>165</sup>. Por ello, siendo tan intrincado el artificio, resulta conveniente referir el argumento con cierto detalle, con el fin de dar cumplida cuenta de los vericuetos de su compleja y frenética intriga, y del uso de los fingimientos y ardidés por parte de los personajes principales: la reina amazona Adberite y el galán protagonista, Ardenio-Belardo (enamorado de Adberite), así como de algunos personajes secundarios<sup>166</sup>.

La comedia articula su trama en torno a la historia principal de la protagonista, Abderite, la reina de las Amazonas, que viaja a Tebas para reunirse con su hermano Jelando y ganar para él la mano de la princesa Délbora, a quien pretenden varios caballeros, entre ellos Ardenio-Belardo, de quien Adberite se enamora a primera vista. La historia de la princesa Délbora se entrecruza así con la de la protagonista y presta el espacio donde tiene lugar la trama<sup>167</sup>:

---

<sup>165</sup> Únicamente existen dos ediciones modernas de la obra: la antigua edición de principios del siglo XX de Cotarelo y Mori (1916-1930) y la de Cuenca Muñoz y Gómez (1993), edición por la que citaremos siempre. El texto se ha conservado en un único manuscrito de la conocida como colección Gondomar (recopilación de textos teatrales de fines del siglo XVI, llevada a cabo por el conde de Gondomar, que se encuentra distribuida entre la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de Palacio Real de Madrid) (Rodríguez García, 2012: 171; Badía, 2014: 11). Badía Herrera (2014) estudió en tesis doctoral y en su obra fruto de la misma, *Los primeros pasos de la comedia nueva. Textos y géneros de la colección teatral del conde de Gondomar*, el modelo teatral de la comedia nueva a partir del estudio de los textos profanos (treinta y seis obras entre el total de setenta que compone el fondo) que formaron parte de la colección teatral del conde de Gondomar.

<sup>166</sup> El resumen del argumento se basa en una síntesis del proporcionado en su página web por *ArteLope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. En el año 2010 el Proyecto ArteLope II se integró, junto con otros once proyectos de investigación punteros en el ámbito de la investigación sobre el teatro clásico español, en el macroproyecto Patrimonio Teatral Clásico Español TC/12, contando con la participación de 150 investigadores procedentes de 52 universidades y centros de investigación del Hispanismo internacional y coordinados por el catedrático de la Universitat de València Joan Oleza, formando parte el proyecto del programa Consolider Ingenio 2010-2016. Igualmente, destaca entre los proyectos de investigación ligados a Lope de Vega y también en su momento a TC/12, el grupo de investigación Prolope de la UAB que está editando las obras completas de Lope de Vega siguiendo las *Partes de comedias* que fueron publicadas en vida del autor. Como explican en la web del proyecto (<http://prolope.uab.cat/grupo/index.html>), la edición crítica de la Primera parte vio la luz en 1997, y en 2016 se ha publicado la Parte XV, lo que supone hasta el momento un total de 163 comedias editadas (fijadas, prologadas y anotadas) según criterios científicos.

<sup>167</sup> El rey Arquimundo quiere casar a su hija Délbora, la princesa de Tebas, y llegará a la determinación de entregarla en matrimonio a quien resulte ganador de las justas se celebran en su honor para proclamar su cortejo.

## **Acto I**

En Tebas, en el jardín del palacio, Ebandro, criado del príncipe troyano Ardenio, entrega a la princesa Dúblora, hija del Rey tebano Arquimundo, un anillo como prueba del amor de su amo. A continuación, retirados ya Ebandro y Dúblora, llegan al jardín el príncipe griego Jelando (también pretendiente de Dúblora) y su criado Druso, que informa a éste de la próxima llegada a Tebas de Abderite, la Reina de las amazonas (hermana de Jelando, a la que éste no conoce, pues fue criado por su padre lejos de ella, ya que las amazonas no se ocupan de sus hijos varones; Abderite pretende apoyar a su hermano en su pretensión de casarse con la tebana Dúblora). Jelando interrumpe el relato de Druso al oír que se abre el balcón y se asoma la princesa. Hablan brevemente, pero se Jelando se esconde al oír otras voces.

Aparece en escena el príncipe Ardenio y se dirige a Dúblora. Jelando, oculto, escucha la conversación, pero no puede evitar salir de su escondite. Los dos príncipes se encuentran y el Jelando desafía al troyano a un duelo tres días más tarde. Ardenio, como retado, decide las normas del duelo: entrarán en el campo de batalla a pie, llevarán como armas una daga y una espada, y lucharán a pecho descubierto. Jelando propone como juez de la contienda al Rey de Tebas.

Llegan al jardín Arquimundo, acompañado por Lotaro (el rey de Armenia que finge ser embajador de su país) y un criado de éste. Lotaro quiere que Dúblora se despose con el rey de Armenia, pero Arquimundo no acepta su imposición, de modo que Lotaro propone un desafío colectivo a todos los interesados en la princesa, convencido de que será él quien venza a los demás pretendientes. Arquimundo acepta la propuesta y se compromete a entregar la mano de su hija a quien resulte vencedor de las justas.

Por su parte, Ebandro informa a Ardenio de la llegada a la puerta del palacio de una mujer muy hermosa, encubierta y con corona. Ardenio sospecha que se trata de la hermana de su enemigo Jelando, la Reina de las amazonas. Para no ser descubiertos por Abderite y su criada Pirene, Ebandro y Ardenio se esconden y escuchan su conversación. Adberite se lamenta de que ahora que iba a disfrutar de la compañía de su hermano, éste se haya retado con otro caballero. Pirene le aconseja que busque un lugar discreto donde alojarse y poder tantear prudentemente la situación, para luego actuar y ayudar a Jelando. En ese momento, sale Ardenio de su escondite, se presenta como Belardo e invita a Adberite a hospedarse en su casa. Ella acepta y además compromete al caballero a que le preste su ayuda para salvar a Jelando.

## **Acto II**

Tres días más tarde, Adberite, ya enamorada de su Belardo (Ardenio), refiere a Pirene el acuerdo al que ha llegado con él para salvar la vida de Jelando. Será Adberite quien aparecerá a caballo, armada, y matará al “contrincante” sin descubrir su identidad. Después, pedirá a su hermano que la case con Belardo. Entra en escena Ebandro para contarle a las damas que se ha aplazado el desafío entre Jelando y su rival, y que la ausencia temporal de Belardo se debe a su



visita a un amigo. Estas informaciones son falsas, pues Ardenio está preparando sus armas y piensa matar al hermano de Adberite en el desafío, que realmente no ha sido aplazado. A pesar de las noticias de Ebandro, la Reina también se prepara para el combate.

Del palacio salen el rey Arquimundo y el embajador armenio (el rey Lotaro) y su criado, que se dirigen a presenciar el enfrentamiento entre Jelando y Ardenio. Mientras, Jelando confiesa a Druso sus temores ante el enfrenamiento; entonces, Jelando oye un rumor cerca de una ventana y se acerca: “Asómase a la ventana una sombra a modo de Muerte, con su calavera, y Jelando cae desmayado”. Cuando Jelando vuelve en sí, Druso intenta tranquilizarlo y, ya retrasados, se apresuran para llegar a la plaza donde tendrá lugar el duelo. Mientras, Ardenio, junto a su hermano, el duque Sergesto, se impacienta por la demora de Jelando. Acto seguido entra Adberite, armada y enmascarada. Sin embargo, no puede pelear por no llevar las armas acordadas y sí armadura (se había acordado que el combate sería a pecho descubierto). Ella se aparta para desarmarse y mientras la esperan llega Jelando. Adberite, para seguir con su plan, se acerca a su hermano, sin revelar su identidad, y le pide que la deje luchar en su lugar. Jelando no acepta y, además, creyendo haber reconocido en la figura del misterioso caballero la sombra que antes había visto en la ventana, pide al Rey de Tebas que expulsen a Adberite del lugar. El duque Sergesto intenta que Adberite se retire, pero ésta, enfurecida, le mata: “Ponen mano dos contra ella, y ella se defiende y descubre”. Jelando adivina la presencia de su hermana, que consigue huir de la guardia real. El enfrentamiento entre Jelando y Ardenio, acaba con la muerte de Jelando a manos de Ardenio.

Ardenio se encuentra malherido en un brazo y para que Adberite no sospeche que Belardo (Ardenio) es el caballero que se ha enfrentado a Jelando y le ha dado muerte, con ayuda de su criado Ebandro hace creer a la reina amazona que han sido atacados por ladrones.

### **Acto III**

Délbora llora la muerte de su amado Jelando e informa a Druso de la llegada a Tebas del rey Lotaro, para combatir y ganar su mano en las justas<sup>168</sup>. Ardenio logra entrevistarse con la princesa, quien esquiva lo rechaza como esposo. A pesar del sentir de Délbora y de su herida, Ardenio anuncia que combatirá en las justas. Tras abandonar el palacio, Ardenio se encuentra con Adberite, que ofendida y celosa, le recrimina la exigua atención que está prestando a toda una reina.

Llega el día de las justas. Ebandro se informa acerca de la identidad de los caballeros que van a participar en el torneo y no quiere asistir a su señor porque juzga locura la decisión de

---

<sup>168</sup> El rey Lotaro de Armenia es el mismo personaje que se hace pasar por embajador de su país durante toda la obra, pues no descubre su identidad hasta el final. De tal manera que hacia el final del Acto I llega una carta supuestamente del rey Lotaro anunciando su llegada en cinco días, momento en el que empieza el Acto III.

Ardenio de combatir herido y débil. Iniciadas las justas, abandonan el combate, derrotados, el rey Lotaro y Bricedio, otro caballero. Ambos han sido vencidos por un caballero embozado. Ebandro espera que el valiente caballero sea Ardenio, pero pronto Ardenio sale también vencido.

Como indica la acotación: “Salen el rey y la princesa y Adberite de la mano, cubierta, con música y acompañamiento”. El rey pide al vencedor que se descubra; Ardenio le levanta la celada y se revela la identidad de la vencedora de las justas de Tebas: la reina de las Amazonas. Adberite justifica su hazaña como medio para evitar la injusticia de casar a la Princesa Délbora con un bárbaro extraño y poder otorgarla en matrimonio (habiéndola ganado ella), “a un mi querido hermano / que, sin el muerto, me queda, Belardo”. Nadie reconoce al caballero al que se refiere Adberite. Lotaro aprovecha la confusión para pedir, de nuevo, al Rey de Tebas la mano de Délbora. Finalmente, Ardenio cuenta la verdad, pide perdón a Adberite por la muerte de su hermano y se ofrece como esposo a Adberite, que lo acepta: “¡Buen hermano me mataste, / mas buen marido me diste!”.

### 7.3.1.2. Comedia palatina

*Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* se incluye en el grupo de las comedias del primer Lope, del Lope-PreLope (siguiendo la denominación de Weber de Kurlat), o comedias del destierro (1588-1595) como las acuña Cañas Murillo (1991)<sup>169</sup>. En estas obras el tema del amor es un contenido fundamental<sup>170</sup>, como también lo es en la comedia nueva (Cañas Murillo 1995, 2001, 2003; Pedraza, 2003). Entre 1588 y 1595, Lope compone hasta 45 comedias (Cañas Murillo, 1995: 25-28); esos ocho años en los que Lope se vio forzado a mantenerse alejado de la corte, son los años que pasó en la armada invencible, en Valencia y en Alba de Tormes, junto al Duque de Alba don Antonio, a cuyo servicio entró como secretario durante seis de dichos años, hasta la conclusión del destierro en 1595 (Cañas Murillo, 1995: 24). Partiendo de los datos ofrecidos por *Artelope*, confirmamos que únicamente existen dos ediciones modernas que contienen la obra: la edición de principios de siglo a cargo del erudito Emilio Cotarelo y

---

<sup>169</sup> Llamadas así porque en los últimos años del siglo XVI (1588-1595), Lope hubo de cumplir la condena de destierro, del reino y de la corte, decretada contra él por un tribunal de Madrid, tras el pleito entablado y ganado por la familia Velázquez, debido a unos libelos escritos por el Fénix que se dirigían a la familia de su examante Elena Osorio.

<sup>170</sup> Cañas Murillo remarca que no es extraño que en un autor como Lope, caracterizado a lo largo de toda su vida por convertir en literatura los asuntos y problemas que en cada momento más le importaban, se obsesione, en su creación, por un contenido que vivencialmente le tenía acaparado en esos instantes de su existencia. Advierte también cómo en este momento de su vida el amor dicta la práctica totalidad de sus movimientos: por desamor ataca a Elena Osorio (Filis) y es desterrado; por amor rapta a Isabel de Urbino (Belisa) y termina casándose con ella (Cañas Murillo, 1991: 92).

Mori, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (13 vols.), Madrid, RAE, 1916-1930; y la edición dirigida por Paloma Cuenca Muñoz y Jesús Gómez, *El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 1993, edición por la que se cita la obra en este estudio. Esta comedia se ha conservado en un único manuscrito de la conocida como colección Gondomar, compilación de escritos teatrales de fines del siglo XVI llevada a cabo por el conde de Gondomar, que se encuentra distribuida entre la Biblioteca Nacional y la Biblioteca de Palacio Real de Madrid (Rodríguez García, 2012: 171; Badía, 2014: 11).

En la clasificación genérica que lleva a cabo Badía (2014), en el marco de su estudio de las obras profanas que componen el fondo de la colección de Gondomar, la estudiosa incluye la comedia que nos ocupa dentro del macrogénero del drama. Siguiendo la división en macrogéneros establecida por Oleza, distinguiendo entre drama y comedia, para el análisis de la vasta producción lopesca, Badía a su vez clasifica esta obra de entre las dos posibilidades establecidas por Oleza, los dramas histórico-legendarios o los dramas imaginarios de materia literaturizada –caballerescos o mitológicos- o de libre invención, dentro de este último subgénero, como drama imaginario de materia literaturizada, mitológico (Badía, 2014: 20). Sin embargo, como advierte Badía en su estudio, hay obras que resultan difícil de adscribir dentro del esquema de géneros por su carácter híbrido, y creemos que *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* se presta a cierta ambigüedad por su protagonista de carácter mitológico, que como señalamos en el apartado de *Las mujeres sin hombres*, críticos como Menéndez Pelayo, McGaha o Trambaioli no consideran este punto condición suficiente para su adscripción al macrogénero del drama mitológico. Así, en la caracterización de la pieza que lleva a cabo Badía advierte que la obra “presenta una estructura de la acción configurada con parámetros más cercanos al juego de equívocos propio de la comedia, que a la fastuosidad que suele ser acompañante de los dramas mitológicos” (Badía, 2014: 179).

*Las Justas de Tebas y reina de las Amazonas* se encuentra entre las comedias de esta primera época del Fénix; siguiendo la cronología proporcionada por Morley y Bruerton, la datación aproximada de su composición es anterior a 1596<sup>171</sup>. La obra no se

---

<sup>171</sup> Para estudiar las comedias de Lope de Vega, siempre se han tenido en cuenta las listas que aparecen en la novela *El Peregrino en su patria* (1604) del Fénix para la confrontación de datos auténticos concernientes a las comedias que compuso antes de 1604 y las que dejó listas para publicarse antes de 1618. La primera lista del *Peregrino* de Lope de Vega ofrece absoluta evidencia con respecto al número de comedias que escribió el poeta antes del período de 1604; porque, en la primera edición de la novela *El Peregrino en su Patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo 1604) Lope declara, en el prólogo, que había compuesto 230 comedias para los teatros, y, en el mismo prólogo, enumera los títulos de 219 comedias, que son indudablemente

incluye en la colección de *Partes* de Lope de Vega, sí aparece citada en las listas de *El Peregrino*<sup>172</sup> I y II con el título de "La Abderite". Como advierten Morley y Bruerton (1968: 248), *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* debe tratarse de la perdida *La Abderite*, nombre que coincide con el de la amazona protagonista.

De acuerdo con la tipología establecida por Oleza, como señalábamos, en el macrogénero de la comedia se distinguen dos grandes grupos: el de las obras sustentadas en un universo de verosimilitud (comedias urbanas, "de capa y espada") y el de aquellas otras que se adscriben al universo de irrealidad (comedias novelescas, pastoriles y palatinas). *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* es una comedia palatina, que presenta una estructura de la acción configurada de acuerdo a los parámetros del juego de equívocos propios del subgénero<sup>173</sup>. Son características fundamentales de las comedias palatinas la falta de coordenadas temporales precisas y la ubicación en un marco espacial indeterminado (y de localización no española), el ambiente cortesano con la presentación de personajes que pertenecen a clases sociales altas (aristocracia y realeza), los episodios de ocultación –voluntaria o involuntaria– de la identidad que generan la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y que concluyen con su restablecimiento (Weber de Kurlat, 1977; Oleza, 1981, 1986; Oleza y Antonucci, 2013)<sup>174</sup>. *Las justas de Tebas y reina de las amazonas* se corresponde, además, con un rasgo determinado por Wardropper (1978): el de constituir una fábula que no está sustentada sobre la vida cotidiana, sino "sobre el vuelo de la fantasía; que no trata de lo posible, sino de lo apenas concebible"<sup>175</sup> (1978: 194). Tal comedia debe "disociar al espectador de los elementos

---

suyas. La segunda lista del *Peregrino* igualmente convincente, precisa las comedias que Lope había compuesto antes de 1618. En el prólogo a la sexta edición de la novela de Lope, *El Peregrino en su Patria* (Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1618), el poeta publicó una lista aumentada de sus comedias de 448 títulos en total (Villarejo, 1963: 334).

<sup>172</sup> Morley y Bruerton afirman que listas I y II del *Peregrino* de Lope gozan de tanta autoridad para establecer las fechas de composición de sus comedias como las fechas que se conservan en los manuscritos de las mismas.

<sup>173</sup> La crítica ha señalado que en el primer Lope de Vega no abundan las tragedias palatinas, ni siquiera las tragicomedias, sino las comedias (cómicas) (Oleza, 1997; Torres, 1990).

<sup>174</sup> Señala también Oleza, en relación a la comedia palatina y el juego de ocultaciones de identidad: "el período de clandestinidad del héroe, las pruebas a las que es sometido bajo la identidad aparente, permiten la exploración del lado oscuro de la vida social, la visión de la corte como un lugar esencialmente corrupto, en el que se despliega una feroz lucha por el poder y por la influencia, o en el que se amontonan los crímenes del deseo" (Oleza, 1997: 236).

<sup>175</sup> El propio Lope, en el *Arte Nuevo*, defiende la relación que existe entre tragedia e historia, y la comedia y la invención: "Por argumento la tragedia tiene / la historia, y la comedia, el fingimiento" (vv. 111-112), lo cual indica una clara tendencia en la época de la fundación de la *Comedia Nueva* aunque puedan haber excepciones. En esta línea subraya Oleza: "la tendencia consistente en desplazar el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, dirigiendo en consecuencia los conflictos trágicos o altamente dramáticos hacia la materia histórico-legendaria. Esta tendencia podría explicar la aparente escasez de tragedias palatinas en la producción del primer Lope" (Oleza, 1997: 239).

burlescos, placenteros o inquietantes que contempla alejándolos de él en el espacio o el tiempo” (Wardropper, 1978: 195).

Como comedia palatina, *Las justas de Tebas* presentará también algunos elementos vinculados a la tradición de la práctica escénica cortesana a la que aparece normalmente ligado el género de la comedia mitológica: así, aparecen los torneos que dan título a la obra, que tienen lugar en escena (en lugar de ser referidos por los personajes y quedar fuera de las tablas), y que como ejercicio cortesano implican un desfile de galas, exhibición de ropas, joyas, ornatos, indumentaria de campaña, caballos, músicos y criados; el desafío entre Ardenio, príncipe de Troya, y Jelando, príncipe griego, en presencia del Rey y la princesa Délbora; además de las acotaciones que insisten en la música militar y la ambientación del combate<sup>176</sup>. Y respecto a la antroponimia, los nombres que destacan remiten al ámbito de lo fantástico, siguiendo el gusto de Lope por la creación de nombres de eufonía poética o de fisonomía extranjera para estos espacios cortesanos: empezando por el nombre de la amazona Adberite, su criada Pirene, el de la segunda dama, Délbora, y siguiendo por los nombres masculinos del príncipe griego Jelando, su criado Druso, el galán Ardenio, su hermano el Duque Sergesto, su criado Ebandro o el rey Arquimundo. El ambiente, por tanto, es cortesano, puesto que todos tienen una dama o galán a quien requerir de amores, sean estos correspondidos o no.

Como sucede en *Las mujeres sin hombres*, aquí también es el amor uno de los temas centrales de la obra, si no el principal: amores correspondidos y amores esquivos que exigen a la protagonista amazona agotar todas las vías necesarias para conseguir el amor de Ardenio<sup>177</sup>. La comedia nueva o comedia nacional barroca tiene, como venimos señalando, un estímulo fundamental en la temática amorosa; las relaciones entre los jóvenes burgueses en la comedia urbana o las intrigas amorosas y palaciegas en la

---

<sup>176</sup> Como subraya Teresa Ferrer, cabe destacar “la presión que la teatralidad cortesana había ejercido sobre la primera formulación de la comedia barroca y los autores valencianos, que a su vez, como ya puso de relieve R. Frolidi (1962), tanto habían tenido que ver con las primeras tentativas teatrales de Lope de Vega” (1991: 82).

<sup>177</sup> Ruiz Ramón apunta que Denis de Rougemont hubiera encontrado en Lope de Vega un testigo de excepción para la historia del mito del amor, y para la historia del amor, en la España del siglo XVII, pues “toda la mitología del amor humano está incorporada y convertida en drama en el inmenso retablo teatral del dramaturgo español: desde el amor como divinidad eternamente vencedora, hasta el amor como urgencia física, pasando por el amor como maestro de engaños y el amor fuente de gozo y transfiguración o pozo de fortuna y de locura, desde la visión neoplatónica del amor a la visión más radicalmente carnal del amor” (Ruiz Ramón, 1985: 288).

Como señala Milagros Torres, muchas de las obras del primer teatro de Lope parecen hacer “un claro elogio del goce vital, del goce físico, de la fiesta, de una cierta intrascendencia, del juego momentáneo, de la seducción. Son obras fundamentalmente cómicas en las que el placer, en un sentido amplio, tanto sexual como vital aparece como motor de la acción” (Torres, 1990: 323).

comedia palatina sirven de lanzadera para explorar las propias relaciones humanas entre los sexos, contribuyendo a la educación sentimental entre hombres y mujeres, las expectativas de ellas y las laberínticas formas de comprensión y expresión entre los jóvenes, hombres y mujeres. En este campo, la comedia pura es el género al que Lope otorga mayor capacidad de impacto (Oleza, 1997: 248). Siguiendo a Oleza, la comedia posee una innegable misión lúdica que permite burlar la ortodoxia y manipular los límites del orden social:

La comedia es el territorio del juego, de una frivolidad muchas veces artificiosa y otras tantas amoral e, incluso, cínica, o por lo menos poco ortodoxa. La comedia se abre al azar (que puede conducir a todos los deslices), a la imaginación, a las insospechadas potencialidades de enredo. La comedia es también el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los embozos y de las nocturnidades (...), se instala en la ambigüedad y el amoralismo, y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia (Oleza, 1981: 252).

Sin embargo, el universo palatino no es ni exclusivamente cómico ni exclusivamente frívolo. La fantasía puede también ser utilizada como un instrumento audaz para explorar las desigualdades de estado y linaje, la vanidad o hipocresía de la vida cortesana. Como subraya Oleza:

El carácter ejemplar de los dramas impidió la libertad de movimientos, de imaginación y de crítica que se permitió, en grandes dosis, a la comedia, no a todas las comedias, es claro. Lo que sí es seguro es que la polivalencia del universo palatino, alternativamente trágico, tragicómico o cómico, desautoriza las acusaciones de banalidad y suscita en cambio, una vez más, la pluralidad interior, la compleja riqueza de la dramaturgia de Lope de Vega (1997: 248).

En este sentido, la elección de la mitológica protagonista, la decisión de situar en el centro de la obra la iniciativa de un personaje amazónico permite incidir sobre el tema de la posición de la mujer y las expectativas de éstas en el teatro. En la vida real la mujer está indiscutiblemente subordinada al hombre; sin embargo, como señalara Wardropper: “la comedia [urbana] española nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. (...) En el escenario se conducen de forma contraria a las convenciones –y a la moral, a veces– para lograr sus propósitos” (1978: 221). Si la meta de la mujer en la comedia coincide con la meta de la comedia y de la vida –el matrimonio–, señala Wardropper

cómo en la comedia “la impresión que perdura no es la del abrazo asfixiante de la sociedad sobre los amantes –pues al final se casan–, sino la del éxito que puede acompañar a la inmoralidad completa<sup>178</sup>” (1978: 223). Pues la toma de iniciativa siempre es de la mujer, las damas protagonistas sólo se casarán con el caballero del que están enamoradas y para ello habrán desafiado normas y tabúes sociales varios. Además, el aliciente de que la protagonista provenga de una estirpe de mujeres independientes y autónomas de los hombres –aunque veremos que privada de sus rasgos más amenazantes para el orden– sólo puede aumentar el poder de rebeldía e independencia que la comedia palatina con su “vuelo de fantasía” ofrece a su público.

---

<sup>178</sup> Queda fuera de la escena la renuncia a la libertad. Siguiendo a Wardropper, compartimos ese éxito de “la inmoralidad completa”. La comedia aurisecular presenta mujeres que quieren ser libres, y la paradójica renuncia a esa libertad que llegaría de la mano del matrimonio queda siempre fuera de escena. En las tablas gana el ansia de libertad y la transgresión de las normas sociales necesarias para llegar a ella. La sociedad vence (como han señalado Maravall, Díaz Borque), vence la ideología de los poderes fácticos de la Iglesia y los moralistas, vence la jerarquización social del orden teocéntrico monárquico, pero la comedia nos ha mostrado la rebeldía de las mujeres protagonistas a través de su estado de excepción, a través del tópico del mundo al revés que permite que sean las mujeres quienes dirigen la historia. Se deja a la tragedia la exploración de la victoria del sistema: “mientras que para Northrop Frye la tragedia es el preludio mortal de una resurrección que tendrá lugar en la comedia, en la España del Siglo de Oro la comedia es el preludio de una tragedia en potencia (...) del peligro salvado al peligro mortal en potencia que se cierne en el teatro sobre la mujer casada” (Wardropper, 1978: 227).

### 7.3.2. Retrato de la amazona Adberite

Aunque Lope no se basa en ningún mito antiguo como punto de partida para el desarrollo de la trama representada en la comedia, sí que se vale del prestigio de las mitológicas guerreras reunidas en una sociedad gineocrática, otorgándole el papel protagonista de esta obra a una reina amazona (si bien desligada de la compañía de las mujeres de su reino). Esta estratégica elección del personaje que da título a la obra permite al autor aprovechar parte de la carga emancipadora de la leyenda de las Amazonas, poniendo en escena la belicosidad legendaria de estas mujeres, su diestra soltura en los usos propios de un torneo (ejercicio a caballo y acreditación de su destreza en el manejo de las armas), la libertad y autonomía de la que gozaban estas figuras. Despliega en escena a una mujer independiente, que se equipara a los hombres y lo demuestra mediante sus acciones, asumiendo el rol del hombre y demostrando la igualdad de sus capacidades.

El teatro permite mostrar a unas mujeres más avanzadas socialmente que las de la sociedad de la época, concede a la mujer un radio de acción mucho mayor del permitido por las normas sociales y leyes del momento. Las mujeres de la comedia nueva no son meros objetos que responden únicamente a los deseos del hombre, sino que ellas deciden quiénes son su blanco de su interés, toman la iniciativa en el cortejo, y demuestran su valía y decisión a través de actuaciones autónomas guiadas por sus propios intereses.

Si en la sociedad matriarcal de las Amazonas, la ausencia de hombres era una condición *sine qua non*, la reina amazona (Adberite), presentada en solitario, sortea esas leyes estrictas. Es esta una de las formas de aligerar al arquetipo amazónico de su carga desestabilizadora: separarla de su reino, de las mujeres iguales a ella. Junto a este correctivo se suman también las características propias del personaje-tipo de la dama: la belleza, linaje (en este caso, el de la tradición amazónica), dedicación amorosa, audacia (más la belicosidad propia de la guerrera amazona) y la necesaria “insinceridad”<sup>179</sup>. Estos componentes serán clave a la hora de inclinar la balanza en el eterno debate entre el amor y la fidelidad a las leyes y costumbres del reino amazónico.

Bobes Naves, en su *Semiología de la obra dramática*, señala que la figura del personaje se ofrece como una unidad que se construye discretamente a lo largo del discurso mediante signos de tres tipos: de ser (signos descriptivos), de estar (signos

---

<sup>179</sup> Explica Prades que la dama defiende su firme propósito amoroso, cercado de tantos enemigos, con las únicas armas que tiene a su alcance (ocultación, cautela, disimulo): “Esta insinceridad no llega a constituirse en hipocresía, porque la dama no tiene propósito deliberado de mentir y disimular, sino que son las circunstancias externas a ella misma, (...) las que le obligan a esta permanente insinceridad, en la que la primera ocultación o mentira trae aparejada todas las siguientes (1963: 83).



caracterizadores) y de actuar (signos de acción) (1997: 11); e indica que el personaje en el drama se presenta directamente con su palabra y su figura asumida en la de un actor. Por ello, en la caracterización de los personajes el diálogo no es sólo la vía comunicativa de la acción, la trama o la argumentación que se presente en la obra, sino que funciona también como discurso interactivo, para presentarlos e individualizarlos. Siguiendo a Bobes Naves:

Cada uno de los hablantes se caracteriza en su ser y en su estar por sus posibilidades de verbalizar, por sus modos de codificar y por las condiciones particulares de su contexto vital (...). El teatro aprovecha estas tres circunstancias de la realización de la palabra para caracterizar a los personajes (...), han de ser los mismos personajes los que se definan y caractericen, por sus palabras y sus acciones. El espectador los construirá por su participación en el conjunto y por su ser según se manifiesta en su forma de hablar, en su modo de codificar, que remite a su sistema ético y de valores en general, y en relación al contexto en el que cobran sentido sus intervenciones. Todos estos aspectos del personaje concurren en un conjunto de signos que se manifiestan en el diálogo (1997: 91).

El personaje dramático se presenta con un nombre, que es “una etiqueta semántica y funcional en blanco”, y se va construyendo “a medida que avanza el diálogo (...) mediante datos discretos y continuos, procedentes de tres fuentes: sus propias palabras, sus propias acciones y lo que los demás personajes dicen de él” (Bobes Naves, 1997: 335). De modo que aquí se analizará a los personajes mediante su palabra y sus relaciones con los otros agonistas; y atendiendo a la tipología que ya estableció Prades (1963) para los personajes de la comedia nueva<sup>180</sup>. La estudiosa instauró una clasificación funcional que distingue seis personajes-tipo (dama, galán, criada, gracioso, rey –o el personaje que equivale a gobernante, al poderoso en funciones de monarca absoluto, a veces aparece en las *dramatis personae* como Rey, Príncipe o Infante- y padre o viejo). Estos seis

---

<sup>180</sup> Juana de José Prades, para proponer su teoría de los personajes (revisa también a la crítica previa referida a los personajes), estudia la obra de cinco dramaturgos (Jerónimo de Villalán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente, Gaspar de Ávila) y comprueba que en la totalidad de la obra dramática de dichos escritores se repitían unos determinados personajes hasta constituir *tipos* claramente delimitados. Cada uno de ellos puede estar representado en la comedia por uno, dos, tres personajes-circunstanciales. Prades llama personaje-tipo al establecido por el canon artístico, como elemento de una convención literaria, y personaje-circunstancial a cada uno de los personajes que integran una comedia (Prades, 1963: 53). La estudiosa apunta que cuantas más veces se repite dentro de una misma comedia un mismo tipo (tres galanes, tres damas, tres criados, etc.), más responde éste al módulo preestablecido. Bobes Naves se refiere a ‘personajes desdoblados’ para designar a los que tienen la misma función (dos pretendientes, dos agresores...) (Bobes Naves, 1997: 335).

personajes-tipo constituyen la base para la configuración de los personajes-circunstanciales (siguiendo la terminología de Prades) que pueblan cada una de las comedias.

En el conjunto de la obra se cuentan trece personajes en total. No obstante, los agonistas con un papel relevante se reducen a tres parejas: dos galanes (Ardenio y Jelando), dos damas (la protagonista Adberite y la segunda dama Délbora) y una pareja formada por los criados (Ebandro –criado de Ardenio– y Pirene –criada de Adberite), que actúan como contrapunto a sus señores; destaca también Druso, el criado de Jelando y su confidente. Por tanto, las actuaciones de estos personajes, sus acciones y relaciones con la protagonista, constituirán las claves para trazar el retrato de la reina de las Amazonas.

Se diría que la historia de la comedia entre la última década del siglo XVI y las dos primeras del siglo XVII puede resumirse como una continua búsqueda del mito. Lope era consciente de la obligación de crear mitos viables para asegurar al público (circundado de crisis militares, políticas, sociales y económicas) que los valores tradicionales seguían siendo viables (Larson, 1977: 161; McGaha, 1983: 75). En ese sentido, si Lope intentaba crear mitos para ayudar a afrontar la realidad, no es extraño, dada la tendencia del teatro aurisecular a incluir el tipo de la mujer varonil en la escena, que buscara inspiración en los grandes mitos clásicos o en sus personajes, y particularmente en el legendario arquetipo de virilidad de la amazona mitológica: guerrera y líder (del ejército de mujeres y del reino), cazadora, educada en la libertad, la autosuficiencia e independencia del hombre, andrófoba, rechazando el amor (y el matrimonio).

Como señalara E. Cotarelo, el nombre de la amazona protagonista, Adberite, procedería de una ciudad griega, Abderas; pero se transcribirá siempre, en todo el texto, de forma etimológicamente errónea, como “Adberite” (1916: 249). Adberite es la gobernante de un pueblo exclusivamente de mujeres guerreras, aunque este no sale en la obra; la figura de su reina aparece convenientemente aislada del grupo. El personaje de la amazona es adaptado por el dramaturgo a sus necesidades. Lope acepta la tradición mitológica para crear a un personaje femenino de distinta complejidad, que siga los cánones que la comedia nacional establece para el tipo de la dama, pero quede marcado por la acción, la autonomía de decisión y la belicosidad propia de la amazona mitológica. Lope sabe explotar la fuente clásica llevándola a su terreno, haciendo que las mujeres que habitan los escenarios sean más productivas y cualificadas que los hombres (cuyo valor igualan).

El retrato de la amazona vendrá dado por las referencias que de ella hacen varios personajes. La primera noticia de Adberite la tenemos a través de Druso, el criado de Jelando, quien da cuenta a su señor de la valentía con que lucharon las amazonas contra el Príncipe de Atenas. Es la única ocasión en toda la comedia en que, para realzar la braveza de la amazona, se refiere a ella unida a su ejército:

Lleno de penas y enojos  
volvió el Príncipe de Atenas:  
tu hermana las manos llenas  
de los grecianos despojos.  
Yo la vi de fina malla  
cubrir sus carnes hermosas,  
con razones animosas  
animando a la batalla.  
Y aunque de oírlo te asombres,  
porque menos tiempo esperes,  
con solas diez mil mujeres  
vi huir quince mil hombres. (p. 743)

Por su parte, en la posterior descripción de Ebrandro destaca tanto la belleza de la amazona como su porte imponente y desafiante. Al introducir, en medio de una clásica *descriptio puellae*, la alusión a la clásica característica física de la amputación de un pecho de las amazonas para manejar mejor el arco, el criado comenta este rasgo de modo serio con Ardenio:

Es tanta su perfección,  
que a naturaleza excede.  
El cuerpo tiene gentil,  
entre robusto y brioso;  
  
el brazo, blanco y nervioso,  
que cubre un velo sutil:  
su rostro la nieve iguala;  
mirando a sus ojos, ciego,  
que, airados, despiden fuego,  
y, mansos, blando regala,

con unas vivas centellas  
roban las prendas mejores,  
y, tiranos o señores,  
al fin se quedan con ellas.  
Una madeja vistosa  
de cabello negro, y tal,  
que como palio real  
cubre la frente espaciosa.  
Tiene señor, aunque poca,  
que de exceder me retiro,  
parte del color de Tiro;  
tiene una rosa en la boca.

(...)

El cuerpo es medio y fiel;  
el rostro y pecho, engastado,  
un pecho tiene cortado,  
justamente, aunque cruel;  
que viendo tantos despojos  
como pudiera rendir,  
se atreviera competir  
con sus bellísimos ojos.

(pp. 745-746)

Esta seriedad de Ebandro ante su señor contrasta con el tono burlesco que emplea cuando se queda solo con la criada de Adberite, Pirene, momento que aprovecha Ebandro para bromear, preguntándole por esa característica anatómica. Entre chanzas, le pide favores sexuales y le hace creer que las llevan a una casa pobre (ya que Belardo-Ardenio ha invitado a su señora, Adberite, a quedarse con ellos durante su estancia en Tebas). Después de las gracias, Ebandro tranquiliza a Pirene asegurándole que su señor vive sin privaciones. Así, en este tono jocoso se reproduce la intimidad de los señores en sus criados, entre Ebandro y Pirene:

EBANDRO                    Que esta noche, sin mentir,  
                                  juntos hemos de dormir,

porque es estrecha la casa

(...)

porque no hay más de dos camas.

La primera se autorice

con su ama y mi señor;

la otra, que es la peor,

la guitarra se lo dice.

(...)

Y vos recibí contento,

que, tan secreta estaréis,

que en un mes no comeréis,

encerrada en mi aposento,

(...)

Diz que cortan a las niñas

los pechos para la guerra

(...)

¿Podré llegar con la mano?

PIRENE

¡Ta, ta, ta, que hay más que hacer!

EBANDRO

Déjame al uno llegar,

quedareme en su lugar,

que bien me habrá menester.

Déjeme en los bellos senos,

que, como quedarme mande,

le haré otro bulto tan grande

para que no le eche menos.

(Final del Acto I, pp. 765-766)

El retrato de Adberite, el personaje mejor y con más detalle caracterizado de toda la obra, sigue agrandándose y perfilándose a través de las impresiones y comentarios que de ella hacen los otros personajes. Así, Ebandro se refiere también a su imponente figura, gala e indumentaria a su llegada a la ciudad, y en estos términos se la describe a Ardenio:

EBANDRO

Príncipe, el paso apresura;

verás todo el bien que encierra

la celestial compostura

y la mayor hermosura

que pone planta en la tierra.  
Hase apeado a la puerta  
de Palacio, aunque encubierta,  
una mujer que llegó,  
que, al entrar, me pareció  
que vi la del cielo abierta.  
Trae su fuerte persona,  
entre uno y otro plumaje,  
una vistosa corona.  
Murmúrase que en el traje  
debe de ser amazona.  
Por el Palacio entra ahora  
mostrando el bien que atesora.  
Ayuda al gentil donaire  
un cabello suelto al aire  
que al aire mismo enamora.  
No hay ojos que verla puedan;  
y con ver que a sus despojos  
dan la vida y muerte heredan.

(...)

Y aunque su cuerpo gentil  
se queda entre red sutil,  
apenas mueve la planta,  
cuando, a donde la levanta,  
se van poniendo otras mil.

Vamos: ¿en qué te detengo?

ARDENIO

La empresa me fuera ufana;  
pero, Ebandro, voy y vengo  
en que esta reina es hermana  
del enemigo que tengo.

¿Qué? ¿Tanta belleza tiene?

EBANDRO

Tal, que el alma le conviene  
que la pretenda mirar  
creer que se ha de abrasar.

(pp. 758-759)

La descripción de la reina amazona a su señor por parte del criado provoca el deseo de Ardenio, que está expectante de comprobar por sus propios ojos la belleza de la aguerrida dama descrita. Anticipa así la intervención de Ebandro el enamoramiento de oídas de Ardenio, quien en principio ha venido a Tebas para conseguir la mano de la princesa Délbora. Pero, como queda manifiesto por su respuesta a Ebandro, la semilla de la atracción hacia Adberite, incluso antes de gozar de su presencia, está plantada. La función de auxiliador del criado y confidente se renovaría en *Las mujeres sin hombres*, donde la descripción laudatoria que hace Fineo de la reina Antiopía es la nota que despierta la curiosidad y atracción de Teseo. Destacan también de la descripción de Ebandro los términos en los que se refiere a su indumentaria: habla de plumaje, corona y un “murmúrase que en el traje debe de ser amazona”; no hay acotación referida a su vestimenta, pero la suposición de Ebandro implica “trajes bizarros” (acotación de *Las mujeres sin hombres*), haciendo referencia a un modo de vestir más cercano al masculino, varonil, con vestido corto y ajustado. De hecho, en la acotación más detallada que aparecerá en *Las grandezas de Alejandro* se señala: “vestido corto, muchas plumas, daga y espada”.

Igualmente, ya en el Acto III, tras la celebración del combate, destaca la admiración descriptiva de los caballeros que participan en el torneo. Asombrados por la actuación del misterioso caballero (Adberite), comentando su fuerza sobrenatural y su sin par victoria, Lotaro y Briceido (dos de los pretendientes), llegan a pensar que no se trate de un ser humano: “Por ventura no debe ser hombre”; “Alguna deidad será sin duda” (p. 808); enalteciendo así la gloria de la mujer vencedora, cuando aún no saben que se trata de la reina amazona.

Por su parte, la amazona protagonista es presa del amor a primera vista, en cuanto conoce a Ardenio. “Gallarda presencia tiene” (p. 761). Le dice la reina a Pirene. Y, cuando éste se ofrece a alojarlas, Adberite contesta:

ADBERTIE	(...) Parece que el alto cielo, para mi bien y consuelo vuestra presencia me ofrece, que tanto bien no merece ser de las prendas el suelo. Y pues sabéis el dolor
----------	--

que por mi hermano padezco,  
cumplid con vuestro valor,  
que a vuestro pecho me ofrezco  
como del mundo el mejor.

(...)

ARDENIO

De la fe que quiero darte,  
digo, señora, en resguardo  
del alma la mejor parte.

(pp. 761-762)

Tras la invitación del caballero para que residan en su casa y aceptado el pacto de silencio y complicidad que Adberite consigue de Belardo (Ardenio) para que guarde en secreto el motivo de su llegada (librar a su hermano Jelando del desafío al que ha retado a otro caballero, que no es otro, sino Ardenio) y que le ayude en lo necesario para que su plan tenga éxito, Adberite le pregunta por la causa del desafío y al saber que es por “un celoso desdén”, quiere saber cómo es la dama causa del “amoroso interés”:

ADBERITE

¿Y es hermosa?

ARDENIO

Fuera agravio  
cuando, en tu presencia, della  
moviera en esto mi labio,  
ni fuera de pecho sabio  
poner al sol con la estrella.

ADBERITE

Sin ver a mi hermano, pienso  
que con su amor corresponde  
por el que le tengo inmenso.  
Y más que vuelva la fama,  
que por Grecia se derrama,  
que puede agradarse dél  
la que es ahora laurel  
y en otro tiempo fue dama.  
Esto dicen de su talle.  
No sé cómo he de poder  
pasar sin velle ni hablalle.  
Mas, ¡ay, Dios!, que en no le ver  
consistirá el remedialle.



*Y estoy desde que te vi,  
que por él quiero tenerte*<sup>181</sup>.

ARDENIO

Por esclavo hasta la muerte,  
pues tanto bien merecí.

(...)

Pues en tus cosas me empleas,  
todo lo que pides firmo.

Cumpla Dios lo que desees.

(pp. 763-764)

Si en estos términos de cierra el Acto I, esta atracción desencadenará la pasión irreprimible que la guiará en el cumplimiento de su voluntad. De modo que desde el retrato inicial que se traza de la reina amazona, ésta da muestras de su comprensión y amor (fraternal y pasional) hacia el otro sexo: su objetivo de ayudar a su hermano Jelando y la atracción hacia Belardo (Ardenio) lo corroboran. De manera que, como parte del proceso de eliminación de los atributos amazónicos más severos, la androfobia deja de ser una constante en el tratamiento del personaje amazónico. La presencia de los hombres y del amor ganan terreno en el debate entre la razón y el sentimiento, donde el segundo se va perfilando como contendiente de altura<sup>182</sup>. La autonomía de Adberite se enfrenta así a la atracción que experimenta hacia Ardenio y a las complicaciones circunstanciales que impiden la unión placentera de los amantes. En la comedia palatina prima el ingenio sobre la virtud, importa más la sensibilidad y la pasión irrefrenable que el honor. Respecto a la evolución sentimental de la amazona, Trambaioli señala sobre Adberite que “al poeta le importa mostrar al público el cambio repentino que el amor consigue provocar hasta en la más fría de las mujeres, la cual, por contrapunto, es capaz de vencer a cualquier hombre en el ejercicio de las armas (Trambaioli, 2006: 245).

El proceso de conversión de la amazona, que al inicio del segundo acto ya se presenta completamente enamorada de Belardo (Ardenio), viene marcado por la conversación que mantiene con Pirene. Adberite se siente ya irremediamente cautivada por Belardo (Ardenio):

---

<sup>181</sup> Cuando aparecen cursivas en las citas teatrales, el subrayado es nuestro.

<sup>182</sup> McKendrick, a propósito de *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, manifiesta que es una considerada y atenta representación de la gradual, pero inevitable, sujeción al amor por parte de una mujer educada desde su infancia para ser autosuficiente y autónoma, y señala la convincente conversión del personaje: “Adberite is by far the most carefully portrayed carácter in the play and her conversion to a new set of human values is convincingly done” (1974: 177-178).

¡Dulce pasión de amor, dulce accidente,  
que me matas el alma,  
pues de mi libertad llevas la palma,  
templa el dolor que tu pecho siente,  
o acaba de matarme,  
que bien podrás después resucitarme!  
¡Oh duro, irreparable desvarío!  
Pirene, yo me abraso;  
apenas puedo ya mover el paso  
sin la esperanza de este huésped mío.  
¡Ah, huésped lisonjero,  
que en tres días de amor por ti me muero!  
¡Buen hospedaje has hecho,  
y bien te lo he servido!  
que entrambos nos habemos recibido:  
tú a mí en tu casa, y yo a ti en mi pecho.  
Troquemos el cuidado,  
que por el tuyo te daré mi estado.  
Si en esperanza el corazón desmaya,  
huésped toma tu casa;  
dame mi pecho, que en amor abrasa,  
que no me pedirá cuando me vaya  
que el bien te satisfaga,  
pues que te dejo el alma por la paga.

(p. 768)

Es su criada Pirene quien toma conciencia de la ruptura de la ley amazónica respecto las relaciones con los hombres. Por ello, tras la declaración de enamorada de Adberite, le impreca indignada:

¡Bien cuadran esas fáciles razones,  
de flaca y tierna dama,  
en pecho que aguardó tal gloria y fama  
entre propias y bárbaras naciones;  
que estaba en campo abierto  
teñido en sangre de enemigo muerto!

*¡Quien no ha temido arrojadizos fuegos  
una centella siente;  
un niño rompe un pecho tan valiente  
que no pudiera un escuadrón de griegos!*  
¡Ay, cómo veo en verte  
que eres mujer, al fin, cuando más fuerte!  
Ahora no querrás buscar tu hermano.  
Ya dices que le tienes;  
muy bien. ¿Su casamiento a trazar vienes,  
o a detener el brazo del troyano?  
Pues por tratar el suyo,  
creo que tratas con engaño el tuyo.

(p. 769)

Adberite replica a Pirene que no olvida a su hermano, y que “antes que en la estacada / entre mi hermano, en mi caballo, armada / y antes de entrar el enemigo airado, / acuda yo primero” (p. 769); le cuenta a Pirene que planea pedir a su hermano (en justa recompensa por librarle de la muerte): “que con éste mi huésped casar pueda, / que dicen que es infante / de unas famosas islas de Levante. / Que si con él me viese yo casada, / *mi reino dejaría, / y en el suyo contenta viviría, / renunciándole en ti, Pirene amada*” (p. 769).

La voz de la conciencia amazónica que representa aquí Pirene se impacienta ante las declaraciones de su reina amenazando con dejar su reino con tal de verse unida en matrimonio a Belardo (Ardenio). La criada expresa su turbación ante la confianza de Adberite en el acto del matrimonio: “Cuanto ha que te conozco no me acuerdo / verte con tal intento, / que abominabas siempre del casamiento. / Perdona, Reina, si el respeto te pierdo. / Que ese mortal cuidado / es, locura o veneno que te han dado” (p. 770). Pirene le recuerda la tradición de su pueblo y le reprueba su cambio en la forma de pensar y actuar: “No es sino pesadumbre / que rompas de tu tierra la costumbre / contra la ley que te promete el cielo. / Busca otro ayuntamiento; / sin obligarte a firme casamiento: / haz lo que han hecho siempre tus pasados” (p. 770). Se refiere así, por supuesto, a la costumbre de las Amazonas de relacionarse con los hombres exclusivamente para perpetuar la estirpe. Pero la respuesta de la reina amazona muestra ya lo avanzado de su proceso de conversión a las costumbres occidentales:

No es sino, de amor, piadoso, celo.

(...)

¿No ves que se engañaron [los pasados],  
que, por guardar su ley, varón buscaron,  
sin fe de matrimonio, deshonorados?

Más justo es mi deseo  
si le gano con Venus y Himineo.

(p. 770)

Queda manifiesto que la reina amazona no sólo está convencida de su disposición amorosa, sino que desea, según la moral cristiana, sellar su amor a través del matrimonio, quiere ganarle “con Venus y Himeneo”. Adberite está dispuesta a renunciar a su reino si puede unirse a Belardo (Ardenio) y siguiendo la costumbre cristiana espera que sea su hermano Jelando quien apruebe su matrimonio, que sea él quien bendiga su unión con el caballero Belardo, como le ha confesado a Pirene.

No obstante, el papel que la amazona asume hacia Jelando es el contrario del esperado en la sociedad, donde es el hermano quien debe velar por la honra y el bienestar de la hermana y no al revés, como sucede aquí. De modo que la Adberite enamorada y la Adberite fraternal luchan hasta el final con el carácter de la Adberite amazona, diestra en las armas, autosuficiente e independiente, agresiva y beligerante (será quien dé muerte a Sergesto, hermano de Ardenio, cuando aquél intenta interponerse en su camino). Incluso ya en el Acto III, la Adberite enamorada confronta sus sentimientos, avergonzada, con la respuesta que una verdadera amazona debería ofrecer cuando le pregunta a Ardenio si es merecedora de su amor. Así reacciona, indignada: “¿Estoy fuera de mí, que a un hombre ruego?” (p. 801).

Por consiguiente, es relevante en la caracterización de Adberite y su proceso de conversión el papel que juega el hermano perdido, el príncipe griego Jelando. La reina amazona expresa desde su primera aparición en escena que ayudar a su hermano es su prioridad. La razón principal de su llegada a Tebas, efectivamente, es la reunirse con Jelando, como Druso explica a su señor al inicio de la obra:

Como ha sabido de tu intento,  
y de Arquimundo la guerra,  
viene a defender su tierra,  
y a tratar tu casamiento.

Viene a verte, porque creo  
que, según amor la anima,  
en menos ser reina estima  
que cumplir este deseo.

(p. 744)

El retrato de la amazona es así el de alguien predispuesto al amor –ya sea el fraternal o el erótico- hacia el otro sexo desde el comienzo, cuando se señalan los motivos de su llegada a Tebas (defender su reino, pero sobre todo reunirse con su hermano, a quien no ha visto desde su nacimiento, y ayudarle a conseguir la mano de la princesa Dêlbora)<sup>183</sup>. Por tanto, sin negar que el rasgo androfóbico de esta amazona queda fuera de juego, cabe advertir también la presencia de la figura de Jelando como dispositivo que acrecienta y enaltece la figura de la amazona. Recordemos que a lo largo de toda la obra sólo se hace referencia a Adberite rodeada de su ejército al inicio del Acto I por boca de Druso y a petición de su señor, Jelando, que quiere que le hable de su hermana (desconocida para el príncipe griego por su separación desde la infancia), consciente de sus famosos hechos: “Vuélveme, Druso, a contar / aquel valor soberano / de quien, no sólo a su hermano, / que a mil mundos puede honrar. / Como testigo de vista, / cuenta la paz de sus tierras / y con qué fuerzas de guerras / las extranjeras conquista” (p. 743).

Igualmente, sabe salvaguardar la honra pública de Jelando, al insistir en la valentía de su hermano, que rechaza ser sustituido en el duelo (pese al presagio de su muerte, y a su desventaja física: “aunque soy flaco y él fuerte / que en pago de aquesta fe / por ti le rindo a la muerte”; p. 781). Y al tiempo, argumenta la disposición y arrogancia de Jelando por su ingenuidad e inexperiencia fruto de su juventud, pero siempre insistiendo en su arrojo y valor. Así, Adberite expresa:

Mancebo fuerte, aunque tierno,  
de real tronco, ilustre rama,  
a quien procura la fama  
celebrar con siglo eterno;

---

<sup>183</sup> Se menciona en estos versos una guerra promovida por Arquimundo (“y de Arquimundo la guerra”), pero en el resto de la obra sólo se alude a las Justas que tendrán lugar para dirimir cuál de entre los pretendientes se casará con la princesa Dêlbora. Cañas Murillo advierte que en las comedias del destierro (1588-1595), pertenecientes a la época del primer Lope, es extraño que aparezcan justificaciones de la línea de actuación mantenida por los personajes, o de hechos puntuales protagonizados por ellos; la ausencia de meditación, la preferencia que se da a la acción sobre la planificación explica este fenómeno (1991: 84).

*no porque de tu valor  
yo pueda argüir temor;  
pero hay, para tus daños,  
de esta parte pocos años,  
de la mía mucho amor.  
Y estas razones me fuerzan  
que en tu lugar me señales,  
si tú las tienes por tales,  
que tu propósito tuerzan.  
Digo que trueques la suerte  
y que del contrario fuerte  
me dejes probar la espada,  
y, de su sangre bañada,  
te vengarás con su muerte.  
A mí nadie me conoce,  
y júrote por mi ley  
que ni el padrino ni el Rey  
mi rostro desarreboce.  
Concede que al campo salga,  
que por más que en armas valga,  
ha de quedar muerto allí;  
y en fe de que será así,  
te doy esta mano hidalga.*

(pp. 780-781)

Adberite desea proteger a Jelando, joven e inexperto, pero que no deja de representar la figura de un galán, de un príncipe griego, de un caballero superado en capacidades y braveza por una mujer, su hermana, la reina amazona. Jelando, que en el momento del duelo no sabe que es su hermana quien le quiere sustituir –pues ésta sale, como marca la acotación, “armada y arrebozada” –, se niega a ser desautorizado en el desafío, a pesar de que Adberite insiste argumentando ahora, además de su experiencia, su porte y gallardía: “Déjame salir al campo; / robusto soy, bien podré. / ¿No ves que si asiento el pie / la planta en la tierra estampo?” (p. 782). Así, aunque en el conflicto entre amor y honor, el código amoroso vence en esta obra; en contraposición a tal renuncia a favor del amor, la comedia sí que plantea la problemática tradicionalmente varonil entre la honra y la fama. Cuestión ésta que es puesta en escena a través del conflicto interno de

Jelando. Es él quien ha desafiado al otro caballero, pero teme a la muerte, pese a que no se deja inmovilizar por su cercanía. Jelando convierte el duelo de amor en duelo de honor, y en su enfrentamiento con Ardenio hace que entre en juego su honra pública y fama. Aun así, muestra una gran sensibilidad, pues el caballero no reprime sus íntimos temores ante el desafío que le espera y se los comunica a su confidente, su criado Druso:

Ya iguala mi dolor, o me da priesa.  
Este dolor que muere por matarme  
verás que entre honra y fama se atraviesa.  
Verás que yo no puedo remediarme;  
verás que vanamente me fatigo  
y que es honor del mundo fatigarme.  
Verás la vida que muriendo sigo;  
verás que fue la causa deste reto  
la misma causa que a buscar me obligo.  
Bien me aconsejas tú como discreto,  
mas no cabe consejo en obstinado,  
aunque obstinar tu corazón prometo.  
Paréceme que es ley de mi cuidado  
que si de mi señora el rostro veo,  
como es del Rey el hombre condenado,  
no moriré; mas con igual trofeo  
quedaré vencedor deste enemigo,  
que es todo el bien y triunfo que deseo.  
Allí me aguarda, pues, mi caro amigo,  
que yo sé que mi diosa allí me aguarda,  
si no he tardado y a morir me obligo.

(p. 776)

Pese a los ánimos que Druso intenta infundirle, Jelando prevé su propia muerte, cuando un fantasma se le aparece vaticinándola. El galán escucha unas voces desconsoladas y lacrimosas y, al acercarse la ventana, ve una sombra “a modo de Muerte, con su calavera” y “cae desmayado”:

JELANDO                    ¡Ay de mí! ¡Amargo fin, duro portento!  
DRUSO                        ¡Válgate el cielo, oh mozo irremediable!

Mal haya, plegue a Dios, tu pensamiento.  
 ¡Oh fortuna envidiosa y variable!  
 Desmayo es éste, y qué mortal desmayo,  
 o fin de mi sospecha miserable.  
 Abrasóle del sol el vivo rayo;  
 las locas alas abajóle al suelo.

JELANDO           ¡Oh mi buen compañero y mi buen ayo!

DRUSO             Esfuézrate, señor.

JELANDO           Antes recelo  
 que en vano quedo vivo; si lo quedo,  
 es que mayor dolor me guarda el cielo.

DRUSO             ¿Haste hecho mal?

JELANDO           Ninguno. ¿Cómo puedo  
 decirte lo que he visto a la ventana,  
 si no es imagen de mi propio miedo?  
 Sin duda que mi muerte ya es cercana:  
 se pronostica del portento duro.

(pp. 777-778)

La sensibilidad y sinceridad de Jelando es recompensada por Délbora, la dama pacífica y pasiva –en contraste con la dama activa que representa Adberite–, pero hábil, ingeniosa y lúcida en sus razonamientos, quien sabe sortear los intentos de cortejos clandestinos de Ardenio. La princesa Délbora manifiesta claramente su complacencia hacia Jelando, le corresponde en amores desde el primer encuentro y rechaza abiertamente al resto de pretendientes que se presentan.

En esta comedia palatina, como señalábamos, el enredo amoroso y circunstancial que envuelve toda la obra se construye mediante el recurso de las dobles identidades y los disfraces, de modo que los personajes ocultan su verdadero nombre y se desdoblan en varios personajes según con quién estén. Así sucede con el galán protagonista, Ardenio (quien se hace pasar por Belardo ante Adberite); con Adberite, que ocultará su identidad a los demás caballeros cuando aparece en el duelo y en las justas; y con personajes secundarios como el rey Lotaro, otro de los pretendientes de la princesa Délbora, que se hace pasar por el embajador de su país, Armenia. Sin embargo, las motivaciones de la pareja protagonista para la ocultación son bien diferentes desde una perspectiva moral, como comprobamos a continuación.



En el Acto III, el lado guerrero de la amazona –que la acompaña hasta el final de su mutación en amorosa amante– se enfrenta a su propia cárcel de amor por conquistar a Belardo (Ardenio). Cuando éste admite que disputará en las justas “por decoro”, por no ser menos que los demás caballeros extranjeros que han sido retados en el torneo<sup>184</sup>, Adberite descubre el engaño, la infidelidad de Ardenio que no ha desistido de ser galán también de Dêlbora. Y le reprende por su traición amorosa al no renunciar a esta princesa, Dêlbora, trofeo de las justas, quejándose del trato que dispensa a toda una reina:

ADBERITE                    Vienen las lenguas en soberbia Corte,  
por falta de cuchillo que las corte.  
Si eso te obliga, cuando tal se diga,  
yo los destroncaré con esta mano.  
Mas ¡ay, Belardo! que el amor te obliga;  
todo es la culpa del amor tirano,  
en tantas obras de piadosa amiga,  
que de honesta amistad pasan en vano.  
Muy bien me has visto el alma, no lo niegues;  
Sólo esperando que a morir me entregues.  
No en balde mi engañado pensamiento,  
de tus suspiros tristes, recelaba,  
cuando mil veces los llevaba el viento,  
si alguna vez de Dêlbora trataba,  
que te daba amor fiero tormento.  
Y su tibieza a tanto te obligaba,  
que estando en tu casa a pena eterna,  
aún no me has dicho una palabra tierna.  
¿Cuál piedra, cuál diamante no rompiera  
ver que un hermano muerto no vengara  
y que, por no vengarte, no saliera  
y en propia sangre la ciudad bañara?  
¿o cuál fiero león no agradeciera  
que una pequeña herida le curara?  
Mas no eres piedra ni león, por cierto;  
eres feroz cuchillo que me has muerto.

---

<sup>184</sup> “¿No sabes que, de aqueste desafío, / el deshonor y desvergüenza siento / y que, por quien soy, quedo obligado / a no quedar de un bárbaro retado?” (p. 799), se excusa Ardenio ante Adberite.

Pues que me das tu casa, si mereces  
que los sangrientos paños yo te pida,  
ponga la boca diez mil veces  
como si fueras tú mi propia vida.  
Si tu casa me diste, ¿a quién la ofreces?  
Por quien soy ¿no merezco ser servida?  
Y cuando por ser Reina no lo honrara,  
ser mujer y adorarte ¿no bastara?  
¡Válgame el alto Júpiter! ¿Qué digo?  
¿Estoy fuera de mí, que a un hombre ruego?  
Quédate en paz, soberbio mi enemigo.  
Hágate guerrera amor y sangre y fuego.

ARDENIO                   Vuelve, señora, vuelve.  
ADBERITE                Suelta fiero.  
                              Hecha ceniza me verás primero.

(pp. 800-801)

La atracción mutua entre Ardenio y Adberite, puesta en evidencia desde el Acto I cuando el galán acoge a la amazona en su residencia y comparten ya el mismo techo, llega ahora a punto clave, pues la amazona descubre el doble juego de Ardenio. Adberite oculta su identidad para salvar anónimamente la vida y honra de su hermano; en cambio, Ardenio, embaucador y sin escrúpulos, oculta su identidad requebrando a dos damas al mismo tiempo. A la reina amazona, como infante Belardo, y a la princesa Délbora como príncipe de Troya, Ardenio, y como verdugo de Jelando.

Desde su primera intervención en escena, Adberite se lamenta de que ahora que va a reunirse con su hermano, su vida peligre por el desafío con un príncipe troyano. Resuelta a enmendar su suerte, decide que sus planes y actuaciones sean secretos:

ADBERITE                ¡Si por quien soy me divulgo,  
                              haré que tiemble la tierra!  
                              ¿Sabe el tebano Arquimundo  
                              que puedo abrasar el mundo  
                              y que aqueste brazo fiero,  
                              no sólo aguarda el primero,  
                              mas no conoce el segundo?  
PIRENE                   Pon, Reina, a tu furia tasa

y déjale al tiempo hacer;  
y aunque la sangre te abrasa,  
no te des a conocer  
hasta saber lo que pasa.  
Si gozar tu hermano quieres,  
pon secreto en lo que hicieres,  
que el entrar en el Palacio  
no ha sido con tanto espacio  
que se conozca quién eres.  
Busca un secreto lugar  
donde lo que pasa veas.

(p. 760)

Si algo caracteriza a los personajes de las amazonas es que, a diferencia de las mujeres varoniles que han de disfrazarse de varón para poder ejercer como tales, no necesitan recurrir al disfraz. Su arquetipo, bien conocido, ya las legitima para el uso de la fuerza, las armas y el ingenio. Sin embargo, en esta obra de juventud de Lope, el poeta sí que recurre al disfraz de caballero para la amazona. Adberite, en sus intentos de salvar la vida de su hermano, el príncipe Jelando, aparecerá con disfraz de caballero en el duelo con Ardenio (Belardo) y posteriormente en las Justas. No obstante, el recurso al disfraz – redundante, al tratarse de una amazona– puede justificarse, por un lado, por el hecho de que los códigos del honor y el amor, así como la tipicidad de los personajes no están aún fijados en esta obra de juventud, y el poeta ha de recurrir a soluciones mixtas e intermedias; por otro lado, porque forma parte del enredo propio de la comedia palatina, puesto que a través del disfraz de esta amazona el juego de dobles identidades y equívocos se amplía exponencialmente.

Así, en el duelo que enfrenta a Ardenio y Jelando, la intervención de la amazona, encubierta, no permite saber a los presentes (el Rey y la princesa entre los testigos) que es Adberite quien quiere sustituir a Jelando. Sin embargo, tras la negativa de éste a ser reemplazado, y la demanda de Jelando de que aparten a Adberite del lugar (porque la confunde con la sombra que horas antes se le ha aparecido como presagio de su muerte), Sergesto, hermano de Ardenio y su padrino en el duelo, forcejeando con ella, descubre que es una mujer. La respuesta de Adberite acabará con la muerte de Sergesto: “¡Vive Dios! que has de entender / que, si es alma de mujer, / es fuerza de gigante. / ¡Prueba el golpe que te doy! (p. 784). El rey ordena prenderla pero la reina amazona escapa, aumentando la admiración del rey Arquimundo hacia la reina amazona:

Extraño ha sido el mísero suceso,  
igual puede llamarse desafío.  
¡Grande valor del femenino pecho!  
No fue posible que a prisión se diese;  
hiriendo a todas partes, se ha escapado.

(p. 786)

Igualmente la actuación de Adberite despierta la admiración de la princesa Dêlbora, cuya fascinación por la amazona abre el Acto III, mientras se lamenta junto a Druso de la pérdida de su señor y enamorado:

He quedado tan rendida  
de aquella fuerte mujer,  
para darla aquesta vida.  
¡Ay, Druso! Yo me muriera,  
sí, ya que venció al tirano,  
no le costara un hermano  
que algún consuelo me diera.

(...)

Yo perdí todo mi bien,  
tú has perdido tu señor.

(p. 793)

Al final del Acto III, tras la celebración de las justas, se desvela ante el resto de caballeros que quien ha vencido a todos los hombres en combate no ha sido un caballero, sino la reina amazona, estandarte de la furia guerrera; aunque también vengadora de la muerte de su hermano, para quien había ganado la mano de la princesa Dêlbora, el único amor correspondido desde el inicio y frustrado por la muerte de Jelando. Igualmente, señala la amazona que quería vencer en las justas para evitar que la dama que se disputaban los hombres como trofeo del torneo hubiera de casarse contra su voluntad con un bárbaro extranjero. Así, explica Adberite después de su victoria sus motivos:

ADBERITE                      Rey poderoso, si ha sido  
   después de propia flaqueza,

no digo de tu grandeza  
mi proceder atrevido,  
suplícote me perdones,  
que si esta hazaña intenté,  
fuera de mí, te daré  
dos bastantes ocasiones.  
La primera, por el daño  
que la ley honesta pasas,  
pues una hija que casas  
la des a un bárbaro extraño.  
La segunda, porque pueda  
casarla yo de mi mano  
con un mi querido hermano  
que, sin el muerto, me queda.  
Y esto de cualquier manera  
ha de ser efectuado,  
que, habiéndola yo ganado,  
la puedo dar a cualquiera.  
*Es tal tu valor profundo,  
Adberite, reina bella,  
y tu gran fama, que della  
celebra versos el mundo.*  
Desde que mandé seguirte  
te quisiera conocer,  
*que si te mandé prender  
fue por honrarte y servirte.*  
Yo sé muy bien quién tú eres,  
*y quiero que el mundo entienda  
que es tuya la rica prenda,  
haz dellla lo que quisieres.*  
La razón me persuade,  
todos lo tienen por bien;  
dala a tu hermano, o a quien  
de aquestos reyes te agrade.

REY

(pp. 809-810)

De modo que la amazona hace posible cumplir con la libertad asignada en la comedia a las mujeres, que dicta que sean ellas y no otro quien elija a su marido libremente. Y al tiempo, Adberite, que ha ganado la mano de la princesa y puede disponer de ella con sanción real, olvida los juegos de seducción y declara en público y sin ambages su disposición hacia Ardenio, concediéndole también la mano de la hija del rey que ahora le pertence:

ADBERITE                    Ya es tiempo que mi enemigo  
                                  conozca lo que le amé  
                                  y que vea de mi fe  
                                  lo que le doy por testigo.  
Rey, de nada tengo falta;  
si a buscar riquezas vengo,  
hartas riquezas me tengo;  
sólo contento me falta.

(...)

Digo, Reyes, que la doy...

TODOS                                    ¿A quién, señora?  
ADBERITE                    ... a Belardo.

(...)

ARDENIO                    Ya no se puede sufrir  
                                  tanto valor y virtud,  
                                  ni hay humana ingratitud  
                                  que no se venga a rendir.

(...)

Ya de tu valor me siento  
abrasar las venas frías;  
un alma nueva me crías  
con un nuevo pensamiento.  
Y pues me das el recibo  
de la Infanta, en justa ley,  
por mía la doy al Rey,  
y en su lugar te recibo.

(pp. 812-813)

Ardenio reconoce en público la grandeza y magnanimidad de la amazona, devuelve los derechos sobre la princesa Délbora al rey, y se reconcilia con Adberite. Se resuelve así la búsqueda de correspondencias que desde el inicio de la intriga ha sido el generador de las acciones de la pareja protagonista.

Queda manifiesto que se cumplen las características tópicas que aparecen referidas al tema del amor en la comedia nueva, como se ha ido señalado. Éstas se habían iniciado con el tradicional ‘flechazo’, tras el cual quien lo padece no tiene otro objetivo que no sea obtener la correspondencia deseada. Como señala Cañas Murillo, este proceso de amoroso “se concibe como una fuerza ciega que al hombre se superpone y lo obliga a actuar de una determinada manera, sin que se le pueda considerar responsable de las acciones que protagoniza” (2003: 236). También la voluntad de la amazona sufrirá las consecuencias de este proceso, asimilada ahora a la figura de la enamorada. Estas quejas de amor con las que reprende a Ardenio, se contraponen a su brío como amazona (“¿Estoy fuera de mí, que a un hombre ruego?”). La conversión de guerrera inmune a las flechas del amor a cautiva de las mismas ha ido mostrando que el verdadero motor de sus actos y movimientos ha sido el amor (fraternal hacia Jelando, pasional por Ardenio). El amor es una fuerza ciega que domina por completo al sujeto, y todo lo justifica. Incluso la conversión de la amazona, o las muertes de Jelando y Sergesto, ya que son perdonadas al final de la obra por los implicados, Abderite y Ardenio.

En el proceso de transformación de las famosas guerras que igualan en valor a los hombres, los atributos propios de la dama, como la belleza y el disimulo, compiten con los propios de la amazona, como figura de fuerza y valentía en el campo de batalla, encarnación de la *sapientia* y *fortitudo*, y caracterizada por su autonomía del hombre. Pero, aparte de la transformación en el retrato de la amazona, la dimensión e influencia de la figura mitológica cruza otras fronteras. En esta obra, el tema del amor aparece en todo momento interrelacionado con el asunto de las justas; así, los tópicos del código del amor están siempre conectados y mezclados con la acción relacionada con el ejercicio guerrero, con el combate que va a tener lugar. La *militia amoris* se materializa más allá de los sentimientos en el propio campo de batalla: los amantes son soldados con espadas y dagas, y a pecho descubierto. De modo que el personaje de la amazona y la tradición combatiente y belicosa que la acompaña (y que da título a la comedia) impregnan en todo momento los motivos del código amatorio de la comedia nueva: el enamoramiento a primera vista (el flechazo), las quejas de amor, la afirmación de que el amor es ciego, la correspondencia amorosa, los celos, los reproches, las súplicas, el sufrimiento, el

desasosiego o dolor. Incluso la relación entre el amor y la muerte en esta comedia es proyectada al campo de la guerra, pues en lugar de ser consecuencia de la inveterada enfermedad de amor, amor y muerte se unen aquí debido al duelo por amor exigido por Jelando<sup>185</sup>.

### 7.3.3. Del discurso guerrero al amoroso

El triunfo final del amor, de la conveniencia social y de la reintegración al orden del personaje amazónico es compartido tanto en *Las mujeres sin hombres* como en *Las justas de Tebas* y *Reina de las Amazonas*. Ambas comedias presentan el mismo mensaje de complementariedad, de concordia y avenencia final entre la mujer y el hombre. Recordando las palabras de la ‘Dedicatoria a Marcia Leonarda’ en *Las mujeres sin hombres*, al final se impone la visión lopeveguesca de que la auténtica naturaleza femenina es la enferma de amor. Por tanto, triunfa el amor contribuyendo a la felicidad social: “Claro está que el valor de mujeres determinadas sólo con la blandura del amor podía ser vencido”, como reza la Dedicatoria de Lope en la señalada obra. Igualmente, los dos últimos versos del villancico popular con los que Ardenio expresa su entrega amorosa hacia el final de la comedia –“¡Ay, amor loco, amor loco! / Vos por otro y yo por vos” (p. 801)–, enfatiza la importancia del juego amoroso que ha regido en el desarrollo de la acción a través de las sucesivas intrigas, astucias y ardidés amorosos.

No obstante, de nuevo la mujer varonil encarnada en Adberite ha demostrado que el tópico renacentista de las armas y las letras no le es ajeno. Su superioridad física e intelectual respecto a los hombres ha quedado manifestada y probada a lo largo de la obra: la extranjera llegada a un país extraño ha sabido sortear los peligros que se le han presentado, ha conseguido ganarse al amante que pretendía burlarla, ha superado en las armas a los pretendientes y competidores en las justas organizadas por el rey de Tebas para conquistar la mano de la princesa Délbora. De este modo, ella misma ha ganado la mano de la princesa al vencer en el combate. Las relaciones afectivas dominan a los personajes, y si el amor es motivo principal en la comedia de Lope, el erotismo en el teatro del primer Lope no puede ser ignorado, ya que, como señala Milagros Torres,

---

<sup>185</sup> Pues el desafío de Jelando a Ardenio (pp. 751-753) pone en juego la defensa de la honra de una mujer que los dos dicen amar, pero solo los sentimientos de Jelando son correspondidos.



configura el teatro de su primera época de manera peculiar y diferente a su teatro posterior, que estará más centrado en los motivos relacionados con el tema del honor<sup>186</sup>.

Cañas Murillo también destaca que en las obras del primer Lope, cuando se contraponen el amor y el honor, el conflicto se resuelve favorablemente para el primero, como ocurre en la obra que nos ocupa. El crítico destaca que en estos casos el honor es utilizado como “una mera excusa, un simple generador de enredos y conflictos, sobre el cual no interesa debatir” y señala al respecto a *Las Justas* que: “las apelaciones al honor justifican el desencadenamiento de sucesos llenos de tensión –duelos, muerte de personajes...– y relacionados íntimamente con la intriga amorosa” (1995: 33). De modo que el código del honor se ensaya en esta época dando soluciones intermedias, aportando sólo parte de los motivos del código que quedaría consolidado en las obras de la época de madurez. Un ejemplo de ello es el motivo de la venganza, que aquí aparece como elemento aislado que se liga al tema principal del amor. Nos referimos, en concreto, a las muertes de Jelando y Sergesto a manos de Ardenio y Adberite, respectivamente. Cañas Murillo señala, en relación con el motivo de la venganza, cómo en algunas piezas se observa una transición, “un avance entre esta falta de ligazón completa del motivo al tema del honor y la unión absoluta con ese contenido” (1995: 47). De manera que en *Las justas de Tebas*: “la muerte de Jelando a manos de Ardenio debe ser vengada, siguiendo el ritual de las leyes de honor, pero el propio origen de la muerte es el amor que Ardenio siente por Adberite, con quien el primero mantenía relaciones” (1995: 47).

El tópico de la falta de correspondencia amorosa se manifiesta notablemente, en *Las justas de Tebas*, en el caso de la relación entre los miembros de la pareja protagonista. Ardenio juega hasta el final con la seducción de Délbora y de Adberite, motivo que por su subordinación al amor más que deshonra del honor es deshonra de amor. En su análisis de la fijación del código del honor en las comedias del destierro, Cañas Murillo señala que en *Las Justas de Tebas y reina de las Amazonas* encontramos: “código sin fijación y desarrollo completo, sin consolidar ni vertebrar. Motivos como la venganza (de honor); el reto (se puede rechazar); el duelo (de amor); soluciones al margen del código (perdón

---

<sup>186</sup> Cañas Murillo (1995), que ha estudiado el tratamiento del tema del honor y la honra en las obras del primer Lope compuestas en la etapa del destierro de la corte (1588-1596), no incluye *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* entre las que tienen el honor como tema destacado. De hecho, de entre las cuarenta y seis obras de esta época, sólo señala cinco en las que sea central dicho tema (*Los hechos de Garcilaso, La traición bien acertada, Las ferias de Madrid, La serrana de la Vera y Los comendadores de Córdoba*). En el resto de obras está presente, pero de forma secundaria y subordinado al tema del amor, siendo éste último el auténtico motor esencial de las obras del primer Lope, clave en la construcción de las comedias (Cañas Murillo, 1995: 30-33).

de las ofensas)” (1995: 61). Por tanto, se declara notoriamente la superioridad del amor sobre el honor en esta obra. Y en el juego seductor de los amantes el medio es tan importante como el fin, el camino hasta el amante y las estrategias de seducción son parte del placer y disfrute de los personajes.

La elección de la amazona de quién ha de ser su compañero sentimental y el proceso que desemboca en su consecución son, en última instancia, exponentes de esa libertad de elección en el amor que la comedia otorga a la mujer. La elección del marido por la mujer en la comedia es también un modo de aunar el compromiso entre los intereses dramáticos y las expectativas del público que reconoce a las mujeres varoniles que toman la iniciativa y se convierten en protagonistas de la acción<sup>187</sup>. De modo que la amazona protagonista, al final de la comedia, descubre su identidad y elige en el amor. Y esto le permite lograr un equilibrio personal (la elección de la pareja es suya), una independencia sexual (dispone libremente de su cuerpo, es ella quien elige a Ardenio, y él quien sabe corresponderla finalmente) y, asimismo, se logra su inserción en el orden social mediante el enlace.

Igualmente, la sola presencia protagónica de una reina amazona implica ya una interrogación sobre la posición de las mujeres, de lo femenino, dentro de un orden social regido por hombres. Es en el cruce entre las expectativas del receptor, el marco de referencia cultural y los prototipos sociales donde aparece la subversión y transgresión del personaje de la amazona. La determinación viril, el arrojo y la pericia en el manejo de las armas ofrecen un modelo femenino a la vez entretenido y admirable, fuera de los estándares de la realidad social de su tiempo. La amazona, aunque separada del grupo amazónico, siempre guarda un reducto de libertad que otros personajes femeninos no poseen. Es depositaria de una fortaleza íntima, inviolable, de autonomía: el derecho a no amar. Y una vez anulado este rasgo propio de sus mitológicas descendientes, es reconducida en su virilidad, pero sin rendir su dignidad femenina (paradigma de guerrera renacentista, mujer que ha demostrado su pericia en las armas y su ingenio en la resolución de conflictos).

En su clásico estudio sobre *La comedia española del Siglo de Oro*, Wardropper ya indicó que la mayoría de la crítica coincide al entender “las comedias como obras que

---

<sup>187</sup> Este poder del juego seductor y del amor, móvil de las acciones de los protagonistas, Torres lo explica dentro de una valoración global de la función de lo erótico en el sistema dramático lopesco de su primera época, y destaca cómo actúa el juego seductor como motor de la acción, siendo un resorte fundamental de la comicidad y de la risa que provoca la atracción del espectador e instaura una clara connivencia entre el autor y aquél (1990: 324).

exponen algún tipo de problema grave, por lo general de índole sociológica” (1978: 199), incluyendo tanto las implicaciones sociales del teatro cómico como las del serio. Añade Wardropper que: “con todo, la mayor parte de quienes estudian la comedia española, adopten o no una perspectiva sociológica, la consideran referida propiamente a la sociedad” (1978: 200). No se puede obviar el conflicto entre las pulsiones vitales y la coerción social, entre el amor socialmente condenado y el elegido libremente, entre la moral personal y la moral que la sociedad aprueba. El personaje de la amazona (aunque enamorada) no deja de invocar la tendencia anárquica que hay en la condición humana y la que podrían sentir las mujeres privadas de las libertades que sí gozaban sus maridos (tal y como vemos en las quejas de muchos de los personajes femeninos de las comedias auriseculares). Como señaló Wardropper: “por centrarse en los espíritus libres y anárquicos que creemos ser, la comedia toca un aspecto de la naturaleza humana que rara vez aflora a la superficie. Los psiquiatras y los autores cómicos nos estimulan a la contemplación de nuestra propia imagen de rebeldes” (1978: 209).

En esta comedia palatina de Lope toda autoridad acaba recayendo sobre el amor. Si en *Las mujeres sin hombres* sí que se da un debate concienzudo sobre la elección entre el interés social o el interés personal, en esta comedia del Lope-preLope, época caracterizada por la preponderancia del amor sobre el honor, efectivamente la autoridad del honor es sustituida por el amor. Se afirma la primacía del derecho de los individuos a la felicidad amorosa sobre el valor social del honor (familiar, político). La reina amazona, separada de su ejército de mujeres, opta por complacer sus deseos particulares; las leyes de su reino son soslayadas en esta obra, en la que se ha presentado un tipo de mujer varonil, líder y guerrera, que entrega sus armas a la pasión amorosa.

No obstante, fruto del proceso de configuración del tipo de mujer guerrera en la obra del Fénix (hemos visto que comparte rasgos de la doncella guerrera –que se disfrazaba de caballero para luchar–, mientras que la amazona nunca oculta que es mujer), el personaje resultante no se puede negar que iguala e incluso supera a los hombres en agudeza, valor, determinación y también en bravura en el campo de batalla o en las famosas justas que dan título a la obra. Una vez más las actuaciones de las protagonistas se superponen, pese a todo, al final matrimonial, reconciliador del orden. Y ese final que encumbra el amor *natural* a la mujer (y al ser humano) que defiende Lope, es también un arma de doble filo, pues la autoridad del amor puede reinstaurar la ley en la sociedad (invocando al matrimonio y a la institución familiar), pero su manejo hasta ese momento

ha estado en manos de la mujer y ha propiciado el desenvolvimiento de ésta en el espacio público.



Mausoleo de Halicarnaso. Londres, British Museum

#### 7.4. *Las grandezas de Alejandro. El encuentro entre Alejandro y Rojane*

Entre la historia y la leyenda se enmarca la segunda de las comedias en las que Lope traza el retrato de una amazona: *Las grandezas de Alejandro*. La obra incluye como escena el célebre capítulo histórico-legendario que refiere el encuentro entre Alejandro Magno y la amazona Talestris (aquí bajo el nombre de Rojane), episodio –entre los muchos que se dan cita en la comedia– en el que centraremos nuestro foco de interés. Fue editada por Menéndez Pelayo en el volumen de *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*<sup>188</sup>.

Morley y Bruerton, partiendo de su análisis métrico, fechan la obra entre 1604-1612, probablemente entre 1604-1608 (Morley y Bruerton, 1968: 333). Trambaioli, sin embargo, sugiere que pueda tratarse de una obra de juventud de Lope (del Lope pre-Lope) refundida posteriormente, debido a su estructura fragmentaria y episódica, el elevado número de personajes, las acotaciones muy pormenorizadas y la falta de un “agente específico de la risa” (2006: 246). Menéndez Pelayo ya subrayó a este respecto que la comedia “acumula en tres actos una gran parte de la historia de Alejandro, presentando los hechos sin la menor trabazón dramática y del modo más informe y grosero que puede imaginarse” (1965: 287)<sup>189</sup>. Cañas Murillo también se ha referido al elevado número de personajes como una característica propia de las comedias de juventud de Lope. No obstante, la acumulación de personajes en esta obra –se pueden contar hasta treinta y siete– entra en relación directa con el argumento de la misma, ya que Lope no duda en

---

<sup>188</sup> En su clásica edición decimonónica, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (1890-1913), que abarca quince volúmenes. Como explican desde el proyecto Prolope, en la segunda mitad del siglo XIX, en 1860, la Real Academia Española se planteó la necesidad de afrontar desde un punto de vista científico el reto de edición del teatro completo de Lope, y en 1889 se produce la provisión económica y se encarga el proyecto a Marcelino Menéndez y Pelayo. Las ediciones de éste, y las de Juan Eugenio Hartzenbusch para la Biblioteca de Autores Españoles, así como la nueva edición de la RAE –con la que luego Emilio Cotarelo continuó la labor de Menéndez Pelayo, en torno a 1930–, fueron las más completas que durante mucho tiempo pudieron consultarse.

Disponemos de dos ediciones digitales de la obra: la edición de la Biblioteca Virtual Cervantes, a partir de la edición de Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega. Vol. X I V Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, (BAE, 190), 1966, pp. 333-390; y la edición digital de ArteLope. Existe también una edición de la obra a cargo de TESO (base de datos de texto completo Teatro Español del Siglo de Oro): VVAA: *Teatro Español del Siglo de Oro* (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM), ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997. En este estudio citamos la obra siguiendo la edición digital de ArteLope.

<sup>189</sup> Menéndez Pelayo calificó de temeridad llevar a las tablas tal argumento, “aún sin contar con lo rudo y primitivo de la ejecución”, y reprobó el tratamiento de tal materia épica por Lope: “las hazañas de Alejandro son materia esencialmente épica, y todo poeta que las trate de otra forma tiene que estrellarse” (1965: 288). En esta línea, F. Pejenaute señala: “la clave del fracaso de la obra, como lo apunta D. Marcelino, radica en que el autor ha presentado una acción demasiado diversificada, sucediéndose los episodios, distintos y variados, sin interrupción y sin ilación entre ellos, en vez de centrar la acción en uno o dos de tales episodios” (1984: 167).

incluir a las figuras que van unidas a las etapas vitales del héroe. Además, Trambaioli destaca que, teniendo en cuenta esta estructura inorgánica, descentralizada, así como las varias acotaciones pormenorizadas que presenta, ambos rasgos típicos de las obras cortesanas derivadas de la práctica escénica renacentista, la obra podría haber sido compuesta para ser representada en un ámbito nobiliario (2006: 246). De hecho, el autor, que llamó a su obra “tragicomedia”, la dedicó al duque de Alcalá: *Tragicomedia de Lope de Vega Carpio dedicada al excelentísimo señor el Duque de Alcalá, virrey y capitán general en el principado de Cataluña*<sup>190</sup>.

El material histórico está centrado, como ya advierte el título, en torno a las hazañas del emperador macedonio Alejandro Magno (356-323 a.C.), la personalidad política y militar más importante de su época, hijo del rey Filipo II de Macedonia (a quien sucedió en el año 336 a.C.) y de la reina Olimpia. Oleza (1997: xxv) ha señalado la predisposición de Lope de Vega por trabajar con materia histórica desde su temprana producción, aunque ésta alcanza cotas mayores en su segundo período de escritura, que comprende los años 1599 al 1614. Oleza indica cómo a finales de los años noventa se comprueba “la creciente frecuencia con la que Lope suministra a la escena dramas de hechos famosos no moriscos” (1997: xxviii). Y *Las grandezas de Alejandro*, entre las comedias de intervalo impreciso, se ha datado justamente entre 1604-1612, perteneciendo así a ese segundo período.

La fragmentación de la obra es debida a la problemática de acomodar en el molde de la comedia nueva un proceso histórico de larga duración y extenso desarrollo evolutivo (distintas guerras, etapas del reinado, etapas de la vida del héroe...). La gran variedad episódica de acontecimientos bélicos influye sobre una intriga demasiado diversificada y troceada, que obliga a transitar de una a otra escena con situaciones de signo contrario, sin llegar a armonizar sus partes. Como advierte Melchora Romanos, Lope no pretende aislar un determinado momento para someterlo a un análisis escrupuloso, “sino que traza grandes frisos con proyección panorámica” (2003: 158). La falta de condensación de la acción por exceso de materia dramática impide la interrelación funcional entre las partes y supone una dispersión de la intriga en varias líneas desarrolladas por distintos personajes, con la consiguiente sobresaturación de episodios y la delineación de desproporcionada variedad de intrigas secundarias. De ahí que se pueda acusar a la

---

<sup>190</sup> Asimismo, aparecería impresa en 1621, como hemos dicho en la *Parte XVI*, la misma Parte que incluye *Las mujeres sin hombres*.

comedia de “ruda factura” –como ya hacía Menéndez Pelayo–, a tenor de la falta de concentración de los episodios a los que se alude.

En el ámbito de los macrogéneros de drama y comedia, *Las grandezas de Alejandro* se encontraría dentro de los dramas denominados por Oleza “de hechos famosos”. Siguiendo la clasificación del estudioso, los dramas se dividen en imaginarios (de libre invención –palatinos– o de materia literaturizada –mitológicos o caballerescos–) e historiales (de temas profanos o temas religiosos). Dentro de los dramas historiales de temas profanos se distingue entre dramas de hechos particulares (honra, mudanza y fortuna, privanza, hazañas) y de hechos famosos públicos (sobre la Antigüedad, Europa o España). Igualmente, en su fundamental trabajo sobre la temprana propuesta teatral del dramaturgo, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, Oleza señala que en este tipo de obras prevalece la función cronística y la historia es presentada con tratamiento mítico-legendario. Se trata, pues, de “obras de sustancia épica en la que el ingrediente religioso (militante) juega un papel fundamental” (1986: 156). *Las grandezas de Alejandro*, siguiendo la clasificación de Oleza y Antonucci, aun entrando dentro del grupo de dramas de hechos famosos, pertenecería a un apartado minoritario:

Dentro de los dramas de hechos famosos públicos hay dos grupos minoritarios, el primero, el de los Dramas de la Antigüedad, que cuenta únicamente con cuatro de autoría fiable: *Roma abrasada*, *El honrado hermano*, *Las grandezas de Alejandro* y *El esclavo de Roma*; otras dos son de autoría probable (*Contra valor no hay desdicha*) o dudosa (*La mayor hazaña de Alejandro Magno*). Se trata por consiguiente de un grupo testimonial, lo que es bien significativo de la emancipación de Lope de la poética clasicista, que desde el Renacimiento italiano hacía de la historia antigua la materia privilegiada de la tragedia. El segundo, el de la historia europea, también se incorpora a la producción de Lope en torno a 1600, y da lugar a un minoritario pero muy significativo grupo de 14 dramas, al que habría que sumar para calibrar el interés cosmopolita de Lope los dramas y comedias de otros géneros (palatinos, históricos de sucesos particulares, hagiográficos...) de ambientación europea, africana, o asiática. (Oleza y Antonucci, 2013: 29)<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> Para el análisis de los géneros dramáticos seguimos la ordenación que elaboró Oleza para el estudio de lo que Weber de Kurlat había denominado el teatro del “Lope-PreLope”, clasificación de los géneros reformulada recientemente por Oleza y Antonucci (2013).

La obra se abre con la preparación de las tropas del rey Filipo para emprender la conquista de Asia, al tiempo que Alejandro se lamenta de no ser él quien comande las huestes para la campaña de conquista de Asia. Gracias a la intervención de su madre, que estimula la animadversión del soldado Pausanias hacia Filipo y le incita a matarlo, Alejandro es coronado rey de los macedonios. De modo que será interesante ver cómo en una obra donde prima el escenario bélico –es decir, el eje de confrontación de las guerras de conquista del héroe – se inserta el famoso episodio amazónico de encuentro entre Alejandro Magno y la reina de las amazonas.

El poeta se inspira en la leyenda –que modelan diversas referencias literarias y mitográficas– en torno al deseo de la reina Amazona por engendrar un hijo con el mejor de los hombres<sup>192</sup>. En la dedicatoria a *Las mujeres sin hombres* ya vimos cómo Lope exhibe sus conocimientos de las fuentes clásicas e históricas de las Amazonas, poniendo énfasis en las narraciones legendarias de Teseo y Hércules, en la tradición que refrenda el encuentro amoroso de Alejandro Magno con la reina amazona Talestris, y en las crónicas coetáneas de la conquista americana que relataban la concurrencia de las míticas mujeres belicosas, reacias al amor y, por tanto, contrarias al código social occidental, en el Nuevo Mundo.

La importancia concedida por Lope al componente legendario es patente: desde el título de la obra se alude de forma general a las proverbiales hazañas del héroe. Lope buscó inspiración en la historia y la mitología clásica –en el elemento legendario– para trazar el retrato de su amazona Rojane. Ruiz Ramón, a propósito de la relación entre personaje y mito en el teatro clásico español, destaca que la pasión por la mitología en los Siglos de Oro genera un abundante teatro poblado de dioses, héroes y ninfas, cuyas aventuras y relaciones bastarían para probar que, en efecto, “no hay mito literario sin

---

<sup>192</sup> El episodio amazónico que relata la salida de la reina de las Amazonas al encuentro de Alejandro, movida por la fama del mismo, para tener hijos con él (siguiendo la tradición de su pueblo para perpetuar la estirpe), fue transmitido básicamente por tres historiadores: Quinto Curcio, Diodoro Sículo y Pompeyo Trogo/Justino. Plutarco se plantea el tema de la autenticidad de tal encuentro y ofrece incluso una lista de hasta catorce autores antiguos, de entre los cuales cinco están a favor de la autenticidad y nueve en contra, pero no cuenta el episodio (se limita a informar sobre los autores en cuestión), por lo que hay que deducir que está en contra de tal veracidad. Por lo que se refiere al autor de la *Novela de Alejandro*, el Pseudo Calístenes (s. III d.C.), no se hace eco de la aventura personal de Alejandro con la reina de las Amazonas, aunque dedica varios capítulos de su obra a un intercambio de cartas entre el rey y el pueblo de las Amazonas en general, ofreciendo al lector la historia y las costumbres de este pueblo. Por su parte, en el siglo XII, la gran epopeya latina de Gautier de Châtillon, la *Alexandreis*, presenta el episodio siguiendo de cerca la información ofrecida por Quinto Curcio (Pejenaute, 1984: 169).



palingenesia que lo resucite en una época en la que se revela apto para expresar ópticamente los problemas propios” (Ruiz Ramón, 1985: 292).

Lope llamará a la amazona Rojane, fundiendo dos personajes: el de la amazona Talestris (a la que se refieren fuentes clásicas como Quinto Curcio, medievales como el *Libro de Alexandre* o renacentistas como Pedro Mexía, en su *Silva de varia lección*), quien quiso encontrarse con Alejandro para tener descendencia suya; y el de la princesa persa Roxana, hija de Darío, que fuera mujer del emperador. Pejenaute confronta la identificación del personaje con la realidad histórica:

Roxana era la hija de Oxyartes, sátrapa de Bactras, la cual casó con Alejandro en el año 327. Curcio nos cuenta con delectación y minuciosidad la escena del banquete durante el que Alejandro se prendó de la joven Roxana que, en compañía de otras jóvenes nobles, danzaba ante los comensales durante el festín que el propio padre de la muchacha había organizado para agradecerle al rey su compasivo comportamiento. La ocasión –todo un rey, que ha respetado a la esposa y a las hijas de Darío y se viene a enamorar de una muchacha que no pertenece a familia real– le da pie al moralista que es Curcio para diversas consideraciones filosófico-morales. Roxana, de su matrimonio con el rey macedonio, tuvo un hijo, Alejandro Aigus, y fue asesinada, junto con su hijo, por Casandro en el año 311. Por otra parte, el Pseudo Calístenes al describirnos la muerte de Darío en brazos de Alejandro, nos presenta al rey persa encomendando su propia familia al Macedonio y, al mismo tiempo que le confía su madre y su esposa (en manifiesto anacronismo ya que la esposa de Darío había muerto en septiembre del 331, mientras que el rey persa muere en el verano del 330), le entrega a su hija «Roxana» como esposa. En realidad, con quien casó Alejandro, en segundas nupcias, fue con la hija mayor de Darío llamada Estatira (1984: 173).

En la obra de Lope lo mítico y lo histórico se entrecruzan pero, como sucede cuando el poeta se inspira en materia mitológica para la creación de sus tramas, éste adapta los personajes y las fuentes según sus motivaciones e intereses poéticos, pues Lope no pretende escribir la historia desde una perspectiva fidedigna, sino inspirarse en los hechos históricos y legendarios para dar forma a sus propios personajes. Por tanto, más que recrear la verdad histórica o legendaria, lo que al Fénix de los ingenios le interesa es crear una versión plausible en las tablas –en la recreación artística– de las míticas figuras histórico-legendarias, Alejandro y Rojane (Talestris).

En *Las Grandezas de Alejandro* la reina Rojane es presentada como una guerrera de gran belleza, armada y ataviada con plumas, como marca la acotación referida a la indumentaria de las amazonas: “sale Rojane, amazona, vestido corto, muchas plumas, daga y espada, y otras dos con ella al mismo traje, Tamira y Lisandra”. A diferencia de Adberite, la amazona protagonista de *Las Justas de Tebas y reina de las amazonas*, o de las amazonas protagonistas de *Las mujeres sin hombres*, que se introducen con un marcado carácter varonil, fuertes y bizarras, reacias al amor, en el momento su presentación al menos, en *Las grandezas de Alejandro*, la amazona Rojane adopta una actitud que desde su entrada en escena corresponde más a la de una dama enamorada, llegando a confesarse esclava de Alejandro cuando llega a su presencia:

Yo soy,  
divino Aquiles, tu esclava;  
tus hechos y tus virtudes  
hasta las aves los cantan  
por los campos del Oriente,  
donde como rayo pasas;  
esto me obligó a buscarte,  
pero agora a darte el alma  
el resplandor, la hermosura  
de tu persona gallarda;  
honra con tu sucesión  
las mujeres de mi patria,  
¡así te guarden los cielos!

(vv. 2014-2026)

De modo que, cuando aparece en Acto II la reina de la mujeres guerreras, acompañada por otras dos amazonas, Tamira y Lisandra, ya está cautivada por Alejandro; se ha enamorado de él previamente de oídas. Morros estudia el episodio de *Las grandezas de Alejandro* entre la amante de Alejandro, Campaspe, y el enamoramiento de Apeles mientras pinta su retrato. El estudioso señala que las comedias de la primera década del siglo XVII suelen abordar el tema de la rabia en relación con el amor, introduciendo el tema del amor o la obsesión por una imagen, bien sea la de una pintura o retrato, bien sea la reflejada en el agua de una fuente (1998: 225). En el caso de la Rojane de Lope, además del enamoramiento a través del retrato (pues Rojane ha conseguido un retrato de

Alejandro que no hace justicia a su belleza, sirviéndose del tópico de lo indecible), se emplea el tópico del enamoramiento de oídas, pues es la fama del héroe macedonio lo que impele a la amazona a su búsqueda, su reunión y su finalmente apasionado encuentro amoroso (y prolongado, pues según algunas fuentes duraría hasta trece días).

A este tenor, la aparición de las amazonas, una vez Alejandro y su ejército han llegado a territorio persa, se introduce con un largo diálogo (vv. 1486-1628) que entablan las tres mujeres. Tamira acaba de volver del campamento macedonio y le entrega a Rojane, que había pedido una efigie de Alejandro para “saber señas” de su persona, una carta de Arsaces, capitán griego. El sobre contiene el retrato de Alejandro pintado por su pintor exclusivo Apeles. Y la imagen centrará todo el interés de Rojane, olvidándose del escrito<sup>193</sup>. Tras la entrega de Tamira, la reina revela así la principal diferencia respecto a su modelo legendario:

ROJANE        ¡Ay, amigas, tiempo es ya  
                  que sepáis mi atrevimiento!  
                  Ningún mortal pensamiento  
                  seguro de amor está.  
                  La fama de este mancebo  
                  por mis oídos entró  
                  al alma, donde estampó  
                  este Aquiles, este Febo.  
                  Yo, de sus hechos vencida,  
                  quise las señas saber  
                  de su persona, y poner  
                  adonde el alma la vida,  
                  si conformaba su talle  
                  con su nombre generoso,

---

<sup>193</sup> El escrito, por su parte, se limita a ensalzar la belleza del Emperador y aclarar que éste solo permite ser retratado por su pintor oficial Apeles. Civil analiza las implicaciones del tópico del *ut pictura poesis* en el teatro barroco a principios del siglo XVII, destacando cómo el retrato, al plasmar los valores sociales imperantes, permitía el aprovechamiento de la representación plástica en el espectáculo teatral, siendo ésta un elemento clave en las intrigas amorosas que “permitía a los protagonistas entrar en conocimiento o fomentar relaciones secretas (...)”; pero, además, “Lope no ignoró tampoco el uso social del retrato como expresión de poder individual o símbolo de prestigio institucional” (1999: 73). En esta línea, Civil concluye que en la obra que nos ocupa se proyecta “la imagen fragmentada del complejo sistema de la relación entre mecenas y artista. Con sus determinadas repercusiones culturales y sociales, el retrato es a la vez accesorio material, motivo dramático y configuración emblemática. (...) El cuadro dentro del cuadro escenográfico se convierte en una especie de ventana abierta sobre el significativo espacio de observación en el que se problematizan algunas de las conjunciones entre arte y poder” (1999: 85).

para que este mi amoroso  
deseo fuese a buscallo,  
y tuviese un hijo de él,  
como es costumbre amazona.

TAMIRA Y señas de su persona  
no pueden, Reina, caber  
en el pliego que te he dado.

ROJANE Retrato le pedí yo.

(vv. 1500-1521)

Frente a la resistencia y negación al amor arquetípica de su referente mitológico andróboto, la reina amazona Rojane no tiene que luchar o negar sus pulsiones amorosas, debido a que el deseo erótico es puesto en escena desde el inicio de su intervención. Y es por ese deseo por lo que quiere encontrar al héroe y cumplir con sus finalidades reproductoras.

Por su parte, las dos amazonas que la acompañan aprueban las intenciones de la reina, a diferencia de lo que sucede en las otras dos comedias de Lope con las otras protagonistas amazónicas, donde las secundarias confidentes –tanto Menalipe, en *Las mujeres sin hombres*, como Pirene, en *Las justas de Tebas*– funcionan como la conciencia social de su reina, Antiopía o Adberite, respectivamente, reprendiéndola y recordándole su deber como cabeza militar y gobernante de su reino. En cambio, Tamira y Lisandra no se oponen a que Rojane yazca con el macedonio y cumpla así con la continuación de la estirpe amazónica, Eso sí, con las consabidas notas sentimentales que alejan a estas amazonas de su modelo andróboto:

LISANDRA ¿Qué te envió?

ROJANE Un Alejandro cifrado  
dentro este naípe venía.

LISANDRA Muestra a ver.

TAMIRA ¡Qué mozo es!

LISANDRA Aún no tienen veintitrés  
años tanta valentía.

TAMIRA      Veinte dice en letras griegas.

LISANDRA    ¡Bello rostro, hermoso mozo!

ROJANE       Es en los hombres el bozo,  
                   si a considerarlos llegas,  
                   como en el árbol la flor:  
                   la barba, el fruto; las canas,  
                   las ramas secas, cercanas  
                   del frío invierno al rigor.  
                   Árbol florido es agora  
                   Alejandro.

TAMIRA       Si has de ser  
                   de un hombre mortal mujer,  
                   ¿qué es lo que aguardas, señora?  
                   Si has de tener hijos ya,  
                   ¿de quién serán más valientes,  
                   ni más hermosos?

LISANDRA    Que intentes  
                   buscarle en razón está.

ROJANE       De manera me ocupé,  
                   Lisandra, en mirarle aquí,  
                   que la carta no leí,  
                   ni letra apenas miré.  
                   Dadme licencia, retrato  
                   de un hombre que es sol, que es Dios,  
                   para que pueda sin vos  
                   estar este breve rato.  
                   ¿Qué decís? Dice que sí;  
                   parece que hablando está.

(vv. 1522-1553)

Así, tanto Tamira como Lisandra se muestran también complacidas y cautivadas por la belleza del retrato de Alejandro y por la fama de valiente guerrero que le precede; y no dudan en animar a su reina para que tenga lugar el encuentro:

ROJANE       (...) ¿Qué os parece?

LISANDRA Que la fama  
no ha sido en esto parlera.

ROJANE ¡Oh, espejo en quien reverbera  
del sol del alma la llama!  
¡Oh, imagen de aquel valor  
de quien ya tiembla la tierra,  
nuevo dios Marte en la guerra,  
nuevo Cupido en amor!  
¡Oh, mancebo generoso,  
a quien ya la envidia tira  
rayos de venganza e ira,  
guárdete el cielo piadoso!  
Que primero que te acabe  
tu misma virtud, diré  
dónde te retrataré  
sin ser yo pintor tan grave.  
Haya sucesión de ti  
en retratos verdaderos,  
y sean de los primeros  
los que has de tener en mí.  
Vamos, Lisandra, Tamira,  
vamos a ver el mancebo  
más bello que ha visto Febo  
en cuantas naciones mira.

(vv.1583-1607)

LISANDRA (...) Con razón le quieres bien;  
y pues hijos es forzoso  
que procures, de ninguno  
como de Alejandro.

(vv. 1619-1622)

Por otra parte, la toma de la iniciativa, el deseo de declararse a Alejandro, es de la mujer. En consonancia con su modelo Talestris y con las mujeres protagonistas de la comedia barroca, es Rojane quien muestra la atrevida determinación de presentarse ante el emperador macedonio; a pesar de que aquí ya no son trescientas mujeres las que

acompañan a la reina a su encuentro con Alejandro, como recoge Quinto Curcio, sino que el poder del ejército ha sido reducido a dos confidentes amazonas. Lope no ha de plasmar aquí la controvertida conversión de las amazonas de andrófobas a amantes, pues elige tomar como referente la leyenda que ya incluye el deseo de la amazona por el héroe. Asimismo, destaca el tono de burla con el que son tratadas las amazonas por el villano Vitelo (que se ha enrolado en el ejército macedonio junto con Aminta, dama en hábito de soldado enamorada de Alejandro). Vitelo (el personaje más cercano al tipo del gracioso) comenta con Aminta de manera socarrona la situación, y en paralelo a las alabanzas de Alejandro a la reina que acepta su petición honrada y de buen grado (“Hoy por la mano me ganan / tus deseos, Reina bella; / que en extremo deseaba / verte y servirte”, vv. 2011-2014):

¡Oh, qué gracia!  
¡viven los cielos, Aminta,  
que vienen estas guitarras  
a que les pongan bordones!  
hijos quieren las borrachas.  
(vv. 2029-2033)

La intervención de Vitelo y Aminta (la pareja obligada de graciosos), a propósito de las amazonas, se cerrará en un tono cercano al de la afrenta, pues mientras transcurre el encuentro entre Alejandro y Rojane, Vitelo se marcha con Lisandra y Tamira se insinúa a Aminta, ocultando ante ella su identidad de mujer y haciéndose pasar por soldado del ejército macedonio. De tal manera que al inicio del Acto III, el criado y la dama-soldado comentan cómo les fue su propio encuentro con las dos amazonas, mientras el criado Vitelo maliciosamente explica que su amazona ha quedado satisfecha (anunciando que seguro que tendrá un hijo de Vitelo) y ridiculiza así la costumbre amazona de los maridajes de conveniencia para tener descendencia. Por su parte, Aminta que se había presentado como paje de Alejandro a Tamira, comenta que ésta sintió vergüenza al descubrir que yacía junto a otra mujer:

VITELLO        Pues, Aminta, ¿cómo fue  
                  con la amazona engañada?  
AMINTA        Triste, confusa, turbada  
                  y corrida la dejé,

pues por más que me regale  
y me esfuerce, fui a su pena  
como puñado de arena  
que por los dedos se sale;  
como tesoro de duende  
que se le volvió carbón,  
o como los sueños son  
del bien al que le pretende.  
Lloró, comenzó a poner  
mil culpas a haber venido,  
porque pensó hallar marido,  
y, en efecto, halló mujer.  
Mas como mujer no pudo  
ser para más que su ser,  
dejóme para mujer  
y acogióse.

VITELLO No lo dudo;  
mas ¿no me dirás quién fue  
el que el agravio deshizo?

AMINTA Leónides.

VITELLO Elección hizo  
de buen gusto.

AMINTA En él se ve.  
¿Cómo te fue con la tuya?

VITELLO Que hoy o mañana se irá.

AMINTA Pues ¿por qué?

VITELLO Preñada está,  
y es ésta costumbre suya;  
que como animales son  
aunque están enamoradas,  
porque, en estando preñadas,  
no admiten conversación.

(vv.2155-2186)



La alternancia con el contrapunto burlesco de los criados, se cierra con la despedida de Alejandro y Rojane, complacidos ambos de su mutua compañía. Incluso la didascalía final enfatiza que se retiran cogidos de la mano:

ALEJANDRO Vamos, Rojane querida:

verás mis fuertes escuadras,  
verás con quién gano el mundo.

ROJANE Veré, Alejandro, las armas;  
que bien he visto, con verte,  
con lo que las almas ganas,  
porque ganaras mil mundos  
si fueran mundos las almas.

(Vanse los dos de las manos.)

(vv. 2072-2079)

Se cierra así el Acto II. Sin embargo, aún aparecerá la reina amazona en el último acto para poner en valor su arrojo en la batalla. La destreza militar de la amazona Rojane es puesta a prueba en el enfrentamiento con el ejército de Darío, cuando aparece luchando contra el embajador persa Tebandro, como señala la acotación: “Suena la caja, salen Tebandro y Rojane, amazona, acuchillándose”. De nuevo la amazona lucha al lado del héroe del que está enamorada (como sus análogas amazonas caballerescas: Calafia junto Esplandián, Pantasilea junto a Silves):

ROJANE ¡Ríndete, persa cruel!

ALEJANDRO ¡Oh, valerosa amazona,  
los fuertes hombres te imitan!

TEBANDRO Rendirme es cosa afrentosa;  
pero si es a tu hermosura,  
sólo con los ojos corta,  
tira rayos de la vista.

ROJANE ¿Requiebro, persiano, agora?  
¡Aquí dejarás la vida!

ALEJANDRO O pelear, o enamoras:  
dale las manos atadas.

TEBANDRO ¡Cielos, el huir me importa;  
que éste es el mismo Alejandro!

(Vase.)

ALEJANDRO Déjale, hermosa señora,  
y sígueme, porque veas  
cómo se rinden y postran  
a esta espada estos cobardes.

ROJANE Al lado de tu persona  
no temo al mundo.

ALEJANDRO Camina,  
que eres mujer valerosa.

(Vanse, y suena guerra, y sale Darío huyendo.)

(vv. 2546-2566)

Esta única escena de batalla sirve para destacar la habilidad guerrera de la amazona que Alejandro califica como mujer valerosa: “¡Oh, valerosa amazona, / los fuertes hombres te imitan!” (vv. 2047-2048). Igualmente, parece imposible desligar la belleza de la amazona de su proceso de asimilación con un arma más poderosa que su espada, de tal manera que así se lo sugiere el embajador de Darío. Y ante los requiebros del persa, sale Alejandro alzándose sobre la amazona en un intento que oscila entre la protección de la mujer y la vanagloria de las habilidades del héroe. Y es que es precisamente sobre este nada paradójico equilibrio sobre el que planea el personaje de la amazona Rojane en la comedia: por una parte, cumple la función de engrandecer la figura de Alejandro, como amazona legendaria y mitológica que busca la conjunción con el mejor entre los hombres; pero, por otra, también revela la igualación de poderes entre la amazona y el emperador, pues la grandeza del héroe que quiso conquistar el mundo solo puede ser contrastada con la un rival parejo, con la de una compañera de condiciones semejantes. La tercera baza que se juega en la obra, a través del personaje de la amazona, es la exaltación del poeta de la capacidad de amar, existente incluso en el seno las más displicentes mujeres.

Del enfrentamiento entre el ejército persa y el macedonio, sale vencedor este último, indiscutiblemente, y Alejandro Magno prosigue en su conquista de Asia y llega hasta Jerusalén, donde el duque Hircano y el sumo sacerdote Jado debaten sobre cómo

defenderse de él<sup>194</sup>. El triunfal emperador macedonio arenga a los hebreos, haciendo gala de sus conquistas y denunciando que a quien daban tributo es ahora su “esclavo Darío”: “cuyas hijas y mujeres / traigo presas en mi campo; / a Darío, que en Babilonia, / entre mujeres hilando, / está escondido de mí! / ¿Qué es lo que aguardáis, soldados? / ¡Fuego, armas, sangre, guerra: / Jerusalén ha de quedar por tierra!” (vv. 2993-3000). Sin embargo, este enfrentamiento no se produce –para sorpresa tanto del ejército macedonio, como de los judíos–, pues Jado pide ayuda a Dios y éste (en forma de ángel) ordena que salga toda la ciudad con palmas y música a recibir a Alejandro, quien a su vez cree reconocer en el sacerdote Jado a la figura de Dios que se le apareció en sueños y le ordenó que conquistara Asia. De esta manera, el Acto III se cierra con Alejandro de camino al templo para hacer un sacrificio y su promesa –al público– de la continuación de sus campañas en una segunda parte. Así, en los últimos versos de la comedia Lope se refiere a una continuación de la obra, a través del personaje de Alejandro, quien sentencia y augura: “Esta es la primera parte; / para la segunda guardo / el fin, aunque son sin fin / las grandezas de Alejandro”. En esta aludida segunda parte Lope pretendería continuar con el resto de las conquistas de Alejandro hasta su prematura muerte; Menéndez Pelayo apunta en relación a la proyectada segunda parte de esta pieza: “debía contener el resto de la historia del héroe después de su entrevista con el sumo sacerdote hebreo Jado, en la cual puso término a la primera, sin duda para darla una especie de conclusión religiosa” (1965: 288). Sin embargo, no se tienen noticias de que llegara a componer esta continuación.

En el encuentro amazónico, en pleno campamento macedonio, no se produce, por tanto, un contraste entre espacios exteriores rústicos y espacios privados, particulares; además, la esfera de conflictos exteriores no llega a contraponerse a una esfera privada de la intriga amorosa, pues ambos fugaces amantes están cumpliendo con su deber o, al menos, con un engrandecimiento de su faceta pública, contribuyendo al acrecentamiento de su fama (el deber de engendrar la mejor amazona posible, Rojane; y el de yacer junto

---

<sup>194</sup> Lida de Malkiel, en su artículo “Alejandro en Jerusalén” (1957), se refiere a la comedia *Las grandezas de Alejandro*, planeada por Lope en dos partes de las que sólo se conserva la primera y la adscribe a: “Un tipo corriente en el Siglo de Oro que, por su complacencia en la narración cronística lineal, sin más unidad que la del protagonista para enhebrar la serie de cuadros de parejo relieve, representa un avance medieval dentro del teatro moderno. En la comedia en cuestión, a la que Lope imprimió un ritmo juvenil de marcha impetuosa y despilfarro vital, que es la mejor prueba de su compenetración con la biografía de Alejandro, la entrada en Jerusalén constituye la culminación devota de la carrera del héroe” (1957: 196). La estudiosa, que analiza en su artículo la presencia literaria de la anécdota que pone fin a la obra de Lope y que cuenta el historiador Josefo (s. I d. C.) en *Antigüedades judaicas*, XI, VIII (cómo el héroe mientras sitiaba Tiro requirió la obediencia del sumo sacerdote de Jerusalén y cómo éste acaba concediéndosela), destaca la sumisión final del personaje a la religión, por un lado, y la importancia del episodio –así como su unidad de su desarrollo– al aparecer en el género literario que domina el Siglo de Oro.

a la más temida de las mujeres, Alejandro). En este sentido, al presentar Lope a una amazona ya enamorada, la reproducción del universo de la cortesía amorosa y sus sublimaciones verbales son cedidas casi en exclusiva a Rojane, puesto que, como se aprecia en el diálogo que mantiene con sus compañeras y con el propio Alejandro, es la amazona quien toma la iniciativa, quien requiere en amores al ilustre héroe y conquistador. Con todo, no se puede olvidar que, a pesar del enamoramiento de la mujer, la motivación última de la amazona sigue siendo una utilización del héroe en beneficio propio, para lograr el mejor vástago posible.

El espacio del amor, inexorable en la comedia barroca, juega en esta obra también su parte esencial. Como en sus otras comedias con amazonas, Lope explota la capacidad amatoria de las mitológicas guerreras. Ya hemos visto en anteriores apartados que, como elemento constitutivo de la misma, el amor ocupa un espacio fundamental en la comedia nueva. Señala Romanos, a propósito de la comedia histórica de Lope, que “el amor en todas sus posibles variables se instaura como centro generador y acompaña la conformación de una comedia que paso a paso, con marchas y contramarchas, avanza hasta sus logros más perfeccionados” (Romanos, 2003: 173). Así, también en *Las grandezas de Alejandro* le es reservado al amor un interregno propio, aunque humilde, si se compara con el espacio que *adquiere* en sus comedias históricas paradigmáticas (*Peribáñez, Fuente Ovejuna, El mejor alcalde, el rey*) o en otras como las de tema americano (por ejemplo, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*), donde conforma ya el eje central, junto con la dignificación del villano<sup>195</sup>.

Vemos que el tratamiento de la amazona, sin dejar de ser convencional (McKendrick, 1974: 248), representa, siguiendo a Trambaioli, un enriquecimiento de motivos y variaciones, que ofrece nuevas aristas a la manera que tiene Lope de concebir y presentar personajes femeninos complejos y apasionados: “si bien resulta ser prioritaria, como siempre, la voluntad de exaltar la capacidad amatoria de la Amazona” (Trambaioli, 2006: 249). La estudiosa señala también que el personaje de Aminta (la dama enamorada de Alejandro, que se enlista en su ejército con hábito de soldado) sería una parodia del personaje de la amazona, y destaca la poca virilidad de Aminta que intenta ocultar con sus fanfarronadas (2006: 248). Frente a esta interpretación de Trambaioli del personaje

---

<sup>195</sup> Como subraya Romanos, en el campo acotado al teatro histórico de Lope de Vega, en materia de amor podemos encontrar un proceso de evolución que progresa hacia una mayor integración de su funcionalidad dramática, pues a medida que su fórmula dramática se perfecciona, selecciona con criterio más adecuado la materia cronística y armoniza las posibilidades de integrar historia y poesía (2003: 173).

de Aminta, Jatzimanuil Gigantes (2006) se refiere en términos más amables a la pareja de personajes formada por Aminta y Vitelo: “dos pastores de Corinto se alistan en el ejército de Alejandro. Se llaman Vitelo y Aminta, y son el gracioso y la graciosa de la comedia, porque Aminta no es un hombre, sino una mujer enamorada de Alejandro, cuyo disfraz suscitará muchos malentendidos y mucha risa” (2006: 154).



Amazona montada con traje escitio,  
en una vasija de figuras rojas ática, c. 420 a. C



**8. AMAZONAS EN EL TEATRO DE ANA CARO,  
TIRSO DE MOLINA Y ANTONIO DE SOLÍS**





## 8.1. Ficción teatral y realidad social

A pesar de que en el siglo XVI se produjo un cierto avance en la consideración social de la mujer, el Concilio de Trento (1563) se encargó de sistematizar todo un entramado jurídico que consagraba el matrimonio, junto con la reclusión en el convento, como las únicas salidas admisibles para las mujeres. Como subraya Sánchez Llama:

Incluso los erasmistas más avanzados defendieron la obediencia y sujeción de la esposa hacia el marido por lo que pudiera ocurrir. Proponían que se la respetase, pero seguidamente la aconsejaban paciencia y resignación si el marido no se comportaba de la manera adecuada. Esta actitud era absolutamente coherente con la visión deformante y deformadora que se tenía de la mujer. Casi todos los intelectuales de la época la consideraron como un ser extraño, imprevisible y peligroso al que convenía controlar (1993: 942).

Vigil apunta cómo las mujeres del Siglo de Oro “eran percibidas diferentes, por tanto, no del todo comprensibles, no del todo previsibles y no del todo controlables” (1994: 43). De modo que desde el siglo XVI y a lo largo del XVII se consolidó un sistema ideológico que contribuyó a subordinar, enclaustrar y mediatizar todo tipo de actividad que pudiera desarrollar una mujer. Y esta situación se refleja en las subversivas damas desenvueltas, atrevidas y resueltas de las comedias urbanas que eluden a toda costa la vigilancia y enclaustramiento promovidos por la sociedad y encarnados, en la comedia, por la figura de poder que representan el padre, el hermano o el marido, como estandartes de la honra de la mujer de la que depende también la de la familia.

Durante el Antiguo Régimen el modelo arquetípico, tanto en el campo fisiológico como psicológico, es el masculino, de modo que la mujer no tiene modelos a los que asirse y se enfrenta al mundo en desventaja:

El anti-modelo, el desconocido y, por tanto, minusvalorado, fue el femenino. La supuesta debilidad de las mujeres era la respuesta a ese modelo óptimo representado por la fortaleza y fuerza de los varones. Hay que esperar a finales del siglo XVIII para que se dibuje y conozca, por primera vez, el esqueleto y anatomía femenina. Sólo a partir de entonces se empieza a considerar que las mujeres no tienen en su cerebro impedimentos

físicos para tener una capacidad intelectual similar a las de los hombres (Capel y Ortega, 1994: 286).

Como sucedía también en el sistema feudal, las mujeres del Antiguo Régimen como miembros de la sociedad son consideradas principalmente como su elemento reproductor. La actividad pública y política de las mujeres se ve regida por su papel clave en la vida cotidiana: “la maternidad es el centro de su vida y las que no llegan a ella son consideradas elementos de poco valor dentro del sistema” (Capel y Ortega, 1994: 286). A ello hay que sumar el matrimonio de conveniencia. En las sociedades preindustriales los matrimonios se planeaban como contratos de conveniencia social o económica, por imposición de los padres. Este rol de la mujer se comprueba al revisar la tratadística sobre la educación de la mujer en los Siglos de Oro, ya que la literatura moral marca que la vida de éstas ha de estar dedicada a producir vida y al cuidado de los hijos, lo cual incluye su reclusión en el ámbito doméstico y reduce su derecho a la educación limitándolo a cierta instrucción que le permitiese encargarse personalmente de la educación de sus hijos. Mientras, el marido debía desarrollar su actividad en el espacio público. Estas limitaciones en la vida social de las mujeres contribuyen a anular su independencia intelectual y económica, y a reprimir cualquier iniciativa personal que intentase liberar a la mujer de esta dominación.

Sin embargo, contra este estado de cosas, la ficción plantea alternativas que critican el funcionamiento hipócrita de la sociedad. Algunas mujeres lograron superar estas limitaciones y obstáculos, y uno de los medios empleados en esta batalla fue la imaginación, la escritura: escribir y publicar. En el siglo XVII, la obra de escritoras como María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz o Ana Caro se atreve a reivindicar la capacidad y libertad de las mujeres para decidir el curso de sus vidas. En este marco nos referiremos en concreto a la escritora Ana Caro y a su comedia *Valor, agravio y mujer*. El papel subalterno que se le otorga a la mujer en la sociedad, contrasta con su rol hegemónico en la visión que de ella tienen los poetas áureos que siguen las huellas del amor cortés: la admiración de la amada poseedora de las máximas virtudes. De ahí que en ficciones teatrales como *Valor, agravio y mujer* se aproveche, como veremos, esta lente deformada de la realidad, este poder concedido a la mujer en el campo del amor, para otorgar al personaje femenino la iniciativa en la recuperación de su honra y en el efectivo cumplimiento de la palabra dada por el hombre que le prometió su amor.

La comedia áurea, además de ser el género literario que domina el Siglo de Oro, destaca también por su extraordinario valor estético y sociológico. Así, el cruce entre el principio de autoridad y el de libertad que tiene lugar en las decisiones y actuaciones de los personajes protagonistas (el galán y la dama) convierte a la comedia en un campo de experimentación y plasmación tanto de las libertades deseadas en mayor o menor medida, como de las coerciones y limitaciones que marcan las prácticas y acciones de los miembros de la sociedad a la que van dirigidas las obras<sup>196</sup>. Si partimos, siguiendo a Maravall, de la realidad de la comedia áurea como manifestación de un teatro comercial y masivo que se construye con elementos tópicos, tanto en el aspecto ideológico como en el poético y estructural, la cultura dirigida barroca tiene en el teatro un adalid inigualable.

En este orden de cosas, los Siglos de Oro constituyen uno de los momentos de mayor redescubrimiento, recreación y readaptación de los motivos clásicos. Los temas, motivos y personajes renacentistas y barrocos se inspiran en la cultura clásica grecolatina en todas sus formas de expresión artísticas, y no debe extrañar pues el renacer de las Amazonas, las mujeres libres, guerreras e independientes, así como su exportación a las Américas. En la variedad de obras creadas surgen estos personajes mitológicos, alzándose como auténticos iconos de la cultura renacentista y barroca europea.

Así, en teatro encontramos obras que, o bien se remontan al pasado clásico, recreando aquellos escenarios (Lope, Solís), o bien presentan conquistadores que van a explorar América, donde descubrirán a estas mujeres legendarias (Tirso). En todo caso, el proceso de reapropiación de la cultura clásica no deja de ser espectacular (como dicta el protoarte barroco y su supremacía de lo sensorial que reina en el teatro) y adaptado a las necesidades del autor, de la comedia nacional y de su público.

En estas obras de teatro, como ya hemos ido comprobando en Lope, se revela de modo original la reescritura del mito amazónico, intentando alejarse de los tópicos y dando voz a unos personajes femeninos que saben defenderse con diferentes tipos de “armas” (armas que incluyen tanto la voz como el propio cuerpo). Estas figuras femeninas

---

<sup>196</sup> Ruiz Ramón (1985) clasifica a los personajes de la comedia en tres categorías, según la fuerza temática y la función dramática rectoras: 1) Autoridad. Que incluye a: el rey, como rey-viejo o como rey-galán, caracterizado por sus virtudes el primero, y por su soberbia, el segundo; el poderoso –por debajo del rey aunque en dirección directa con él; príncipe, marqués, capitán o maestro, de noble sangre; y el caballero – padre-viejo, marido, hermano. 2) Libertad. Que comprende al galán y a la dama. 3) El *statu quo*. Respecto a las figuras que encarnan el principio de libertad, el galán y la dama, señala Ruiz Ramón que el teatro tiende un puente a éstos, siempre encuentra una segunda puerta entre los dos espacios en los que transitan, “el cerrado del honor, donde preside el principio de autoridad, y el abierto del amor y del cambio, donde reina el principio de la libertad” (1985: 289).

hacen suyas las principales cualidades masculinas: desde el arte de la guerra hasta la preponderancia e incluso la exclusividad en los puestos de poder y gobierno, pasando por la expulsión de los hombres de su imperio. Este desplazamiento conlleva una crítica de lo femenino, expone un conflicto entre feminidad y masculinidad, un cuestionamiento de los espacios que le son negados a la mujer y de cómo su acceso a ellos demuestra la igualdad de capacidades respecto al hombre. Esta subversión –traspasar el límite del espacio impuesto– se materializa borrando las fronteras entre las convenciones de los roles sociales; es un acto de transgresión basado en la apropiación del que ha sido el puesto social del hombre y en la impugnación de la dependencia del varón. La transgresión del mundo establecido y de las perspectivas de sentido común instituidas es una de las características de la literatura de todos los tiempos. No obstante, aunque los personajes de la comedia puedan expresar contradicciones y rebeldías, no podemos olvidar la función ideológica adscrita al teatro barroco. Las Amazonas de Lope, Solís o Tirso darán muestras de furor guerrero y testimoniarán otros modos posibles de comunidad, pero su agresividad hacia el contingente masculino y sus modos y costumbres serán siempre contenidos.

El teatro de los siglos XVI y XVII conforma una valiosa expresión de un período fundamental en la literatura hispánica que, con variados y efectivos medios de enunciación –y ocupando un lugar privilegiado la Comedia Nueva–, daría cauce a las ideas que configuraron el centro de la significación histórica de la época. Así, en los diferentes géneros dramáticos auriseculares se puede encontrar el adoctrinamiento social y religioso, la defensa del *statu quo*, pero también la sátira y el denuesto a ciertas actitudes y comportamientos esperados y dictados por los moralistas, el cuestionamiento o la aceptación de las corrientes de pensamiento del momento (filosóficas, sociales), o el apoyo y la promoción a un personaje o familia. En este marco se insertará la aparición de varios mundos (el antiguo continente frente al recién hallado, en *Las Indias*) y también las contraposiciones en los caracteres (como veremos enfrentando el orden militar y el fantástico) que presenta Tirso en *La Trilogía de los Pizarro*.

Siguiendo el esquema de Lope, en la comedia el triunfo del amor vence todos los obstáculos, burla todas las reglas, invalida todas las reglas. La dimensión social de la comedia áurea permite rastrear una voluntad constante de igualar al hombre y a la mujer, voluntad que se concentra en la comedia (cómica), donde los personajes femeninos protagonistas son quienes llevan la iniciativa: “una reivindicación de igualdad que ya no se puede juzgar, ni mucho menos, tan conformista como lo demás” (Serralta, 1988: 99).

En este orden de cosas, la consolidación de la mujer como figura clave en la constitución burguesa de la familia, en su función de sostén de la economía familiar y núcleo cohesionador de la sociedad, es absolutamente clave desde el XVI, y las tareas asignadas a la mujer en ese ámbito familiar la convierten en su motor interno principal (Rallo Gruss, 1987: 54). En este contexto, el concepto de elección de marido por parte de la mujer es inconcebible, “salvo que se arriesgue a ser tildada de caprichosa cuando no de loca” (Porro Herrera, 1995: 101); y de ahí que sea poco común encontrar pasajes en los textos que defiendan el derecho de las doncellas a elegir marido –como sucede en el siguiente, de *Fuente Ovejuna*– y que haya, sin embargo, muchos de relaciones ilícitas:

REGIDOR      De la moza el parecer  
                  Tomad antes de acetallo.

ALCALDE      No tengáis de eso cuidado,  
                  que ya el caso está dispuesto:  
                  antes de venir a esto,  
                  entre ellos se han concertado. (Acto II, vv. 1389-1394)

Durante el Antiguo Régimen la libertad en la elección de estado de la mujer se enfrenta siempre a alguien superior y ajeno que lo impone<sup>197</sup>. La apropiación física de las mujeres por sus maridos estaba legitimada ideológicamente por el código del honor. En cada contexto de la vida social (la vida religiosa, familiar, económica, cultural, política, cultural, etc.) el honor era, explica Maravall, un principio distribuidor del reconocimiento de privilegios (Maravall, 1979: 41). El código del honor implicaba un código de conducta al que se tenía que atener cada persona, según su estamento, cuyo acatamiento generaba un reconocimiento colectivo. Y por extensión la honra (la opinión, la reputación, la fama) fue reclamada por personas de todos los estamentos (Vigil, 1994: 144). Siguiendo a Maravall, el honor lleva consigo “todo un juego de presión y de represión que se aplica en diversos niveles: se afirma allí donde el orden puede verse amenazado” (Maravall, 1979: 66).

---

<sup>197</sup> El tema del adulterio llegaría a constituir un género propio dentro de la comedia española del Siglo de Oro: los dramas de honor, en Lope, Calderón y sus seguidores; hasta llegar a la consumación definitiva de las venganzas y crueldades con la muerte de la mujer inocente (para el honor ultrajado bastaba la sospecha), siguiendo el ejemplo de *El médico de su honra* calderoniano. Así, como apunta De Maio, la cultura del honor, “mantenida por la tolerancia jurídica y la conveniencia de la Iglesia para el arbitrio de la patria potestad, explica aquel río de sangre que corrió durante el Renacimiento y fue cada vez más caudaloso durante toda la Edad Moderna” (1988: 112).

En este contexto, la cuestión se vuelve más perversa para la mujer, pues en lo que se refiere a la familia, el honor del padre y, por extensión, el honor de toda la familia descansaban en la fidelidad de la esposa y en la incuestionable virginidad de las hijas. Aplicable esto a todos los estamentos, puesto que en caso de deshorna familiar el sistema jurídico jugaba a favor del orden establecido, imponiendo la pena de muerte para la mujer adúltera. Por su parte, ante la infamia familiar, la venganza era lo único que podía restaurar la honra perdida. Maravall cree que el honor conyugal trata de “mantener férreamente el control físico de la sucesión filial en el orden patrimonial de la herencia”. Pero no le parece que el honor sea una mera cuestión de paternidad y de propiedad privada, sino que lo que está en juego es “todo el régimen de organización y transmisión de poder en la sociedad, asegurando que la mujer no podrá lograr a través del atractivo de sus recursos sexuales (...) alzarse, en virtud del relajamiento del sistema que podrá producirse, hasta conseguir arrebatar el mando social” (1979: 67). Ese pensamiento es el que subyace bajo el sistema patriarcal y su expresión en los Siglos de Oro: que las mujeres siempre persiguen la obtención del poder y por medios ilícitos. Esa ilicitud se articularía así como una doble traición: por la apropiación de un espacio que se les niega y, consiguientemente, por la ilegalidad de sus objetivos y métodos. Pero su contención ya no podía ser formulada en los mismos parámetros que la misoginia del XV y “también en este caso Lope se encargaría de dar la nueva imagen de la mujer, conforme a un nuevo programa integración” (Maravall, 1979: 68). Queda patente que el honor representa otra forma de apropiación de las mujeres por sus maridos, un modo más de reducirlas a objetos personales. Como señala Delpech:

En las sociedades tradicionales de tipo patriarcal la mujer es un signo monetario, un capital móvil destinado a ser invertido en la circulación de bienes materiales y culturales. El matrimonio encarna y simboliza el intercambio en que consiste el juego de los dones y contra-dones, y permite aumentar un patrimonio material y moral. Por eso la mujer y la honra vienen a desempeñar un parecido valor de cambio y de instrumento a la circulación simbólica de la honra entre los hombres. Del mismo modo, la honra representa el aspecto simbólico del patrimonio familiar: puede aumentar y disminuir, ser robada o restaurada, trasladarse de persona a persona, de grupo a grupo. Es objeto de toda una contabilidad y de un continuo proceso de reajuste de equilibrio (1978: 35).

El código del honor constituía una ideología cuya función se ligaba a la defensa del poder de unos grupos sobre otros; era un resorte para el mantenimiento de un orden que estaba siendo sometido a graves tensiones (Vigil, 1994: 146). En el siglo XVII la obsesión por el honor era notable, como subraya Maravall: “cuando una sociedad determinada se desmorona, se produce un endurecimiento de los resortes de conservación” (1979: 138).

Las comedias, en las que la mujer tiene el poder y la iniciativa en la acción, contienen elementos íntimamente relacionados con la noción que del papel de la mujer se tenía en la sociedad su tiempo, pues una cosa era lo que se le permitía hacer y otra lo que hacía. En la sociedad de la época la mujer no tenía un papel totalmente pasivo; aunque aparentemente sometida a una serie de reglas, siempre ha sido la iniciadora de muchos asuntos: “el acierto de los dramaturgos del Siglo de Oro fue captar la tan peculiar psicología femenina y lograr llevarla a las tablas” (Serralta, 1988: 136). Así, la desigualdad en la correspondencia de sentimientos y comportamientos, que resulta manifiesta en la época, será uno de los puntos clave que se neutralice en las comedias donde la mujer es la auténtica protagonista y quien toma la iniciativa, las riendas de la acción. En esta línea, veremos cómo en *Valor, agravio y mujer* es Leonor quien elige al marido y quien obligará al galán a cumplir su palabra, ganando el personaje femenino al masculino en el terreno amoroso, intelectual y en el de las armas (pues Leonardo/Leonor desafía a don Juan ya en el Acto III hacia el final de la obra a un duelo [vv. 2477-2565], que es interrumpido a mitad por el hermano de Leonor y que dará lugar a la anagnórisis final con el descubrimiento de la verdadera identidad de Leonardo).

Parece obligado, pues, relacionar este papel preponderante de la mujer en la comedia –y además, como señalaremos a continuación, en el caso de *Valor, agravio y mujer*, de autoría femenina-, con su contribución en la paulatina tarea de la dignificación social de la mujer. Obviamente estamos ante un tópico que caracteriza y consagra esta libertad para el personaje femenino en la comedia: la dama será bella, audaz, apasionada, resuelta, emprendedora, decidida (a diferencia de su papel mucho más acotado y restringido en la tragedia) y llevará a cabo sus objetivos<sup>198</sup>. Sabemos que el protagonismo

---

<sup>198</sup> Como señaló Wardropper: “en la España del Siglo de Oro la comedia es el prelude de una tragedia en potencia. (...) ... a veces se adivina un embrión de comedia de capa y espada en los sucesos que nos relatan como inmediatamente anteriores a una tragedia de honor” (1978: 227). De modo que los sucesos de las comedias de enredo que lidian con personajes femeninos aún fuera del matrimonio son la antesala del peligro (mortal) en potencia que se cierne en el teatro sobre la mujer casada. Respecto al papel que el honor juega en el desarrollo del personaje femenino en las comedias, seguimos la reflexión de Wardropper al

de la mujer en las comedias se debería también, precisamente, a su papel menos formal en los aparatos sociales, en el régimen oficial, realidad que reduciría –desde el punto de vista de la verosimilitud– mucho más la actuación del hombre en la comedia por su rol social estandarte de responsabilidad y buen gobierno (sobre todo en el ámbito público). Sin embargo, esta coartada, el resguardo del personaje femenino tras este disfraz desafiante y libertario, sirvió –lo pretendieran o no los autores– para avanzar en el cuestionamiento de la posición social de la mujer, de su valía y de su mérito propios, de su capacidad de resolución y de actuación en los ámbitos de decisión que –por el momento– atañían a su vida privada, como era la elección de marido o la reclamación y restauración de su honra.

---

respecto: “En las comedias españolas (...) los personajes femeninos son los que de una manera general gobiernan los destinos de los hombres. Por esta razón, las mujeres sienten mucho menor apego al honor que los hombres que crearon el código y lo emplearon para tiranizarlas. En la comedia, el honor no es para la mujer una ley poco menos que sagrada; es un arreglo social hecho por el hombre, que puede servir para estabilizar la sociedad pero no se debe convertir en un fetiche ni aplicar hasta la exageración (1978: 226). Asimismo, remarca Luna cómo en el código del género trágico, el honor agraviado (o la sospecha del agravio) era vengado con la muerte de la causante de la deshonra: “en una sociedad barroca, con el problema del linaje y la genealogía agudizado ante las presiones de los cristianos viejos, la mujer adquiere una importancia social definitiva como *topos* y signo literario del honor, como el ‘otro’ donde reside el honor” (1993: 21). Señala Luna que las excepciones a la solución trágica demuestran la existencia de dos códigos genéricos, uno trágico y otro cómico, según quiera el autor someter a examen las implicaciones de un aspecto primordial de ese honor (fundamentos éticos o políticos) o tenga como base una imperfección de la pareja marital (1993: 21).



## 8.2. En torno a *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro

*Valor, agravio y mujer* de Ana Caro no es una comedia sobre Amazonas y, sin embargo, incluimos un comentario sobre la obra, porque parece difícil silenciar un texto tan excepcional, escrito por una mujer comediógrafa, en el contexto de escritura de comedias sobre Amazonas en los Siglos de Oro. La protagonista, además, se autoproclama en determinado momento, como hemos de ver, “nueva Amazona”. Ese elemento de comparación, que sintetiza el papel de un personaje metafóricamente “amazónico” (en el sentido de excepcional en su enfrentamiento belicoso a toda una sociedad) termina por hacer justificable la introducción aquí de unos comentarios sobre el texto de Ana Caro en unos nuevos contextos de análisis.

La literatura hace visible el doble estatuto de la mujer como sujeto literario activo y como objeto de su propia creación o de la masculina; posibilita la reflexión en torno a los comportamientos femeninos en el plano literario y las actitudes transgresoras derivadas. Los niveles de transgresión en la autoría femenina incluyen no sólo la afirmación de un espacio propio para escribir, sino que también factores relativos al rango social, la ortodoxia religiosa, un modelo dominante de feminidad y el discurso normativo que informa todo este modelo social. En este marco, las mismas autoras son agentes de desorden, pues materializan la transgresión de la cultura de la obediencia.

Leyendo los textos no es posible soslayar la conciencia de género, la dosis de subversión medida de los personajes activos femeninos que parece dejar espacio para una cierta ambivalencia de sus autores. Si en la literatura áurea autobiográfica escrita por mujeres dedicadas a la vida conventual (sor Juana Inés de la Cruz, Teresa de Jesús, Magdalena de la Cruz, sor Marcela de San Félix, sor M.<sup>a</sup> Jesús de Agreda...), el yo se apodera de la experiencia propia para transformarla en creación; en la escritura femenina de autoras dedicadas a la novela o al teatro (María de Zayas, Mariana de Carvajal, Ana Caro, Leonor de la Cueva y Silva, María Cazalla...) concurre también una clave de cambio político, con un matiz ineludible de vanguardia, de avanzada de un movimiento político (la lucha por la concienciación de las mujeres y la lucha por sus libertades) y de un auge literario (de la profesionalización y reconocimiento de la producción de las mujeres) que costaría siglos de alcanzar. De modo que escritoras áureas como María de Zayas o Ana Caro representan la reapropiación de la cultura y la palabra por las mujeres, voluntad que empieza ya con la ‘Querrela de las mujeres’ en la sociedad feudal y que continúa en el mundo moderno.

Ana Caro Mallén de Soto, dramaturga y poeta sevillana de la primera mitad del siglo XVII, de familia noble, gozó de la protección del poderoso valido de Felipe IV el Conde Duque de Olivares. Llevó una vida muy activa en la Academia Literaria del Conde de la Torre, mereciendo el sobrenombre de “Décima musa sevillana” y siendo alabada por el humanista utrerano Rodrigo Caro, en sus *Varones ilustres* de Sevilla. Sería amiga íntima de María de Zayas (Porro Herreras, 1995: 133; Luna, 1993: 13). Caro escribió poesía, relaciones de fiestas celebradas en Sevilla y Madrid, y otros textos, pero destaca especialmente dentro de su escritura su dedicación al teatro: compuso como dramaturga financiada por el Cabildo sevillano autos sacramentales para las fiestas del Corpus Christi de la ciudad, desde 1641 a 1645 –obras que no se han conservado en su totalidad–, también cuenta en su producción con una “Loa sacramental” (1639), y nos han llegado de su autoría dos comedias, *El conde de Partinuplés*<sup>199</sup> (1653) y *Valor, agravio y mujer*<sup>200</sup>. Como subraya Luna, la autoría para esta dramaturga barroca significaba prestigio y recompensa venal, y también “paso del silencio a la escritura, de la escritura privada a la audiencia teatral y de lo privado a lo público” (1993: 18).

El disfraz varonil es la respuesta en *Valor, agravio y mujer* ante una situación que requiere la actuación de la mujer fuera del ámbito privado. La protagonista, tras ver su honor ultrajado, se convierte en vengadora de su honra y para ello necesita ocupar el espacio público asignado al hombre. El argumento de la obra presenta al galán, don Juan, que abandona a Leonor en Sevilla y huye a Lisboa y luego a Flandes, y la dama sevillana decide ir en busca del burlador vestida de hombre y acompañada por su criado Ribete. La acción se complica al llegar a Flandes y descubrir que don Juan se ha enamorado de otra dama, Estela, quien a su vez se enamora de Leonor/Leonardo. Este equívoco permite a

---

<sup>199</sup> Como señala Establier, sólo una mujer, la dramaturga Ana Caro, se atreve en el XVII a convertir en protagonista de su comedia, *El conde Partinuplés*, a una mujer desdenosa, la princesa Rosaura, que se niega a contraer matrimonio por una profecía de su propio padre, aunque acabe –como todas las demás esquivas– unida al conde (2010: 109).

<sup>200</sup> De la comedia *Valor, agravio y mujer* contamos con dos ediciones modernas. La edición de Lola Luna en Castalia (1993); y la edición de María José Delgado, *Las comedias de Ana Caro: “Valor, agravio y mujer” y “El conde Partinuplés”*, Nueva York, Peter Lang, 1998. Luna estudió a la autora en su tesis doctoral: *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 1992. No se conoce la fecha de publicación de su comedia *Valor, agravio y mujer*, pues los ejemplares de las comedia impresas sueltas no son datables, a excepción de una suelta del siglo XVIII (Luna, 1993: 9). La primera publicación de la autora, una “Relación poética” de fiestas religiosas por los mártires del Japón celebrada en el convento de San Francisco de Sevilla, data del año 1628. Desde 1628 hasta 1653, fecha en la que se publica la edición de *El conde de Partinuplés* en *Laurel de Comedias. Cuarta Parte de diferentes autores*, a costa de Diego de Valbuena, doña Ana Caro se hará famosa por su poesía de Relaciones y por su teatro (Luna, 1993: 10). Los datos biográficos de Ana Caro (ca. 1600-1653) son escasos e indirectos. Luna la adscribe a la hipotética generación de 1635, a los escritores del período y del Régimen, al haber redactado una crónica poética de festejos religiosos y civiles a favor de la monarquía de Felipe IV y de su valido el Conde Duque de Olivares (1993: 13).

Leonor trazar su venganza (la muerte de don Juan). No obstante, la resolución no implicará ninguna muerte, sino el enlace en matrimonio del burlador y la agraviada. La mujer varonil consigue reparar su honra gracias a su propia iniciativa y a la libertad que le proporciona el disfraz varonil, la convención teatral de la comedia nueva que tanto éxito tuvo desde la fijación del paradigma en las comedias lopescas.

La gallarda Leonor, provocadora y comprometida con su destino, ante la falta a su palabra del galán, se presenta en Flandes disfrazada de hombre, dispuesta a acabar con la causa de su deshonra. Pero el hecho de que bajo este disfraz enamore también a la nueva dama que desea su burlador convierte a Leonor/Leonardo, galán fingido, en objeto de deseo tanto de hombres como de mujeres. “Damas enamoran damas”, como señala Ferrer, porque la belleza de estos falsos galanes, además de la tensión erótica que el recurso del disfraz varonil de la actriz proporcionaba sobre las tablas, era muy útil para enmarañar la trama y mantener el suspense (Ferrer, 2003: 198-201)<sup>201</sup>. El galán fingido, Leonor/Leonardo, no cederá en su juego amoroso hasta lograr sus objetivos. Este enredo que plantea la comedia mediante el recurso del disfraz varonil, que pese a su trágica motivación inicial (la venganza de un agravio de honor), provoca cómicos equívocos, no deja de significar a la vista de todos el conflicto entre dos ámbitos, el público y el privado, demostrando la imposibilidad de que la mujer se desenvuelva en el primero si no es bajo la máscara. Se presenta así el problema de fondo entre dos perspectivas genéricas y la

---

<sup>201</sup> En su artículo “*Damas enamoran damas*, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega”, Ferrer señala cómo “a pesar de sus intentos por aparentar ser ‘muy hombres’, precisamente lo que suele enamorar a otras damas de estos ‘rapaces afeminadillos’ es su delicadeza, su trato afable, y aquellas cualidades físicas que más las identifican como mujeres” (2003: 208). Al respecto Luna formula la pregunta: “¿Qué tema más apropiado para un ‘género hermafrodito’ como la comedia que el de un personaje en parte femenino (esfera privada) en parte masculino (esfera social)?”, y sigue: “en este doble juego de la invención literaria, la interioridad del personaje (revelado en los apartes al público o al criado y en los monólogos) se disocia de su apariencia pública (escenario, actores), proyectando un conflicto individual al grupo” (1993: 36). Igualmente, señala Luna cómo en las polémicas sobre la licitud del teatro se hacía hincapié en los argumentos referidos a la deshonestidad de la mujeres vestidas de hombre porque incitan a la lujuria, pero lo que realmente incomodaría a los moralistas reside en una censura moral que va más allá de lo sexual: “pues lo verdaderamente perturbador es la rebelión contra un orden natural, como se desprende de un texto clave de Lope sobre las relaciones entre personajes dramáticos y sociedad. En la dedicatoria a la señora Fenisia Camila que precede a *La vengadora de las mujeres*, dice Lope a su amante: ‘Y si le ha de suceder lo que a Laura... no intente por vanidad cosas que no teniendo por fundamento la virtud se oponen a la naturaleza’ ” (1993: 38). Se trata una vez más del famoso orden natural al que alude Lope, amparado en la fuerza del amor y en la natural inclinación al amor de las mujeres que convierte a sus personajes femeninos esquivos en mujeres enamoradas, pues las leyes de la naturaleza así lo exigirían, equiparando de nuevo orden establecido a orden natural, y autoridad bíblica a derecho “natural”. De modo que este tipo de mujer disfrazada de hombre es transgresivo porque “propone a las mujeres la utilización de un modelo masculino, el de la violencia y de las armas, para conseguir un fin honorable y lícito, la venganza del burlador” y esta ruptura de los códigos simbólicos sociales demuestra que “son los signos convencionales –por ejemplo el vestido y el lenguaje– los que construyen los tipos y estereotipos masculinos y femeninos” (1993: 43).

imposibilidad de vencer la barrera impuesta a la mujer sin subterfugios que la trasmuten en el otro sexo.

Así, la paradigmática ruptura de fronteras entre el espacio público y el privado que a la vez se lleva a cabo en el teatro, se realiza en gran parte gracias al recurso del disfraz varonil, recurso que se populariza enormemente en la comedia nueva<sup>202</sup>. La mujer vestida de hombre, sobre la que Carmen Bravo-Villasante escribió un libro ya clásico<sup>203</sup>, sirviendo al teatro como plataforma para el acceso efectivo al poder de la mujer desde el campo posibilista de la literatura, avanzadilla imposible en el campo político. Bravo-Villasante sostiene que la utilización del disfraz varonil es un recurso literario, y en el caso de su uso en la comedia áurea indica las fuentes italianas y apunta las circunstancias que caracterizan las obras españolas que estudia: la originalidad de Lope, la variedad de que hace gala su escuela, las peculiaridades añadidas por Tirso, la complicación de Calderón –quien se sirve también del doble travestismo–, y remarca también la autora la extravagancia con que aplicarían el recurso los dramaturgos de la escuela calderoniana. El móvil inicial de las obras que recurren al disfraz varonil es el propósito de las protagonistas de “conseguir o reanudar en el espacio privado lo que las normas de comportamiento que rigen en el mismo, impiden” (Porro Herrera, 1995: 122). Esta ocultación de la personalidad para reclamar sus derechos o restaurar su honor agraviado se convierte en una clave fundamental en la disposición e identidad de personajes femeninos como la protagonista de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro. El éxito del disfraz varonil permitió, como destaca Ferrer, que los personajes femeninos, disfrazados de varón, se entregaran “a la aventura, viajando y actuando con una libertad de

---

<sup>202</sup> En la comedia pastoril de Lope *La selva confusa* se presenta el siguiente autocomentario sobre la comedia, dentro de la tradición de los autores de introducir guiños o comentarios irónicos de los personajes sobre las convenciones y los artificios de la propia comedia. Así, se pone en evidencia mediante el diálogo de los personajes la popularidad del uso del disfraz varonil en el teatro: “MARCIAL: ¿Vestirás de hombre? / JACINTA No, no me aplico el traje yo, / que es muy de comedias eso” (Madrid, ed. RAE, tomo IX, 1930, 358a).

<sup>203</sup> Bravo-Villasante registra hasta trece motivos para la utilización del disfraz varonil: 1) Las enamoradas; 2) Las guerreras hombrunas; 3) Las vengadoras de una afrenta de familia; 4) Las que quieren reinar; 5) Las que usan el disfraz “a lo divino”; 6) Las estudiantes; 7) Las que huyen de algún peligro; 8) Las que representan comedias; 9) Las defensoras de su patria; 10) Las criadas acompañantes de sus señoras; 11) Las que fueron así vestidas de pequeñas; 12) Las que ayudan a sus familiares; 13) Las que tienen dificultades económicas (1976: 153). No obstante, este recurso adquiere un sentido específico según el tipo de texto, la intervención del personaje o el espacio escénico en que se halla. Además, como señala Ferrer, Lope utilizó intencionadamente estas escenas para crear en el escenario “una tensión de erótica ambigüedad presentando a actrices disfrazadas de hombres en escenas de cortejo amoroso con otras damas, escenas que, aparte de su carga erótica, le permitían crear situaciones cómicas, entre las cuales se contempla también la parodia de ciertos patrones de conducta masculinos” (2003: 198).

movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer y, en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino” (2003: 195).

Leonor, el personaje femenino protagonista que presenta la comedia de Ana Caro, no se sirve del recurrente tipo de mujer varonil que encarna la dama esquivada, sino que se corresponde con el tipo de mujer varonil vengadora, que al tratar de reparar su agravio ocupa el papel reservado al hombre en el orden social (Mckendrick, 1974: 261-276; Bravo Villasante, 1976: 60; Luna, 1993: 36)<sup>204</sup>. En este sentido, destaca el soliloquio de Leonor que cierra el segundo acto, después de que se haya presentado a su hermano Fernando como su primo Leonardo de Ponce, para ocultarle su identidad y ganarse su amistad, y tras haberse enterado en su encuentro con Fernando de que don Juan requiere de amores a Estela<sup>205</sup>:

¿Adónde, cielos, adónde  
vuestros rigores se encubren?  
¿Para cuándo es el castigo?  
La justicia, ¿dónde huye?,  
¿dónde está? ¿Cómo es posible  
que esta maldad disimule?  
¡La piedad en un alevé  
injusta pasión arguye!  
¿Dónde están, Jove, los rayos?  
¿Ya vive ocioso e inútil  
tu brazo? ¿Cómo traiciones  
bárbaras y enormes sufres?  
¿No te ministra Vulcano,  
de su fragua y de su yunque,  
armas de fuego, de quien  
sólo el laurel se asegure?  
Némesis ¿dónde se oculta?  
¿A qué dios le sustituye  
su poder, para que grato  
mi venganza no ejecute?

---

<sup>204</sup> Como subraya Bravo Villasante: “sólo aparentemente es grande la distancia que hay entre una disfrazada por amor y una guerrera de tipo amazónico, lo común a ambas figuras es el gesto decidido e independiente, la actitud libre, la superación o transgresión de los límites impuestos a la mujer” (1976: 60).

<sup>205</sup> Seguimos la edición de Lola Luna, *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, Madrid, Castalia, 1993.

Las desdichas, los agravios,  
hace la suerte comunes.  
No importa el mérito, no  
tienen precio las virtudes.

(...)

¿Yo aborrecida y sin honra?  
¿Tal maldad los cielos sufren?  
¿Mi nobleza despreciada?  
¿Mi casta opinión sin lustre?  
¿Sin premio mi voluntad?  
Mi fe, que las altas nubes  
pasó y llegó a las estrellas,  
¿es posible que la injurie  
don Juan? ¡Venganza, venganza,  
cielos! El mundo murmure,  
que ha de ver en mi valor,  
a pesar de las comunes  
opiniones, la más nueva  
historia, la más ilustre  
resolución que vio el orbe.  
Y, ¡juro por los azules  
velos del cielo y por cuantas  
en ellos se miran luces,  
que he de morir o vencer,  
sin que me den pesadumbre  
iras, olvidos, desprecios,  
desdenes, ingratitudes,  
aborrecimientos, odios!  
Mi honor en la altiva cumbre  
de los cielos he de ver,  
o hacer que se disculpen  
en mis locuras mis yerros,  
o que en ellas mismas apuren  
con excesos cuánto pueden ,  
con errores cuánto lucen

valor, agravio y mujer,  
si en un sujeto se incluyen.

(vv. 820- 887)<sup>206</sup>

Así expresa la vengadora que, pese a la contraria opinión pública que atribuye a las mujeres inconstancia y cobardía, ella demostrará, con la persecución activa de su ofensor, que nada podrá frenarla en su determinación de reinstaurar su honor, prometiendo que la lucha será a muerte: “que he morir o vencer, / sin que me den pesadumbre / iras, olvidos, desprecios”; declarando cómo está dispuesta a atravesar las fronteras necesarias para la recuperación de su honra; invistiéndose con la libertad de movimientos propia del hombre, del padre o del hermano que sí están autorizados por los códigos sociales a velar por el honor de la mujer agraviada. Y la parte más importante que revela el personaje de Leonor, y también se aprecia en este pasaje, es que Leonor es sensible al honor igual que el hombre y, por tanto, como el hombre, requiere su venganza por sus propias manos.

Este protagonismo femenino supone, así también, una reivindicación de igualdad basada en el reconocimiento de intereses individuales y no colectivos o estamentales. Serralta apunta que hay en la comedia nueva una voluntad constante de igualar al hombre y a la mujer, una reivindicación de igualdad nada conformista (Serralta, 1979: 99). Y el modo fundamental en que se expresa esta reivindicación de igualdad es mediante la crítica feroz a los engaños masculinos en el trato con las mujeres. En este orden de cosas, el viaje que emprende la vengadora Leonor efectivamente deja al descubierto esos engaños y, cumpliendo con las propias reglas del orden social, exige su desagravio por ley. El disfraz de Leonor sirve aquí para combatir las traiciones masculinas y facilitará que ella consiga su objetivo imitando las tretas de los hombres, actuando igual que los hombres, enamorando a damas y buscando su venganza mediante su ingenio y las armas. Así don Juan se verá obligado a aceptar el desafío de Leonardo/Leonor:

LEONOR        Don Juan, mataros deseo,  
                  no morir, cuando imagino  
                  de aquel objeto divino  
                  ser el venturoso empleo.  
                  Acortemos de razones,

---

<sup>206</sup> Seguimos la edición de Lola Luna, *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, Madrid, Castalia, 1993.

que en afrentas declaradas  
mejor hablan las espadas.

D. JUAN        ¡Qué terribles confusiones!,  
                  matar y morir pretendo. (vv. 2518-2526)

Don Juan, el burlador, se ve forzado a aceptar el duelo de Leonardo/ Leonor, que ha intentado evitar cobardemente con varias excusas<sup>207</sup>. Por tanto, el comportamiento varonil del personaje de Leonor sitúa a la mujer en un plano de igualdad con el hombre: actúan igual, luego son iguales. Serralta subraya cómo en una sociedad de signo exclusivamente masculino es natural que la valoración de la mujer empiece por la conquista de los atributos propiamente masculinos:

Por eso tiene tanta importancia en este aspecto la aparición de en la literatura del tipo de la mujer varonil. Por eso cualquier intrusión de la mujer en el terreno del hombre, aunque fuese artificial y limitada a ese mundo femenino particular que constituye el espacio teatral, cualquier protagonismo femenino en acciones y actitudes hasta entonces típicamente masculinas, tienen un valor ejemplar y suponen un progreso, por reducido que sea, hacia la igualdad (1979: 105).

Cabría preguntarse si el personaje de la comedia de Ana Caro quiere casarse por amor, o por conveniencia propia, por interés personal, pues es su única salida al honor ultrajado. Si aceptamos la segunda opción, se opondría frente al amor ciego típico de las comedias de capa y espada, con una concepción mucho más utilitaria basada en el interés y el beneficio personal.

Al mismo tiempo, la intriga de enredo, típica de la comedia de capa y espada, se explota en la obra con toda una serie de equívocos, ocultamientos, el juego de las dobles identidades, el enamoramiento de una mujer por otra confundida por su disfraz varonil, desembocando todo ello en el matrimonio de la pareja protagonista. Siguiendo a Maravall, tendríamos otro ejemplo de los mecanismos de la comedia nueva: “a través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses

---

<sup>207</sup> La actitud valiente de Leonor se contrapone a la falta de valor de don Juan, que se perfila como un personaje cobarde, frívolo, en palabras de la propia Leonor: aleve, ingrato, mudable, injusto, engañador, falso, perjuro, bárbaro, fácil, sin Dios, sin fe, sin palabra (vv.1472-1476). El personaje de don Juan está contestando a la idea de que la mujer es voluble (“el mundo murmure / que ha de ver en mi valor / a pesar de las comunes / opiniones, la más nueva / historia, la más ilustre / resolución que vio el orbe”, vv. 864-870), con la consiguiente inversión de los roles de género que se produce en el mundo al revés de la comedia. Frente a la virilizada Leonor, su antagonista masculino es un pusilánime don Juan burlado.



tradicionales” (1975: 536). De modo que el avance desde la dimensión social siempre es pausado y ambiguo: si, siguiendo a Maravall, no se puede obviar el valor integrador característico del barroco (en el que la aparente libertad de la que gozan las mujeres en el teatro desemboca en una integración por el casamiento), tampoco se puede ignorar el fondo de tensión y discrepancia sobre el cual se desarrolla el proceso reintegrador. Como señala Serralta respecto a la influencia en la evolución de las mentalidades de las ideas que se expresan en la comedia:

La exaltación de la primacía de los intereses individuales nos parece que constituye una puerta abierta hacia la lejanísima destrucción de la trama social del barroco, un aburguesamiento incipiente en la escena española, tímido tal vez y muy limitado por todas las defensas del sistema imperante, pero presente, sin embargo, y totalmente opuesto a las estructuras neo-señoriales del teatro anterior. Es difícil valorar el impacto de esta nueva actitud; pero, por limitada que sea, no se puede ignorar su existencia (1979: 105).

De modo que Leonor, la protagonista de *Valor, agravio y mujer*, se mueve dentro del sistema establecido que sostiene que el modo natural de culminar el amor entre hombre y mujer es la institución matrimonial, idea básica y común a la mayoría de las comedias. Ahora bien, primero, es ella quien ama y quien satisface su deseo; y segundo, ante la huida de su amante es ella quien reclama su honor, quien tras ser abandonada decide emprender el camino hacia la recuperación de su honra. Por ello, tras el enredo y el caos del engaño, y las múltiples identidades de los personajes propias del subgénero, aguarda el triunfo de la dama protagonista que, audaz y valiente, tomó las riendas de su propio destino. Es Leonor quien consigue sus objetivos, la mujer que desde el primer parlamento se pregonó “nueva amazona”, como clama en este diálogo con su lacayo Ribete:

(Sale D.<sup>a</sup> Leonor vestida de hombre, bizarra, y Ribete, lacayo.)

LEONOR        En este traje podré  
                  cobrar mi perdido honor

RIBETE        Pareces el Dios de amor.  
                  ¡Qué talle, qué pierna y pie!  
                  Notable resolución  
                  fue la tuya, mujer tierna

y noble.

LEONOR

Cuando gobierna  
la fuerza de la pasión,  
no hay discurso cuerdo o sabio  
en quien ama; pero yo,  
mi razón, que mi amor no,  
consultada con mi agravio,  
voy siguiendo en las violencias  
de mi forzoso destino,  
porque al primer desatino  
se rindieron las potencias.  
Supe que a Flandes venía  
este ingrato que ha ofendido  
tanto amor con tanto olvido,  
tal fe con tal tiranía.  
Fingí en el más recoleto  
monasterio mi retiro,  
y sólo a ocultarme aspiro  
de mis deudos; en efecto,  
no tengo quien me visite  
si no es mi hermana, y está  
del caso avisada ya  
para que me solicite  
y vaya a ver con engaño,  
de suerte que, aunque terrible  
mi locura, es imposible  
que se averigüe su engaño.  
Ya, pues me determiné  
y atrevida pasé el mar,  
o he de morir o acabar  
la empresa que comencé,  
o a todos los cielos juro  
que, nueva Amazona, intente,  
o Camila más valiente,  
vengarme de aquel perjurio  
aleve.

RIBETE

Oyéndote estoy,

y ¡por Cristo! que he pensado  
que el nuevo traje te ha dado  
alientos.

LEONOR                    Yo, ¿soy quien soy?  
engañaste si imaginas,  
Ribete, que soy mujer;  
mi agravio mudó mi ser. (vv.464- 510)

Semiramis y Camila serán los modelos literarios para la mujer varonil y disfrazada Leonor. Luna subraya cómo los vv. 507-510 recuerdan los de Semiramis a Lisias en *La hija del aire* de Calderón: “Y así, si piensas que soy / quien piensas, Lisias, te engañas; / porque ya no soy quien piensas” (Luna, 1993: 83; Delgado, 1998: 57). La reina y conquistadora, Semiramis, también disfrazada de varón cuando la situación bélica lo requería, y el personaje de Camila que en la *Eneida* participó en la lucha contra Eneas, realizando hazañas comparables a las de las Amazonas griegas, son los ejemplos de mujer varonil que inspirarían el personaje de Leonor<sup>208</sup>. En este parlamento de Leonor se aprecia también cómo Leonor se acoge a la razón y no a la pasión como eje que rige su actuación: como “nueva Amazona” se valdrá de su ingenio y de sus armas. Igualmente, queda patente en esta declaración de Leonor que como mujer sólo puede ocultarse bajo las paredes del convento; en cambio, como hombre puede salir del enclaustramiento y defender su honor en el espacio público. Leonor en su viaje a Flandes para enfrentarse a don Juan y obligarle a reconocer su responsabilidad y actuar en consecuencia (cumpliendo el compromiso de matrimonio), ha vencido a los hombres en la astucia, en el amor y en las armas, siendo “mujer en el papel y hombre en la representación” (Luna, 1993: 23). Leonor ha desafiado los argumentos de la opinión masculina que menosprecian e imposibilitan la capacidad de respuesta y competencia de la mujer para llevar a cabo su cometido, y lo ha hecho rozando los márgenes de lo prohibido, proyectando en su cuerpo femenino el imaginario masculino que es requerido y que supera el mero disfraz varonil. Porque, como señalábamos, estamos ante un tipo mujer varonil en su vertiente de mujer vengadora, que no dudará en emplear las herramientas que sean necesarias, y que vence tanto en el plano intelectual como en las armas, pues es ella quien propone el desafío y quien parece llevar

---

<sup>208</sup> Camila fue hija de Orifía, y reina de la Amazonia junto a su hermana Hipólita. Fue muy estimada por su bravura, su agilidad con las armas, y también por su sabiduría (Delgado, 1998: 57). Otra Camila fue el personaje de la *Eneida*, hija del rey de los volscos, Métabo de Priverno y de su esposa Casmila, vivió consagrada a Diana, en medio de la selva, cazando y ejercitándose en la guerra; tomó parte literaria en la lucha contra Eneas y fue asesinada por el héroe Arrunto (Luna, 1993: 82).

la ventaja en el duelo que será convenientemente interrumpido. El matrimonio final será ya el encargado de sancionar convencionalmente la función de autorización y control de posibles deslices hacia zonas de erotismo peligroso.

De manera que el respeto a los valores de la sociedad de su tiempo siempre está presente (las relaciones entre amos y criados, la defensa del honor burgués o aristocrático, la añoranza del mundo caballeresco literaturizado), y a él se han de unir o contraponer las críticas a esa misma sociedad para lograr un eje que permita cuestionar los valores que la rigen y la doble moral que la define. Se abre así la vía a la crítica o denuncia de ciertos comportamientos misóginos, sin obviar las exigencias sociales y valiéndose de ellas. En este contexto, autoras como Ana Caro o María de Zayas no dudan en introducir la denuncia de la misoginia imperante en la sociedad de su tiempo. Así, Zayas abre su novela corta *Estragos que causa el vicio. Desengaño décimo* (dentro de la segunda serie de relatos breves de corte amoroso –la primera es *Novelas amorosas y ejemplares* (1638)–, que lleva por título *Desengaños amorosos*, 1647) con la siguiente declaración de intenciones en boca de Lisis, la protagonista de la historia marco<sup>209</sup>:

Estaréis, hermosas damas y discretos caballeros, aguardando a oír mi desengaño, con más cuidado que los demás, o por esperarle mejor sazonado, más gustoso, con razones más bien dispuestas. Y habrá más de dos que dirán entre sí: “¿Cuándo ha de desengañar la bien entendida, o la bachillera, que de todo habrá, la que quiere defender a las mujeres, la que pretende enmendar a los hombres, y la que pretende que no sea el mundo el que siempre ha sido?”. Porque los vicios nunca se envejecen, siempre son mozos. Y en los mozos, de ordinario, hay vicios. Los hombres son los que se envejecen en ellos. Y una cosa a que se hace hábito, jamás se olvida. Como no traigo propósito de canonizarme por bien entendida, sino por buena desengañadora, es lo cierto que, ni en lo hablado, ni en lo que hablaré, he buscado razones retóricas, ni cultas; porque, de más de ser un lenguaje que con el extremo posible aborrezco, querría que me entendiesen todos, el culto y el

---

<sup>209</sup> Del *Decamerón* de Boccaccio toma la fórmula del marco narrativo: convaleciente Lisis por enfermedad (unas cuartanas) se reúnen unos personajes del entorno de la dama que, a lo largo de sucesivas noches, narran unas, y escuchan otros, unos relatos, diez en total. Novelas cortas en las que, bajo pretexto de “reformación de costumbres”, como se apunta en el prólogo, la autora incluye la denuncia social y los efectos opresivos del amor en la mujer, denunciando la doble moral que sí es comprensiva con los hombres. Como sostiene Yllera, Zayas retorna a la concepción más antigua del *exemplum* medieval y, como en éste, sus novelas son advertencias, pero ahora sobre todo dirigidas a las mujeres; sus novelas contienen enseñanzas, no ya religiosas o morales, sino sociales y profanas (Yllera, 1983). Este último relato de la serie de *Desengaños*, un trágico cuento de adulterio y violencia, es el único narrado por Lisis, el personaje central de la ficción de marco: las veladas que tienen lugar en su honor y cuyo formato –la narración, por las damas del grupo, de cuentos de desengaño– ha sido estipulado por ella.

lego; porque como todos están ya declarados por enemigos de las mujeres, contra todos he publicado mi guerra (1950: 469-470).

E igualmente cierra su novela corta –en la que la protagonista Lisis, “codiciosa y deseada de muchos, no se sujetó a ninguno”, pues decide quedar en clausura– con esta advertencia:

Y vosotras, hermosas damas, si no os desengaña lo escrito, desengañeos lo que me veis hacer. Y a los caballeros, por despedida, suplico muden de intención y lenguaje con las mujeres, porque si mi defensa por escrito no basta, será fuerza que todas tomemos las armas para defendernos de los enemigos, aunque no sé qué mayores enemigos que ellos, que nos ocasionan mayores ruinas que los enemigos (1950: 509).

De modo que en esta segunda serie de novelas, los *Desengaños amorosos* (1647), en la que Zayas plantea ciertos argumentos esenciales –como la imposibilidad de fiarse de los hombres por su crueldad e irracionalidad, la inevitabilidad del fin trágico de cualquier matrimonio o amorío, o la necesidad de rechazar a los hombres y al mundo secular–, el relato que cierra la serie opta por incidir en la elección de la vida conventual para la mujer, pues el otro estado aceptado para ésta, el matrimonio, no la libra tampoco de los resultados desastrosos. Muestra así también los mismos temores que aducen desde el teatro los personajes femeninos bajo el tipo de la mujer varonil esquiva: ante la salvaguarda de la honra y las sospechas de la sociedad, los celos del marido siempre recaen sobre la mujer y el resultado es trágico o violento<sup>210</sup>. Bajo el doble patrón moral para juzgar a las mujeres o a los hombres, la obsesión por el honor y por el adulterio femenino son contemporáneos del mito de don Juan, “modelo de masculinidad agresiva que ataca a los demás en sus patrimonios femeninos, mediante el ritual estereotipado del amor cortés” (Vigil, 1994: 146), que disputa a otros hombres sus objetos, sus patrimonios, sus mujeres. Los perjuicios morales y sociales que contaminan la esfera del amor tienen

---

<sup>210</sup> En 1636 Quevedo escribió una de sus visiones, *La hora de todos*, en la que imaginaba un parlamento de todas las naciones convocado para discutir y legislar sobre todos los males de índole política y social que afligían a la humanidad. Como comenta Parker, las mujeres, precursoras imaginarias de las sufragistas y las liberadoras feministas, denunciaban la tiranía masculina; entre otras quejas, afirmaban: “El adulterio en nosotras es delito de muerte, y en vosotros entretenimiento de la vida” (1986: 158). Se manifiesta una vez más, cómo, una vez contraído el matrimonio, la fidelidad al cónyuge se convertía en el modelo esperado, pero la doble moral regía para juzgar a hombres y mujeres. Como se plasma en el teatro y en la literatura de la época, la preservación de la santidad del matrimonio dependía de la constancia en la virtud de las esposas, y cualquier quiebra en esa virtud e integridad supondría el castigo de las esposas. Además, las convenciones teatrales mantenían la tradición de que los maridos tenían el derecho de vengar la deshonra causada incluso si ésta no pasaba más allá del campo de las intenciones o de las sospechas (Parker, 1986: 159), como recuerda Zayas en sus novelas cortesanas.

en las mujeres las víctimas predilectas; la tiranía masculina las convierte en víctimas de la opresión de maridos celosos y vengativos a los que Zayas recomienda que presten mayor atención a sus esposas para evitar futuros males.

Tanto Zayas como Caro coinciden en su crítica y condena del don Juan seductor quien, conseguido su propósito, se desentiende de su amante. Justamente a la defensa del honor femenino, emprendida por la misma ofendida, dedicó Ana Caro su comedia *Valor, agravio y mujer*. Siguiendo a Luna, en *Valor, agravio y mujer* Caro se sirve de un lenguaje variado y polifónico, con una gran variedad de registros, convenciones y códigos para expresar un mundo literario donde se produce una transferencia mimética de códigos sociales y lingüísticos. Así, en esta comedia, dice Luna:

Se combinan varios elementos dramáticos esenciales del código del honor literario del Siglo de Oro: la virtud de la mujer, la virtud por excelencia, es decir la castidad, se convierte en virtud varonil, es decir en valor; el agravio personal al honor se convierte en venganza familiar, por tanto social; y, por último, la mujer abandona su papel pasivo en la relación seductor-verdugo / seducida-víctima y altera simbólicamente el código del honor usurpando para sí el papel dramático de vengador, gracias al disfraz de hombre (1993: 15)<sup>211</sup>.

Frente al código social que limita severamente la libertad de las mujeres, Parker subraya cómo “en el teatro, ello conduce a la concienciación de los derechos sociales de la mujer” (1986: 170). Pues la protagonista de la comedia nueva se caracteriza por ser una fuerza que vence todos los obstáculos que se le presenten con tal de conseguir su objetivo, y la dama principal de la obra de Caro, Leonor, es una figura que encarna los ideales del personaje femenino irredento, es independiente, enérgica y arrojada. En todo caso, la actitud bélica de las damas enamoradas, ultrajadas en su honor, se explica por esa necesidad de recuperación de su honra, y por su ambición de participar activamente en

---

<sup>211</sup> Luna destaca la polifonía de voces que caracteriza la comedia de Ana Caro, ya que la autora recurre a la intertextualidad de forma constante, ya sea desde la cita literal (como en el caso de las décimas atribuidas a Juan de Salinas [vv. 1763-1782]), ya sea mediante la alusión a un texto anterior, evidente en la paráfrasis de parlamentos de *El burlador de Sevilla* (vv. 1984-1988), en las alusiones a pasajes cervantinos (vv. 131-136) o en los ecos calderonianos del personaje de Leonor/Leonardo (1993: 16). Luna señala que Ana Caro deriva su hipertexto de un hipotexto anterior, apuntando cómo “en cierta medida, *Valor, agravio y mujer* es una transformación indirecta, una “imitación”, del mítico texto atribuido a Tirso. Una adaptación en forma de parodia dramática de un *Don Juan* engañado y burlado por una de sus seducidas amantes” (1993: 17). Teniendo en cuenta que sería “un caso temprano de “transmitificación” que opera como “desmitificación” paródica del mito de Don Juan, la composición de la comedia podría ser posterior pues a la publicación de los dos textos con las dos versiones de la comedia sobre don Juan Tenorio: *El Burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis* (el primero impreso entre 1627-1629 y el segundo entre 1632-1635, en presas sevillanas) (1993: 17).

esa reparación<sup>212</sup>. Como señala Luna: “Ana Caro se adhiere a los valores y estructuras de la sociedad patriarcal de su época, creando al mismo tiempo una inversión de roles y ensayando una cierta reorientación en la posición de las mujeres en la sociedad” (1993: 32).

En definitiva, la consideración de la mujer y la relación entre los sexos en el paso del siglo XVI al XVII no elude las actitudes misóginas, y la posición subalterna y dependiente se sigue reglamentando. De manera que desde las situaciones que ponen en escena Lope, Tirso, Calderón, Solís, Caro, se pueden observar ciertos atisbos de reivindicaciones positivas para el género subalterno: el logro del respeto de sus maridos, el mantenimiento de la fidelidad en el matrimonio, la rehabilitación del matrimonio o el derecho al estudio, entre otras. Demandas que giran en torno a “la necesidad moral, social y teológica del matrimonio, necesidad sobre la que los moralistas se habían manifestado repetidas veces” (Palacios Alcalde, 1991)<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> Se debe mostrar cierta prudencia ante la crítica anglosajona que puede introducir juicios de valor ahistoricistas insistiendo en el feminismo atribuido a Ana Caro, críticas como la de Matthew Stroud que señala respecto al personaje de Leonor: “cuando se casa con Juan abdica su estado igual y se subordina de nuevo al hombre. En el texto no hay nada que implique que su condición es mejor al final que cuando empezó la primera jornada. Le falta a Leonor la conciencia feminista de que está luchando por una causa política que tiene importancia para todas las mujeres de la sociedad” (Stroud, 1986: 610). O la crítica de Teresa Soufas que destaca que la meta de Leonor es el reconocimiento público y privado de su matrimonio y lo consigue, pero destaca que muchas cuestiones quedan sin respuesta al final de la obra, desapareciendo la posición social preponderante de Leonor con la desaparición de Leonardo: “Nothing in the words or deeds of the three male principals indicates that Leonor’s enactment of a new exemplary role model has been taken to heart. None renounces his belief in the double standard, and Leonor’s transformation back to her rightful feminine identity brings about the disappearance of a supposed male character, Leonardo, from that society” (Soufas, 1991: 101). Frente a estas críticas, compartimos con L. Luna que las perspectivas ahistoricistas tienen efectos negativos sobre la valoración del alcance de los personajes dramáticos de Ana Caro: “serían anacrónicas evidencias textuales de un “feminismo” contemporáneo, ya sea de la igualdad o de la diferencia, en textos barrocos. (...) Aunque sí estamos de acuerdo con que Leonor es mujer y hombre a la vez, con esa condición mixta que se encuentra en muchas obras del Siglo de Oro. No hay una Edad Media represora y un Renacimiento igualitario para el género femenino. El Renacimiento supuso un proyecto estatal de subordinación de la mujer a la nueva unidad familiar del Estado moderno, mediante un programa educativo diferencial” (Luna, 1993: 31).

<sup>213</sup> En su conjunto el siglo XVII no iba a resultar demasiado favorable a la causa feminista; se mueve más bien entre misoginia heredada y la “Querelle des femmes”: “siendo especialmente la comedia quien aporte mayor número de ejemplos. Y si bien encontramos a bastantes mujeres que reclaman sus derechos, también es cierto que al final se rinden y someten a los convencionalismos del matrimonio que sale notablemente revalorizado. La novedad radicaría en que se le defiende como el estado deseable para ambos sexos y no sólo para la mujer. Lope, Calderón, Rojas, Zorrilla... proporcionan nutridos ejemplos” (Porro Herrera, 1995: 91).

### 8.3. Amazonas en las Indias de Tirso de Molina

Fundan pueblos, labran campos,  
república y reino forman,  
y prosiguiendo sus leyes,  
íclitas progenitoras  
fueron nuestras conquistando  
sus descendientes famosas  
cuantas naciones vecinas  
sus montes y valles moran.

Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias* (vv. 497-504)

#### 8.3.1. Geografía de las amazonas

Cada mito imagina tanto su historia como su geografía y, al tiempo, el mito solo madura al extenderse. Un paradigma claro de esta situación se halla en el mito amazónico, es decir, en las mitológicas guerreras que rechazaban ser madres de varones y cuyos reinos eran concebidos como tierra productora de hordas fieras de mujeres que vivían apartadas de los hombres para quienes planteaban una perpetua amenaza. Esta es la descripción de la amazona clásica, pero el mito clásico de las heroínas reunidas en matriarcado ha de reinventarse. La amazona que ingrese en la imaginación literaria hispánica de los Siglos de Oro ha de adaptarse al nuevo entorno sociocultural, lo cual exige una serie de modificaciones en el contexto general del mito. Un mundo exclusivo de mujeres queda fuera del tablero, de modo que el contexto del mito amazónico puede cambiar, pero subyace su sentido: se visibiliza el temor a la pérdida de poder, el temor a la igualdad con el otro, símbolo inconsciente –que ha pervivido hasta nuestro presente– del mal gobernante que subyuga al dictado patriarcal.

En este proceso de acomodación a los nuevos tiempos, el espacio juega un papel crucial. Se sigue la huella de estas heroínas que localizadas en diferentes espacios, alejadas ya de las riberas del río Termodón, han de superar o sucumbir a las imposiciones de la cultura dominante, patriarcal, que las instrumentalizará como mujeres exóticas en Las Indias (alejadas, por tanto, de la autodenominada civilización), o las convertirá en damas de la corte, en amazonas cortesanas que puedan reconciliarse con el *statu quo*.



De modo que, entendiendo el mito como un relato que explica, que trata de lidiar con fuentes de conflicto y tensión en el orden social, las amazonas y el espacio marginal en el que se las ubica –siempre del otro lado de la frontera, en islas imaginadas y susceptibles de conquistar, en territorios amenazantes o amenazados, en espacios de tránsito, restringidos o distópicos– suponen una transgresión al orden establecido. Estas mujeres protagonistas de la historia se enfrentan a una serie de obstáculos con el doble objetivo de mantener su poder y, a la vez, poder ampliarlo. Y ello utilizando no solo la inteligencia, sino también la fuerza física, luchando cuerpo a cuerpo en el campo de batalla; algo impensable para la mujer civilizada de la corte de Felipe IV, y una circunstancia más para catalogar como bárbaros a estos personajes femeninos: siempre extranjeras, excluidas.

Las amazonas se situaban en Asia Menor (el folclore y leyendas prehoméricas incluso las sitúan en India y África), y de ahí viajarían hacia los mitos de la Antigua Grecia y de la Vieja Europa (Weinbaum, 1999: 115). Las poderosas huestes de mujeres guerreras transitan así por Libia (amazonas negras, naturales de una isla perdida, Hespera, según Diodoro), por la península de Anatolia (en las orillas del Termodón que desemboca en el mar Negro, en Frigia, Cilicia, Esmirna...), las islas de Lesbos, Samotracia y otras islas del mar Egeo (Weinbaum, 1999: 26). A través de estos emplazamientos se va delineando una frontera que separa la cultura canónica de la denominada barbarie, quedando siempre bien diferenciada la periferia del centro.

Desde Asia Menor las míticas guerreras pasan a ubicarse en el Nuevo Mundo, con los descubrimientos tras las expediciones a Las Indias. Las noticias de las crónicas de Indias y los exploradores letrados dan fe de maravillosos hallazgos humanos y geográficos que no dudan en reflejar en los diarios de viaje. Se busca una vía para entender aquello que encontraban en el nuevo territorio, y el resultado es el cruce entre la realidad que encuentran y la imaginada (desde las leyendas griegas, los mundos de los libros de caballerías, el paraíso ideado desde los Diarios de Colón...), donde las amazonas conforman una pieza más de esa realidad ideada al abrigo de las ficciones viejo continente. También Lope de Vega revela esa dilatada filiación, como señalábamos, en la Dedicatoria de *Las mujeres sin hombres*: “(...) yo las hallo en Virgilio y en todos los autores y no sólo en aquellos, sino tan cerca de nuestra edad que en el viaje de Magallanes fueron vistas, si no mienten las relaciones de Sebastián del Cano y de Gonzalo de Oviedo”. La leyenda de las amazonas logró un puesto especial en la literatura de la época a partir de las noticias que dio Francisco de Orellana en junio de 1542: “cuando en su

exploración del Río Marañón, y, tras pasar la desembocadura del río Negro, arribó a un poblado donde halló las insignias de los legendarios personajes, y en una de las batallas contra el cacique Aparia observó la actuación de arrojadas mujeres que guerreaban con singular arrojo” (Torres Nebrera, 1993: 40).

Siguiendo el ejemplo de la Antigüedad clásica, en el Renacimiento, momento de colonización y descubrimiento del Nuevo Mundo, el motivo de la amazona se convierte de nuevo en metáfora de lo bárbaro, como señala Alison Tauffer: “the Amazon figure provided the Spaniards with a model for understanding and dealing with alien cultures by portraying these cultures as the inversion of European civilization” (Tauffer, 1991: 36). En este sentido apunta Remedios Mataix cómo “los relatos textuales e iconográficos de la imagen de la amazona americana reforzaban su inserción cultural y etnográfica, además de su asociación en el imaginario colectivo al ambivalente atractivo de un Nuevo Mundo oscilante entre lo siniestro y lo paradisíaco” (2010: 131). Esta traslación a territorio americano de los mitos y leyendas procedentes de la Antigüedad y la Edad Media, a las antiguas ideas grecolatinas de la Edad de Oro y la Arcadia, tuvo una gran repercusión sobre las primeras plasmaciones del imaginario del Nuevo Mundo que los colonizadores y exploradores europeos promovieron a su llegada al nuevo continente. Este recurso se debe a la necesidad de Occidente de identificar, reconocer y hallar referentes aplicables a un mundo ajeno, desconocido, extraño e inhóspito; pero, en contrapartida, difumina los límites entre la realidad y la leyenda, “de manera que se soslayan los materiales de una historia precolombina cuyos principales actores eran del todo desconocidos en Europa” (Ferri Coll, 2010: 308). Como señala Mataix, los europeos se topan con un mundo “lleno de novedades naturales, humanas y morales, que además tuvo el significado trascendental de desestabilizar y poner en tensión casi todos los saberes y creencias aceptados, y que permanecía invisible salvo a través de los relatos y cartografías” (1999: 186).

En este orden de cosas, Hermenegildo señala que la reina amazona de la obra de Tirso, Menalipe, se convierte en el símbolo de la visión mítica que se tiene de América (encarnado también en leyendas como la de El Dorado, la de las siete ciudades de Cibola o la de la existencia de las propias amazonas):

El fondo mítico de dichas leyendas, “acuñadas por el viejo patrón de los mitos culturales del Viejo Mundo que consigo portan, como paradigmas de la creación fantástica, los descubridores y conquistadores”, en palabras de Francisco Ruiz Ramón, se integra en

la creación tirsiana hecho anécdota en la presencia de las dos muchachas amazonas, la reina Menalipe y su hermana, la adivina, la maga, la hechicera Martesia (1993: 41).

Las amazonas de la obra se inscriben así, como quedará manifiesto, en el espacio de lo maravilloso, lo remoto, lo bárbaro e incluso lo brujeril; configurándose su espacio como una expresión más de la lejanía mítica en que está situado el reino amazónico, el dominio ginecocrático.

En este contexto, la incorporación geográfica de las amazonas en Las Indias obedece a una doble reacción ante la otredad del habitante del continente americano, pues la adopción de la figura excéntrica de la amazona funciona como emblema del otro americano (salvaje, exótico, diferente, bárbaro), pero también como símbolo de encarnación del otro en la propia cultura: la mujer, definida desde la Antigüedad clásica desde un sistema de polaridad respecto al hombre. En este sentido, Mataix subraya una feminización aún mayor para referirse al Nuevo Mundo e indica cómo los europeos construirán una imagen simbólica, que aparecerá recurrentemente en las artes del Renacimiento y el Barroco, en la que resulta especialmente significativa la feminización de aquella tierra descubierta:

Para representar al Otro, la alteridad absoluta que era América, la imaginación europea, tan eurocéntrica y androcéntrica, acudió a la tradicional feminización de la naturaleza conquistada (un tropo recurrente del pensamiento colonizador por lo menos desde Hesíodo), como parte de ese fenómeno inevitable –lo fue para europeos y americanos– de inserción de lo desconocido que aparecía repentinamente en los paradigmas explicativos de la propia tradición. En el caso europeo, los espacios y las costumbres del otro americano fueron estructurados a partir de un horizonte de expectativas heredado del mundo clásico, pero no deja de resultar llamativo que en ese proceso, y de entre el amplio repertorio mítico de lugares y seres fantásticos que los conquistadores llevaron consigo y esperaban encontrar, la resonancia de las Amazonas, esas hábiles guerreras protagonistas de memorables episodios histórico-mitológicos de la Antigüedad, ocupara un lugar fundamental en la formulación y consolidación de una alegoría americana en la que el rasgo femenino exacerbó los atributos otorgados al Nuevo Mundo como alteridad exótica, fascinante y peligrosa. (1999: 187).

Ante la distópica realidad con la que la oficialidad representaba el reino de las amazonas, bajo el tópico clásico del mundo al revés, el modelo de sabiduría y justa monarquía ubicado en un reino feliz y próspero es representado por el modelo de

liderazgo encabezado por el hombre, frente al reino tiránico y opresivo que representa para el *statu quo* el dominio de la mujer. De manera que, a pesar de las motivaciones primeras para la creación del mito, el reino de las Amazonas sirve para dar cuenta de la mistificación que transforma la cultura canónica en natural, universal y única. Los mitos (es decir, el conjunto de costumbres, ritos, rutinas, etc., como los describe Barthes [1970, 2010]) de la vida cotidiana son los que se invierten en las islas de Amazonas, evidenciando así que lo natural no tiene por qué coincidir con lo tradicional, lo acostumbrado o lo habitual<sup>214</sup>.

### 8.3.2. El texto en la historia

La obra de Tirso de Molina, *Amazonas en la Indias*, incluida en su *Trilogía de los Pizarros*, cabe comprenderla dentro del proyecto político-religioso que sustentaría la ideología de la conquista, un proyecto de descubrimiento y ampliación de los límites mundo a través de una cruzada santa evangelizadora; así, también Tirso legitima la conquista por la propagación de la fe<sup>215</sup>. Se trata, por tanto, de una trilogía histórica y las obras que la componen pertenecen al subgénero del drama histórico o comedia seria

---

<sup>214</sup> Como ya señalábamos, siguiendo a Tyrrell, en el mito como producto histórico del pensamiento griego, los mecanismos de inversión en el relato de las Amazonas constituyen un aspecto fundamental. En el patriarcado de la Atenas clásica, sistema social organizado según los lineamientos de la asimetría sexual del privilegio del varón, el mito se forja esencialmente para asegurar la perpetuación del *estatus quo*, para tratar de eternizar el funcionamiento del sistema cultural referido a campos como la guerra, el sexo, la etnografía, la política, el matrimonio. Así, el ideal cultural del hombre guerrero adulto dependía de que los jóvenes fuesen guerreros y después padres, y de que las jóvenes fuesen esposas y madres de esos varones. Pero la génesis del mito amazónico es la inversión de tal imperativo: las Amazonas van a la guerra y se niegan a ser madres de varones (Tyrrell, 1989: 14). De modo que la existencia del mito amazónico se relaciona notoriamente con la creación de mitos referidos al matrimonio, y sirve así para alertar de los peligros inherentes al no casarse.

<sup>215</sup> De los tres grandes dramaturgos españoles del Siglo de Oro, sólo Tirso de Molina pisó las nuevas tierras; fue de los pocos autores áureos de primera fila que viajó al nuevo continente, comprendiendo su estancia los años 1616-1618 (García Blanco, 1945: 264). Su experiencia americana empieza en 1616, cuando la orden mercedaria decide enviar un grupo de frailes a Nueva España para impulsar las labores de evangelización y los estudios de teología, y entre ellos estaba Fray Gabriel Téllez, profesor de teología (Zugasti, 2003: 38). Lope y Calderón hubieron de conformarse con los testimonios que desde 1616 iban dejando cronistas y viajeros; sin embargo, del aluvión de obras que se representaron en los corrales del XVII, sólo un pequeño número se inspiró en América, “tratando de personajes y sucesos históricos, describiendo el paisaje del Nuevo Mundo, argumentando a favor o en contra de conquistados y conquistadores” (Ferri Coll, 2010: 306). Las únicas obras que Tirso dedicó al tema americano dentro de su producción teatral son las que componen esta trilogía de *Los Pizarros*, ocupando *Amazonas en las Indias* el puesto central. Se trata de la única, dentro de la trilogía, cuya acción transcurre plenamente en territorio indiano, datada entre los años 1540-1548 aproximadamente (fechas asociadas a la expedición de Gonzalo Pizarro y su maestre Francisco de Carvajal al país de la Canela, en busca de El Dorado y al momento del ajusticiamiento de Pizarro por haber infringido las Nuevas Leyes de Indias).

histórica (Arellano, 1990, 1999; Zugasti, 2003)<sup>216</sup>. Esta cruzada se expande siguiendo los pasos de Cristóbal Colón, quien se presupone que querría haber visto consumada su hazaña con la ampliación de las tierras de la Corona y el triunfo del cristianismo. Como dice el personaje del almirante Colón a Terrazas, en la comedia de Lope, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*: “la salvación desta gente / es mi principal tesoro”. Y en otro plano, el de estricta colonización comercial, la búsqueda del oro y el enriquecimiento a partir de su localización sería la principal meta y premio. Junto con los espacios imaginarios utópicos que se trasladan de Las Indias, la riqueza indiana es el aspecto más repetido por cronistas y exploradores. Siguiendo a Torres Nebrera: “como El Dorado, el *Pirú* atrajo a decenas de ambiciosos aventureros, y se configuró como fabulosa tierra de promisión que aglutinó enfebrecidos sueños de locura colectiva. Y en ese marco se agiganta la figura del conquistador y gobernante Francisco Pizarro, que llegó a conseguir unas atribuciones de poder lindantes con el más puro absolutismo” (1993: 12).

Teniendo presente este contexto colonial ultramarino, Tirso de Molina, en la segunda parte de su trilogía de *Los Pizarros, Amazonas en Las Indias*, a través de la dramatización de diversos episodios de la conquista del Perú, cuenta la historia de los sucesos que llevan a la muerte del conquistador Gonzalo Pizarro en el país andino. La trilogía cumple también, como las comedias genealógicas o de encargo, la función de salvaguardar el nombre de los Pizarro ante la corona, pues la verdadera circunstancia que motivó su escritura fueron los años de Pizarro en Trujillo y su contacto directo con los descendientes de los Pizarros conquistadores (los hermanos Francisco, Hernando, Gonzalo y Juan) (Zugasti, 2003: 55)<sup>217</sup>. De manera que las obras de esta trilogía servirían

---

<sup>216</sup> Como subraya Florit, la perspectiva del comediógrafo será siempre una visión necesariamente subjetiva: “como creador, será partidario de la verdad poética antes que la histórica” (1986: 61). A este respecto, el estudio de Jesen (2004), sobre las conexiones entre la historia y el discursar histórico colectivo en la obra, analiza *Amazonas en las Indias* para indagar “cómo un texto literario inscribe un tránsito epocal de dimensiones socio-económicas” (2004: 299). Jensen señala que la función primera de este drama histórico y genealógico es la de promover una causa política en la época de Tirso. Se inscribiría así en el presente de su escritura y su representación, es decir, el primer tercio del siglo XVII, “dado que la obra se inserta activamente en los recovecos de las estructuras del poder de ese momento histórico (...), representa una intensa reflexión sobre la lógica que mueve la maquinaria del poder en una sociedad de la modernidad temprana” (2004: 300). Respecto a las fuentes históricas en que se basa Tirso para su obra, la crítica es unánime en señalar la influencia de las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos en la visión reivindicativa de Gonzalo Pizarro que ofrece Tirso, con la insistencia en su derecho a la gobernación del Perú, su presentación como leal al rey y lejos de las acusaciones que se le imputaron de rebeldía (Zugasti, 2003: 62; Ferri Coll, 2010: 323). Las fuentes históricas se completan con los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la *Historia del descubrimiento* de Agustín de Zárate, subrayando también que la elección de estas dos fuentes se debe a la relativa benevolencia con la que tratan la figura de Gonzalo Pizarro, pues la mayoría de los cronistas denuncian su culpabilidad (destacando los duros juicios de Fernández de Oviedo y Herrera) (Zugasti, 2003: 65).

<sup>217</sup> Tirso conoce en su estancia en Trujillo (1626-1629), como comendador del convento (fundado por Francisca Pizarro, hija de Francisco Pizarro y viuda de su tío Fernando Pizarro), a Juan Fernando Pizarro

a un primer objetivo de ensalzamiento del apellido de Pizarro y de preservación y reivindicación ante la acusación de rebeldía tras sus actividades en Perú. En *Amazonas en las Indias*, en efecto, se exalta la figura del conquistador y se le exime del cargo de traición a la corona. En el segundo acto, Pizarro todavía se presenta como una figura controvertida, pues tras la expedición amazónica, es informado de que Núñez Vela (enviado por Carlos V en calidad de virrey del Perú) va a aplicar Nuevas Ordenanzas sobre Las Indias que recortarían prerrogativas de los conquistadores; entonces, Gonzalo advierte que él goza del derecho de gobernación del Perú que le legó su hermano el marqués Francisco antes de morir, aunque no quiere ejercerlo hasta que lo ratifique el rey y se retira a la espera a su encomienda de Las Charcas. Y en el acto tercero, incitado por sus hombres y su maestre Carvajal, que le animan a que ejerza su derecho a ser gobernador, se enfrenta al enviado del rey, Núñez Vela, que muere en la batalla de Añaquito (vv. 2940-3295). Frente a esta rebelión planeada por sus hombres más que por Gonzalo Pizarro, el nombre del rebelde queda limpio, pues al insistir Carvajal en que se independice de Castilla y se proclame rey del Perú, Gonzalo rechaza esta opción, manifestando su lealtad firme a Carlos V. Sin embargo, todos sus hombres exigen lo mismo y piden su cabeza si no acepta la traición; así, se anuncia la muerte de Gonzalo que a lo largo de toda la obra han vaticinado y advertido las Amazonas.

La trilogía sigue una estructura genealógica, a través de la que se van delineando las últimas cinco generaciones de la familia: la primera obra, *Todo es dar en una cosa*, es protagonizada por el capitán Gonzalo Pizarro y su hijo Francisco Pizarro, el célebre conquistador; Fernando y Francisca (hermano e hija de Francisco) son el motor de *La*

---

(nieto de Hernando Pizarro y Francisca Pizarro), quien ostentaba el mayorazgo de la familia y cuya relación con el convento era constante. En ese momento, Juan Fernando Pizarro estaba inmerso en un pleito con la corona: Francisco Pizarro recibió de Carlos V el título de marqués con veinte mil vasallos en pago a sus servicios, pero con la rebelión posterior de su hermano Gonzalo la familia perdió el marquesado. Al pasar dos generaciones (tiempo que señalaba la sentencia para limpiar la mancha de la rebeldía), Juan Fernando solicita al rey en 1625, mediante un largo memorial suplicatorio, que se restituyan las mercedes a la familia, concediéndole de nuevo el marquesado en enero de 1631. Tirso también estuvo en contacto con el primo de éste, Fernando Pizarro y Orellana, el principal artífice de la campaña de recuperación del marquesado (Zugasti, 2003: 41). Por tanto, la crítica (ya el pionero estudio del hispanista Otis H. Green, en 1936) maneja la hipótesis de que la trilogía compuesta entre los años 1626-1631, que llega en plena campaña político-legal de los Pizarro, sería un encargo hecho a Tirso para contribuir al éxito de la empresa (Torres Nebrera, 1993; Zugasti, 1992, 2003). No obstante, sin descartar el fin genealógico y encomiástico, Ferri Coll (2010: 313-314) cree que la atención de Tirso a los Pizarro puede leerse también a la luz de otros factores; Ferri Coll subraya que pudo influir la intención del mercedario de dedicarse a asuntos más edificantes como los históricos, ante la amonestación por sus comedias cómicas de la Junta de Reformación de Costumbres, en marzo de 1625, y apunta también al hecho de que después de abandonar Trujillo fue nombrado Cronista General de la Orden de la Merced. Los cuatro hermanos a que alude la comedia son Francisco (el marqués, el famoso conquistador), Hernando (preso en España en el momento en que se desarrolla la acción de la comedia), Juan (ya muerto) y Gonzalo (héroe y protagonista de la obra y vehículo simbólico de la promoción de la familia en esta parte de la trilogía).

*lealtad contra la envidia*, en la que también aparecen los hermanos Juan y Gonzalo Pizarro; y en la segunda parte de la trilogía, *Amazonas en las Indias*, se centra Tirso en la figura del hermano más controvertido, Gonzalo Pizarro, siendo éste el eje de la pieza. Además, al final de la obra incluye unos versos, a modo de digresión genealógica, hasta llegar a Juan Fernando Pizarro, último eslabón en la campaña de regeneración del nombre de la familia:

No piense la emulación,  
envidiosa y destemplada,  
que porque Gonzalo muere  
podrá en la sangre pizarra  
agotar deudos ilustres  
que en otro siglo deshagan  
nubes que torpes pretenden  
con falsedad eclipsarla.  
Fernando, su hermano heroico,  
puesto que preso en España,  
dará a sus reyes un nieto  
que vuelva a resucitarla.  
Al marqués de la Conquista  
vuestra Extremadura aguarda,  
luz del crédito español,  
nuevo Alejandro en las armas.

(vv. 3228-3243)

Por tanto, Tirso introduce los personajes amazónicos en *Amazonas en las Indias* (1929-1931), la segunda pieza de la trilogía<sup>218</sup>. La obra fue impresa por primera vez en 1635, en la parte IV de sus *Comedias*<sup>219</sup>. En ella, en el Nuevo Mundo y dentro del marco

---

<sup>218</sup> La mayor parte de la crítica coincide en señalar la composición de la trilogía en los años que Tirso pasó en Trujillo (1626-1629), pero Zugasti apunta cómo la composición de la primera y tercera partes sí que se corresponderían con esas fechas, pero *Amazonas en las Indias*, como indican los versos que hemos señalado (vv. 3240-43) reconocen que el título de marqués ya pertenece al bisnieto de Francisco Pizarro, Juan Francisco Pizarro, título que es concedido por Felipe IV en enero de 1631. Por ello, Zugasti subraya que la redacción final de *Amazonas en las Indias* no puede ser anterior a 1631, datando su composición entre 1629-1631 (2003: 42).

<sup>219</sup> En este estudio citaremos siguiendo la edición de Zugasti (2003): Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, ed. de Zugasti, vol. II del Instituto de Estudios Tirsonianos (I.E.T.) dirigido por I. Arellano, Madrid-Revista Estudios, Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra), 2003 (edición que actualiza la que el mismo Zugasti publicó en 1993). Cabe destacar el trabajo desde la Universidad de Navarra y el Grupo de Investigación de Teatro del Siglo de Oro (GRISO), que a

de las colonizaciones que se llevarían bajo la justificación de la evangelización y civilización del buen salvaje americano, aparecerán la reina amazona Menalipe y su hermana Martesia. De modo que la acción se inicia en plena selva amazónica donde Gonzalo Pizarro se ha internado en una expedición de descubrimiento (históricamente alrededor de los años 1539-1542) y junto a su maestro de campo, Francisco de Carvajal, pelean contra las Amazonas que salen a su paso, ya que estas consideran que los extranjeros belicosos han invadido su territorio. No obstante, pronto la belleza de la reina amazona hace bajar la espada a Gonzalo. Pero queda desarmada ella también, enfrentándose el amor a las armas, el valor guerrero a la hermosura. Así halaga Gonzalo, lisonjero, la perfección física de la amazona:

#### Desarmarte

de superfluos instrumentos.  
¿De qué sirven los violentos  
si puedes aprovecharte  
desos ojos soberanos  
que, apacibles homicidas,  
abrasando quitan vidas,  
vitoriosos atan manos?  
¿Hacha de armas para qué,  
si en vez de hachas miro en ellos  
dos soles de incendios bellos  
en que, fénix, me abrasé?  
Para que triunfes de España  
las flechas y el arco deja.  
¿No es arco en ti cada ceja?  
¿No es arpón cada pestaña?  
Ese de azabache bello  
monte que mi asombro alaba,  
¿de rayos no es una aljaba?,  
¿no es flecha cada cabello?  
¿Pues qué más armas pretendes  
si en fuego y nieve deshecho,

---

través del Instituto de Estudios Tirsiacos, dirigido por el profesor Ignacio Arellano, lleva a cabo la edición del teatro de Tirso: las comedias y autos contenidos en las cinco partes de sus comedias (cada parte tiene 12 comedias; excepcionalmente, la quinta tiene 11), en sus dos misceláneas (*Deleitar aprovechando y Cigarrales de Toledo*) y otras comedias sueltas.



lo que hielas con el pecho  
con las mejillas enciendes?  
Enfrena severidades,  
pues que con armas prohibidas  
cuando das al deseo vidas  
das muerte a las libertades.

(vv. 213-240)

De nuevo, como también sucede con los personajes amazónicos en el teatro de Lope, la belleza de las amazonas es un arma más poderosa que las flechas. Y esta descripción que Gonzalo Pizarro hace de la reina Menalipe, desarmándola a través de la enumeración de sus verdaderas armas trocadas –sirviéndose de las comparaciones tópicas en la *descriptio puellae*– en las partes de su cuerpo, da pie al proceso de seducción que llevará a Menalipe y Martesia a convertirse en una suerte de aliadas de Gonzalo Pizarro, que le han de advertir de los sucesos trágicos que le aguardan. Pues el cometido esencial de las amazonas de Tirso es el de ejercer de oráculos, previniendo a los conquistadores del final aciago que les espera en esta expedición. En su papel de adivinas, cual clásicas pitias, las amazonas sibilas llegan a advertir hasta tres veces a Gonzalo Pizarro de la traición de la que va a ser víctima, e incluso proponen que se alejen de Perú y les ofrecen la tranquilidad y seguridad de su reino<sup>220</sup>. Los negros vaticinios de las amazonas se cumplen y Gonzalo morirá a manos de sus hombres, quedando así anulada su su incriminación como culpable de cualquier tipo de sublevación a la corona, y mostrando la intención de la obra de Tirso de ensalzar la honra de los Pizarro.

---

<sup>220</sup> McKendrick no ve en las amazonas de Tirso más que un elemento añadido que proporciona drama adicional, un interés amoroso y trazas de humor ante los diálogos entre Martesia y el gracioso de la obra, Trigueros, en relación a los poderes supernaturales de las amazonas y la burla que hace aquél de éstos (1974: 176). En una línea similar, el estudio clásico de Green ya había subrayado que Tirso se sirve de las amazonas “para cumplir con los elementos esenciales de la comedia –la galantería, el interés novelesco, el amor–”, así como la función equivalente al coro de la tragedia griega (1936: 209). Hermenegildo apunta que las amazonas Menalipe y Martesia son marginadas o semimarginadas de la estructura narrativa de la comedia, cuya red de signos denuncia la existencia del discurso encomiástico como única y firme empresa condicionante de la comedia: “La estructura narrativa *Amazonas en Las Indias* no necesita de modo imperativo la masa informativa que, en forma anafórica –resumen de lo ya ocurrido– o catafórica –agüero, previsión y anuncio de lo porvenir–, invade el texto” (1993: 30). En cambio, Mayberry sostiene que las amazonas merecen un papel principal en esta obra a causa de su función vital en la estructura dramática de la tragedia. La estudiosa destaca que, además de revivir la leyenda amazónica, Tirso toma también de la literatura clásica griega su concepto de la ironía y la aristotélica definición del héroe trágico (en el personaje de Gonzalo), de modo que en cada una de estas funciones las Amazonas juegan un rol indispensable. Mayberry señala que el mercedario defiende la inocencia de Gonzalo Pizarro negando los juicios vertidos sobre él en las crónicas al demostrar su irónica injusticia, es decir, que aun motivado por los más altos ideales, es presa de los más prosaicos errores (1977: 39).

Menéndez Pelayo, en las “Observaciones preliminares” del volumen en que incluye la comedia de Lope, *Las Mujeres sin hombres*, realiza un recorrido por el mito amazónico desde sus posibles orígenes asiáticos hasta la posibilidad de la existencia de una sociedad regida por mujeres: “hay que reconocer en la fábula de las Amazonas un cierto fondo histórico, en que pretenden descubrir algunos las huellas de un primitivo estado ginococrático, y además, los restos de una tradición poética y de una geografía entre positiva y fantástica” (1965: 219). E indudablemente, para gran parte del público de los Siglos de Oro, las Amazonas serían tan reales como los Pizarros. El crítico también inserta en su estudio un enlace entre esta obra de Lope y la que nos ocupa de Tirso. Por una parte, analiza las fuentes que Lope utilizó para la configuración de la comedia, incidiendo en las que el poeta cita como fuente en la Dedicatoria, y así llega a la relación que presentan las Amazonas clásicas con el momento actual: ante el descubrimiento del Nuevo Mundo, se suceden los viajes de los colonizadores y exploradores, y es cuando la comedia de Tirso surge, inspirada en las conquistas que se producirían en la tierra descubierta. Por otra parte, compara la figura de los conquistadores y la de los galanes / héroes griegos de Lope. Y en la analogía que establece entre la obra de Lope y la Tirso, asimila el papel del personaje de Teseo en aquella al que correspondería a Gonzalo Pizarro en esta, de quien la Amazona Menalipe se enamora y le rinde su amor (“y un alma nunca rendida, / que dueño te reconozca”, vv. 597-98).

Menéndez Pelayo subraya en el citado estudio que el nombre de Menalipe dado a la heroína principal indicaría que el autor tuvo presente la comedia de Lope, *Las mujeres sin hombres*, de la cual, apunta, “conserva la suya muchas reminiscencias” (1965: 226). Igualmente, añade cómo en este drama el mito indiano aparece fundido con el clásico, como manifiesta y revela el parlamento en el que la Amazona Menalipe le cuenta a Gonzalo Pizarro la historia de su estirpe, al inicio del primer acto (vv.309-524), parlamento al que nos referiremos a continuación. El razonado juicio de Menéndez Pelayo se muestra más positivo respecto a esta obra de Tirso que respecto a la citada de Lope:

Literariamente, la comedia de Tirso, sin ser de las mejores suyas, vale algo más que la de Lope. Tiene la ventaja del interés histórico; tiene el feliz maridaje del mito geográfico antiguo con el moderno, y el ser, por decirlo así, un retoño tardío de una leyenda poética y antiquísima. La comedia del insigne mercedario peca monstruosamente contra la verdad histórica, puesto que el héroe de ella es Gonzalo Pizarro, quedando en segundo término, o más bien en celosa penumbra, el verdadero descubridor, Francisco de

Orellana. Pero en el terrero dramático no carece de gracia e interés aquella contienda de amores que entablan en torno de él las Amazonas, mientras por otro lado fermentan en su ánimo los ambiciosos proyectos de insurrección y dominio sugeridos por su demonio familiar, el maestro de campo Francisco de Carvajal (1965: 231).

Entre las fuentes literarias de Tirso de Molina para *Amazonas en las Indias*, la leyenda de las amazonas a la que recurre el mercedario se insertaría, evidentemente, en la tradición mitológica examinada, que se remonta a la Grecia clásica y a su aparición en la literatura latina, destacando el libro XI de la *Eneida* de Virgilio, y pasando por la propagación del mito en la Edad Media a través de las referencias que aportan Diodoro Sículo y Justino principalmente (Irizarry, 1988: 53-66), hasta llegar a los Siglos de Oro donde le debería principalmente a Lope de Vega su inclusión en el teatro, con las obras que ya hemos estudiado (*Las Mujeres sin hombres*, *Las justas de Tebas* y *reina de las amazonas* y *Las grandezas de Alejandro*). Igualmente, tanto Lope como Tirso o Solís recurrieron en algún momento a compilaciones famosas como la *Officina* de Ravisio Textor o la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía (Zugasti, 2003: 63).

Retomando las correspondencia entre el mito clásico de las amazonas y el mito indiano, en el largo parlamento al que aludíamos (vv.310-524) –porque también es destacado por Menéndez Pelayo–, Tirso nos invita, de la mano del personaje de la heroína Menalipe, a conocer el relato de las concomitancias entre el mito clásico y el indiano (aquí a propósito de la expedición de Gonzalo Pizarro a la provincia de La Canela), haciendo también referencia a Escitia, a las conquistas de Asia y Armenia (vv. 308-432), a los nombres de las principales amazonas clásicas y a su carácter guerrero, o a los encuentros con Hércules, Aquiles y Teseo (vv. 437-496). Así, cuenta Menalipe cómo el paso del tiempo las lleva hasta tierra americana para establecerse allí junto a un “Gran Río del Pirú” como nuevo Termodonte, y combatir contra los españoles “con arcos y aljabas de flechas a las espaldas” (pues sus poderes adivinatorios las hacen conocedoras de sus intenciones):

Más ha de treientos siglos  
que de las Scitias remotas,  
la asiática y la europea,  
salieron de la Europa  
a apoderarse de la Asia  
las naciones belicosas

de cuyos troncos y líneas,  
si no ramos, somos hojas.  
(...)  
Si antigüedades leíste,  
¡oh gran Pizarro!, no ignoras  
que ocuparon sus laureles  
tantos reinos como historias.  
(...)  
Fundan pueblos, labran campos,  
república y reino forman  
y prosiguiendo sus leyes,  
ínclitas progenitoras  
fueron nuestras conquistando  
sus descendientes famosas  
cuantas naciones vecinas  
sus montes y valles moran.  
Esta es mi antigua ascendencia;  
en mis sienes su corona  
veneraciones conserva;  
quien a Menalipe nombra,  
que es mi fatal apellido,  
la rodilla al suelo postra  
y como a casi deidad  
pone en la arena su boca.  
Martesia, sacerdotisa  
y mi hermana, prodigiosa  
en las armas y en las ciencias,  
la diadema destas goza (...)  
(vv. 309-516)

Siguiendo la tradición amazónica, se insiste en cómo su modo de vida es una inversión del orden natural, una suerte de representación del mundo al revés: “Aquí naturaleza / el orden ha alterado / que por el orbe todo ha conservado / pues las hazañas junta a la belleza” (vv. 45-49). Igualmente, más adelante, en el segundo acto, destaca la siguiente definición clásica de las Amazonas en el ardor de la batalla, pero ahora ya –por su situación en el desarrollo diegético- bañada por el tamiz obligado del componente

amoroso. Es la impresión que traslada el maestro Carvajal, cuando les relata a sus compañeros el encuentro primero que tuvieron con las belicosas amazonas:

...legiones de hembras armadas,  
en los rostros serafinas  
pero en las obras demonios,  
pues tanta piedra lloviznan,  
tantos dardos nos arrojan,  
tantos flechazos nos tiran  
que, si no se enamorara  
de la airosa bazarria  
de don Gonzalo Pizarro  
su hermosa reina o cacica,  
y de mí su bruja hermana  
¡por Dios! que nos desbalijan  
de las almas, y que, hambrientas  
o nos asan o nos guisan;  
porque comen carne humana  
mejor que nosotros guindas.

(vv. 1483-1498)

Se plasma así una nueva reescritura del mito, acorde a los esquemas cortesanos, amorosos y caballerescos, que permite rastrear el arquetipo de la mujer varonil con rasgos amazónicos. Si atendemos a las ideas de Carvajal, las amazonas de Tirso serían también antropófagas y sólo el amor preserva al soldado castellano de ser devorado por las mujeres sin hombres, enésima representación del orden natural invertido por el modo de vida de las amazonas. En esta línea, el personaje de Gonzalo resume en estas palabras la imagen de Menalipe: “¡Discreta, hermosa, valiente: / y todo en una mujer!” (I, vv. 717-718), enfundándole al personaje de la amazona tanto el tópico clásico de la *sapientia et fortitudo* como el de la *pulchritudo*. Sin embargo, respecto al papel de pretendientes o de enamoradas de las amazonas, la formación de las parejas (Gonzalo-Menalipe, y Carvajal-Martesia), que se vuelve definitiva en Lope, aquí solo se esboza en el primer acto, pero no llega a consumarse. Así, en el acto segundo, Gonzalo acuerda casarse con su sobrina Francisca, conversación que escucha la enamorada Menalipe, quien procede a recriminarle su inconstancia amorosa:

Venganzas que a deslealtades  
den escarmiento y castigo  
verás, ingrato, primero  
en mi agravio y en tu olvido.  
¡Ah inconstante! ¿Estos engaños  
son de la nobleza dignos  
que injustamente blasonas,  
tan fácil yo en admitirlos?  
¿Es blasón de caballeros  
el prometer, fementido,  
correspondencias amantes  
burlando pechos sencillos?  
¿Así se cumplen palabras?  
¿Así se estiman suspiros?  
¿Así se sueltan empeños?  
¿Así se pagan hospicios?  
Pues en mi favor los hados,  
en mi venganza los signos,  
en mi amparo las estrellas,  
en mi abono los auspicios,  
con don Fernando, tu hermano,  
celebrarán regocijos  
las bodas que no mereces,  
porque él solamente es digno  
de ser de tu dama esposo  
y con generosos hijos  
resucitar del marqués  
los hazañosos prodigios.  
¡Plegue a los cielos, mudable...!

(vv. 2010-2038)

Sin embargo, aquí acaba la posible correspondencia de los requiebros amorosos de la amazona Menalipe por Gonzalo Pizarro, a quien Francisca pregunta a qué se debe este lamento de la amazona y él responde: “Sobrina, fuerza de hechizos, / que en esta tierra el demonio / con esto engaña a los indios” (vv. 2055-57); réplica con la que se pone fin al segundo acto de la obra. De modo que la eventual formación de las parejas que se

preveía en el acto primero se confirma como un imposible al final del segundo. Como en la obra de Lope *Las mujeres sin hombres*, las Amazonas ven invadido su espacio por unos extranjeros belicosos y se producen también los primeros enfrentamientos, pero la analogía en cuanto a comportamientos de “damas y galanes” acaba aquí. Frente a la comedia (amable y feliz) de Lope, la obra de Tirso es una tragedia donde la figura de Gonzalo, con su fatal destino, debe destacar sobre el resto de personajes; los episodios propios de las comedias de capa y espada (equívocos, duelos, encuentros clandestinos, etc.) podrían haber puesto en cuestión o extraviado el foco principal de interés. En esta línea interpretativa, Zugasti destaca: “Tirso escribe una tragedia y no considera oportuno un entramado amoroso que pueda desviar la atención del público” (2003: 71).

Para el mundo clásico las Amazonas constituían la inversión de unos valores patriarcales esenciales, la representación del caos potencial que haría peligrar el orden ancestral; por ello, se localizan en el polo opuesto a lo deseable y a lo civilizado. De igual modo, las Amazonas áureas se sitúan en el Nuevo Mundo, porque, como señala Mataix:

En la literatura hispánica de los Siglos de Oro constituyen una modalidad de personajes que, sin dejar de representar esa amenaza para el orden y la civilización androcéntrica por sus múltiples signos de alteridad (lo femenino, lo bárbaro, lo salvaje), encarnan un mito muy interesante por poliédrico, ya que emblematican la contraposición con el Otro americano –difícil de aceptar en cuanto tal, y, por tanto, transformado según los casos en enemigo al que combatir, en alteridad a la que domesticar y reconducir al propio horizonte cultural o, incluso, en monstruo no humano al que eliminar–, y sirven además para consolidar las prerrogativas y los esencialismos de los discursos oficiales con un valor simbólico asociado redundante con el discurso colonial sobre la conquista de América como una empresa heroica y viril de expansión de la *civilización* del Imperio cristiano español al que todos los autores de la época (peninsulares y virreinales) se acogieron. De ahí la importancia de doblegarlas, pues su derrota constituye la reafirmación de la concepción providencialista del descubrimiento, homogeneizadora, vertical, jerárquica y patriarcal, a la que los argumentos literarios corresponden (2010: 133).

Como materialización de esta rendición de la amazona y de sus normas sociales y de convivencia, tenemos la coartada de que la relación de vasallaje a la que las míticas mujeres son apremiadas se transmuta en el principio cortesano de la supremacía amorosa o en la puesta en práctica de la máxima virgiliana *omnia vincit amor*, a través de la conversión poética de la mujer belicosa en mujer dispuesta al amor. Así, las Amazonas de

Tirso participan también de este proceso, aunque en menor medida que los personajes amazónicos de Lope, pues como señalábamos no es la función principal de estas amazonas ser emparejadas con los conquistadores. De manera que el amago de emparejamientos que tiene lugar en el primer acto (tras el enfrentamiento primero entre las amazonas y los conquistadores que abre la pieza) demuestra que estas amazonas no son ajenas a los requiebros amorosos. Será la amazona Menalipe quien tome la iniciativa y dirigiéndose a Pizarro le lance la siguiente demanda:

Admítame por tu esposa;  
derogarse mis Leyes,  
juzgaranse venturosas  
a tus pies estas provincias.  
Diamantes que al sol se opongan  
te rendirán estos cerros,  
perlas el mar de sus conchas,  
a montes la plata pura,  
el oro a cargas que brotan  
esos ríos, esas fuentes,  
esmeraldas, plumas, aromas,  
y un alma nunca rendida,  
que dueño te reconozca.

(vv. 586-598)

Una petición que galantemente Gonzalo rechaza, pero que es suficiente para mostrar esa inclinación natural al amor que Lope ya señaló que estaba presente, inexorablemente, en toda mujer. Esta predisposición amorosa se une así a la descripción de las mujeres independientes, guerreras, autónomas, ajenas al mandato masculino, que se presentan siempre como habitantes de un mundo distópico, en los confines de la civilización, “en los límites últimos del orbe” (v. 36). De manera que cuando el mito amazónico viaja a Las Indias, el reino de las Amazonas no se halla radicado ni siquiera en los lugares que los colonizadores conquistarían en América, sino en los espacios selváticos más recónditos e inalcanzables.

Sobre los personajes de guerreras (soldados) hasta cierto punto profesionales en el teatro del siglo XVII, Mckendrick señala que, a diferencia de sus hermanas *amateur*, estas profesionales solo pueden aparecer en las tablas si son amazonas o líderes, en cuyo



caso esta profesión se articula como parte inevitable de su modo de vida (no se trata de una elección). Mckendrick subraya que las razones son obvias, pues la mujer soldado profesional no existe en la Europa del momento y, por tanto, su inclusión como personaje femenino que elige ser soldado hubiera privado de naturalidad y verosimilitud las *dramatis personae* (más acostumbradas a incluir al personaje femenino que toma las armas temporalmente y bajo el ardid del disfraz). Destaca también la estudiosa cómo los personajes femeninos que toman las armas por amor (o por una situación de apuro puntual, o por ambas razones) son: “not only a more attractive figure to dramatist and audience alike, but also one capable of greater dramatic variation and adaptability than the woman with a vocation for blood-shedding” (1974: 212). De ahí que Mackendrick incida también en el componente amoroso que se incorpora a los personajes amazónicos, pero sobre todo en el espacio en el que se ubican las Amazonas en el teatro áureo: “It is significant, therefore, that the warriors who do appear are lent an aura of romance and at the same time a greater degree of verisimilitude by geographical and/or temporal remoteness” (1974: 212). De modo que esta geografía remota en la que se las ubica se cumple también en la selva amazónica que acoge a las Amazonas tirsianas en el Nuevo Mundo. Aunque no se aplique aquí la noción de tiempo remoto (pues son contemporáneas a los conquistadores), su alejamiento en el espacio, aisladas de la civilización, da una medida suficiente de su excepcionalidad. Las Amazonas quedan fuera de cualquier organización social, desterradas en los márgenes de la civilización, recluidas en islas imaginadas, selváticas.

### **8.3.3. Amazonas y sibilas**

La prosopografía de las Amazonas de Tirso incluye, como en las descripciones clásicas, el hecho de ser portadoras de armas (ya sean arcos, aljabas y flechas, escudos, bastón de mando, hachas o lanzas). Sin embargo, y a diferencia de la descripción de las Amazonas en las acotaciones de las piezas de Lope, donde son calificadas como “bizarras” o valientes, aquí son los personajes masculinos, los soldados españoles, los *civilizados* conquistadores, los que desde la primera acotación son designados como tales:

(Tocan a guerra y salen peleando Menalipe, Martesia y otras Amazonas. La primera con hacha de armas, la otra con un bastón y todas con arcos y aljabas de flechas a las espaldas; y contra ellas españoles bizarros, entre los cuales salen Francisco Carvajal y Gonzalo Pizarro, llena este la rodela de flechas y retirando a Menalipe sin sacar la

espada. Van peleando, entrando y saliendo, hasta que quedando solos don Gonzalo y Menalipe dicen:)

Por su parte, las amazonas son caracterizadas en cuanto a su indumentaria por un vestuario más cercano al varonil, más ajustado y más corto que el de los personajes femeninos al uso, pero también por ciertos rasgos propios, peculiares y exclusivos de esta obra de Tirso. Así, las amazonas poseen artes voladoras y hacia el final del segundo acto (cuando espían la conversación entre Gonzalo y Francisca en la que se acuerda su casamiento) llegan en un vuelo mágico<sup>221</sup>. Además, ambas amazonas aparecen con sólo un ojo al descubierto, como indica la acotación: “Salen tapadas de medio ojo, a lo español, Menalipe y Martesia”. Este momento es el único de toda la obra en que se cubren, siguiendo la indicación cómica de Martesia: “Ansí las damas de España / averiguan los temores / de sus sospechas y amores”, en clara alusión a los episodios de las comedias de capa y espada<sup>222</sup>. Estas características son objeto de alusiones jocosas por parte del gracioso de la obra, Trigueros (cuyas intervenciones son escasas, y empiezan a partir del segundo acto), de manera que éste se refiere a cada una de las amazonas, despectivamente, como “diablininfa”, “damimuda”, “trotanubes” y “remachanarices” (neologismos con los que alude el gracioso a sus artes voladoras), o como “vuestas medias ojerías”, en alusión a sus ojos tapados. De esta manera, el retrato físico va delineando también la etopeya de estos personajes amazónicos. Porque, además de ser presentadas como mujeres enamoradas de los conquistadores (Menalipe de Gonzalo Pizarro, y Martesia de su maestro Francisco de Carvajal), este embelesamiento no es el principal rasgo que las caracteriza, sino que cobra mayor importancia el poder adivinatorio que poseen. Las amazonas de Tirso, las míticas guerreras, se convierten en personajes esenciales de la trama que, más allá de su aporte al romance y además de contribuir a ofrecer un tinte o

---

<sup>221</sup> A pesar de las intenciones de Gonzalo, sabemos que este matrimonio no se producirá. Además de la inminente muerte de Gonzalo Pizarro, históricamente Francisca se casaría con otro de los hermanos Pizarro, su tío Fernando.

<sup>222</sup> Aunque el tipo de acción principal es la acción épico-mítica que desempeñan los Pizarro, de forma alterna se compaginan también acciones secundarias de tono cómico que responden también a las reglas artísticas de la comedia (Florit, 1986; Arellano, 1995; Zugasti, 2003). En este sentido, M. Romanos subraya cómo a medida que el esquema dramático de Lope evoluciona, se produce también un cambio de actitud en la manera de dramatizar la historia, pues si bien comienza construyendo comedias al modo de crónicas dramatizadas, en las que se acumulan hechos históricos y se abarcan períodos cronológicos de larga extensión temporal, en cambio, en la segunda etapa el dramaturgo utiliza la historia como cualquier otro material integrado en la fórmula ya consolidada de la comedia nueva (Romanos, 1998: 283). Así, también el mercedario en el conocido pasaje de *Cigarrales de Toledo* (1621) se defiende de las inexactitudes históricas de su comedia *El vergonzoso en palacio* defendiendo la libertad artística: “¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas!” (1996: 224).

tono exótico y telúrico al tema americano (Ferri Coll, 2010: 57), son enmarcadas en su papel de sibilas que contribuyen a aportar, mediante sus negros vaticinios, el tono trágico que envuelve la obra y a augurar el destino fatal que aguarda al protagonista masculino, el rebelde Gonzalo Pizarro<sup>223</sup>. De tal manera que los triunfos de éste irán siempre acompañados, como sospechosas reticencias, de oscuros presagios que nacen de las advertencias de las amazonas sibilas.

Por tanto, estas amazonas sibilas representan una peculiaridad respecto a las otras amazonas del teatro áureo que no puede ser soslayada. Su papel de oráculos otorga a la reina Menalipe y a su hermana Martesia un poder extraordinario del que las amazonas enamoradas del teatro aurisecular se han visto privadas, al presentarse como figuras individuales separadas de su poder como pueblo, reino y ejército. Al asimilarlas a las sibilas, Tirso las convierte en poseedoras de un saber que no está al alcance del hombre. La maldición de la palabra enigmática de la mujer –cuyo recorrido trazaremos siguiendo a Iriarte– supone también el único mecanismo de las mujeres para que su voz sea oída en el ámbito público. Pues, como señala Rivera Garretas (1996), la palabra de las mujeres, al igual que sus cuerpos, ha de ser encubierta<sup>224</sup>. Y ya se encargarían de recordarlo fehacientemente los moralistas y teólogos de la época, a través de una nutrida tratadística dirigida a informar sobre los modelos de comportamiento deseables para el grupo femenino, tratados en los que se coincidía en remarcar la importancia del silencio y la discreción de la mujer (tanto en lo intelectual como en lo físico).

En la exploración de la palabra asignada a estas amazonas sibilas es necesario trazar un camino en el que el ver y el oír irán intrínsecamente enlazados. Es preciso adentrarse en el origen y desarrollo de la palabra oracular femenina, desde la Antigüedad clásica, para establecer la genealogía que dispensa un espacio propio a las profetisas o sibilas que poseen una palabra inspirada y nacida de las imágenes que el dios de turno provee. Y en esta búsqueda de la palabra y voz femeninas y autorizadas, sobre el saber en femenino, es esencial referirse de nuevo a la figura de Casandra, la mitológica, la sibila maldita, la mujer inteligente a la que se negó la fuerza y el valor de su voz<sup>225</sup>. Como fija

---

<sup>223</sup> Como señala Mayberry respecto a la atmósfera trágica creada por las amazonas: “the grim prophecies she makes concerning the tragic end of Gonzalo provide an atmosphere of foreboding and doom. The warrior women are thus powerful instruments for building suspense. Every aspect of the plot becomes important in its relation to the play’s tragic ending, Gonzalo’s execution as a traitor” (1979: 40).

<sup>224</sup> Rivera Garretas empieza esta genealogía de la voz negada a la mujer desde la Grecia clásica, pues es de Aristóteles la asociación paradójica –que daría mucho de sí a lo largo del tiempo– entre silencio femenino y adorno. Como escribe en su *Política*: “Por eso se debe aplicar a todos lo que el poeta dijo de la mujer: ‘en la mujer el silencio es un ornato’, pero no en el hombre” (1996: 67; véase también Loraux, 1989: 44).

<sup>225</sup> En el cap. 7, ya nos referimos a la adaptación cristiana de la sibila Casandra en el *Auto* de Gil Vicente.

el mito, para poseer el don divino de la profecía desafió la voluntad del dios Apolo, que la privaría por ello del don de la persuasión<sup>226</sup>.

En primer lugar, no deja ser significativo que desde la Antigüedad clásica, desde el pensamiento griego, se asignara a la mujer (y sólo a aquellas elegidas) cómo único camino de expresión en el ámbito público la vía del enigma, de la adivinación; lo cual por una parte, le permitía representar una posición privilegiada, sagrada (y de ahí la vanagloria, el orgullo de la Sibila), pero por otra da cuenta de una especie de intuición irreflexiva, presentimiento o instinto que circunscribe la palabra femenina al lugar de la presunción, de la figuración, lugar más cercano al delirio y tan alejado de la ciencia, de la claridad, del *logos* fruto del dominio de uno mismo. Por tanto, se estableció ya entonces la oposición enigma vs. *logos* para referirse a la sabiduría femenina o masculina respectivamente, como destaca Ana Iriarte (1990)<sup>227</sup>.

La figura de Casandra se caracteriza por representar a una profetisa que expresa un canto oracular contrario a las normas. Es una anómala intermediaria de Apolo. El *canto* de Casandra resulta, por tanto, paradójicamente, poco *encantador*. En el caso de la sacerdotisa troyana se da cita la condición legítima y a la vez ilegítima de su palabra, ejemplo de sabiduría, de despliegue de astucia. Ella misma es instrumento de seducción y belleza fatal que traiciona a la divinidad. Pues, como también vimos en la rebelde sibila de Gil Vicente, la Casandra mitológica eligió no acceder al deseo de Apolo ni al matrimonio de forma voluntaria, hasta que fue entregada a Agamenón como parte del botín tras la destrucción de Troya. El castigo a la desobediencia de Casandra será la condena a no ser creída. La verdad transmitida por Casandra queda condenada a la “no realidad”, como sucedía en el auto de Gil Vicente, lo cual la convierte en profetisa malograda, caracterizada por su condición de incomprendida, de excluida social.

Estas mujeres tienen en común el mismo recurso al “ver en el decir”, son la anticipación del hecho, la premonición (con toda su carga de sospecha y celo) de la acción. Y bajo estas premisas se presentan las amazonas sibilas de Tirso, que cada vez

---

<sup>226</sup> “Otra leyenda cuenta que Casandra había recibido este don del propio Apolo. El dios, enamorado de ella, le había prometido enseñarle a adivinar el porvenir si accedía a entregarse a él. Casandra aceptó el pacto, pero, una vez instruida, rehusó. Entonces Apolo le escupió en la boca, retirándole no el don de la profecía, pero sí el de la persuasión (...). Generalmente se considera a Casandra como una profetisa inspirada, igual que la Pitia o la Sibila (...). Se mencionan profecías de Casandra en cada uno de los momentos cruciales de la historia de Troya” (Grimal, 1982: 89-90).

<sup>227</sup> Aunque no hay que olvidar que todo ese saber profético provino -antes de que Zeus destronara a Cronos- de Gea (la primera profetisa de Delfos) y de sus hijas Temis y Febe quienes más tarde cederían su trono oracular en beneficio del hijo de Zeus, Apolo. Así, Apolo es adivino por haber asimilado los antiguos métodos adivinatorios de las diosas que lo precedieron.

que salen en escena vaticinan el final trágico del héroe e intentan cambiar el futuro con sus premoniciones. Pretensión inútil, pues pese a sus intentos de que los españoles se alejen de la violencia, no consiguen persuadir ni a Gonzalo Pizarro ni a Carvajal. Por tanto, estas pitias amazónicas comparten con las sibilas la característica de ser voces disonantes entre el universo masculino; y de que el contenido de sus mensajes oraculares inquieta, ya sea aceptado, como en el caso de la Pitia (la sibila ortodoxa, normativa), ya se ponga en duda o sufra el descrédito, como sucede con las Casandras.

Por eso no puede ser gratuito o baladí el hecho de que la palabra de la mujer se identifique con el enigma: desde los enigmas de los oráculos, pasando por el de la esfinge, hasta su negación en la profecía encarnada por Casandra si es pensada –esta expresión– como un síntoma amenazante. El miedo del hombre al poder de la palabra femenina provoca el desplazamiento de su voz ante la posibilidad de que se trate de un intercambio igualitario entre los participantes en el diálogo; así, se transforma la palabra femenina en una red de incógnitas, en palabra tirana. Consecuencia directa es el establecimiento, desde los orígenes de la historia occidental, de una división cultural de los sexos a través de un juego de oposiciones y similitudes, donde la condición de la mujer quedaba determinada por el tipo de alianza que se establecía con el hombre. Y la alianza por antonomasia sería la transacción matrimonial, la más común y la que aseguraba la consecución de hijos legítimos y, por tanto, la reproducción de ciudadanos (*vs.* extranjeros o bárbaros), otorgando a la madre ateniense un reconocimiento y autoridad, puesto que la proeza de dar a luz no era considerada inferior a la de defender la ciudad<sup>228</sup>.

La institución délfica tenía un poder de decisión de importancia capital en la vida política griega (Iriarte, 1990: 52), poder que comparte la palabra oracular de las pitias o sibilas, únicas intermediarias del dios Apolo que pueden desvelar misterios u ocultar secretos, decir o callar lo conveniente; tienen tanto la capacidad de hacer ver como la facultad cegadora de la palabra enigmática. Ambas opciones implican, para la voz femenina, la posesión de un saber y entrañan un desafío intelectual al sistema patriarcal. Así se inviste a la voz femenina con una sabiduría al alcance de una minoría. En esta dialéctica del enigma reside la ambivalencia de la palabra asignada a la mujer: entre la

---

<sup>228</sup> Como apunta Iriarte, no se puede olvidar que, a la hora de dar cuenta de las características del universo femenino, “no se puede prescindir de la imagen polifacética que de la Mujer ofrece la mitología griega, abanico de posibilidades que contrasta con el modelo monolítico de feminidad propiciado por la cultura de tradición judeocristiana” (1990: 27).

clarividencia del sabio y el engaño del disfraz, “de los que caen en la trampa del enigma” (Iriarte, 1990: 59).

La singularidad de la figura de la pitia clásica es que se convierte en mujer escuchada y respetada en el espacio público y su maldición será su conversión en Casandra, figura rebelde con voz y sin voto, como las amazonas sibilas de Tirso cuyas profecías y oscuros vaticinios son desoídos por los hombres. Y en *Amazonas en las Indias* se puede rastrear la voz femenina de estas Casandras amazónicas, que se pronuncia y eleva en cada acto de la obra. La primera advertencia sibilina tiene lugar al inicio de la pieza, tras el primer encuentro entre Gonzalo y Carvajal con la reina Menalipe y su hermana Martesia; de modo que cuando los soldados deponen las armas, Menalipe ofrece su compañía y sus reinos a Gonzalo Pizarro, conocedora de su fama y hazañas, y advirtiéndole de los males que le esperan si se alejan de la región en la que se encuentran:

Pues si al Pirú das la vuelta  
riesgos mortales convocan  
la deslealtad y la envidia  
que a tus virtudes se opongan.

Llevote el falso pariente  
el bajel, tesoro y ropa.  
¿Sin él cómo vencerás  
cuando por los montes rompas  
imposibles formidables,  
ya en la tierra, ya en las olas,  
dese casi mar inmenso?  
Admítame por tu esposa;  
derogarse mis leyes,  
juzgaranse venturosas  
a tus pies estas provincias.

(vv. 575-589)

La oferta de cobijo por parte de las amazonas es rechazada por Gonzalo, quien entre las excusas para evadir cualquier compromiso con Menalipe, le dice que su hermano, Francisco Pizarro, necesita su ayuda, pues “del marqués que solo y viejo, / entre envidiosos y extraños, / necesita mi presencia / porque mal sin mi asistencia / podrá reprimir engaños / de cudicias y ambiciones” (vv. 614-619). Pero Menalipe amplía su visión y le comunica –aunque veladamente– que su hermano Francisco ya ha sido

asesinado (mientras Gonzalo se encuentra en su travesía por la selva en la expedición de la canela, la muerte de Francisco Pizarro se relata más adelante [vv. 740-741] por boca de los verdugos, que son los almagristas, las tropas de Diego de Almagro):

MENALIPE    Gonzalo, mira lo que haces.  
                  Goza aquí seguras paces,  
                  que has de perderte y perderme.  
                  Ya el marqués tu hermano... ¡Ay cielo!  
                  No te quiero referir  
                  tragedias que has de sentir  
                  más que la muerte. El recelo  
                  de tus pesares refrena  
                  con el silencio mis labios,  
                  que hace a quien te adora agravios  
                  quien le antecede la pena.  
                  Dígatelos la fortuna  
                  sin que yo los anticipe.

GONZALO    Bellísima Menalipe,  
                  no siento agora más de una,  
                  que es el partirme y dejarte.

MENALIPE    Pues si mi vida deseas  
                  escucha avisos: no creas  
                  los que lleguen a adularte  
                  porque hallarás infinitos  
                  que tus dádivas disfruten  
                  y en el peligro te imputen  
                  sus traiciones a delitos.  
                  (...)  
                  Huye amigos afectados  
                  cuando lisonjas te ofrezcan,  
                  que aunque fieles te parezcan  
                  en vez de oro son dorados;  
                  y mira que has de volver  
                  a mis ojos brevemente.

(vv. 672-714)

Gonzalo le agradece los consejos, pero decide no seguirlos: “Discreta, hermosa, valiente: / ¡y todo en una mujer! / Cuando solo interesara / esos divinos consejos / de las escuelas espejos, / reinos por ellos dejara (vv. 717-722). La segunda advertencia de las amazonas sibilas se produce en el Acto segundo, en el segundo bloque escénico o cuadro, cuando la acción vuelve a la selva y a las amazonas. Martesia advierte que Gonzalo será traicionado e incluso anticipa la manera trágica de su muerte (degollado en el cadalso):

Pero, ¿qué logros esperas  
de un hombre tan desdichado  
que a muerte le han destinado  
las superiores esferas?  
Un juez ha de degollarle;  
los mismos que le acompañan  
y adúladores le engañan  
le han de vender y dejarle;  
a la guerra han de forzarle  
y al tiempo del asistirle  
la vitoria han de impedirle;  
el imperio han de ofrecerle  
y han de insistir en perderle  
por no querer admitirle.

(vv. 1690-1703)

No obstante, esta profecía queda en el ámbito privado. Martesia la comparte con Menalipe, recordándole su aciago destino, para disuadirla de su afición por Pizarro, a quien la reina compara con Apolo, cuando insiste en verle: “y haz que me lleve esta noche / a ver mi Apolo Pizarro” (vv. 1681-82)<sup>229</sup>. De modo que la segunda advertencia que sí que le llega a Gonzalo (tercera en el cómputo total) se produce ya en el tercer acto mediante el personaje del gracioso, Trigueros, que aparece en escena como caído del cielo (motivo que éste aprovecha para las burlas, como apuntábamos, de las artes voladoras de estas amazonas). Las amazonas le han transmitido a éste el encargo de recordarle a Gonzalo que se guarde de los falsos adúladores y que su vida corre peligro:

---

<sup>229</sup> A raíz de esta petición, Martesia organiza la única escena comparable a las de las comedias de capa y espada a la que aludíamos anteriormente en este apartado, en la cual ambas amazonas espían a Gonzalo y su sobrina (y futura esposa), ya de luto y conocedores, por tanto, de la muerte de Francisco Pizarro (una de las predicciones de Menalipe que señalábamos).



TRIGUEROS (Sale.) Un sapo  
que no ha mucho que fue grulla.  
¡Oh bruja precipitante,  
trotañubes, saltamontes!,  
si no hay pícaros faetontes,  
¿qué te hizo un pobre ignorante  
sargento de mochilleros,  
aguilucho en el amago,  
para darme salto en vago  
desde las nubes?

GONZALO ¿Trigueros?  
Trigueros. Oye y no me triguéres,  
pues ves cuál estoy por ti.  
Privanza de soplos fui,  
ya soy remacha narices.

GONZALO Pues bien, ¿qué te ha sucedido?

TRIGUEROS ¿Pues bien dices? Di pues mal.  
Aquella que al tribunal  
inquisidor ha ofendido  
(...)  
llevándome en un momento  
por una oreja volando  
(...)  
Un mes estuve con ellas  
(...)  
y al cabo dél me despacha  
la reina por mandadero  
de su amor. No seas grosero,  
que es la más linda muchacha  
que en el Perú puede hallarse.  
Su reino todo te ofrece,  
(...)  
pero si no, te amonesta  
que no des crédito a amigos,  
porque sangrientos castigos  
la vil fortuna te apresta.

(vv. 2100-2157)

Como las Amazonas profetizan, la intervención de Trigueros es interrumpida por Carvajal y otros soldados que animan y le insisten a Gonzalo para que ejerza su derecho a ser gobernador. Éste, ante tales porfías, accede a enfrentarse con el virrey enviado por Carlos V, Núñez Vela. La tercera y última vez que Menalipe y Martesia previenen a Gonzalo de manera directa (cuarta advertencia en total, teniendo en cuenta las profecías de las que no son testigos directos Gonzalo o Carvajal) se produce poco antes de la inminente batalla contra Núñez Vela. Las Amazonas se dirigen esta vez a Carvajal, a quien como consejero de Gonzalo –a pesar de que Carvajal es el principal instigador y traidor en la obra de Tirso– intentan persuadir por última vez de que se alejen del Perú y de la amenazadora espiral de violencia que les aguarda (vv. 2584-2939):

MENALIPE Morir, Martesia, morir  
o librar a don Gonzalo.  
Mi amor a su estrella igualo,  
si le puedo reducir  
a que mis consejos siga  
y destos reinos se ausente,  
(...)

MARTESIA Airado español, detente.

CARAVAJAL ¿En desierto y tentadoras?  
¿Mas que llegáis a ofrecerme,  
piedras por pan?

MARTESIA ¿Me conoces?

CARAVAJAL Los diablos y las mujeres  
dicen que sois de una casta,  
y aunque serafín pareces,  
tendrás diablesas las obras  
si engañosa me detienes.  
(...)

MARTESIA (...) yo soy aquella Amazona  
que si tuvo dicha en verte  
fue infelice en adorarte,  
pues sus penas no agradece.  
Sé los riesgos a que el hado  
te lleva, sé que te atreves  
contra el cielo y la fortuna

a hazañas que te despeñen.  
Por ti la reina mi hermana,  
cuyo renombre obedecen  
cuantas naciones distantes  
la plata líquida beben  
al inmenso Marañón,  
dejando su patria fértil,  
alas de los vientos forma  
para que sobre ellos vuele  
a esta región, que os anuncia  
a ti y a su amante en breves  
tiempos tragedias que lloren  
los siglos que nos suceden.  
Respétate por amigo  
don Gonzalo; con él pueden  
tus consejos cuanto pides,  
tu eficacia cuanto quieres.  
Redúcele a las venturas  
que los cielos le prometen  
si, dueño de nuestra patria...

(vv. 2584-2798)

Infructuosamente, de nuevo, estas amazonas, cual pitias malditas, ven que sus oscuras profecías no pueden ser contenidas. Carvajal, principal incitador de Gonzalo para que se proclame gobernador de Perú, desafiando al enviado del rey (Núñez Vela), no atiende a las amonestaciones de las amazonas –que vuelven a ofrecerles la seguridad de su reino frente a la muerte segura que le aguarda a Gonzalo Pizarro– y empieza la batalla con el resto de soldados y Gonzalo. La última aparición de las amazonas, cerrando la obra, sirve tanto para subrayar la regeneración del nombre la familia (vv. 3228-3243), como para ratificar la certeza de la palabra de las profetisas amazonas, quienes comentan cómo se han cumplido sus vaticinios y dan a conocer, por fin, el nombre de los traidores: porque Carvajal, apoyado por el resto de la tropa, obliga a Gonzalo a autoproclamarse rey, independizándose de Castilla, si no quiere perder su cabeza (“Gonzalo, o César o nada” [v. 3079]). Así exponen Menalipe y Martesia el cumplimiento de su profecía:

MENALIPE (...) El severo presidente  
cortar la cabeza manda  
más digna de aclamaciones  
que honró laureles y palmas.  
¿Podré yo vivir sin él?

MARTESIA Podrás, si extremos amansas,  
resucitarle en tu pecho  
y prevenirle venganzas  
contra todos los que intenten  
de su nación inhumana  
conquistar nuestras provincias,  
tiranizar nuestra patria.  
Creyose de aduladores,  
fuele la fortuna avara.  
No quiso dar fe a consejos,  
cumplió destinos la Parca.

(vv. 3162-3177)

Por tanto, no se abandona nunca la dimensión dialéctica a la que se sometería la voz femenina entre el silencio y la palabra, como un desafío a la norma siempre controlado. Pues las amazonas sibilas, poseedoras del don de la profecía como la clásica Casandra, depositarias del dominio de las armas y de las ciencias, ven negado su saber por los hombres, de forma burlesca por Carvajal, y a través de lisonjas amorosas por Gonzalo.

Por otra parte, la recurrencia al lenguaje del mito para explicar la realidad dual del universo femenino y el masculino la encontramos cuando la palabra femenina se ha enfrentado a la cultura del silencio: ya sea desde el ámbito pagano —el origen de Pandora y la ruptura del tabú con su famosa caja—, ya desde el judeocristiano, con la expulsión de Adán y Eva del paraíso debido a la desobediencia de ella. Cómo retomar la palabra tras la culpa que se había depositado sobre las espaldas de la mujer es la cuestión que parcialmente se resuelve en la figura de la Sibila, profetisa de lenguaje seductor y artificioso, sabia y astuta, es poseedora de un lenguaje enigmático que le permitirá comunicar sus mensajes, aunque sea de forma velada o simbólica.

Al fin, el lenguaje de las silenciadas puede salir a la luz mediante este esfuerzo y gracias a la mediación del otro, del dios, del hombre, del oráculo; pues la existencia del

discurso masculino se basa en la confrontación con la imagen especular femenina que a su vez debe reverberar el ideal masculino. De manera que la constante interrelación de dominio masculino y femenino es la que permite la asignación de papeles, la distribución del ideal programado del sistema patriarcal.

En este sentido nos parece pertinente destacar la relación que Rivera Garretas (1996) establece entre el adorno femenino, la desnudez del cuerpo femenino y la voz (autorizada) de la mujer. En la gestión del cuerpo humano femenino es clave la Grecia clásica, momento de avance del orden patriarcal. Rivera Garretas alude a las claves en la gestión del cuerpo que la filósofa Adriana Cavarero ha señalado a partir del estudio de la tragedia *Antígona* de Sófocles. Dice Cavarero que los contenidos de esa tragedia testimonian un cambio fundamental en los procesos de gestión del cuerpo humano. Este cambio tendría que ver con la atribución del origen del cuerpo humano, y consistiría en el paso de la atribución del origen del cuerpo a la madre, a su atribución a la *polis*, a la ciudad<sup>230</sup>. Se trata de un cambio muy importante que tiene que ver con la implantación de la democracia occidental. Según la autora este cambio trajo consigo otros: a partir de la época clásica griega la ciudad otorgará el cuerpo solamente a sus ciudadanos; éstos, a su vez, deberán su cuerpo a la ciudad y estarán obligados a sacrificarlo por ella en la guerra. En cambio, las mujeres de condición jurídica libre, que no reciben su cuerpo de la polis, no serán ciudadanas, ni participarán en la política democrática, ni irán a la guerra, ni tendrán tampoco –y esto es aquí importante– un origen definido para su cuerpo, una raíz específica en que asentarse para existir en el mundo. Siguiendo a Cavarero, el cuerpo femenino desaparecerá en ese momento de la historia de Occidente y seguirá desaparecido durante siglos.

---

<sup>230</sup> La historiadora N. Loraux (1943-2003), que cuenta entre sus más destacadas discípulas con Iriarte, dedicó varios de sus estudios a desentrañar los mecanismos con los que la Antigüedad clásica imagina y piensa el cuerpo de la mujer (ver *Maneras trágicas de matar a una mujer*, 1989), así como a comprender cómo los mitos en torno a ésta posibilitaron que la Grecia clásica articulara el origen de la ciudadanía democrática excluyendo a las mujeres de ella (*Nacido de la tierra. Mito y política en Atenas*, 1997 (2007)). Así, explica Loraux cómo el pensamiento griego vela el papel fundamental de la mujer en los mitos sobre la creación y los orígenes. Loraux deconstruye las lecturas de los historiadores helenistas que han hecho una interpretación de primer grado demasiado estricta de textos clásicos, como el *Menéxeno* de Platón. La autora desentraña la revalorización del papel de la madre, a partir de la relectura de la representación griega de la maternidad que los helenistas han interpretado desde este texto e incluso convertido en *topos*: “No es la tierra la que imita a la mujer sino, como dice Platón, la mujer la que imita a la tierra” (2007: 131-155). De modo que Loraux reflexiona sobre los textos clásicos que exaltan la Tierra-Madre ateniense y enfrenta “la rivalidad entre la mujer y la tierra por el título de todo-poderosa-reproductora” (2007: 138).

Rivera Garretas señala que estas ideas son clave para entender la noción –que toma de Luce Irigaray– de no disponer las mujeres del “envoltorio que somos”, de nuestro propio cuerpo:

Esto es así porque carecemos de origen culturalmente codificado que nos autorice precisamente a disponer de nuestro cuerpo tal y como es. El cuerpo femenino vive, pues, desarraigado, sin origen, sin genealogía y sin historia propias. Vive en el desorden simbólico, entre significados contradictorios que a veces nos vuelven precisa y significativamente históricas (1996: 34).

La historiadora señala que las europeas cristianas pudieron hacer el trabajo de recuperación de los orígenes de su cuerpo, porque el cristianismo trajo consigo la gran novedad de sostener que el cuerpo humano –sea femenino o masculino– no le ha sido dado a la gente por la polis, por la ciudad, sino por Dios. Asimismo, subraya cómo en el Occidente grecorromano-cristiano se entiende que un cuerpo femenino está desnudo no cuando no lleva un velo que le cubra el rostro, sino cuando habla en público. De este planteamiento de partida o premisa teórica Rivera Garretas destaca dos puntos. En primer lugar, que el cuerpo femenino es un cuerpo sin madre: un cuerpo sin origen, primero, y un cuerpo dado por Dios en la Europa cristiana, después; pero, en todo caso, desde Antígona, un cuerpo sin origen materno. En segundo lugar, destaca que este cuerpo no debe expresarse: “debe tener, en el Islam, los labios cubiertos, mientras en Grecia y en la Europa cristiana los debe tener cerrados; (...) este cuerpo femenino sin madre y sin voz es sometido durante siglos a un debate en el que se discute públicamente si debe adornarse, por qué y para quién” (1996: 34).

En este proceso de autorización de la voz femenina, frente al silencio impuesto a la mujer y, por extensión, a los personajes femeninos (salvo las licencias que la ficción les concede), la figura de la Sibila, ya sean las amazónicas de Tirso o la mitológica Casandra, se conforma como una clave esencial para dar cuenta de una energía desestabilizadora constante de quienes ostentan el poder, y de ahí su maldición, su condena a la incomunicación, a la incompreensión, al discurso imposible, su permanente estado de sublevación contra su entorno. Pero la profetisa condenada a la trivialidad de su palabra ha adquirido conciencia de sí misma, lo cual “eclipsa el verbo divino” (Iriarte, 1990: 110). Frente a la anomia de la Pitia podemos oponer la individualidad de Casandra y su participación en los acontecimientos que anuncia, o la fuerza amazónica de las belicosas amazonas de Tirso cuyos vaticinios marcan el tono trágico del drama y se

repiten insistentemente tras las victorias parciales del protagonista, Gonzalo Pizarro, que a pesar de esos triunfos no escapa al fatal destino anunciado por las Amazonas.

A través de este recorrido literario queda patente que tanto la mitológica sibila Casandra, representante de la pitia maldita –voz autorizada pero desoída–, como la humanizada Casandra del *Auto* de Gil Vicente –que renuncia al matrimonio y se proclama anunciadora del Mesías–, como las Amazonas-sibilas tirsianas que acabamos de examinar, todas quedan desplazadas hacia un destino incierto, conscientes de saberse en los márgenes. En el caso de las Amazonas de Tirso esto se materializa, por un lado, en el propio lugar que se les asigna: el espacio selvático y remoto de Las Indias, propio de la barbarie indiana desde la óptica del conquistador europeo; y, por otro, en su imposibilidad de lograr una fusión con el destino de los españoles, emblemas de la civilización<sup>231</sup>.

---

<sup>231</sup> Rabaté (2013) subraya cómo el matrimonio sólo deseado por Menalipe pero no por Gonzalo, enfatiza esa unión imposible de dos polos irreconciliables, señala que si el proyecto de matrimonio supone una correspondencia de alianza o igualdad entre ambos partidos (Amazonas y españoles), la unión matrimonial frustrada traduce “que no pueden integrarse realmente en el curso de la historia”(2013: 235).

## 8.4. *Las Amazonas* de Antonio de Solís

### 8.4.1. Comedia palatina

El estudio del teatro de Antonio de Solís y Ribadeneira (1610-1686) debe mucho a las investigaciones del profesor Serralta<sup>232</sup>. Entre ellas destaca su trabajo pionero, dedicado a la comedia de enredo o intriga (comedia de capa y espada) de Solís: *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue* (1987)<sup>233</sup>. Señala Serralta que a este subgénero de comedias pertenecen las más características del dramaturgo, que corresponderían al primer período de su actividad creadora (1627-1636), antes de la etapa dominada por el teatro cortesano que se centra en las comedias de tema mitológico, época a la que pertenecería la obra en la que nos centraremos, *Las amazonas* (1655).

Antonio de Solís es un dramaturgo perteneciente al ciclo calderoniano. Frente a los dramaturgos mayores del ciclo de Calderón –Agustín Moreto y Francisco de Rojas

---

<sup>232</sup> El investigador francés Frédéric Serralta es el responsable de la recuperación crítica del dramaturgo en el siglo XX y el referente esencial para su estudio. Al profesor Serralta se debe la recuperación de la vida y obra de Antonio de Solís en la crítica moderna que, desde la defensa de su tesis doctoral en 1968, ha publicado numerosos trabajos sobre la obra y la biografía del dramaturgo. Los primeros antecedentes en el campo de la edición de Antonio de Solís fueron las ediciones paleográficas llevadas a cabo por Manuela Sánchez Regueira, que en 1968 editó sus *Varias poesías* –un volumen que no se había publicado de forma íntegra desde 1732 y del que tan sólo algunos breves textos escogidos habían aparecido en la BAE (1857)–, y en 1984 publicó la edición paleográfica de sus comedias. Esta es la única edición moderna que existe de la comedia de *Las amazonas*, y es, por tanto, la edición que citamos en este estudio. Asimismo, en las investigaciones en torno a la obra de Antonio de Solís cabe destacar el trabajo de Judith Farré Vidal, estudiosa dedicada al análisis del teatro breve (bailes, jácaras, loas y entremeses) de Solís. El proyecto del que es investigadora principal, “Edición y estudio del teatro breve de Antonio de Solís”, formó parte del proyecto “Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación” (TC/12), dirigido por Joan Oleza. Como se señala en la memoria técnica, el proyecto pretende editar y estudiar el teatro breve de Antonio de Solís, uno de los poetas del ciclo de Calderón de la Barca que, pese a compartir con éste el cargo de dramaturgo de Palacio, ha despertado escaso interés entre la historiografía literaria actual hasta el punto de que sus obras carecen aún de una edición crítica completa.

<sup>233</sup> El marbete de “comedia de intriga” ha sido acuñado por Serralta en sus estudios sobre la obra de Solís. Serralta (1987) destaca que no toda comedia de enredo lo es “de capa y espada” (cuyo nombre proviene del vestuario de los actores según el uso del XVII), aunque señala que la “comedia de enredo” (o el término que el acuña “de intriga”) suele emplearse hoy como sinónimo de “comedia de capa y espada”. Esta última etiqueta es frecuente entre los teóricos y preceptistas del siglo XVII, pues durante todo el siglo existió “la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio” (Arellano, 1992:166). Pero no sería hasta finales del siglo XVII cuando el dramaturgo del ciclo calderoniano Bances Candamo, en su *Teatro de los teatros*, ofreció una conocida definición de la misma: “Las de capa y espada son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan, y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo” (Serralta, 1988: 127). Por su parte, Arellano (1988, 1995) ante la denominación de comedia “de intriga” para referirse a las comedias “de capa y espada”, prefiere esta última denominación, pues señala que la técnica de la intriga se da también en otros subgéneros novelescos o palaciegos que no son de capa y espada, grupo específico al que pertenecen las cinco comedias de Solís que Serralta analizó en su obra *Antonio de Solís et la "comedia" d'intrigue* (1987).



Zorrilla–, Solís, junto a Francisco Bances Candamo, ocupa un lugar privilegiado entre los menores de este ciclo<sup>234</sup>. Así, Arellano señala que Solís pertenece al grupo de poetas vinculados a la etapa final de la Comedia española áurea, cuyos rasgos característicos generales dependen de la abundancia de refundiciones y colaboraciones, y subraya en los dramaturgos más significativos de este grupo –refiriéndose a Solís y Bances Candamo– la orientación un tanto reduccionista hacia un público de corte, menos complejo y de expectativas más definidas, inclinación que influiría en la restricción del mundo dramático de esta última etapa de la Comedia nueva (1995: 579). Esa restricción o limitación a la que alude Arellano no debe entenderse desde un punto de vista peyorativo, advierte el crítico. Significa sencillamente una nota descriptiva de la tendencia de estos dramaturgos, los poetas secundarios más significativos del fin de siglo. En esta línea, Wilson señala:

A medida que avanzaba el siglo XVII los autores parecen haber tendido a escribir con mayor frecuencia para los teatros de la corte que para los corrales. (...) el teatro cortesano llegó a ser tan importante que los cánones del gusto dramático de los exigentes cortesanos tendieron a prevalecer en la segunda mitad del siglo XVII sobre el gusto popular (1974: 194).

Así, los motivos líricos descriptivos, la imaginería suntuosa de la escenografía, la frecuencia de la música, la urbanización de los ambientes que sustituyen a los villanos lopescos por los jardines refinados del ámbito palaciego..., constituyen las notas características del teatro de la segunda mitad del XVII, patentes en estos representantes del ciclo calderoniano (Arellano, 1995: 580). De modo que Antonio de Solís formaría parte de la generación de dramaturgos contemporáneos de Calderón de la Barca (1600-1681): “esa *monarquía cómica* que participó activamente en el circuito teatral de la Corte” (Farré, 2010: 22). Después del matrimonio de Felipe IV y Mariana de Austria, fue efectivamente uno de los dramaturgos más presentes en los festejos palaciegos hasta 1668, cuando se ordenó sacerdote y se dedicó exclusivamente a su puesto de Cronista de Indias.

Serralta, en su “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra” (1986), traza los principales hitos de la vida y obra del poeta y dramaturgo. Respecto a las etapas de su

---

<sup>234</sup> Serralta opina que la noción de escuela y de maestro aplicada al teatro del Siglo de Oro ha sido utilizada por cierta crítica de una manera demasiado rígida, siendo preferible reconocer la existencia de una intrincada red de influencias, de mayor a menor y de menor a mayor, de la cual no se libraban ni siquiera las figuras más señeras del género (Serralta, 1987: 109).

teatro que interesa destacar para contextualizar la comedia de *Las amazonas*, éstas coinciden con los sucesivos puestos que desempeña. Serralta, distingue dos etapas decisivas en su teatro, interrumpidas ambas por las plazas a las que accede y los cargos que ocupa. La primera se iniciaría en 1627 con la publicación de su primera obra teatral, *Amor y obligación*; entre 1627 y 1636 Solís escribió cinco comedias de capa y espada (o de intriga, siguiendo la denominación de Serralta) que constituyen el núcleo de su producción<sup>235</sup>. Esta etapa de producción teatral del dramaturgo se detiene tras su nombramiento en 1636 como secretario del conde de Oropesa, puesto que a su servicio se instalará en Pamplona y más tarde en Valencia, en los sucesivos virreinos del conde. Esta interrupción de su actividad teatral se extiende de 1636 a 1650, cuando de vuelta en Madrid es nombrado secretario de Felipe IV en marzo de 1651.

De modo que a inicios de las década de los cincuenta empieza la época de notoriedad cortesana de Solís, con sus primeras contribuciones a las fiestas palaciegas representadas en el Palacio del Buen Retiro: algunas loas y bailes que acompañan comedias de otros autores, las propias o las escritas en colaboración con otros poetas, como *El pastor Fido* (1651 ó 1652), compuesta en colaboración con Claudio Coello y Calderón. A esta segunda etapa (1651-1660) pertenecen los dramas cortesanos, las comedias de espectáculo caracterizadas por sus sustratos con tema mitológico y que, como apunta Arellano, constituyen “una mezcla de fórmulas de capa y espada y comedia palaciega, sobre el esquema del enredo” (1995: 622)<sup>236</sup>.

En este marco se inscribe su comedia *Las Amazonas*, representada por primera vez para la corte el domingo de Carnaval, el 7 de febrero de 1655 (Varey y Shergold, 1989: 55; Establier, 2010: 205). La fecha de su estreno se conoce gracias a la loa que

---

<sup>235</sup> Serralta (1987) analiza críticamente estas cinco comedias: *Amor y obligación* (1627), *La gitanilla de Madrid* (1632), *Amparar al enemigo* (ca. 1634-35), *La más dichosa venganza* (ca. 1635) y la obra considerada cumbre del poeta, *El amor al uso* (anterior a 1640), en la que se presenta a un tipo de pareja de enamorados de las comedias de capa y espada ya de las últimas generaciones de dramaturgos, en la que la comodidad y cierto distanciamiento humorístico sustituyen a la constancia platónica (expresada aún en el plano verbal) de los amantes ideales de la primera Comedia nueva (Arellano, 1995: 619; Serralta, 1979: 99-106). Para Serralta, la estilización mecánica de la comedia de capa y espada se produce entre 1620-1630, por circunstancias históricas y sociológicas: Felipe IV era muy aficionado a la diversión teatral, el público mantenía una demanda muy intensa y quizá que los poetas dramáticos quisieran elaborar una fórmula de teatro de diversión capaz de resistir la boga de las comedias de aparato o gran espectáculo. Así, señala este intervalo (1620-1630) para la fijación definitiva del subgénero de capa y espada y analiza cómo Solís destacaría en el perfeccionamiento de “la mecánica teatral, el juego artificioso y frecuentemente artificial que a partir de una estructura determinada, hace de los personajes teatrales engranajes de un mecanismo perfectamente lubricado” (1986: 31).

<sup>236</sup> La interrupción definitiva de esta segunda etapa y de su producción teatral llegaría en 1660 con su nombramiento como cronista mayor de Indias. A partir de este momento su ocupación principal fue la redacción de su famosa *Historia de la Conquista de Méjico* (Serralta, 1986: 101).

Solís compuso también para que precediera a la representación de la comedia en su estreno, ya que en la edición por separado en 1692 de esta loa se puede leer: “De D. Antonio de Solís. Loa para la comedia de *Las amazonas*. Que se representó a su Magestad Domingo de Carnestolendas 7 de Febrero del Año de 1655” (Rodríguez García, 2012: 179).

*Las Amazonas de Escitia* (1655) se publicó en 1657 en *Comedias escogidas, IX* (antologías que incluyen obras de más de un autor) con el título *Las amazonas*, y en 1681 con su título completo en *Comedias de Don Antonio de Solís y Rivadeneyra*; la obra se siguió representando hasta principios del siglo XIX (Establier, 2010: 106, Rodríguez García, 2012: 180). Asimismo, Establier señala las derivaciones de *Las amazonas* de Solís que tuvieron su eco en la literatura de cordel:

La obra dio lugar a dos pasillos de comedia con idéntico contenido pero diferente título *Coloquio de Las Amazonas. Relación de don Eugenio Gerardo Lobo a una dama de Zaragoza*. (s. l.: s/i., s.a.) y *Pasillo de Las Amazonas* (Málaga: Félix de Casas y Martínez, s.a.). Reproducen el diálogo central de la jornada segunda de la comedia entre Miquilene y Astolfo. El diálogo constituye la peripecia de la comedia, cuando estos dos personajes se encuentran y se enamoran instantáneamente (Establier, 2010: 106)<sup>237</sup>.

Dramas cortesanos de tema mitológico de esta época son también las obras de Solís, *Eurídice y Orfeo* (ca. 1655) y *Triunfos de amor y fortuna* (1658), comedia esta última de gran éxito y con un gran despliegue de tramoyas y escenografía, que se representó ante los reyes en el Coliseo del Buen Retiro, en celebración del nacimiento del tercer hijo de Felipe IV, el príncipe Felipe Próspero de Austria. De esta obra Serralta destaca que fue “un triunfo que muy probablemente no tuvo comparación en los anales de todo el teatro español del siglo XVII” (1986: 96). De modo que en medio de este ambiente cortesano, durante su período como secretario del rey, cabe concebir la gestación, composición y representación de una obra como *Las amazonas*<sup>238</sup>. En este

---

<sup>237</sup> Véase la página web, a cargo de Santiago Cortés, de *Literatura de cordel y teatro en España, 1675-1825*. <http://www.pliegos.culturaspopulares.org/comedias.php>. Algunos ejemplares de estos textos pueden ser consultados digitalmente a través de la Cambridge Digital Library, que alberga un fondo importantísimo de pliegos sueltos.

<sup>238</sup> Serralta apunta a esta concepción, coincidiendo con la vuelta a la corte de Solís en 1650, cuando pasa a ser secretario del rey en 1651. A partir de esas fechas el dramaturgo participa regularmente en la celebración de los festejos reales, tanto con obras largas como con numerosos textos de teatro menor, sazonzando las jornadas con comedias propias o ajenas (1982: 155). Asimismo, señala el crítico: “a pesar de no conocerse todas las fechas de las representaciones en que intervino Solís, se pueden citar las de 1651, 1655, 1656,

sentido, pertenecería al grupo de dramas cortesanos que, como apuntábamos, se inscriben en las fiestas de palacio que conciben el teatro como espectáculo integrador de las artes en la culminación del barroco, presentando una puesta en escena que incluye música, poesía, pintura y gran aparato de tramoya, en una fusión de sistemas de signos espectaculares<sup>239</sup>.

El corpus de las comedias de gran espectáculo despliega con gran fastuosidad el argumento de sus fábulas mitológicas. De ahí que la representación de los dramas cortesanos tenga únicamente cabida adecuada en el espacio del teatro de la corte, en el Coliseo del Buen Retiro, y no en los corrales de comedias. Por tanto, el desarrollo de este tipo de comedias va asociado a la construcción del Palacio del Buen Retiro, con su teatro, y a las fastuosas puestas en escena de los ingenieros italianos que empiezan a llegar con Julio César Fontana<sup>240</sup>.

A pesar de que *Las amazonas* de Antonio de Solís fue compuesta para la corte y representada en Palacio, la escenografía no exigiría el gran aparato que sí requerirían otras obras de tema mitológico más complejas en su puesta en escena, pues los escenarios se reducen a tres espacios: la cueva de Astolfo que marca la acotación (“Arráncase un peñasco, que estará fixo en la frente del teatro, y con él cae embuelto en polvo, vestido de pieles, y levántase deslumbrado”), el bosque de los exteriores de la ciudad de

---

1658 y 1659, que bastan para acreditarle como uno de los ingenios más apreciados entonces por la familia real y el público de la corte” (Serralta, 1982: 156).

<sup>239</sup> La comedia cortesana apela al ojo y al oído, doble vertiente sensorial cuyos resortes van de la escenografía a la palabra y viceversa, en una integración total de las artes plásticas con la poesía y la música (Egido, 1989: 36); representación de los gustos cortesanos y de la pompa y grandeza real que se une a la búsqueda de la maravilla y la ensoñación de los sentidos de los espectadores.

<sup>240</sup> El Palacio del Buen Retiro, que acogió dramas cortesanos tan emblemáticos como la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) de Calderón, cuenta con un espacio teatral *ad hoc*, el Coliseo del Buen Retiro (1650) –obra del ingeniero italiano Cosme Lotti–, donde se representarían obras de teatro con escenografías particularmente espectaculares. Así, el Coliseo del Buen Retiro es un ejemplo de aclimatación de la escenografía italiana, la conquista de la profundidad, con un escenario tridimensional en perspectiva, introducido en España a partir de la llegada de Cosme Lotti. El teatro a la italiana conlleva la vanguardia de la puesta en escena que se impone a partir del reinado de Felipe IV, dentro del programa de esplendor, boato y espectacularidad ideado por el Conde Duque Olivares, que empieza por la construcción de nuevas edificaciones para el rey, en su esfuerzo de propaganda para reflejar un poder y fastuosidad en época de crisis y decadencia. Como señala Egido: “los festejos reales reflejaban de manera efímera los destellos de un poder que se resquebraja” (1989: 32). A partir de la llegada en 1649 de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, se inicia ese período de esplendor, después del cierre de los teatros de 1644 a 1649, debido al luto decretado por la muerte de la reina María Luisa de Borbón en 1644 y posteriormente por la muerte del heredero de la corona, el príncipe Baltasar Carlos, en 1646. De modo que vemos cómo el teatro cortesano formaba parte de un conjunto más amplio de actividades de divertimento dentro del marco de la fiesta cortesana, constituyendo una pieza más del entramado de ostentación del poder de la Familia Real o de la nobleza (para los nobles una posibilidad de atraerse los favores de la Familia Real, regalándole un momento agradable). Esta voluntad de servir y agradar a los reyes, este mundo de apariencia, no se detenía ante la situación de crisis económica, prefiriendo antes el endeudamiento que defraudar la imagen de magnificencia.

Temiscira y el palacio de las amazonas donde tienen lugar los enredos entre las parejas de amantes (destacando las habitaciones de las amazonas y el jardín). Y esa parquedad se evidencia en el reducido número de acotaciones, que en este tipo de obras suele ser muy elevado (frente a las poco abundantes de las comedias de capa y espada, más limitadas por el espacio del corral de comedias).

Entre los rasgos que hacen incluir esta comedia dentro del drama cortesano se pueden citar tres fundamentales: a) el tema mitológico (materia predilecta y la más representativa de las fiestas cortesanas); b) el vestuario, que significa otra manera de exhibición del poder, permitiendo el alarde en la ostentación del lujo, a través de los magníficos trajes y tocados, además de constituir una crónica de la moda del momento; y c) la importancia de la música y el canto, señaladas en las acotaciones, desde las del primer acto, referidas al acompañamiento musical que ha de marcar la presencia del ejército de los hombres, hasta el acto segundo referidas al canto que subrayará la presencia de las amazonas: “(Canta dentro)” (p. 419), “(Buelven à cantar)”, “(Buelven à tocar)”, “(Reclinase sobre el peñasco que cayò de la gruta al principio de la Comedia y vuelven à cantar)” (p. 420). A estos tres rasgos o aspectos cortesanos característicos cabría añadir la variedad de escenarios que, aunque no se cumpla tanto en la obra que estudiamos, sí que resulta clave fundamental del drama cortesano, a partir de la introducción –como apuntábamos– de la concepción italiana del espacio: evolución en la representación escénica que implica una nueva visión de cómo puede ser el espacio de la representación. El teatro permite representar una realidad, pero ya no en línea especular, horizontal, sino en perspectiva de profundidad<sup>241</sup>.

Respecto a los objetivos y metas de la fiesta mitológica, parte de la crítica sostiene que irían más allá de lo meramente espectacular, aduciendo como argumento principal el evidente potencial moralizador de los mitos. Arellano subraya que aunque un primer nivel de lectura parece ser el alegórico cristianizado, no debería exagerarse este componente en el campo de la comedia, ya que se produce sobre todo en los autos sacramentales

---

<sup>241</sup> El Coliseo del Buen Retiro (1638-40) es el primer edificio de teatro a la italiana, preparado para las comedias de tramoya a la italiana. La *scena ductilis* con los bastidores laterales, fabricados de una carcasa de madera cubierta de tela pintada, ofrece un aspecto tridimensional a la escena. Estos bastidores corrían sobre unas guías en el suelo (raíles o deslizadores enjabonados, practicados en el suelo y en el techo del escenario) y eran accionados desde abajo mediante grúas o cabestrantes, lo cual permitía hacer cambios escénicos con gran rapidez. Estas mutaciones se hacían a la vista de los espectadores, que disfrutaban viendo esas transformaciones, pues el telón de boca una vez que se subía no se volvía a bajar. Así, este mecanismo facilitaba la incorporación de los variados escenarios: desde la inicial perspectiva del mar a la del bosque y montañas, y luego a la del palacio y jardín. Esta variedad exigía cambios de decorados totales o parciales, una muestra más de la ostentación y el lujo de las representaciones cortesanas, que suponían unos costes elevadísimos (que una compañía no podía pagar) (Egido, 1989: 95).

(refiriéndose a la obra de Calderón). Por ello, destaca cómo Calderón en las obras mitológicas cortesanas se sirve precisamente de la mitología como material conveniente –artística y políticamente– sobre el que basar una exploración de las bases seculares de la sociedad humana (1995: 507). Igualmente, hay que contextualizar estas comedias insertándolas en el marco para el que son concebidas –el de la corte– y teniendo en cuenta las dimensiones panegíricas, celebrativas de la realeza y las alusiones a las circunstancias del momento (Ferrer, 1991; Arellano, 1995)<sup>242</sup>. Como apunta McKendrick:

Las obras mitológicas funcionan en varios planos: como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política, aunque esté por determinar en qué medida y con cuánta exactitud. Como fenómeno teatral, eran una paradójica fusión de fantasía sobrenatural y de la alta tecnología que era imprescindible para crearla (McKendrick, 2003: 176).

El argumento de *Las amazonas* evidencia que se trata de una comedia de enredo, donde la intriga amorosa domina sobre todos los núcleos de acción. La densidad de las relaciones típicas del subgénero establece una compleja red de laberintos, equívocos, celos, amoríos, maquinaciones y disimulos. Así, el Acto I empieza con el largo parlamento de Astolfo lamentando su situación de encierro; como nuevo Segismundo, oímos las quejas de un príncipe, encerrado en una cueva desde niño, que desconoce aún sus orígenes. Como indica la acotación escénica, “cae embuleto en poluo, vestido de pieles, y leuántase deslumbrado”. Astolfo a su salida de la cueva, arrancando el peñasco que obstruía la entrada, da muestras de su asombro ante el espectáculo del mundo:

Estraña maquina es esta  
que descubro, aunque leyendo  
los libros, aunque estudiando  
las facultades que debo  
à la piadosa crueldad  
de mi padre, ò mi maestro,  
he imaginado las cosas  
que forjan el Vniverso. (p. 388)

---

<sup>242</sup> Pues una marca relevante del drama cortesano es la ya señalada que caracteriza a la fiesta cortesana: el ser por esencia circunstancial, enmarcada en celebración de la realeza. Englobando el teatro en un marco de banquetes, torneos, máscaras, bailes, danzas, música y espectáculo global.

Astolfo agradece a su carcelero y ayo, Indatirso, la educación que le ha proporcionado durante su cautiverio. Este primer galán de la comedia fue encerrado por su madre (la fallecida reina Talestris) por dos motivos: para ocultar el incumplimiento de las leyes del reino –que la obligaban, como amazona, a matar a todo descendiente varón– y por temor a un oráculo que había presagiado que cuando Astolfo viera la luz del sol, el imperio de las Amazonas correría peligro. A continuación, otro oráculo pondrá a Astolfo al frente del ejército de Sarmacia, ante la ausencia de su dirigente, el príncipe Polidoro (el segundo galán), que había llegado con su ejército a Temiscira para conquistar a las Amazonas. Sin embargo, como cuenta su criado, el gracioso Lucindo, la guerra era un pretexto que arguye Polidoro para conocer a la reina amazona, pues estaba enamorado de oídas de la belleza de la reina Menalife.

De modo que Astolfo, príncipe desheredado, se dispone a luchar por el poder que ostentan las bárbaras guerreras. Sin embargo, el hombre salvaje –sin defensa ante la belleza femenina– se enamorará de la amazona Miquilene, curtida guerrera, andrófoba y capitán de las tropas de Escitia, segunda en la línea de mando después de la reina Menalife. Por su parte, Polidoro se encuentra desde el inicio de la obra –que empieza, como suele ser habitual, *in media res*– en la ciudad de las Amazonas, disfrutando de la compañía de Menalife, rendida a los encantos del príncipe sármata. La unión de Menalife y Polidoro se produce a la vez que el primer encuentro entre los ejércitos escita y sármata (reunión que ocurre fuera de escena y que relata Lucindo), siendo Polidoro llevado en calidad de invitado / cautivo a la ciudad –recordando la entrada de Teseo en el palacio de las Amazonas en la obra de Lope *Las mujeres sin hombres*. Este hecho provoca que las tropas del ejército sármata duden del bienestar de Polidoro ante su prolongada ausencia.

La comedia heroica, que presenta a personajes nobles y heroínas mitológicas, a pesar del esfuerzo de su autor por mantener cierta atmósfera épica –para complacer los gustos de la corte–, pronto llevará a sus personajes al terreno de la comedia de intriga. Así, la gruta que ha mantenido a Astolfo encerrado durante tantos años, es también una galería secreta que comunica con el interior de la amurallada ciudad de las Amazonas, uniendo el espacio agreste directamente con la estancia de la bella Miquilene. Cuando el guardián y ayo de Astolfo, Indatirso, revela al galán la existencia de este pasadizo, el hallazgo dará lugar a algunos encuentros cruzados entre los amantes equivocados, acumulándose los juegos a oscuras de los personajes principales, así como las confusiones y reproches desencadenados por los celos, que acabarán con el esperado casamiento de las dos parejas protagonistas: Menalife y Polidoro, Miquilene y Astolfo. De manera que

son numerosos los episodios de enredo y peripecias amorosas que se suceden en la acción que se acaba de esquematizar, “peripecias y subterfugios directamente sacados de las obras de capa y espada” (Serralta, 1983: 1321).

La diluida atmósfera heroica que correspondería a la historia mitológica original y a la dignidad de sus personajes nobles, junto a los resortes dramáticos que se emplean para el desarrollo de la acción, confirman que estamos ante una comedia palatina. Como tal, se caracteriza por su estructura de enredo –propia también en la comedia urbana de capa y espada–, derivada del inevitable encadenamiento de sucesos y equívocos, aunque la comedia palatina –a diferencia de los escenarios urbanos y contemporáneos al autor de la comedia de capa y espada– es situada en lugares y tiempos remotos o exóticos. Así, tanto las referencias cronológicas que conforman una acción extemporánea para el público, como las marcas geográficas (la lejana ciudad de Temiscira, corte de las amazonas de Escitia), orientan al espectador hacia un escenario alejado del costumbrista, le presentan un espacio no compartido por el auditorio, en las antípodas del callejero de ciudades castellanas (típico de la comedia urbana). Se huye, por tanto, de la cotidianeidad y de la posibilidad de identificación del público con la contemporaneidad de los hechos que acaecen, siguiendo el vuelo de fantasía al que aludía Wardropper. En este orden de cosas, los personajes tampoco pueden ser cercanos del espectador, sino que se trata de figuras nobles que protagonizan tramas inspiradas en refinados mundos fantásticos (literarios, cortesanos o novelescos).

Resumido el argumento de *Las amazonas*, es evidente que estamos ante una comedia palatina cuya fuente literaria busca inspiración en la leyenda de las mitológicas amazonas. Asimismo, también en la onomástica se caracteriza esta comedia palaciega por alejarse del uso de nombres castizos, singularizándose la antroponimia de la pieza por la elección de nombres literarios, de eufonía poética o caballeresca (ariostesca), o de fisonomía extranjera, como lo son los nombres de los personajes principales: Astolfo, Polidoro, Menalife o Miquilene. Igualmente, la comedia palatina se singulariza por la inclusión de la música, danzas, jardines barrocos como fondo de la acción, además de los interiores palaciegos, la sofisticada casuística de los códigos galantes, conflictos de amor y lealtad, idealizaciones literarias del discurso y la conducta, y un elevado grado de fantasía (Arellano, 1995: 503), aspectos que comprobaremos a continuación.



#### 8.4.2. Las Amazonas ante el amor como destino

Entre los temas que se plantean en el teatro español del Siglo de Oro, el amor, como hemos ido ratificando, es el de mayor presencia en la producción de los dramaturgos auriseculares (Parker, 1986)<sup>243</sup>. Dentro de la poética de la comedia nueva ocupa un lugar privilegiado y, consecuentemente, también ostenta esta categoría en los dramaturgos cortesanos de la segunda mitad del XVII, discípulos o seguidores de Calderón. El autor de *La vida es sueño* es buen conocedor de la compleja temática amorosa, aunque, como apunta Sabik “en un registro diferente del de Lope, siendo el calderoniano más conceptualizado, abstracto y alegorizado” (2002: 288). Igualmente, en el teatro cortesano mitológico el tema más importante y recurrente será el del amor.

Y, siendo el amor tema capital en la comedia nacional, entraba dentro del horizonte de expectativas el tema de la conversión de la mujer guerrera –de la mujer esquiva por excelencia, la amazona– en mujer amada y amante. Y *Las Amazonas* de Solís refleja este “amor al uso”, donde el enredo de la comedia palaciega bien se parece al de la comedia “de capa y espada”.<sup>244</sup> En la obra de Solís, desde la presentación de las dos parejas protagonistas (Polidoro y Menalife, Astolfo y Miquilene), culminada al inicio del segundo acto, los procedimientos y recursos de la comedia de enredo son puestos al servicio del tema central del amor, conformando ya la temática amorosa el elemento principal del desarrollo argumental. Y como pieza destinada para una ocasión festiva, de divertimento cortesano, el desenlace es feliz. Después de los vaivenes en la intriga, la constancia en el amor de los protagonistas se ve recompensada por sendas bodas.

El amor en el reino de las Amazonas obstaculiza sus deberes sociales, políticos y morales. Sin embargo, una vez descritas sus bárbaras costumbres y referida la historia clásica de las Amazonas (de Lope tomará el tópico de haber matado previamente a sus maridos), las Amazonas de Solís se enamoran a primera vista, algo que constituye una

---

<sup>243</sup> Como señala Parker respecto al tema del amor en el teatro aurisecular: “ El género dramático era el más íntimamente relacionado con la vida real, siendo contemplando por gentes de todas las procedencias que se apiñaban en los teatros públicos. Por fuerza había de reflejar sus vidas y problemas y le estaba, por tanto, vedado, al menos durante la generación de Lope, tratar el amor de manera filosófica. Aunque el amor era el tema dominante en casi todas las comedias, tenía que ser presentado inmerso en el contexto social de la vida contemporánea. (...) Tenía que ser un amor culminado con el matrimonio. (...) Las convenciones y reglas morales de las que se rodeaba al noviazgo y matrimonio se convirtieron en materia dramática. Obviamente, la infracción de dichas reglas, o la presión para infringirlas, era más dramática que su observancia (A. Parker, 1986: 158).

<sup>244</sup> Por otra parte, observando la dimensión social del teatro, aunque los personajes de la comedia puedan expresar contradicciones y rebeldías, cabe tener presente la función ideológica adscrita al teatro barroco, si aceptamos que éste es ante todo, un instrumento político y social que nos da un conjunto de mitos en los cuales se apoya ideológicamente el *statu quo*, como señalara Maravall (1990).

convención en la comedia nueva y que a estos personajes amazónicos no supone un problema tan gravoso como cabría suponer. Igualmente, si en la comedia abundan las situaciones en las que los personajes femeninos se saltan las convenciones sociales para conquistar a los hombres que quieren, podemos ver en esta palatina de enredo una continuación de este rol de la mujer en el teatro; pese a que de un personaje como la amazona se requiera otra actuación.

El nombramiento de Solís en 1651, como hemos visto, como secretario de Felipe IV y su designación –aunque sin carácter oficial– como dramaturgo de Palacio le puso en contacto con Calderón, que seguía siendo el principal proveedor de las representaciones y fiestas cortesanas. Señala Serralta que Solís, como tantos dramaturgos de la escuela de Calderón, utilizó en sus espectáculos palaciegos temas, escenas y peripecias tomadas del rico acervo calderoniano (1983: 1319). Así, el crítico subraya algunos componentes comunes a *Las amazonas* y la obra maestra de Calderón *La vida es sueño*, estableciendo una serie de relaciones entre los planteamientos iniciales de las dos obras. Destaca el componente argumental de un encarcelamiento en un lugar remoto del protagonista masculino: la torre para Segismundo y, como veremos, la cueva para Astolfo. Indica también la utilización del resorte dramático del horóscopo que provoca este encarcelamiento para prevenir una violencia profetizada: si en la obra de Calderón se pronosticaba el fin del reinado del soberano, en *Las amazonas* el oráculo anuncia que cuando Astolfo gozara de la luz del sol el imperio de las Amazonas se vería “a los pies de la Fortuna”. Pero, apunta Serralta cómo, a diferencia del drama filosófico de Calderón, el tema metafísico y político pronto desaparece en beneficio de la intriga amorosa<sup>245</sup>. Así, la historia de las amazonas de Solís se sitúa en la ciudad de Temiscira, que da abrigo a la temida corte de Escitia, situada encima de un monte y gobernada por la reina Menalife. La segunda amazona en la dinastía, heredera y prima de la reina es Miquilene. Las parejas quedarán pronto perfiladas en torno a las dos amazonas protagonistas: la reina se enamorará de Polidoro, príncipe de Sarmacia, que acude en su búsqueda enamorado de oídas de su belleza; por su parte, Miquilene rendirá su amor al mismísimo descendiente de Alejandro Magno y Talestris, quien en la ficción de Solís se encarna en el galán

---

<sup>245</sup> No obstante, en el terreno de lo ideológico, Sabik señala que es decisivo el ejemplo calderoniano en los dramaturgos del ciclo de Calderón, en los que destaca que siempre está presente la preocupación moral, ética que, “a veces, desemboca y hasta degenera en didactismo y moralización mediante el recurso a la tópica alegoría del desengaño y oposición entre razón y pasión, otro tópico, esta vez de procedencia senequista. (...) no hacen sino seguir a la concepción calderoniana del amor, fuertemente moralizada y alegorizada” (2002: 296).

protagonista, Astolfo. Retomando la clásica leyenda de la célebre reina amazona Talestris y su deseo de engendrar descendencia con el mejor de los hombres (Alejandro Magno), el dramaturgo crea el personaje de Astolfo como descendiente imaginado de aquel legendario encuentro, continuado así el ciclo alejandrino que tanta influencia tuvo en la literatura medieval.

El relato de la leyenda de las Amazonas es introducido al comienzo de la comedia por el gracioso Lucindo. El criado del príncipe Polidoro intenta prevenir del contingente peligro que aguarda al salvaje Astolfo, con quien se topa al inicio de la acción. De modo que Lucindo, a la espera de la vuelta del príncipe sármata, encuentra a un desorientado Astolfo en el bosque que rodea la ciudad de Temiscira, quien le pide que se presente y que le diga en qué tierras se hallan. Lucindo le advierte que baje la voz por la cercanía de las belicosas Amazonas y su fama de invictas guerreras. Los temores de Lucindo dejan atónito a Astolfo, pues no entiende cómo puede alguien amedrentarse de las mujeres. Así, el diálogo entre el gracioso y Astolfo muestra el respeto de uno y la incredulidad del otro:

LUCINDO      En que ossadia fiado  
                  tienes tal atrevimiento?

ASTOLFO      Pues que bosque es este?

LUCINDO      Bien  
                  se te ha visto el no saberlo,  
                  que no pusieras tu vida  
                  en tan evidente riesgo:  
                  sabe que si aqui me vèn  
                  contigo.

ASTOLFO      Prosigue

LUCINDO      Temo  
                  que nos maten.

ASTOLFO      Quien? acaba.

LUCINDO      Las mugeres

ASTOLFO      Anda necio,  
                  tu no eres hombre? pues como  
                  de la muger tienes miedo?

LUCINDO      Eso dizes? tu no sabes  
                  adonde estàs?

ASTOLFO      No te endiendo:  
                  la muger, dime, no es

animal menos perfecto  
 que el hombre? no està sujeta  
 à este natural imperio?  
 ella tiene contra mi  
 mas armas que un lisonjero  
 hechizo, que por los ojos  
 diz que se introduce al pecho?  
 y solo puede conmigo  
 aquello mismo que quiero,  
 porque de mi voluntad  
 fabrica mi rendimiento?  
 LUCINDO      Eso serà allà en tu tierra,  
                   pero las de acà se han puesto  
                   los calçones, y las barbas  
                   se han subido por el bello.  
 ASTOLFO      Enigmas son quantas dizes,  
                   agora te entiendo menos. (pp. 390-391)

De este modo el gracioso Lucindo explica cómo en esta tierra las mujeres son quienes mandan, pues “se han puesto los calçones y las barbas”. El mundo al revés que representa el reino amazónico es expuesto a continuación por el gracioso, que sirviendo de nexo entre el plano ficticio y el real, informa tanto al personaje como al auditorio del mito amazónico. Cumple el gracioso en la apertura de la obra con la función de contextualización del espacio en el que se mueven los personajes, a través de la actualización e interpretación de los hechos que por su distancia necesitan una recapitulación contemporánea. Como el salvaje Montano en la obra de Lope *Las mujeres sin hombres*, aquí el gracioso Lucindo ejerce de eslabón entre lo mitológico y lo contemporáneo.

Astolfo ignora que se halla en el reino de las amazonas y desconoce su fama. El galán, aún salvaje, no comprende la noticia del portento de las Amazonas, la fama de sus hechos, el origen de su imperio, algo a lo que Lucindo pone remedio: “Ven acà, nunca ha llegado / à tu noticia el portento / de las Amaçonas?” (p. 391). Tras las advertencias y referencias que el gracioso le proporciona, Astolfo se muestra ávido por saber más sobre estas mujeres y Lucindo procede con gusto a relatar sus orígenes, su fama, su Imperio y sus “bárbaras leyes”. La exégesis del mito que plantea Solís para el reino de las

Amazonas, con la inclusión de la matanza de los maridos lo toma de la invención lopesca. Cuenta que, tras una gran derrota de los escitias, las viudas se organizan para reclamar sus derechos:

La Ciudad de Temiscira,  
del Asia temor un tiempo,  
Corte de la Scitia, agora  
(...)  
Aquí la gran Menalife  
gouierna el inuicto Imperio  
de las Amazonas, este  
bien repetido portento  
de Marimachos, que viuen  
sin hombres, no conociendo  
que hembra sin macho no monta  
vn corchete, sino medio.  
(...)  
Despues de vna gran derrota,  
que los Citas padecieron,  
(...)  
Empeçaron à culpar  
aquel natural decreto,  
que hizo inferior la muger  
al hombre, desvaneciendo  
lo propio de su valor  
con la impropiedad del sexo.  
Qual dezia, porque causa  
à estos menguados tememos?  
(...)  
Y en fin todas à vna voz  
dezian, muera este gremio,  
que de nuestra floxedad  
ha fabricado su Imperio. (p. 393)

Así, las guerreras deciden acabar con los hombres que quedan vivos y que podrían ser impedimento para su empoderamiento: “Ella ayradas (qué rabia!) / tomaron (qué

atrevimiento!) / sus puñales (qué desdicha!) / y en sus vidas (qué despecho!) / hizieron en un instante / lo fingido verdadero” (p. 394). Siguiendo, y aprovechando, la rusticidad que corresponde y caracteriza al personaje del gracioso, se aprecia cómo la presentación de las amazonas de Lucindo está impregnada de la comicidad que singulariza a quien habla, comicidad que vemos en la cita señalada cómo acaricia la caricatura de las míticas guerreras, rayando la descripción del gracioso en lo grotesco.

El relato de Lucindo sigue con la descripción de la vestimenta de las amazonas y las armas que manejan. Cuenta cómo eligen a una reina que dictará sus leyes, y recuerda también la fama que les precede, pues temidas son en todos los continentes. Y entre sus rivales incluye a Hércules o al rey persa Ciro:

Arnés azerado visten,  
arco manejan violento,  
seueras leyes pronuncian,  
Reyna eligen, que al gouierno  
de la paz, y de la guerra  
presida, y en poco tiempo  
Europa siente las armas,  
el Asia teme su esfuerço,  
trabajado ha buelto Alcides,  
Ciro trabajado ha buelto. (p. 394)

Sigue Lucindo refiriendo notas del clásico relato: que las amazonas sólo mantienen contactos con los hombres de manera esporádica, para asegurar la continuación de la estirpe, que si del encuentro nace varón, lo sacrifican, y si es niña lo celebran, y que las crían “entre marciales estruendos” (p. 395). El dramaturgo se hace eco también de la supuesta cauterización del pecho derecho para que no les estorbara en el manejo de las armas, poniendo énfasis en la crianza y educación las amazonas como guerreras desde su infancia. Y, así, cuenta Lucindo “Y en fin, à qualquiera dellas, / quando vèn que và creciendo, / antes que pueda opilarse, / la hacen tomar el azero” (p. 395). El gracioso retoma al final de su discurso el motivo que le llevó a emprenderlo, a saber, la advertencia que le lanza a Astolfo ante la cercanía de las belicosas mujeres:

Este, señor, es el caso  
para que te quise atento,  
estas las fieras mugeres,

que ocasionaron mi miedo.  
Este el azote del hombre,  
el pasmo del Vniuerso,  
Y este en fin es el mayor  
escandalo de los tiempos.  
No ay que juzgar que es historia,  
porque juro à Dios que es cierto. (p. 395)

El relato del gracioso no ha estado precisamente imbuido del tono heroico que cabría esperar de un bardo o, incluso, de un guerrero rival, contando la historia de sus heroicas oponentes (pues Lucindo las ha calificado de “portento de marimachos”), aunque denota en su colofón mayor respeto por el contrincante, insistiendo en el miedo que le infligen las fieras mujeres, “azote del hombre” y “pasma del universo”. Se va perfilando de este modo el primer retrato que la pieza ofrece de sus mitológicas protagonistas y el más cercano a su belicosidad original, antes de enfrentarse a la fuerza irredenta de la pasión amorosa.

Por su parte, Astolfo queda asombrado tras escuchar el relato de Lucindo, de manera que el gracioso cree que lo ha hecho partícipe ya de su temor ante el encuentro con las Amazonas; sin embargo, dice el galán que es ira el sentimiento que le invade. Está airado “con esse animal horrendo / de la muger, cuya sangre / me acuerda la lid del pecho, / que es tan cruel esse monstruo, / que mata a sus hijos mesmos” (p. 396). Lucindo astutamente apunta que las mujeres hacen aquello que es propio de los hombres, por lo que el maltrato que sufrirían los hombres sería el equivalente al que sufrirían las mujeres: “no niego / que la semejança puede / mucho en ellas” (...) “Porque todas hacen / lo que les parece dellos” (p. 396).

A continuación, Astolfo quiere saber cuál es el motivo de la presencia de Lucindo en tal entorno hostil al hombre. Por la respuesta del gracioso conocemos que las amazonas tienen cautivo a su señor, el príncipe sármata Polidoro, y que incluso temen por su muerte. El criado explica cómo su señor “ha venido como amante, / aun mas que como guerrero”, porque tras ver un retrato de la reina de las amazonas Menalife, quedó ciego de amor y bajo el pretexto de conquistar el reino amazónico quiso venir a conocerla: “a militar de parte de su deseo” (p. 396). El motivo del retrato que enamora de oídas al caballero o a la dama se inscribe dentro de los tópicos y motivos clásicos del teatro cortesano del siglo XVII. Lucindo refiere cómo tras su llegada, Polidoro se separó de su ejército y, escoltado

únicamente por él que sabía su secreto, quiso intentar introducir lo amoroso “primero que lo violento” (p. 397), y le cuenta a Astolfo el encuentro de ambos –desprevenidos, mientras descansaban– con una amazona:

Quando (Dios nos libre) junto  
à mí una Amaçona veo,  
que me despierta, arco al ombro,  
flecha en mano, malo el gesto,  
y buena la cara: yo  
quedè al verla sin aliento,  
porque mi valor està  
algo mas hondo que el miedo.

(...)

En fin ella se rindiò  
de amor, yo llamè à mi dueño,  
ofreciòla montes de oro,  
comunicòla su intento.  
Acertò à ser la que tiene  
la custodia, y el gouierno  
de las puertas à su cargo,  
y aquella noche diò dentro  
de la Ciudad con nosotros.  
Fuesse mi amo contento  
con ella, y dexòme à mi  
en su casa, donde muerto,  
ni viuò he sabido dèl. (p.397)

El relato del encuentro por Lucindo deja traslucir la imponente figura de la amazona, y lo desarmado que está el criado ante ella, un aspecto que es tratado con humor, al ser el personaje más pusilánime el primero que se encuentra con una amazona. Le cuenta Lucindo a Astolfo cómo esta amazona resultó ser la reina y que no le atacó porque “se prendió de mis ojuelos”. La amazona queda así desarmada desde el inicio de la obra por la fuerza del amor; por su parte el enamorado de oídas queda reafirmado en su pasión (el príncipe Polidoro ya había avisado de su preferencia por atacar no con las armas al uso, sino mediante el amor).



La toma de poder de Astolfo, el protagonista masculino y primer galán de la obra, se acelera con la entrada en escena del ejército sármata. Éstos privados del caudillaje de su príncipe (durante la ausencia de Polidoro al que creen muerto), informan a Astolfo de que el oráculo de Apolo les ha dado las señas del lugar y de su persona como su nuevo caudillo. Astolfo acepta complacido y expresa su disposición a liderar la conquista de las amazonas: “Y contra esse monstruo fiero / de la muger, marche el campo. (...) Venga todo, / y tiemble el mundo mi aliento. (...) Mueran las muegeres” (pp. 399-400). Como marca la acotación, Astolfo cambiará sus ropajes de salvaje por el uniforme más propio de un recién nombrado general: “(Salen soldados con laurel, espada, y baston y se lo van poniendo)”.

En la organización de las jornadas o actos de los dramas cortesanos no es tan importante la separación por las escenas (marcadas por la salida o entrada de un personaje), como su división –aunque no esté marcado en el texto– en cuadros que engloban las escenas, entendiendo por cuadro la “unidad macro-escénica que agrupa todas aquellas escenas de continuidad temporal, espacial y argumental” (Sirera, 1987: 842). De modo que la estructura interna de una obra como *Las amazonas* se articula en microacciones con microargumento con coherencia interna al final de un conjunto de escenas. En este sentido, abandonado el cuadro que tiene lugar en el bosque, el siguiente cuadro dentro del primer acto sitúa la acción en el interior del palacio de las amazonas. El gracioso Lucindo, con ayuda de la criada de las amazonas, Camila, ha conseguido infiltrarse en el palacio y entre burlas al ser sorprendido por otra amazona, Iulia, bromea con ambas sirvientas, defendiéndose, para que no le hagan daño, con la excusa de que no es un hombre “y si acaso lo parezco, / miento por la barba yo” (p. 400). El gracioso, como corresponde a su máscara, brinda bromas y notas de su cobardía en todo momento, así que insiste en el temor de ser encontrado por la reina. La respuesta de Iulia ofrecerá el primer retrato de la aguerrida Miquilene, la segunda dama de la obra, prima y rival al trono de la reina:

LUCINDO      Y què dirà  
                   la Reyna si aqui me vè?

IULIA           Essos temores reporta,  
                   porque la que no conuiene  
                   que te vea, es Miquilene,  
                   y la Reyna poco importa.

LUCINDO      Quien es Miquilene?

IULIA            Quien,  
                      la que à nadie no perdona:  
                      una rígida Amazona,  
                      prima de la Reyna, à quien  
                      tocarà el Reyno quizá,  
                      si su poca edad no hiziera  
                      que menos acción tuuiera,  
                      pero en esto que nos vâ  
                      dime, en que estado te hallo  
                      cerca de nuestra amistad? (p. 401)<sup>246</sup>.

Tras esta descripción de la autoridad de la temida Miquilene, la segunda dama y amazona protagonista de la obra queda representada como una rival más temible que la actual reina, quien, como se había explicado desde el inicio de la obra, ya había sucumbido al amor por Polidoro. El retrato de las Amazonas que encontramos en la obra de Solís, situadas en Escitia, tierra de Amazonas desde la Antigüedad clásica, tendrá en común con el esquema lopesco la característica rendición ante el enemigo, con la consiguiente aceptación de la inversión de las normas del matriarcado, en aras de una relación amorosa que les estimula a renegar de sus normas y aceptar la verdad del otro.

De modo que en *Las Amazonas* de Solís se plantea el cuestionamiento de la autoridad de la reina Amazona, Menalife, acusación que llega por parte de su rival Miquilene, quien atribuye a la reina Amazona un proceso de afeminación inaceptable para los usos y costumbres del reino Amazónico, andróbobo por ley. Miquilene, más aguerrida y brava que la reina, opone resistencia a la sucesión de Menalife que ocupa el puesto soberano tras la muerte de la célebre Talestris. De tal manera que en el primer acto se produce una división entre las Amazonas en dos bandos, liderados respectivamente por Miquilene y Menalife. El crimen inadmisibles, para Miquilene, es el hecho de que la reina de las Amazonas esté enamorada, anulando el principio de la androfobia y rompiendo la regla Amazónica por antonomasia, que prohíbe el contacto con los hombres. Y Menalife es consciente de haber quebrantado el código social de las Amazonas al ocultar en el palacio a su enamorado Polidoro, príncipe de Samarcia.

---

<sup>246</sup> El romance que viven Polidoro y Menalife será reproducido por sus criados, de manera que Iulia requiere en amores al criado, que acepta. Iulia le reprocha entonces su atrevimiento, pues ya anda aparejado y en tratos con Camila, a lo que este responde con humor y socarronería: “Con hambre nadie repara / en el lugar de la mesa” (pp. 401-402).

Ante la formación de las dos facciones rivales entre las propias amazonas, que obliga a las mujeres a posicionarse del lado de la reina o de su rival Miquilene, la facción vencedora será la de la reina Menalife. Pero ello no es óbice para que Miquilene alardee y defienda a ultranza las tradiciones de su pueblo, cuestionando el poder de la soberana, quien expresa su temor, lamentando la controversia que suscita su mando. Así hace partícipe de esas cuitas a Polidoro:

Hoy, pues, la voz renueva entre la gente  
de que el reino poseo injustamente,  
y tan sagaz los ánimos inclina,  
que cada instante aguardo mi ruina (p. 405).

Esta estrategia, la de mostrar la rivalidad entre las mismas amazonas, ya lo había iniciado Lope en *Las mujeres sin hombres*, donde la confrontación entre las dos amazonas protagonistas –la reina Antiopía y su rival al trono Deyanira– se manifiesta a lo largo de toda la obra. De modo que el poder guerrero y militar de las amazonas es mostrado tanto en su faceta externa, en la fama de sus victorias para ampliar y defender su reino, como en su versión más interna, al verse cuestionada la jerarquía del poder desde el más alto puesto en la fila de mando.

Igualmente, como también ocurría en *Las mujeres sin hombres* de Lope, las amazonas de Solís se enamoran de los galanes, pero intentan ocultar o justificar de algún modo esa atracción, ya que contradice sus principios y normas de convivencia. La reina Menalife expresa en el siguiente aparte del primer acto la aflicción que nubla su razón ante la disyuntiva en la que la sitúa su relación amorosa:

La puerta quiero cerrar,  
en grande empeño me veo,  
ya no entiendo à mi deseo,  
pues se ceba en vn pesar.  
Nadie aquí me puede oír,  
à mucho me precipito,  
que medroso es el delito,  
segura estoy, quiero hablar,  
segura estoy, quiero abrir,  
sin braços conmigo lucha  
este amor, yo misma ignoro

sus afectos, Polidoro. (p. 403)

La reina amazona se debate entre la fidelidad a sus leyes o a su deseo, entre el bien propio o el bien de su comunidad. Este dilema le plantea la reina Menalife al príncipe de los sármatas, mostrando el conflicto de intereses que se establece entre sucumbir a la pasión amorosa o preservar la independencia de su reino, sus leyes, usos y costumbres, y presentando ambas opciones como términos irreconciliables. Así, se pone en jaque la soberanía de las amazonas y el cumplimiento de sus obligaciones morales y políticas, si sucumben al mandato del varón; pues la rendición amorosa implica también la rendición política. De manera que se evidencia la imposibilidad de escindir el cuerpo político, público, social de la soberana amazona, de su cuerpo íntimo, personal, perteneciente a la esfera privada. Y así se lo confiesa Menalife a su enamorado, el príncipe sármata:

Vn mes avrà que amor hizo dichoso,  
Principe de Sarmacia generoso,  
mi pecho con la herida,  
que fue estrago, y lisonja de mi vida.  
Y vn mes avrà que hizo desdichado  
con los inconuenientes que han dexado  
el estrago en el alma, introducido,  
y la lisonja me ha desvanecido.  
Que de amor la dulçura  
aun no se toca bien quando se apura,  
(...)  
Viste vn retrato mio,  
hallò la vista ociosa el aluedrio:  
rindiòte la pintura,  
deue mucho el ocio à la hermosura.  
Veniste à verme luego,  
sino fue acierto, lo intentaste ciego:  
fue el pretexto la guerra,  
no es poca la que mi pecho encierra.  
(...)  
Mericiste mi agrado,  
produxo aquel descuido este cuidado:  
quisete bien, en fin, dísteme amante

fee de esposo, passèmos adelante,  
que en boluerlo à decir quiero andar corta,  
por llegar mas apriessa a lo que importa. (p. 404)

Tras reconocer su rendición al amor de Polidoro, le cuenta a su amante el problema político que implica su idilio: cómo su prima Miquilene pretende sembrar dudas sobre su vigor como reina debido a su idilio amoroso<sup>247</sup>. Menalife describe así a Polidoro a su fiera prima: “Es tan cruel, tan fiera, / que obseruando seuera / las leyes de este Reyno independiente, / aborrece los hombres mortalmente” (p. 405). Menalife le refiere al príncipe sármata cómo el aborrecimiento de Miquilene hacia los hombres puede deberse a que nunca ha visto a uno, y le especifica que es tradición en su reino que hasta que no se cumpla la edad para ir a la guerra y matar a un hombre en campaña, “se tiene por infamia que à ninguno / se permitan los ojos, ni el oído” (p. 405). Esta costumbre amazona da pie a una potente descripción de Miquilene en boca de la reina:

No ay Amazona que sus braços mida,  
que con aliento dellos se despida:  
no ay blanco quando flecha,  
que no sea iman del hierro de la flecha.  
Es soberuia, impaciente,  
arroxada, imprudente,  
y con ser à mis ojos tan odiosa,  
no se puede negar que es muy hermosa;  
porque quando la veas,  
engañado no creas,  
que la passion las iras me soborna,  
ò à mi verdad la desnudez le adorna.  
Esta, pues, Polidoro, esta es la fiera  
que de mi lentamente se apodera,  
esta (Ilégate cerca, que aun el viento  
me pesa de que escucha tan atento)  
ha de morir, si quieres que en mi frente

---

<sup>247</sup> En este parlamento del primer acto se informa al auditorio de que los amores entre la reina amazona, Menalife, y el príncipe sármata, Polidoro, duran ya un mes, pues la acción de la obra se inicia *in media res*, y la pieza se abría con el criado de Polidoro, Lucindo, vagando sin su señor por el bosque que rodea la ciudad de Temiscira, donde encuentra a Astolfo.

se tenga la corona fijamente. (p. 406)

El retrato que traza la reina de la indomable amazona rival, la dibuja como una guerrera despiadada (“No ay Amazona que sus braços mida, / que con aliento dellos se despida”), diestra en la caza y en el arco, soberbia e impulsiva, imprudente, fiera pero hermosa. Ante esta enemiga, Menalife pide a Polidoro que responda a su amor asaltando la ciudad para dar muerte a Miquilene, El juego de dobles puertas y disimulos empieza, pues la conversación es interrumpida justamente por Miquilene, que da golpes a la puerta queriendo entrar, por lo que la reina exige a Polidoro que salga por otra puerta para no ser visto. Miquilene entra “muy bizarra con arco, y flechas, y con ellas todas las Amazonas que se pueda y Indatirso viejo venerable atadas las manos”, como marca la acotación (p. 407). La complicación de la intriga llega con el ayo de Astolfo, Indatirso, que es el primer hombre con el que se ha topado Miquilene y con quien pretendía cumplir con la celebración de su mayoría de edad, matándolo. Sin embargo, la información que posee el cautivo evita su muerte. Gracias a Indatirso se enteran las amazonas de la existencia del hijo de su antecesora Talestris, hecho que para Miquilene es un gran agravio, pues Talestris debía haberlo matado al nacer<sup>248</sup>. Además, la ira de la amazona aumenta cuando relata cómo Talestris consultó a los oráculos antes de enviar al niño a Alejandro Magno y la revelación que obtuvo:

Para embiarsele a Alexandro,  
los Oraculos consulta.  
Respondele, que en el tiempo  
que goze de la hermosura  
del Sol, se verá este Imperio  
à los pies de la fortuna.  
Tuerce con esto el designio  
de enviarle, y aunque escucha  
las amenazas del hado  
apelar del temor duda,  
en su pecho aquel cariño,  
que se sabe, y no se estudia. (p. 410)

---

<sup>248</sup> La comedia de Solís se hace eco así del ciclo alejandrino, introduciendo el personaje inventado de Astolfo como resultado del legendario encuentro entre Alejandro Magno y la amazona Talestris. El dramaturgo introduce junto a este personaje hijo de ilustres guerreros, un horóscopo muy del gusto del teatro de la época, que señala un grave peligro para el reino amazónico (pp. 408-412).

Miquilene cuenta cómo Indatirso, un anciano que huía de los sármatas, se topó con Talestris y, tras evitar sus flechas, ésta le pidió que cuidara del niño en una cueva escondida en el bosque: “sin que los rayos del Sol, / ni aun por indicios descubra” (p. 411). Miquilene, enfurecida, informa al resto de amazonas de que el joven ha salido de su prisión y arenga a sus compañeras, “invencibles amazonas”, para que actúen ante la inoperancia de la reina entretenida en otros menesteres poco dignos:

En daño de nuestro Imperio  
torpemente se descuida  
en las caricias del ocio,  
ò se adormece, ò se arrulla.  
Su valor nada es en ella  
primero que su hermosura  
en trage femenino le adorna,  
la seda sus vestiduras,  
ò igualmente se descose,  
ò hermosamente se arruga.  
Al fuerte arnés substituyen  
las delicadas injurias  
del cartón, en cuyo brazo  
es floxedad la apretura.  
(...)  
La fama nos và dexando,  
aquellas veloces plumas,  
que daua à nuestros Anales,  
están sirviendo à su fuga.  
Ea, fuertes Amazonas,  
otra vez al mundo luzcan  
estos militares rayos,  
que si no abrasan, no alumbran.  
El Sarmata nos infesta,  
sin gente estos campos cruza;  
ordenense nuestras huestes,  
rechácense yà sus furias.  
Desmientanse los presagios,  
muera el que viue en la gruta

de este bosque, no volvamos  
a la sujeción injusta  
de los hombres, suene el parche,  
gima el bronce, el hierro ruja,  
y sepa el mundo que vive  
una muger sin segunda,  
que aplicando el ombro fuerte  
à una maquina caduca,  
supo hajar con vn braço  
la rueda de la fortuna. (p. 412)

Con esta impetuosa arenga Miquilene denuncia que Menalife ha priorizado sus deseos pasionales antes que la seguridad de su reino, acusándola de narcisista que se adormece y arrulla en las caricias de su amante, olvidando cuáles son sus obligaciones como soberana. A este tenor, le reprocha también cómo la celebrada fama de las amazonas corre el peligro de desaparecer bajo su mando. El acto primero se cierra así al grito de “muera el hombre”, con una fiera Miquilene respaldada por el resto de amazonas, que reconocen a Menalife como reina, pero que siguen a la capitana del ejército escita en sus deseos de atacar a los sármatas para demostrar que su valor puede deponer cualquier oráculo y asegurar su imperio.

El planteamiento heroico del acto primero, desde la perspectiva del carácter épico de los personajes amazónicos, muestra las fallas propias de la adaptación del personaje de la amazona en la comedia áurea que hemos estado examinando. A pesar del carácter bizarro, temerario, osado, bravo de la capitana del ejército amazónico, la actitud de Miquilene no deja de realzar –por contraste– la condición pusilánime de la reina Menalife. La soberana reniega de sus principios y leyes en aras de experimentar la pasión amorosa vivida desde la retórica del amor cortés: la herida de amor es firme tanto en la reina como en el príncipe sármata. Personaje éste último que se presenta a través del tópico del enamoramiento de oídas, cautivo del retrato de la reina desde antes de su aparición en escena.

Ante este estado de cosas, el acto segundo de la comedia profundizará, en línea con el esquema lopesco en el tratamiento de los personajes amazónicos, en la herida de amor. De tal modo, que si Astolfo y Miquilene eran aún en el primer acto los símbolos épicos dentro de la tradición mitológica de la comedia heroica, firmes en sus principios e



inamovibles en su decisión de atacar al enemigo; en el segundo acto quedará manifestado que la comedia de enredo –planteada desde ese primer acto a través de la primera pareja protagonista formada por Menalife y Polidoro– configura la acción principal de la obra y da forma definitiva a las acciones secundarias.

Como sucede con otras amazonas áureas estudiadas, también las amazonas de Solís están dotadas de un arma que ejerce un gran poder sobre sus rivales: la belleza. Como vamos a mostrar, los personajes masculinos explícitamente van a reconocer y demostrar que la beldad de las amazonas no tiene rival. De manera que la apertura del segundo acto muestra al recién nombrado general del ejército sármata, en el templo escita, rodeado de sus soldados, intentando acabar con una mujer: “Muera el monstruo que me assombra” (p. 114), dice Astolfo. Como indica la primera acotación del acto: “Sale Astolfo enojado, y Aurelio, y soldados deteniéndole” (p. 414). Pero el capitán Aurelio informa de que se trata de un retrato, una pintura de la muerte del rey persa Circo a manos de una mujer: “De Iamisis dando azero / la muerte, vn retrato viò / en el Templo, y se irritò” (p. 114). Explicada la situación y Astolfo ya calmado, éste intenta no parecer loco, recurriendo para ello Solís al tópico *ut pictura poesis*, pues Astolfo aduce que si el arte imita la naturaleza, imitar a la mujer es la peor de las opciones, la más baja naturaleza. Así clama el galán:

Ven acà, no es la pintura  
imitación?  
Pues pese al necio pintor  
con que puede disculpar  
(ya que se puso à imitar)  
el imitar lo peor?  
Esse que las líneas tira,  
por error tan inaudito,  
quando imitaua el delito,  
no se cometió sin ira.  
Si vna muger ha podido  
dar doracion tan cruel  
porque no dexò el pincel  
hazer oficio al olvido?  
Es bien que vna injusta acción,  
en los colores mezclando,

nos parezca que està dando  
color à la sinrazón?  
Claro està que està pintado,  
esso nunca lo dudè,  
solo de ver me enojè  
lo malo bien imitado.  
Ea, pues, hechad del Templo  
à essa muger, que aguardais? (p. 416)

Astolfo se sincera con Aurelio y le explica sus orígenes rústicos, cómo fue criado en una gruta, con la única compañía de su ayo, a quien anda ahora buscando. El joven teme que su inexperiencia vital le incapacite para el cargo que le acaban de encomendar, general del ejército contra las Amazonas. Sin embargo, Aurelio le consuela explicándole que va por el buen camino: “Dexa à tu ingenio cruel, / sin que del dudar se ofenda, / que si no es saber, es senda / el dudar para el saber” (p. 417). Esta réplica socrática de Aurelio da pie a Astolfo a confesarle que nunca ha visto mujer y que como sus referencias (todas librescas) le indican que es tan cruel, quisiera saber cómo pueden ellas tanto y cómo vencerlas. La respuesta de Aurelio introduce de lleno el tópico de la seducción de la mujer, instrumento diabólico (“lo más inhumano de su obrar, / no està en su mano” dirá Aurelio), a través de su belleza:

ASTOLFO     (...) Quisiera amigo saber  
                  con que hechizo, ò con que encanto  
                  vna muger puede tanto,  
                  para enseñarme à vencer:  
                  los ardides de su engaño,  
                  por ver si al peligro atento  
                  puedo hazer el escarmiento  
                  llegue primero que el daño.

AURELIO     La fuerza de sus enojos  
                  mayor, lo mas inhumano  
                  de su obrar, no està en su mano.

ASTOLFO     Pues donde està?

AURELIO     En nuestro ojos.

ASTOLFO     Pues vn sentido que es mio.  
                  ha de ser mi opuesto?

Y quien podrá contra mi irritarle?

AURELIO Tu alvedrio (pp. 417- 418)

Se entabla así una conversación que se pretende de cierta enjundia o seriedad, entre el recién salido a la luz del sol, Astolfo, y el capitán curtido Aurelio, en torno al libre albedrío y la voluntad. Le explica Aurelio que ante la belleza de la mujer el libre albedrío se anula, sólo rige la voluntad que no atiende al entendimiento (“errado [éste] se dexa della vencer”). Astolfo apela a los consejos de la razón y Aurelio le contesta que “la atención, / en la belleza se apura”, que “la razón persuade; / pero la hermosura obliga” (p. 418). Le advierte, por último, a Astolfo, quien asegura aborrecer a las mujeres, que una vez las haya visto “triunfaràn de tus enojos” (p. 418), entrando por sus ojos o por sus oídos.

El poder de la amazona por antonomasia pasa así de la esfera militar, al campo de la seducción, presentando su belleza como el arma más temida y efectiva. Una vez más, sólo el amor puede rendirlas y sólo por amor los soldados más valerosos se verían obligados a rendir su espada ante la mujer. Así pasa con Astolfo, descendiente de tan ilustre linaje –hijo de Talestris y Alejandro Magno–, que había vivido escondido bajo tierra en la ciudad de Temiscira y no está prevenido ante las artes de seducción de las mujeres. Pese a los vituperios que lanza a lo largo del primer acto e inicio del segundo contra la mujer, antes de haberla conocido, se anulará su convicción tras su primer encuentro con Miquilene. El galán queda irremediabilmente fascinado ante la perfección de la belleza de la amazona. De este modo se expresa Astolfo, cautivado y herido de amor por Miquilene:

Hermosa deidad, quien eres?  
quien eres bello prodigio,  
que me han robado los ojos  
todos los demas sentidos?  
(...)  
Pues porque hermosa homicida,  
cuya belleza ha podido  
alumbrar en vn instante  
tinieblas de todo vn siglo?  
Pues porque contra mi empuñas  
esse azero vengatiuo?

que ay en mi que te merezca  
tanto rigor? que delito  
tan felizmente me culpa,  
que merece tu castigo?  
Dónde camina ese arpón  
que el arco tiene oprimido?  
Si al corazón, para que  
cuando à esos ojos esquiuos  
con no sè que oculta flecha  
le tienen ya tan heridos,  
que à ver en mi pecho el golpe,  
llegarè à sentir yo mismo  
el desayre de tu braço,  
en la ociosidad del tiro. (pp. 424 - 425).

Recordemos que el primer acto se cerraba con ambos ejércitos (el de los hombres liderado por Astolfo y el de las amazonas liderado por Miquilene) preparados para atacar. En el segundo acto, la fortuna actúa propiciamente, favoreciendo el tropiezo de Astolfo y Miquilene, que se encuentren ambos solos en la entrada de la cueva. Puesto que Astolfo ha pedido a su ejército que le ayude a buscar a su ayo Indatirso (cautivo por Miquilene), con ese objetivo llega a la cueva donde oye el canto de las amazonas que se acercan. Así también, en busca de la cueva llega Miquilene (siguiendo las señas que ha obtenido tras interrogar a Indatirso) para matar a Astolfo, “ese monstruo, / que amenaza con prodigios / nuestro Imperio, y Amaçonas” (p. 422). Convenientemente, Astolfo, encandilado por el canto de las mujeres, ordena a su ejército que se retire a descansar y Miquilene hace lo propio con el suyo, iracunda porque el canto de las amazonas haya podido avisar de su llegada al hijo de Talestris. Así, paralelamente al encuentro entre Polidoro y Menalife en el acto primero, donde ésta encontró a aquel dormido, descansando en el bosque, ahora Miquilene encuentra al que pensaba monstruo, dormido a la entrada de la cueva. Y el proceso de enamoramiento de la temida amazona no se hace esperar, pues la simple vista le basta para verse desarmada –aunque involuntariamente– ante el hombre:

No es tan formidable, no,  
como mi enojo creìa,  
antes (à espacio, alma mia)  
parece que me agradò:

yo me aparto; pero  
me aparto, terrible empeño!  
(...)  
No es que lisonja grata  
cautiva mi resistencia,  
como que es vna violencia,  
que sin violencia arrebatara  
enojos que nos dilata.  
Donde està la imitación  
de que os armò la razon?  
mas quien os dixera enojos,  
que auian de estar los ojos  
tan cerca del coraçon?  
(...)  
azia acà en el desaliento  
de mi coraçon rendido,  
es la fuerça del sentido.  
Tan oculta viene à ser,  
que no se siente crecer,  
y se siente que ha crecido:  
Amor sin duda (ay de mi!)  
del hombre, y amor en mis labios,  
y no me vuelvo à mi estilo?  
Ay, Miquilene! que es esto,  
adonde estàs valor mio?  
mas no estàs muy olvidado,  
pues me acuerdo del olvido.  
Muera este monstruo à mis manos  
al arco la flecha arrimo. (p. 423)

Queda patente que el furor guerrero de Astolfo y Miquilene ha quedado en un olvidado segundo plano. La fiera amazona se ha visto hechizada por el atrevido semblante del hijo de Alejandro Magno y Talestris, y pudiendo matarlo mientras duerme, no se atreve a lanzar la flecha ante tan “dulce hechizo” (p. 424). Miquilene, evocando el horóscopo que alertaba de la caída del Imperio amazónico si aquel veía la luz, vacila entre su deber y su recién descubierta inclinación hacia el otro, como reconoce: “azia acà en el

desaliento / de mi coraçon rendido, / es la fuerça del sentido”. Miquilene y Astolfo se confiesan mutuamente hallarse presos en una cárcel de amor. Y de ese reconocimiento surgen unos desasosegantes titubeos:

- ASTOLFO Parece que acà en el pecho  
siento vn ardor indistinto,  
que consume como ardiente,  
y regala como tibio.
- MIQUILENE Parece que vàs quitando  
la libertad al sentido,  
sin que eche menos el alma  
la falta del alvedrio.
- ASTOLFO Vèn acà, sabes de amor  
la facultad del oficio?
- MIQUILENE Vèn acà, sabes la ciencia  
de esse docto desvario?
- ASTOLFO Es esto quererte bien?
- MIQUILENE Es esto auerme rendido?
- ASTOLFO Mas donde voy, como tanto  
de mi coraçon me olvido?
- MIQUILENE Mas donde voy, que se han hecho  
mis enojos vengativos?
- ASTOLFO Muger, vete de mis ojos.
- MIQUILENE Hombre, vete de los mios.
- ASTOLFO La vida tienes, que esperas?
- MIQUILENE Ea, ya te dexo viuo.
- ASTOLFO Por no matarte me voy.
- MIQUILENE En fin te vàs?
- ASTOLFO Si me has dicho  
que me vaya, que he de hazer?
- MIQUILENE Que presto has obedecido,  
y tu me dexauas ir?
- ASTOLFO Que poco puedo contigo. (p. 426)

Siguiendo a Sabik, el amor siempre está plasmado como lucha a base de la dialéctica barroca de opuestos: “entre el desdén inicial o continuo de la dama y la pasión

conquistadora del galán” (2002: 289). De modo que comprobamos que la pasión amorosa en esta comedia palatina de tema mitológico se presenta a través de una tensión o indecisión entre los sentimientos opuestos, contradictorios del amor y el desdén, que constituirán el eje del desarrollo de la acción. Este juego de amor se sirve también de recursos y motivos literarios, como los retratos, los equívocos, los fingimientos, los duelos, los disfraces..., “recursos propios de las comedias de enredo que dominan en la comedia de tema mitológico en cuanto a su realización escénica se refiere” (Sabik, 2002: 295).

Sin embargo, como apuntábamos, una vez delineadas las dos parejas protagonistas (Menalife y Polidoro desde el primer momento, y Miquilene y Astolfo desde el segundo acto), el conflicto entre el amor y el honor, entre el amor y el deber no continua desarrollarse seriamente en esta comedia. Siguiendo a Serralta, la importancia del honor y sus diversas derivaciones como resorte dramático es afín a la comedia de enredo: “sabido es, naturalmente, que no deja éste de desempeñar su papel en casi todas las piezas de dicho subgénero, las de Solís como las de sus coetáneos” (1987: 104). Pero en la obra que nos ocupa, los lances propios de la comedia de intriga palatina sobrepasan a la atmósfera heroica propia de la comedia seria, de pátina filosófica, de tema mitológico.

De modo que tras la declaración de amor de Astolfo y Miquilene, las actuaciones de éstos se equiparan a las de sus compañeros de filas (Polidoro y Menalife), que ambos habían infamado y desautorizado a lo largo del primer acto. La nueva pareja habrá de separarse ante la llamada de sus compañeros, de Indatirso y Iulia, respectivamente, pero los enamorados prometen superar cualquier obstáculo para volverse a ver. Indatirso informa a Astolfo de que una cruel y vengativa amazona le llevó cautivo, que ha conseguido escapar para informarle de que esta amazona está buscándole para darle muerte. Ante el asombro de Astolfo, Indatirso le revela que es hijo de Alejandro Magno y de la reina amazona Talestris; le refiere también los motivos de su cautiverio y los designios que un oráculo profetizó en su nacimiento. A partir de este momento, el juego de disimulos y equívocos se despliega manifiestamente y queda preparado el terreno para el tercer acto. Pues Indatirso no sabe que la cruel amazona de quien previene a Astolfo es ya su dama amada, y al tiempo, Indatirso le informa de que ha escapado del palacio gracias al pasadizo que une la cueva donde ha vivido con el palacio, pasadizo que su madre, Talestris, ingenió para poder ver a su hijo sin ser vista. El túnel, que comunica con la habitación de Miquilene, será vía principal de intrigas y confusiones. Por otra parte, el viejo Indatirso no sabe que otro oráculo ha permitido a Astolfo acaudillar el ejército

sármata, y el galán –que ya había depuesto las armas ante la mujer al ver a su amazona– es acuciado por su maestro, que cree que su única defensa es unirse al ejército de Sarmacia contra las amazonas. Con este despliegue de equívocos queda manifiesto que la utilización intensiva de las interrupciones externas, que impiden a los personajes conocer toda la información, y los apartes, que la ocultan a los demás, son los mecanismos más frecuentes en la construcción del enredo (Arellano, 1995: 618).

El acto segundo se cierra con el enredo amoroso en su punto álgido, pues Astolfo, conoedor ahora del pasadizo que comunica la cueva y el palacio, lo emplea para visitar a Miquilene, pero al llegar ve salir de la habitación de su amada a Polidoro y cree que ésta tiene un amante. Por su parte, Polidoro se había escondido ahí, siguiendo las indicaciones de Menalife que quería ocultarlo de Miquilene, pues su prima anda persiguiéndolos para cazarlos juntos y tener pruebas de quién tiene oculto la reina en el palacio. Miquilene entra en su cuarto pensando que va descubrir quién es el amante de la reina y, a oscuras, cree que lo ha sorprendido, cuando en realidad se trata de Astolfo, enfadado porque cree que Miquilene tiene otro amante y que lo ha confundido con él. Sin embargo, al encender la luz y ver Miquilene a Astolfo, ésta cree que su amante es también el de la reina. De modo que huyendo unos de otros para no ser vistos por sus rivales políticos, de quienes ocultan los romances respectivos, acaban en una situación comprometida y enmarañada que complicará el enredo en el tercer acto. Así, la jornada segunda acaba con el desencuentro y malentendido entre Miquilene y Astolfo, que acaban declarándose la guerra, y con Miquilene pensando ahora que Astolfo es el príncipe de Sarmacia, porque éste responde a las amenazas de Miquilene diciéndole que la espera con su ejército sármata.

El acto tercero se abre con un diálogo entre Polidoro y su criado Lucindo, escondidos en la habitación de Miquilene, esperando a que la reina les avise para salir. En esta situación, Polidoro pide a su criado que comunique a su ejército que, como nuevo Marte, ha rendido a Venus con el amor y, por tanto, ya no hay motivo para la guerra militar:

(...) En fin que si viene à ser  
de Temiscira señor,  
comprando à costa de sangre  
la victoria, y ya lo soy,  
sin estrago de mi gente



venci con guerra mejor.  
Mas si todo esto no basta,  
dirè solo que yo estoy  
enamorado, que el alma  
dulcemente se rindió  
à una hermosura, y si alguno  
culpa pusiere à esta acción,  
tome allà mi ceguedad,  
y dispongalo mejor. (p. 442)

Esta apertura del tercer acto confirma que las únicas armas válidas para vencer a las Amazonas son las que proporciona el amor. De manera que Polidoro ordena a Lucindo que vuelva al bosque y diga a su gente que “ganándoles la victoria / à menos costa, tu voz / passe con nombre de ardides / los hundimientos del amor” (p. 445). Por su parte, Miquilene, que había declarado la guerra de nuevo, despechada por la traición de la que culpa a Astolfo, se declara a su sirvienta Camila sin aliento para emprenderla. El retrato de la brava Menalife convertida ya en amante desconsolada se acaba de definir en este diálogo con su criada, quien deduce por sus palabras que la brava Amazona que disputaba el trono a la reina está inmersa en una cárcel de amor por la que cree ser una pasión no correspondida:

Pero el mal, que estoy sufriendo,  
y que mi valor rindió,  
à esse escucha, que yo  
le padezco, y no le entiendo.  
Verse abrasar, sin distinguir el fuego,  
baxar tras los efectos el semblante,  
estar en los aliuios inconstante,  
solo en la confusión hallar sossiego<sup>249</sup>.  
Sentir la quexa, y convertirse en ruego.  
osar, y desistir en vn instante,  
tener mil vezes la razon delante,  
y no hazer della el ímpetu mas ciego. (p. 446)

---

<sup>249</sup> Parecen versos influidos por el famoso soneto de Lope, definiendo el amor: “Ir y quedarse, y con quedar partirse, / partir sin alma, e ir con alma ajena /.../ arder como la vela y consumirse...”.

La conversión sentimental de la amazona más belicosa de Solís es ya definitiva. Miquilene pide a Camila que diga a las demás amazonas que se rinde, que no disputará el trono a Menalife:

Reyna teneis,  
ella (muerta estoy) la gente  
que yo he juntado (ay de mi!)  
goviegne (yo me perdi)  
à la campaña, que yo  
no estoy ya para otra guerra,  
que ya que mi pecho encierra,  
Miquilene se acabò.  
Camila amiga, piedad,  
que me abraso. (p. 446)

El enredo llega ya a su cima cuando Miquilene confiesa a la reina sus erróneas asunciones, culpando a Polidoro (creyendo que es Astolfo) de ser, por tanto, infiel a ambas, y declarándole a la reina que en un último aliento le hará pagar la traición en el campo de batalla. Esta declaración pone de manifiesto que, en última instancia, la guerra de las amazonas –despechadas por amor– encuentra su causa más en la herida de amor que en la ampliación o defensa de su reino (motivación primera de Miquilene al final del primer acto), quedando reducido el combate a una venganza amorosa<sup>250</sup>.

La fórmula de Solís en esta comedia es clara: dos parejas unidas por relaciones de celos, amistad, parentesco y rivalidad amorosa, sometidas a una serie de situaciones y motivaciones donde el amor es el recurso, resorte o artificio fundamental. A estas dos parejas les respaldan los personajes secundarios: el ayo Indatirso y el capitán Aurelio como ayudantes de Astolfo, el gracioso Lucindo y las criadas Camila y Iulia, que imitan la relación amorosa de sus señores y cuya función dramática les convierte en confidentes y consejeros de sus amos. Tanto este gracioso como las sirvientas de las amazonas sirven para desentrañar el enredo final; como señala Ruiz Ramón, el gracioso tiene una función inestimable de consejero de su amo: “cuando éste, perdido en sus ensueños, no da con la llave que le abra la puerta de lo real” (1988: 140). De modo que será gracias a la

---

<sup>250</sup> El mismo Astolfo declara al conocer la fidelidad de Miquilene –justo cuando se disponía a arengar al ejército sármata para la batalla definitiva– que “con quitarme los celos, / me has desarmado el valor” (p. 453).

intervención de Camila y de Lucindo como se deshaga el equívoco de identidades entre Astolfo y Polidoro que el encuentro a oscuras en la habitación de Miquilene desencadenó, y se depongan definitivamente las armas, pues “mejores armas da la cortesía” (p. 456). De manera, en fin, que, como indica Serralta, las oposiciones que se crean en la comedia de Solís, y que caracterizan también su producción teatral, se plantean “sin dar lugar a ningún heroico conflicto entre amor y razón de estado, sino mediante peripecias y subterfugios directamente sacados de las obras de capa y espada (...), el terreno en que el autor se desenvuelve con más soltura, el terreno de la comedia de intriga” (1983: 1322).

### 8.4.3. ¿Final reconciliador?

Desde el punto de vista argumental, para alcanzar el desenlace, es notoria y definitiva la rendición de la amazona. Menalife, que se presentaba al inicio de la pieza como gobernante del invicto Imperio de las Amazonas, dispuesta a atajar bajo sentencia de muerte cualquier intento de sublevación o rebelión en su reino, es ahora dama consorte antes que reina. También la temida Miquilene, general del ejército de las amazonas, estandarte de la androfobia y presta a acabar con el causante la caída del imperio amazónico –según el aciago horóscopo–, se ha visto desposeída de sus atributos más belicosos y de buen grado acepta el acceso al trono de su enamorado Astolfo, el hombre de quien el oráculo las prevenía y a quien prometió matar. La reina Menalife será la encargada de sellar los pactos; promete abandonar su imperio y rendir su alma a su amado, el príncipe Polidoro (“Tuya soy, de mi imperio serás dueño, / tuya soy digo, tuyo es el imperio” [p.406]) y viajar a Sarmacia como reina consorte. Asimismo, Menalife cede el imperio de Escitia al hijo de Talestris y Alejandro, Astolfo, y a su prima Miquilene, haciendo que se cumpla de ese modo el temido horóscopo y poniendo fin al reino ginecocrático:

MENALIFE    Trueco a su mano gustosa  
                   todo el imperio de Scitia.  
 POLIDORO    Doy a Sarmata una reina,  
                   y a su príncipe cautiva.  
                   (...)  
 ASTOLFO     Pues à que aguarda tu enojo?  
 MIQUILENE   Esta mano te lo diga  
                   en que va mi libertad

lisonjeada, y rendida.  
 ASTOLFO Y yo de mi esclauitud  
 empieço mi Monarquía.  
 (...)  
 TODOS Viuan los hombres, las mugeres viuan. (pp. 461-462)

De manera que en el desenlace de la obra y tras una intriga repleta de enredos, Menalife y Miquilene terminan, respectivamente, enamoradas de Polidoro –príncipe de los sármatas, en guerra con las Amazonas– y de Astolfo –hijo de la mítica reina amazónica Talestris y de Alejandro Magno. Truecan de buen grado el son de los clamores de “¡mueran los hombres!” por el estallido final de “¡vivan los hombres, las mujeres vivan!”. Solís cierra así la obra con un llamamiento a la normalización de relaciones.

Siguiendo el ejemplo de Lope, el amor consigue derrocar la altivez de las Amazonas. Escitia deja de ser un reino de mujeres y las guerreras indómitas vuelven complacidas al lugar que la sociedad les reserva como consortes de los hombres. En última instancia, la sumisión al *statu quo* sigue rigiendo, consolidada, la norma patriarcal se impone: si las Amazonas no son vencidas militarmente, serán reducidas y seducidas en el ámbito íntimo por el hombre. La convención de la comedia nueva exige los finales matrimoniales y la intriga amorosa ha conducido a ellos.

Sin embargo, aunque ha primado el amor sobre cualquier otro tema político o filosófico, se evidencia también que los personajes amazónicos no están libres de controversia política. A pesar de que las Amazonas acepten el amor para su ingreso en el civilizado Occidente, queda patente que su estado gineocrático supone una amenaza para el estado político, para la sociedad establecida, y de ahí que su derrota fuera necesaria. La autonomía y el poder biológico de las Amazonas han de ser neutralizados, el orden matriarcal ha de ser sustituido por un orden masculino: tras un episodio temporal y efímero de inversión, de mundo al revés, se ha de volver a la costumbre patriarcal. Las Amazonas como sujetos excéntricos han de ser redirigidos para hacerlos a la vez dóciles y útiles al sistema, a la sociedad, a ese llamado orden natural de las cosas. Los tradicionales atributos de virilidad e independencia de las mujeres guerreras se diluyen. La androfobia deja paso a la buena relación con el otro sexo. Resalta ahora la insistencia nada trivial en afirmar la femineidad de las Amazonas, en destacar su belleza y su predisposición al amor.

Igualmente, la puesta en escena de los personajes amazónicos no puede pasar desapercibida para su público. La figura de la amazona, líder y guerrera, máximo exponente del tipo de mujer varonil, ha permitido desplegar sobre las tablas y ante los lectores toda una serie de atributos que la costumbre atribuía únicamente al hombre. De modo que tres constantes, tres campos de poder, se pueden rastrear en la representación y caracterización literaria del personaje de la amazona. En primer lugar, su ostentación de poder gubernativo y legislativo, pues se apropian de un poder emancipado del hombre, un poder “en femenino”, autónomo de los mandos patriarcales y en el seno de una sociedad absolutamente ginococrática. En segundo lugar, su poder militar y guerrero, su fuerza, coraje y arrojo en el campo de batalla, que son aceptados y alabados por sus opositores, teniendo como consecuencia la reconocida fama de las Amazonas, célebres por su destreza en el manejo de las armas (tan diestras como los hombres). Prueba de su potencia militar sería, igualmente, la misma existencia de su reino, el cual conservan –al menos hasta el momento de deposición final– gracias a su resistencia y victoria ante las fuerzas ajenas que intentaron conquistarlas. En tercer lugar, desde la descripción de los usos y costumbres amazónicos, queda manifiesta su independencia sexual: disponen libremente de su cuerpo, o bien para conservarse vírgenes, o bien para elegir compañeros en el encuentro amoroso, los “matrimonios de visita” que asegurarían la pervivencia de la línea amazónica.

Estas Amazonas áureas, variantes del arquetipo mitológico de la amazona, se despliegan como construcciones masculinas de la alteridad femenina, entendida ésta como objeto susceptible de dominio a través de un proceso disciplinante mediante la apropiación sentimental, amatoria. Y, a pesar de que la disposición final de estos tipos amazónicos refuerza el sistema establecido y asegura el control sobre los individuos, su existencia plantea también un imaginario alternativo que pone en evidencia la posibilidad de otros sistemas, de otros equilibrios, de otras comunidades. El reino de las Amazonas, visto desde una sociedad no igualitaria entre los sexos, siempre planteará un desafío social en el que la parte sometida en el orden establecido desafía con su toma de poder ese orden natural.

Con todo, no podemos extrañarnos de la rendición de las Amazonas al amor en la comedia nacional, aunque, al tiempo, entendemos que sería un error reduccionista apreciar el alcance social de una comedia atendiendo solo al desenlace (Serralta, 1978; Oleza, 1990; Connor, 2000). Parker señala que las características referidas al amor en la comedia española no se encuentran relacionadas directamente con ninguna filosofía del

amor; que, por el contrario, “ofrecen material para un estudio sobre los modos en que la literatura presenta las ideas morales y sociales en su cambio a través de la historia del hombre” (1986: 159). Pero subraya también Parker que se apoyan sobre dos principios básicos de la ley natural y de la teología: que el amor entre hombres y mujeres es natural y bueno en sí mismo, y que seguir los dictados del corazón debería ser un derecho natural. Ambas premisas se cumplen en las comedias protagonizadas por las mujeres sin hombres, a las cuales la epifanía (del requerimiento del varón) se les muestra más temprano o más tarde, pero ahí estará aguardándolas, observándolas, acechándolas. Lope ya lo advirtió, que sólo la fuerza del amor podía vencer a las guerreras mitológicas. Por tanto, las famosas amazonas, emplazadas en tierras inhóspitas, aisladas, cuya existencia depende de su posibilidad de ser derrotadas, representan la alteridad exótica, fascinante y amenazante. La presentación de estos tipos de mujer varonil en la comedia áurea evidencia que la buena amazona, la única susceptible de ser aceptada será –a su pesar– la amazona convertida: de pagana a cristiana, de hábil guerrera a dama amante y amada.



Relieve de la Amazonomaquia. Mausoleo de Halicarnaso.

Londres, British Museum.





**9. PERVIVENCIAS, DESMITIFICACIONES  
Y  
APROPIACIONES**



Otra vez leyendo el diario, sorprendió una noticia (...). En Oklahoma, una muchacha salió a la calle con un vestido tan indecente, que la ciudad entera la repudió y un grupo de jóvenes, para ultrajarla, la violó. (...) Me dio pena y horror la perversidad del mundo. Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban. En mala hora me escuchó. (...) Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (...) Cuando fui a mi trabajo, a la mañana siguiente, un coche patrullero de la policía estaba estacionado frente a la puerta. Ese silencio, esa luz cruel de la mañana, me anunciaron algo horrible que después supe y leí en los diarios: Una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa.

Silvina Ocampo, *Las vestiduras peligrosas*

Si ser mujer es culturalmente aceptar un destino de mujer, rechazarlo, rechazar ese pensamiento circular, significa sin remedio empeñarse en la búsqueda de otro, llamémoslo así, destino, identidad, personalidad o estilo, lo cual lleva inevitablemente a una búsqueda de lenguaje. Aprendemos a ser mujer como aprendemos el lenguaje. En nuestro aprendizaje (y pensemos en el modelo lingüístico) solemos iniciarnos con una primera fase imitativa, repetitiva que va construyendo un sistema de analogías y marcas diferenciales clasificatorias para nuestro teatro de la memoria. Al igual que para cuando aprendemos a clasificar con la gramática ya todos hemos superado la fase de la competencia sintáctica, cuando aprendemos a clasificar nuestros modelos imaginarios, éstos ya forman parte de nuestro mundo representado.

Lola Luna, *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer* (1995)

Desde la afirmación de Simone de Beauvoir, “la mujer no nace, se hace”, las mujeres como seres históricos, como sujetos de relaciones reales emergen como una clase en proceso, en continuo aprendizaje y susceptible de su propia construcción; escapando, así, de la esencialización de los sexos, de la condena del sujeto caracterizado y limitado

antes de su misma existencia. La cita de Luna sintetiza perfectamente el proceso de aprendizaje de la mujer, cómo al aprender a leer aprendemos también a imitar modelos y modos de lectura, “procurándose nuestra adhesión o repulsa a los mundos representados según un sistema axiológico de valores que va configurando nuestro pensamiento” (1995: 17). La mujer y su signo han de tomar conciencia de sus propios límites, y ese aprendizaje se emprende desde el mandato social y desde el deseo personal de cómo ser mujer. Así, también cada mito implica su historia y su geografía, su visión del mundo, y éstas prosperan al extenderse, pues los mitos, modelos o signos –y en entre ellos el signo mujer– son el resultado de un modo de imaginar y concebir ese mundo.

El mito se articula como el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que define a la sociedad: aquella que transforma el mandato social, cultural en naturaleza, en sentido común. Nos hallamos ante una relación de uso, no de verdad; los mitos sirven para explicar situaciones de conflicto, como sostén de las estructuras sociales. Así, los mitos del orden postulan la inmovilidad de la naturaleza y, entre ellos, el mito de las amazonas reafirma la necesidad del patriarcado y la abominación de un reino gineocrático. De ahí que sólo desde el extrañamiento y desnaturalización del mito –en nuestro caso, desde la deconstrucción de los personajes amazónicos y sus signos desestabilizadores y transgresores– sean posibles los cambios y transformaciones de la realidad social<sup>251</sup>. Si el sujeto puede quedar cautivado por los mitos y relegado al inmovilismo, también puede alterar su uso para rebelarse ante su imposición.

En un mundo patriarcal, con predominio de la línea patrilineal, el mito de las amazonas presenta a mujeres que son culpables o víctimas de una doble traición o trampa. De un lado, son mujeres que no ocultan su condición pero, respecto a la cuestión del adorno o la vestimenta, se orientan hacia el polo masculino; de otro, su actuación no se ve limitada por las estrictas normas del *statu quo*, las que los moralistas de turno pretenden perpetuar, ni por tecnologías sociales –y entre ellas la poderosa construcción performativa del sistema de género–. Así, se ha ido desentrañando a lo largo del estudio de los textos que conforman nuestro *corpus* cómo éstos presentan figuras femeninas que buscan liberarse en todo o en parte del arquetipo asociado a la mujer de su época. Se ha intentado mostrar cómo el cuerpo de las mujeres constituye uno de los focos principales

---

<sup>251</sup> Siguiendo a Colaizzi, las mujeres pueden poner en cuestión el sistema que las niega y las reifica sólo atravesando el orden simbólico, haciendo una crítica del orden establecido, tomando conciencia de los mecanismos que constituyen los estereotipos de la feminidad, la representación de la mujer como reflejo del deseo masculino, como carencia y como construcción (1994: 115).

desde donde se construye la identidad al personaje femenino. Por ello, se hace necesario ponerlo en el centro como lugar desde el que desarmar el artificio creado en torno a una historia pretendidamente colectiva, que no deja de ser excluyente para la historia de las mujeres y su representación en la literatura. Los textos que incluyen personajes amazónicos sirven para pensar el cuerpo de la mujer frente a esta historia, frente a los cuerpos que nos han contado. Las obras que encierran personajes como las Amazonas ponen en juego un orden simbólico opuesto al dominante, y por tanto, que rechaza el régimen de mediación masculino y lo sustituye por una autoridad distinta. El matriarcado que representa el reino de las Amazonas se sitúa en el polo opuesto del modelo de relaciones sociales patriarcales que desde la Grecia clásica impera en la sociedad y en la cultura occidental. Los personajes amazónicos se presentan siempre impugnando el discurso de “lo natural”. Son las representantes de la crítica y réplica a dos premisas básicas para la configuración de un lugar propio, de un querer ser en femenino fuera del régimen de mediación dominante, fuera del orden simbólico patriarcal: el determinismo biológico (al que se oponen) y el intento de búsqueda de una práctica y discurso en contra de este dominio masculino del que no es tarea fácil desprenderse.

Rivera Garretas ha explorado bien los caminos por los que el cristianismo trajo consigo la gran novedad de sostener que el cuerpo humano –sea femenino o masculino– no venía concedido por la *polis* (como en la Grecia clásica), sino por Dios. Y ha subrayado, entre múltiples signos significativos, cómo en el Occidente grecorromano-cristiano se entiende que un cuerpo femenino está desnudo no cuando no lleva un velo que le cubra el rostro, sino cuando habla en público. A los argumentos acreditados de la ciencia y medicina antiguas (desde Aristóteles a Hipócrates o Galeno) en torno a la división de los papeles de género, se suman, por tanto, los del cristianismo, que propugna la identificación de la sumisión religiosa de las mujeres con la sumisión familiar. Y, así, siguiendo las interpretaciones y las doctrinas paulinas, las mujeres, además de ser sumisas al marido, deben guardar silencio en público, se les prohíbe enseñar y escribir en nombre propio. De este planteamiento de partida o premisa teórica, Rivera Garretas deriva dos conclusiones, sintetizadas de manera simbólica o metonímica muy precisa y contundente. En primer lugar, la de que el cuerpo femenino es un cuerpo sin madre: es decir, es un cuerpo sin origen, primero, desde Antígona (como la leemos en la tragedia Sófocles), y un cuerpo concedido por Dios en la Europa cristiana, después; pero, en todo caso, un cuerpo sin principio materno. En segundo lugar, la de que este cuerpo no debe expresarse: “debe tener, en el Islam, los labios cubiertos, mientras en Grecia y en la Europa cristiana

los debe tener cerrados; (...) este cuerpo femenino sin madre y sin voz es sometido durante siglos a un debate en el que se discute públicamente si debe adornarse, por qué y para quién” (1996: 34). Esta imposición de la moda, o su ausencia, se ha examinado a lo largo de este estudio, aplicada al tema de las Amazonas. En este sentido, teniendo presente cómo el mismo concepto de género depende de una serie de actos performativos que mediante su repetición lo elevan a ocupar el lugar de lo real, hemos visto cómo el adorno se rige por los mismos parámetros y contribuye a esa dependencia performativa, puesto que, como apunta Barthes, “la moda transforma los usos en ritos”, si bien lo que realmente proporciona la moda es un sueño de identidad, el sueño de “ser una y de que esa una obtenga el reconocimiento de los otros” (1978: 217).

En todo caso, a través del tratamiento de la figura amazónica en su evolución diacrónica queda patente el cruce entre lenguaje (y silencio), hegemonía, representación, cultura, valores y poder en la conformación de prácticas e identidades en el discurso literario y en el discurso cultural. Las representaciones analizadas nos permiten profundizar en la configuración social e ideológica de la ficción (en el sentido bajtiniano, estudiado en el cap. 1), en el paso “al mundo de las mitologizaciones o ficciones de la práctica individual que reinscribe, transforma y reacentúa” estos valores (Zavala, 1996: 116).

Enfrentarse con la cuestión de la representación (en este caso, la de las figuras amazónicas) significa introducirse en el marco de una reflexión sobre el proceso de construcción de las identidades que reclaman su derecho a ser. El concepto de género o diferencia sexual tiene un papel crucial en la configuración de las representaciones e imágenes de la mujer en los textos, ya sea como ejemplo (excelencia bélica), ya sea como contraejemplo (negación al sometimiento). Merced a la cultura de la obediencia, la transgresión y subversión no pueden exponerse al público abiertamente. El modelo de inteligibilidad de género y sus prácticas reguladoras coartan la actuación de las protagonistas. Por ello, el teatro constituirá un ámbito clave —lo había sido ya en la tragedia y comedia griegas— para escenificar la correlación entre el lenguaje del cuerpo y la palabra. De ahí que el teatro áureo sea el género que más abundancia de tipos de mujer puede ofrecer en cuanto a márgenes o ámbitos de actuación femeninos; es el que construye con mayor precisión la aceptación o rechazo de conductas por parte de mujeres y hombres. Como señala Porro Herrera: “quizá porque su carácter cercano a la carnavalización prestara a los tipos en él retratados el distanciamiento suficiente para que

sus mensajes por atrevidos que fuesen, no supusieran un grave peligro para la formación moral del espectador” (1995: 156).

Frente al papel fundamental (pero impuesto) que las mujeres han tenido en el mantenimiento del sistema económico –en la producción y reproducción de la vida material y social–, los personajes femeninos analizados se han rebelado ante estos mandatos. Se han rebelado en contra del vínculo de dependencia parental o marital al que se sumaba la exigencia de la distribución (“por naturaleza”) de los papeles de género, que a diferencia del prestigio de la ocupación pública y política de los varones, veía minada la importancia de la economía doméstica –adjudicada a las mujeres–, pues ésta no gozaba de tal crédito.

Parece inevitable, en suma, que el motivo de la amazona, y el conjunto de ideologemas que conlleva (determinantes para la concepción del género, su domesticidad o rebeldía, y consecuentemente la distribución de poder social), se convierta en un signo cultural que no cese de retomarse, de escribirse, de reacentuarse, como centro de todo un discurso simbólico en torno a la representación de las identidades, masculinas y femeninas.

A lo largo del estudio, en cada una de las obras que componen nuestro *corpus*, ha quedado patente que el motivo de la amazona, como personaje ambivalente, implica una victoria a medias o una derrota invicta, pues a pesar de los propósitos de estos personaje al frente de la ficción y en la toma de iniciativas, su poder perturbador es siempre controlado y contenido, al final de prácticamente todas las obras, en aras de la reinserción del personaje en la sociedad. Sin embargo, antes del desenlace se ha puesto en escena un poder femenino, propiciando la reflexión acerca de la posición subordinada de la mujer y de sus reivindicaciones no sólo en el plano de la literatura, sino también de la sociedad. Lo hemos ido comprobando a través de los análisis del rol de mujer propuestos por los moralistas y de las quejas de los personajes femeninos, que reclamaban la libertad en la elección de marido o de su destino, demandas que tuvieron su eco especial en la obra de autoras como Ana Caro o María de Zayas. Reivindicaciones sobre la posición de la mujer en la sociedad que no quedaban al margen de la misma, ni se plasmaban únicamente en la literatura, pues los ejemplos expuestos desde la obra de Lope, por ejemplo, dan fe de clamores populares

DiPuccio señala que no sería tan sencillo desterrar social y políticamente el mito de las Amazonas y los presupuestos históricos y sociológicos que implica para la

emancipación de la mujer. La popularidad del tema, que llegaría hasta la actualidad, lo demuestra:

Despite ancient Greece's attempts to supplant the Amazons with Athena, the female warriors continue to resurface in literature throughout the centuries. Each author adds new dimension to the myth by altering the motivation and outcome of the legendary battle between the Greeks and the Amazons. This textual continuum suggests that the Amazon will continue to battle the Greek until she has regained her rightful place in the literary, sexual, psychological, and economic practices of her society (1998: 72).

Así, las amazonas seguirían apareciendo en la literatura posterior de los siglos XVIII y XIX, período en el que no hemos podido adentrarnos en este trabajo, porque habría significado el intento de abordaje, sin suficientes pertrechos, a unos tiempos históricos, los de las Edades Moderna y Contemporánea, con totalmente diferentes presupuestos ideológicos, cuando precisamente en las implicaciones de la dialéctica historia-mito hemos tratado de fundamentar nuestro trabajo. Pero valga como muestra de la incursión amazónica en la literatura dieciochesca una obra dramática que reactiva el mito amazónico en la literatura española, al filo del siglo XVIII, *Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez (1768-1806), y que representaría perfectamente una toma de posición literaria –y, además, de mujer escritora– entre la Ilustración y el primer Romanticismo<sup>252</sup>. La producción teatral de Gálvez ha sido muy bien estudiada por Establier (2006). En concreto, la pieza a la que nos referimos se enmarcaría dentro de los parámetros de la comedia popular de entresiglos. Se trataría de la última comedia original de su autora y la única en la que ésta no sigue la preceptiva neoclásica, por lo cual ha merecido poco interés por parte de la crítica (Establier, 2011: 95). Establier destaca cómo la actualización que plantea Gálvez del mito amazónico en esta pieza la alinea con el resto

---

<sup>252</sup> Como señala Establier, Gálvez subvierte el mito, sin llegar a la transgresión desafiante de Anne-Marie du Boccage (*Las amazonas*) o del romántico Heinrich Von Kleist (*Pentesilea* [1805-1807]), para ofrecer una salida feliz al destino femenino. Con su tragedia en verso *Las amazonas* (1748), que obtuvo un gran éxito en sus más de diez representaciones, Madame du Boccage, la llamada “Safo de Normandía”, modelo de escritora ilustrada, había inaugurado un ciclo de inversión del mito amazónico que sería muy productivo en las reinterpretaciones de los siglos siguientes. Frente a las versiones “oficiales” del mito, según las cuales Teseo fue vencedor de las amazonas y seductor –y a veces violador– de Antíope, en la obra de Boccage el héroe es prisionero de las guerreras, admirador de su superioridad y ardiente enamorado de Antíope. No en vano se atribuyó el epíteto de “amazona” a su autora. Por su parte, sesenta años más tarde Kleist invierte en *Pentesilea* (1808) el enfrentamiento entre Aquiles y Pentesilea, y convierte a ésta en artífice del asesinato del que es víctima según la tradición legendaria (Establier, 2011: 102, 122). Con la entrada en el siglo XX, estas inversiones que transforman a las amazonas en vencedoras del héroe se multiplican, no sólo desde la literatura feminista, sino también desde el cine o el cómic (véase Leduc [2008]).



de su producción, pues las obras de Gálvez se caracterizan por una reivindicación clara de género<sup>253</sup>.

Gálvez presenta en su comedia la figura de la mujer esquiva que se corresponde claramente con uno de los tipos de mujer varonil: la dama que rechaza el matrimonio y los requerimientos del caballero desde el inicio de la acción y que, paulatinamente, será reconvenida y reconocerá la bondad del sagrado sacramento. El argumento se configura a partir de un enredo propio de las comedias urbanas del teatro clásico. La trama presenta a unas mujeres, Hipólita y Adelaida, hijas de dos gobernantes de los fuertes franceses en Asia, que fueron hechas prisioneras en su infancia y residen como tales en la fortaleza de un rey siamés, quien esperaba recibir sus favores, a lo que éstas se niegan anteponiendo su honra<sup>254</sup>. El rey ordena que les sea ocultado su origen a las jóvenes y que sean criadas como amazonas. El enredo amoroso aparecerá cuando sus hermanos, jóvenes oficiales franceses (identidad que no se conocerá hasta el final de la obra) lleguen al castillo del rey a pactar unas paces y a rescatar al sargento Trampantojo (figura del gracioso); y habiendo oído que allí tienen prisioneras a unas amazonas, intentan averiguar si sus hermanas también están allí presas, pues fueron vendidas cuando los ingleses arrebataron a los franceses sus tropas en Asia. A partir de esta situación, los actos II y III se organizarán bajo el intento de los oficiales por vencer la esquivez, el orgulloso desdén, de estas peculiares amazonas. El desenlace culminará con los respectivos matrimonios dobles y la conveniente anagnórisis.

Como señala Establier, las amazonas de Gálvez tienen poco que ver con las amazonas estudiadas de la comedia áurea: “las esclavas amazonas son inofensivas, y aunque salen a escena pertrechadas con la indumentaria y los adminículos amazónicos, pocas muestras dan a lo largo de la obra de furor guerrero, como las de Lope, Solís o Tirso” (2011: 108). El núcleo argumental de esta comedia lo ocupa la reticencia de Hipólita al amor y al matrimonio. Ahí residiría, por tanto, la pervivencia de las cualidades

---

<sup>253</sup> Como señala Establier, toda la producción dramática de Gálvez (que se completa con otras cuatro comedias) comparte los siguientes rasgos: “Todas ellas dramatizan diferentes aspectos de la cuestión matrimonial –tan cara a la comedia de costumbres neoclásica– y presentan desenlaces que se adecuan a la ortodoxia del pensamiento ilustrado, con el triunfo final del amor, de la conveniencia y del orden social; en las cuatro aparecen personajes femeninos que encarnan la razón y el buen juicio, a modo de muestrario del potencial de las mujeres para contribuir a la felicidad social; en todas ellas prevalece la intención didáctica, a través de la crítica de actitudes y vicios sociales varios (los excesos extranjerizantes, la vanidad pretenciosa y los desórdenes familiares), y también todas emplean en mayor o menor medida resortes dramáticos de gusto popular (2011: 97).

<sup>254</sup> Al negarse las protagonistas a formar parte del harén del rey siamés, éste las condena al celibato, la reclusión y los únicos ejercicios de la caza y de las armas. Son, así, amazonas por imposición, no por elección (Establier, 2011: 119).

andrófabas de sus míticas antecesoras. Pero con *Las esclavas amazonas*, Gálvez renuncia a las coordenadas básicas de la comedia ilustrada (el didactismo, la verosimilitud, la proximidad espacio-temporal), “para emprender una ruta dramática diferente, en la órbita del teatro mayoritario y de las reinterpretaciones dieciochescas de la comedia áurea” (Establier, 2011: 98). Resulta, pues, una obra en la que se ponen en escena, como en los textos analizados en nuestro *corpus*, la fuerza del amor, una pasión irreprimible frente a la autonomía del yo, y se hace a través de la esquivez de unas indómitas y peculiares amazonas. Establier resalta y estudia al detalle esta obra de Gálvez por su originalidad temática, pero también precisamente por ser de autoría femenina, y no desentonar –pese a esa evidente originalidad–, todo lo contrario, con las preocupaciones en torno a la posición de las mujeres del resto de la producción de la misma autora:

Aún más, me atrevería a decir que esta comedia –la última original de su autora– supone el punto final de un ciclo dramático con un tema único, planteado desde diferentes ópticas y llevado a escena a través de géneros varios, pero recurrente, insistente, obsesivo: la posición de las mujeres, de lo femenino, dentro del universo patriarcal dieciochesco (Establier, 2011: 118).

Si hemos insistido en la presencia de este texto a principios del siglo XVIII español es para confirmar, también en prospectiva hacia los siglos XIX y XX, que la popularidad del tema amazónico estaba y seguirá estando siempre relacionada con los presupuestos ideológicos y sociales que el mito de las mujeres guerreras despliega. Así, retomando el período que abarca nuestro *corpus*, la irrupción de las amazonas en la literatura de la baja Edad Media y áurea cobraba especial relevancia, tanto desde un punto de vista literario como social, pues recogía, siquiera como fantasías, demandas que eran imposibles en la esfera política de su tiempo. Inmenso campo de recolección de imaginarios, la literatura proyecta las luchas de poder, las historias de subordinaciones y marginaciones, así como el relato de sus superaciones. Ante este estado de las cosas, las experiencias ficticias abren un campo de posibilidades para pensar el futuro, para incidir en el presente y para provocar un cambio o ser un acicate necesario para la transformación.

En este marco, personajes mitológicos femeninos como los de las sibilas o las amazonas representan lo opuesto a las mujeres silenciadas, si bien es cierto que su ámbito de actuación, el poder de su voz se reduce a lo extraordinario o lo marginal y desviado. La puesta en escena de lo femenino ha servido para pensar los problemas fundamentales

de cada época. Los modelos de mujer que se han tratado de presentar, analizar y cuestionar en este estudio formaron parte de diferentes estrategias de supervivencia femenina y supusieron aportaciones fundamentales al desarrollo de sus respectivas sociedades, al haber contribuido a la construcción de nuevos roles de género.

El continuado intento de feminización que perseguía a estas imágenes de mujer, a las figuras amazónicas (medievales y áureas, y hasta ilustradas, como las de Gálvez, o realistas, como la nueva Calafia de Blasco Ibáñez) pone en evidencia la perpetuación de la dicotomía observador-observada. Hemos intentado leer los textos propuestos desde el develamiento de los modelos de identidad sexual históricamente perpetuados mediante roles o estereotipos sociales, arquetipos y mitos. Hemos examinado la representación literaria del signo mujer que encarnan los personajes amazónicos, poniendo de relieve los recursos discursivos y narrativos que perfilan la imagen deseada de la mujer (a los ojos de un observador ideal hombre). Queda, así, manifiesto que la imagen de la mujer es la imagen creada por la mirada masculina. Producto de unos códigos normativos, de reconocimiento, que señalan los rasgos pertinentes y los que no, la imagen de la mujer —“construcción diacrónica intertextual o producto discursivo”— es investida de una “múltiple y dispar competencia”: “la de ser signo referencial, tipo, arquetipo o mito, según el nivel de significación y según los códigos interpretativos con los que descifremos o construyamos el sentido” (Luna, 1996: 26).

Esta dicotomía observador-observada se ha tratado de manifestar, por tanto, a lo largo de nuestro estudio a través de las sucesivas transformaciones que ha sufrido cada imagen de amazona en cada uno de los textos propuestos. Las mujeres, miradas por los hombres, observan esos signos gestuales y asumen esa mirada ideal como espejarse. De tal manera que el retrato de la mujer, y de nuestras amazonas, se convierte en una convención literaria que ha de aminorar sus inherentes rasgos subversivos. Y lo hará, acomodándose a los cánones que las *descriptions puellae* establecen (la Talestris del *Libro de Alexandre*), o tratando de compaginar política con sentimentalidad (como sucede también con Talestris, con la Pantasilea de Rodríguez del Padrón o las heroínas de su *Bursario*, con la reina Calafia de Montalvo, con la Pantasilea de *Don Silves*, o con las diversas amazonas del teatro de Lope, de Solís, de Caro). Si no se someten a esa forzada armonización con la sentimentalidad y el matrimonio, quedarán reducidas a vagar por una tierra aparte, desterradas de la civilización (como las amazonas de Tirso), o convertidas en seres apátridas, nómadas, exiliadas, sin tierra que las acoja (el caso más palmario, dentro de unas coordenadas ya realistas, será la nueva Calafia de Blasco Ibáñez). Así, la

representación de todo signo mujer, pero más aún de aquella que es vista como monstruo o maravilla –y ése es el caso de las mitológicas Amazonas– estará indefectiblemente condicionada siempre por la mirada masculina que se inmiscuye y constituye en uno de los elementos de dicha representación.

Nuestro trabajo ha tratado de abrazar tres grandes etapas: la concepción del mito en la Antigüedad clásica, la literatura castellana de la baja Edad Media y la escena teatral de los Siglos de Oro, abarcando modalidades literarias dispares que nos han ido permitiendo una aprehensión global del tema amazónico y su desarrollo y evolución en la línea diacrónica delimitada.

En el capítulo dedicado al estudio de las implicaciones culturales de la creación del mito amazónico, el análisis ha revelado cómo desde la Antigüedad greco-romana, se consolida una sociedad con un modelo político y simbólico que excluía a las mujeres, las silenciaba y las colocaba bajo la potestad del padre. En esta sociedad las mujeres podían ser ciudadanas –griegas, romanas–, pero ello no presuponía una participación en la vida política. Desde el punto de vista público la ciudadanía femenina había de aspirar a un objetivo único: la reproducción del sistema familiar y social, pues era imprescindible que todo ciudadano estuviese casado legítimamente para formar una familia y transmitir la ciudadanía a sus hijos. En este contexto, el matrimonio tenía una funcionalidad económica y política fundamental: era imprescindible para la transmisión del nombre, la herencia y la ciudadanía. Y hemos ido comprobando cómo las Amazonas invierten este orden social, cómo su ginococracia subvierte el orden establecido; de ahí, la asimilación de estas figuras femeninas con lo monstruoso, lo bárbaro, lo salvaje y, por tanto, la adscripción de sus reinos a una tierra de nadie en las antípodas de la civilización.

El amor como instrumento que redime la transgresión ha sido un punto clave, desde la inclusión de las figuras amazónicas en la literatura europea a través de las novelas versificadas de materia antigua o clásica de los siglos XII y XIII (el *Roman d'Énéas* con la virgiliana Camila, el *Roman de Troie* con Penthesilea y el *Roman d'Alexandre* con Talestris). Desde su entrada en la literatura castellana de la baja Edad Media, y siguiendo la estela de estos *roman*, se eliminarían del motivo literario algunos de los atributos atávicos que desde la creación del mito lo habían caracterizado. La imaginaria medieval actualiza el mito clásico de las Amazonas menguando su carácter transgresor mediante un incipiente tratamiento cortesano. Así, el monstruo catalizador de los miedos del sistema androcéntrico, que hemos visto degradado como imagen del salvaje y recluido al terreno de lo inhóspito o lo maravilloso, puede ingresar en el *statu quo* si se convierte en cómplice

del hombre y acepta sus reglas. No obstante, la amazona desde su concepción arquetípica original constituye el reverso del ideal femenino medieval –fundamentalmente a través de su apropiación de una las cualidades masculinas por excelencia: el arte de la guerra–, y el simple hecho de su existencia y su acceso a las armas supone, ya de por sí, una importante alteración de las rígidas identidades de género patriarcales. De modo que desde la obra del anónimo autor del *Libro de Alexandre* (dependiente de sus modelos latino y francés) o desde las epístolas o el *Planto* estudiado de Rodríguez del Padrón, se pondrá en entredicho la legitimidad de una exclusión de la mujer del ámbito público y político, pues estas representaciones de mujer poderosa y capaz muestran a féminas al mando de ejércitos y gobernando reinos. La alternativa simbólica que estas ficciones proporcionan, el régimen ginococrático frente al patriarcal, es evidente. Por ello, también ha sido necesario examinar el proceso de educación sentimental, desde la Pantasilea plañidera del *Planto*, que sucumbe ante la visión idealizada –ideal de masculinidad– del héroe guerrero, hasta la cristianización que estas figuras han experimentado en los libros de caballería, donde, a su vez, se dará el cambio de pasar de ser una figura secundaria (la reina Calafia en las *Sergas de Esplandián*) a ser una figura protagonista de la acción junto al héroe masculino (la Pantasilea en *Don Silves de la Selva*).

Frente al personaje de Rodríguez de Montalvo –la precursora amazona californiana, Calafia, mujer convertida al cristianismo, y relegada a consorte– Pantasilea se alza como personaje fuerte y combativo, construido dentro de los parámetros caballerescos en igualdad de condiciones con el héroe masculino. Esta *virgo bellatrix* representaría un puente entre las Amazonas “convertidas” insertas en el orden social y aquellas que son presentadas como mujeres exóticas y amenazantes, situadas fuera de la civilización. Luján, como humanista y erasmista, autor de un tratado sobre la educación de la mujer, sus *Coloquios matrimoniales*, inventa a una Pantasilea caracterizada por ser una mujer portadora de una gran fortaleza y virtud, alejándose de una imagen de mujer ideal estática, y acercándose a un modelo de noble y sensata que sabe defenderse en las circunstancias concretas en las que ha de desenvolverse. El análisis de la condición femenina es para Luján centro y motivo de sus obras, tanto de ficción como doctrinales, pues ambas se ven sujetas a su afán didáctico. Pantasilea no queda recluida como Calafia a ser consorte de un hombre impuesto por terceros, sino que lucha en un plano de igualdad junto al caballero y se mueve por sus propios deseos. Ello, claro está, una vez redefinida su identidad dentro del proceso de cristianización de la *virgo bellatrix*. De modo que la Pantasilea, que en las fuentes clásicas era descrita como el paradigma de la mujer viril,

sólo logra su protagonismo en la historia tras su reencuentro con el perfil femenino propugnado desde la particular mira humanista y comprensiva de Luján, quien concibe una imagen de mujer activa y valedora de sí misma, siempre al lado del hombre.

Se evidencia que la idea de la alteridad femenina que señala a las Amazonas como sujetos monstruosos y salvajes ha de ser matizada, controlada, reducida. En todas estas identificaciones amazónicas vemos el denominador común del campo de batalla que cede espacio al campo sentimental. Estas nuevas *virgo bellatrix* que hemos examinado en los libros de caballería ya no toman las armas exclusivamente por su deseo de guerra y fama, sino que éste ha de ser combinado con el deseo amoroso, motivación que guía a muchas de las doncellas guerreras, sin ser óbice para la demostración de su valía en las armas, en la defensa propia y de otros, como el más estimable de los caballeros andantes. Y por ello podemos decir que la Amazona sigue ostentando un lugar destacado en la percepción de la alteridad, del otro femenino, pues es capaz de enfrentar los mismos retos que el hombre e incluso con mejores resultados. Belleza, fuerza física y valor perviven en estas Amazonas. Por otra parte, como se señalaba, junto con el abandono de su autonomía de los hombres, la renuncia al reino gineocrático es inexorable, de modo que la tierra inhóspita, el motivo de lo amenazante y salvaje que había definido a la Amazona clásica, queda atrás, dando lugar a la urbanidad de la caballería cortesana.

Las Amazonas en la escena teatral de los Siglos de Oro han continuado en la línea de humanización del personaje belicoso y rebelde, gobernante de un reino de mujeres. En las piezas teatrales analizadas ha tenido lugar una inversión del concepto tradicional de honra, pues en estas comedias la honorabilidad de la mujer Amazona depende de su emancipación del hombre, de su autonomía sexual y social, de su resistencia a la sumisión de su tutela y a los valores cristianos. Así, la Amazona áurea se ha conformado como un sujeto en proceso, expuesto a las contradicciones de género, clase, raza y deseo que conforman cuerpos articulados por y para la representación. Su transformación ha evolucionado desde su concepción como un ser aislado del hombre y en lucha contra su supremacía (como en *Las mujeres sin hombres* de Lope), hasta su conversión en una ciudadana del *orden*; las Amazonas han sido integradas en la corte (*Las justas de Tebas y reina de las Amazonas* de Lope) o en el dominio masculino con el varón como gobernante, a su lado, renunciando de este modo a su estado gineocrático originario (como en *Las Amazonas* de Solís). Esta evolución ha dado lugar a un sujeto escindido del que se presentan diversas facetas, suma de partes de una identificación imaginaria, performativa; pues en su puesta en escena, estas Amazonas cortesanas están en lucha permanente con su

lado guerrero, con los remanentes de su cultura matriarcal, y, por otra parte, saben que la pasión arrolladora por la que se ven atraídas no es compatible con las leyes amazónicas. De ahí que en el viaje sentimental de las amazonas, la incorporación del elemento amoroso sea la vía más segura para su reinserción en la sociedad, pues sólo el amor vence a la mujer guerrera por antonomasia, Lope lo advierte, sienta las bases desde su tratamiento cortesano de los personajes amazónicos, y los demás autores barrocos siguen su ejemplo. No obstante, el tipo de mujer varonil consagrado desde obra de Lope pone sobre el escenario cuerpos e identidades andróginas que dan fe de demandas latentes en la sociedad. Los personajes y sus actuaciones muestran que la mujer reniega de su posición subordinada al hombre, aunque los mecanismos sociales y disciplinares no le permitan alcanzar los grados de igualdad reclamados, empezando por su derecho a la educación (como vimos elocuentemente señalado en *La vengadora de las mujeres* de Lope).

Igualmente, hemos comprobado en los capítulos dedicados al análisis de las obras teatrales que exploran el tema amazónico cómo la figura más original de la comedia del teatro clásico español, el gracioso, ha servido también para neutralizar la alteridad femenina que despliegan las amazonas, pues mediante las burlas y veras puestas en boca de los graciosos (en Lope, en Tirso, en Caro, en Solís) se caricaturiza al personaje femenino que toma las armas y se compara con el varón, parodiando el estilo de vida de las amazonas y ridiculizando sus acciones. Los diálogos de los graciosos, dispuestos en la trama en posiciones estratégicas, tras las intervenciones más serias de sus señores, sirven como un dispositivo más disciplinante y neutralizador del poder subversivo de estos personajes femeninos. Sin embargo, este mecanismo sirve también –mirando desde el otro lado– para preservar y poner de manifiesto la transgresión de la amazona y su intento de usurpación del lugar asignado culturalmente al hombre.

Tanto las amazonas medievales como las áureas han respondido a motivaciones amorosas o afectivas que han puesto en tela de juicio su independencia de la figura masculina y su condición de guerreras y conquistadoras de reinos, pero unas y otras han sucumbido al cabo a la retórica del amor cortés. El imaginario androcéntrico que han mostrado estos personajes ha sido reconducido hacia un modelo de feminidad que responda a las demandas de lo socialmente aceptado en relación a la imagen de la mujer. Sin embargo, en este proceso de reasignación de valores, de lo masculino y de lo femenino, ha quedado manifiesto que hasta la amazona más sentimental es capaz de batirse y vencer al hombre. Aunque el *ars amatoria* ha demostrado ser vencedor frente al

*ars belli*, al arte de la guerra, pese a ello, la armonía caballerescas de *sapientia* y *fortitudo* amazónicas no ha sido anulada o estrangulada del todo por el yugo del ideal uniformador y exclusivo de la *pulchritudo* femenina.

En las obras analizadas, tanto en los textos medievales como en los pertenecientes a los Siglos de Oro, se ha evidenciado, sí, que el amor es la única baza para vencer a la amazona. El teatro clásico se valió de uno de los temas básicos de la comedia, ese amor omnipotente, mientras que desde los textos medievales y los libros de caballería se llegó a un personaje híbrido que reunía las mejores condiciones de la potencia guerrera del personaje mitológico (su destreza en las armas y su sed de fama) y de la motivación amorosa: la *virgo bellatrix*. El proceso de metamorfosis es claro: tanto su cristianización como su educación sentimental cortesana anulan –aunque las obras de nuestro *corpus* han confirmado también que la alteridad femenina que representan estos personajes no puede ser anulada por completo– la condición más amenazante del mito: la androfobia.

Podemos decir, por tanto, que pese a la evolución del personaje, pese a su cristianización, pervive su esencia de transgresión, de alteridad femenina, si bien redefinidas por los valores píos del amor y el sacrificio. Subsiste, pues, la imagen de una mujer vinculada a las armas y al poder, con proyección pública, y esa pervivencia ya es un triunfo y una reclamación de una mejor posición para la mujer, y de una mujer autosuficiente y autónoma, poderosa intelectual y físicamente. La fuerza del mito amazónico no es residual, es potente, y esa fuerza y potencia son fructíferas.

Los marcos obligatorios fijados por las diversas fuerzas que vigilan el signo social del género están interiorizados en la sociedad; se trata del poder de la representación sobre lo representado. De modo que sólo deconstruyendo esos marcos obligatorios, normativos, en los que se desarrolla la vida y la cultura (pues las ficciones, empezando por los mitos, nunca dejan de narrar lo que nos pasa como sociedad de un modo más o menos simbólico), así como llevando también a cabo la deconstrucción de los arquetipos y modelos dados como naturales e invariables; sólo después de esa operación de descontextualización y reconquista del lenguaje, se puede minar la ideología que todo lenguaje sustenta (Barthes, 1973: 11).

Las figuras amazónicas, analizadas en sus respectivos contextos, han puesto en evidencia algunas de las contingencias que crean la apariencia de esa necesaria naturalidad de los sujetos. Como apunta Butler, la noción misma de sujeto ha sido inteligible sólo a partir de la apariencia normativa que despliega el sistema de sexo/género. De modo que la tarea de explorar y evidenciar representaciones más



comprensivas del dispositivo disciplinante de género ha sido llevada a cabo mediante el análisis de la puesta en escena de los personajes amazónicos estudiados.

Si las mujeres medievales y del Antiguo Régimen fueron aisladas y alejadas de las armas y de las letras para excluirlas del poder, las amazonas impugnan esa falta. El campo abierto y posibilista de la literatura procuró, así, un paradigma de mujer que simbolizara la subversión de la cultura de la obediencia y del silencio impuesta para ellas. Nuestras amazonas en sus reinos (literarios y simbólicos) mostraron –cuando la ley lo prohibía y negaba– que la capacidad de las mujeres para gobernar unos territorios, tutelar a otros y dirigir sociedades era tan efectiva y potente como la de sus pares varones. Sin embargo, nuestro trabajo también ha confirmado –o al menos ha tratado de confirmar– cómo el signo mujer necesitaba metamorfosearse en un ser viril (con todos los atributos o valores concebidos culturalmente como pertenecientes a “lo masculino”) para poder convertirse en un actor que traspasase el ámbito privado, asignado a lo femenino, y pudiera actuar en el mundo de la ley, de la Historia con mayúsculas. Las amazonas no se preguntaron nunca si querían ser guerreras, nacieron guerreras desde la cuna; quizá no todas hubieran querido ser soldados, pero no aspiraron a ser bordadoras o tejedoras postradas en un telar, quisieron tejer su propia historia. Sin hilo, con tinta.



Jarrón griego: batalla entre Hércules e Hipólita, reina de las Amazonas.



Amazona Mattei (440-430 a.C.). Roma, Museo del Vaticano.



## **SUMMMARY AND CONCLUSIONS**



## Title

*Realms of the Amazons in the Spanish literature of the Middle Ages and the Spanish Golden Age: Archetypes, gender and otherness*

## Summary

In this thesis, we propose a critical diachronic study of the treatment given throughout literary history to the theme of the Amazons, the legendary group of exotic warrior women who built a state totally separated from men, with whom they maintained occasional biologically necessary relationships, and who used arms as their principal means of sustenance and defence. The dictionary defines the word Amazon (from Latin. *amāzon*, *-ōnis*, and this from the Greek. Ἀμαζών, ‘Amazōn’) as having the following meanings: “mythical female warrior of the ancient world”, “woman with a strong and combative appearance or character” or “woman who rides a horse” (*DRAE*). These definitions show the evolution of the term itself and refer to remarkable women, capable of undertakings which would be generally only intended for men; and hence, their principal exceptionality, their impugnation of gender, their unusual bravery and, finally, their otherness.

Through the analysis of diverse paradigmatic literary representations in the Spanish literature of the Middle Ages and the Spanish Golden Age, we aim to help clarify some of the presuppositions of the legend: either epistemological (knowledge of the world), or anthropological (hierarchical opposition between “masculine things” and “feminine things”) or etiological (categorization of a group); thereby helping to elucidate some of the ideological, historical and social implications of those presuppositions; and, in so doing, we wish to provide, new foci of analysis from the study of some of the main representations or visions which exist in our written culture from these epochs.

To achieve such an objective, we propose an approach to a series of characteristic works from distinct literary periods which allows us to trace a path leading from the origins of the legend, to its survival, evolution, transformation, adaptations and varieties. Thus, our project comprises three large stages. Firstly, we study the conception of the

myth in classical antiquity, and the legacy of which will bring lead us, with a critical look, to question the final causes of the creation of the myth. Secondly, from the Spanish literature of the early Middle Ages, we will investigate the texts which introduced the Amazon character into their fables. And thus, we will follow the trail of the Amazon theme in el 13th century, in the *Libro de Alexandre*, through the legendary episode of the meeting between Thalestris and Alexander the Great; then in the 15th century, in the work of Ovidian tradition by Juan Rodríguez del Padrón and his *Planto*, in which the Amazon Penthesilea mourns the death of the Trojan hero Héctor, and also make a brief incursion into his *Bursario*. Between the Middle Ages and the Renaissance, through the books on chivalry, we look into the inclusion of the Amazon theme which appears in the *Sergas de Esplandián* by Garci Rodríguez de Montalvo, and also follow the tracks of a new Penthesilea in the pages of the *Silves de la Selva*, by Pedro de Luján. The study of the Amazon character of Queen Calafia unfailingly obliges us to compare her to her *alter ego* in the realist novel from the beginnings of the 20th century, *La reina Calafia* by Vicente Blasco Ibáñez, so that we explore the dialogue which the Valencian author, and with him the popular realist or costumbrist novels of the early 20th century, establish with the literary Amazons.

Thirdly, we concentrate on a series of theatrical works from the Spanish Golden Age which exploit the Amazon theme. We begin the journey by referring to an early work by Gil Vicente, the *Auto de la Sibila Casandra*, as a precursor of the type of manly woman which the new comedy would consecrate later. But the first author to treat the Amazon theme in the baroque theatre was certainly Lope de Vega, of whom we make a detailed examination of three comedies: *Las justas de Tebas y reina de las Amazonas*, *Las grandezas de Alejandro* and one of his most original works in the treatment of this mythological theme, *Las mujeres sin hombres*. From the creator of the myth of Don Juan in the Golden Age theatre we include *Amazonas en las Indias*, a custom comedy by Tirso de Molina, the second part of his *Los Pizarro* trilogy. From Antonio de Solís, we study his comedy *Las Amazonas*. To the list of “Amazon” authors we incorporate the voice of a woman, the dramatist Ana Caro, who, in her work *Valor, agravio y mujer*, presents a type of lady who, beneath a manly disguise, identifies herself as an Amazon from her first appearance on stage.

Through the treatment of the Amazon character in its diachronic evolution, these three great epochs cover not only different centuries, but also disparate literary modes, we seek to unravel the crosses between languages, hegemonies, representations, cultures,



values and powers in the conformation of practices and identities in which the literary and cultural discourses are written. Because, as Nelly Richard points out, when she talks of feminist criticism as being cultural criticism: “Culture is the oblique theatre of the indirect figurations which give a broken voice to the social (...) a place to follow the traces of the disconnected, the divided, the residual, the disperse, etc. that escape from the imprisoning lattices of practical reason which only describes the directly objectifiable” (2009: 79). We set out, therefore, from the idea that these crosses between representations and values amplify the echoes of a social and cultural problem, which in turn seeks to be reflected within the open and feasible scope of literature as the bosom of utopias and dystopias.

## Conclusions

Each myth involves its history and geography and, thus, a vision of the world which prospers as it spreads, because the signs, and among them, the sign woman, are the result of a way of conceiving the world. Likewise, the myths of order postulate the immobility of nature; hence only by starting from estrangement and denaturalization are the changes and transformations of social reality made possible. If a citizen can be captivated by myths and relegated to immobility, they can also alter their use of them to rebel against their imposition.

In a patriarchal world, with the predominance of the patrilineal line, the myth of the Amazons presents them as women who are guilty or victims of a double treachery or trap. On one hand, they are women who do not hide their condition but, in the question of adornment or clothing, lean towards the masculine pole; on the other hand, their actions do not seem to be limited by the strict norms of the *status quo*, those that the moralists of the day try to perpetuate, nor by social technologies, and among them the powerful performative construction of the system of gender. Thus, we have been unravelling throughout the study of the texts that make up our *corpus* how these present them as feminine figures who seek to liberate themselves, partially or totally from the archetype associated with a woman of her time. We have tried to show how women’s bodies constitute one of the foci from which the identity of the feminine character is constructed. Therefore, it becomes necessary to put it in the centre as a place from which to disarm el artifice created around an allegedly collective history, which still does not stop being

exclusive for the history of women and their representation in literature. The texts that include Amazon characters help us to think of the body of a woman faced by this history, faced by the bodies that we have been told about. The works that include characters like the Amazons bring into play a symbolic order opposite to the dominant one, and thus, that reject the regime of masculine mediation and substitute it by a different authority. The matriarchy represented by the realm of the Amazons places it at the opposite pole from the model of patriarchal social relations which, ever since classical Greece, reigns in society, in western culture. The Amazon characters are always seen to be impugning the discourse of “the natural”.

From Greco-Roman antiquity, a model of political and symbolic society was consolidated which excluded women, silenced them and placed them under the authority of the father. In this society women could be citizens, Greeks, Romans, but in no way, did this presuppose any participation in political life. From the public point of view the female citizenry had to aspire to a single objective: the reproduction of the family and social system, as it was vital that all citizens were legitimately married to form a family and transmit citizenship to their children. Matrimony had a fundamentally economic, social and political function: it was essential for the transmission of name, inheritance, citizenship, etc. The myth of the Amazons, as we have seen, denies this state of things by presenting the alternative of gynaecocracy and by giving women political and governmental power, as well as their independence and emancipation from men, also giving women control over their own bodies and over their destiny, two liberties that they are denied in a *civilized* society.

Rivera Garretas has explored well the ways in which Christianity brought with it the huge novelty of sustaining that the human body, be it feminine or masculine, was not granted by the polis, by the city, but by God. And it has underlined, among multiple significant signs, as understood in occidental Greco-Romano Christianity, that a female body is naked not when it is not wearing a veil to cover its face, but when it talks in public. Therefore, to the philosophical, mythical and scientific arguments of ancient science and medicine (from Aristotle to Hippocrates or Galen), about the division of the gender roles, are added, those of Christianity, which advocate the identification of the religious submission of women with family submission. And so, following the Pauline interpretations and doctrines, women, as well as being submissive to their husbands, should keep silent in public, and are forbidden to teach and write in their own name. From this initial approach or theoretical premise Rivera Garretas derives two conclusions,

synthetized in a symbolic or metonymical way, both very precise and overwhelming. Firstly, that the female body is a motherless body: a body with no primary origin, and later, a body granted by God in Christian Europe; but, in any case, since Antigone, a body without maternal origin. Secondly, that this body should not express itself: “it should have, in Islam, its lips covered, while in Greece and in Christian Europe it should have them closed; (...) this motherless and voiceless female body is subjected for centuries to a debate in which it is argued publicly whether it should be adorned, why and for whom” (1996: 34).

This imposition of fashion, or its absence, has been examined throughout this study, applied to the theme of the Amazons. In this sense, considering how the same concept of gender depends on a series of performative acts which by their repetition elevate it to occupy the place of reality, we have seen how adornment is governed by the same parameters, since, as Barthes points out, “fashion transforms uses into rites”, while what fashion really provides is a dream of identity, the dream of “being someone and that this someone obtains the recognition of others” (1978: 217).

In any case, through the treatment of the Amazon character in its diachronic evolution it becomes patently obvious that the crosses between language (and silence), hegemony, representation, culture, values and power, result in the conformation of practices and identities in both literary and cultural discourse. The representations analysed allow us to look more deeply into the social and ideological configuration of the fiction (in the Bakhtinian sense studied in chapter 1), in the step “to the world of mythologizations or fictions of the individual practice that rewrites, transforms and reaccentuates these indices” (Zavala, 1996: 116).

Confronting the question of the representation (in this case, that of the Amazon characters) means introducing oneself to the framework of a reflection on the process of the construction of identities which demand their right to exist. In this sense, the concept of gender or sexual difference plays a crucial role in the configuration of the representations and images of women in the texts, either as an example (warlike excellence), or as a counterexample (negation of submission). Thanks to the culture of obedience, transgression and subversion they cannot show themselves openly to the public. The model of the intelligibility of gender and its regulatory practices restrict the actions of the protagonists. Thus, the theatre will constitute a key ambit, which it had already been in the Greek tragedies and comedies, in which to stage the correlation between body language and words. From there, the Golden theatre is the genre which can

offer the greatest abundance of types of women regarding the margins or spheres of feminine action; the one that most accurately constructs the acceptance or rejection of conducts by women and men. As Porro Herrera points out: “perhaps because its character close to carnivalization, will provide the types portrayed in it with sufficient distance, so, that their messages, however audacious, did not suppose a grave danger to the moral formation of the spectator” (1995: 156).

It seems inevitable, therefore that the motive of the Amazon, and the group of ideologemes which go with it (determinant for the conception of gender, its domesticity or rebelliousness, and consequently the distribution of social power), become converted into a cultural sign that does not cease to be taken up again, to be written about, to be reaccentuated, as a cultural sign which is the centre of a whole symbolic discourse about the representation of masculine and feminine identities.

Throughout the study, in each of the works that comprise our *corpus*, it seems obvious that the motive of the Amazon, as an ambivalent character, involves a half-victory or an unbeaten defeat as, despite the intentions of these characters in the forefront of fiction and their initiative, their disturbing power is always controlled and contained, at the end of practically all the works, for the sake of the reinsertion of the character in society. However, before the denouement, a feminine power has been staged, propitiating reflexion on the subordinate position of women and their revindications not only in the field of literature, but also in society. We have checked this through the analysis of the role of women proposed by the moralists and the complaints of the feminine characters, who claimed the freedom of choice of a husband or destiny, demands that had a special echo in the work of authors such as Ana Caro or María de Zayas. Revindications of the position of the woman in society who was not left on the sidelines of it, nor was it shaped only by literature, since the examples displayed in the work of Lope, for example, attest the popular clamours.

DiPuccio points out that it would not be so easy to banish socially and politically the myth of the Amazons and the historical and sociological presuppositions that it implies for the emancipation of women. The popularity of this theme, which continues until the present day, confirms this:

Despite ancient Greece’s attempts to supplant the Amazons with Athena, the female warriors continue to resurface in literature throughout the centuries. Each author adds new dimension to the myth by altering the motivation and outcome of the legendary battle

between the Greeks and the Amazons. This textual continuum suggests that the Amazon will continue to battle the Greek until she has regained her rightful place in the literary, sexual, psychological, and economic practices of her society. (DiPuccio, 1998:72).

The irruption of the Amazons in the literature of the early Middle Ages and The Golden Age gains special relevance from both a literary and social point of view, as it will bring together movements and demands that were impossible in the political sphere of their time. Literature, the huge field of imagination and the unreal, projects the power struggles, the stories of subordination and marginalization, as well as the tale of their exceedances.

Faced with this state of affairs, fictitious experiences open up a field of possibilities for thinking about the future, for influencing the present and for provoking a change or being the spur needed to do so. Mythological feminine characters such as the Sibyls or the Amazons represent the opposite to the silenced women, although it is true that their sphere of activity, the power of their voice, is reduced to the extraordinary or marginal and deviant. However, the staging of the feminine has helped us think about the fundamental problems of each epoch.

The models of woman which are presented and questioned in this study form part of different strategies of female survival and are a fundamental contribution to the development of their respective societies through their contribution to the construction of new gender roles.

The continued attempt at feminisation which pursues these images of woman, the Amazonian characters (medieval and golden age, as well as the new Calafia of Blasco Ibáñez also analysed), highlights the perpetuation of the observer-observed dichotomy. We have tried to read the texts proposed after the unveiling of the models of sexual identity historically perpetuated by roles or social stereotypes, archetypes and myths. We have examined the literary representation of the woman sign embodied by the Amazon characters, highlighting the discursive and narrative means that outline the desired image of woman (by an ideal male observer). We have tried to show this observer-observed dichotomy throughout our study through the successive transformations that each image of Amazon women in each of the texts in our *corpus* has suffered. Women, who are looked at by men, observe these gestural signs and assume this ideal gaze to be speculative. In this way, the portrayal of women, and of our Amazons, becomes a literary convention which lessens their subversive traits. And they will continue to do this, by

accommodating themselves to the canons which the *descriptio puellae* establish (Talestris in the *Libro de Alexandre*), or trying to combine politics with sentimentality (Penthesilea of Rodríguez del Padrón, Queen Calafia of Montalvo, Penthesilea of *Don Silves*, or the various Amazons in the theatre de Lope, de Solís, de Caro). Or, if they do not do this, they will be reduced to a land apart, separated from civilization (like the Amazons of Tirso), or converted into stateless, nomad beings, without a land which will take them in (the new Calafia by Blasco Ibáñez). Thus, the representation of all woman signs, but even more so of those which are seen to be monstrous or marvellous, as in the case of the mythological Amazons, will always be unfailingly conditioned by the masculine viewpoint that impinges itself and establishes itself as one of the elements of said representation.

If medieval women and those of the Old Regime were isolated and kept away from arms and letters to exclude them from power, the Amazons challenge this fault. The open and feasible field of literature thus sought, a paradigm of woman that will symbolise the subversion of the culture of obedience and silence imposed on them. Our Amazons in their realms (literary and symbolic), when the law both prohibited and denied it, showed that the capacity of women to govern territories, assume the tutelage of others and direct societies was just as effective and powerful as that of their male counterparts. However, our work has also analysed and confirmed, or at least tried to confirm, that the woman sign has needed to change itself into a virile being (with all the attributes or values culturally designated as belonging to “the masculine”) to be able to become an actor who overturns the private sphere, assigned to the feminine, and can act in the world of law, of History with a capital letter.

The Amazons were never asked if they wanted to be warriors, they were born warriors from the cradle; perhaps not all of them would have wanted to be soldiers, but they did not aspire to be embroiderers or weavers prostrated before a loom, they wanted to weave their own history: not with thread, but with ink.



**Vasija griega. Combate entre Aquiles y Penteselea.**





## **10. BIBLIOGRAFÍA**



- AGUILAR PERDOMO, M.<sup>a</sup> Rosario, “Las doncellas seductoras y requeridoras de amor en los libros de caballerías españoles”, *Voz y Letra*, 15, 2004, pp. 3-24.
- ALEMANY, Carmen, “Realidad, amor e historia en la creación de Gioconda Belli”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza, eds., *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Valencia, PUV, 1995, pp. 74-83.
- ALFONSO X EL Sabio, *Las siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1972, 3 tomos.
- ALLEN, John, “Los espacios teatrales”, en Javier Huerta, ed., *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 636-648.
- ALONSO DEL REAL, Carlos, “Geografía de las Amazonas”, *Cuadernos Hispánicos*, 183, 1965, pp. 473-485.
- \_\_\_\_\_, *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- ALVAR, Manuel, “Encuentro de tradiciones: la descripción física de una muchacha”, en *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, Instituto Arias Montano, 1971, pp. 151-164.
- [ANÓNIMO], *Libro de Alexandre*, ed. Juan Casas Rigall, Madrid, Castalia, 2007.
- AMEZÚA, Agustín G. de, ed., *Epistolario de Lope de Vega Carpio II y III*, Madrid, Escelicer, 1940.

- ANDERSON, Bonnie S y Judith P. ZINSSER, *Historia de las mujeres: Una historia propia*, Madrid, Crítica, 2009.
- ARELLANO, Ignacio, “Antonio de Solís y la comedia de capa y espada”, *Ínsula*, 495, 1988, pp. 7-8.
- \_\_\_\_\_, “El modelo temprano en la comedia urbana de Lope de Vega”, en su *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1999, pp. 76-106.
- \_\_\_\_\_, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995 [a]
- \_\_\_\_\_, et al., eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX: Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994*, Madrid, Revista “Estudios”, 1995 [b].
- ARIZALETA, Amaia, *La translation d’Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du “Libro de Alexandre”*, París, Klincksieck, 1999.
- ARMAS, Frederick A. de, “Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende*”, *Lenguaje y textos*, 3, 1993, pp. 57-72.
- ASENSIO, Jaime, “Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, 1974, pp. 53-85.
- AUBRUN, Charles, *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1981.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la comedia nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998.
- BALZER, Berit, “Casandra, entre mito y mujer española”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. I: *La mujer: Elogio y Vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 59-65.
- BARANDA, Nieves (ed.), *Historias caballerescas*, Madrid, ‘Biblioteca Castro’, Turner, 2 vols., 1995.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973.
- \_\_\_\_\_, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

- \_\_\_, *El sistema de la moda y otros escritos*, selección de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2003.
- \_\_\_, *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI [1ª ed., 1970], 2010.
- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992.
- \_\_\_, “El mito del salvaje”, *Ciencias*, 60-61, 2001, pp. 88-96.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, México, FCE, 1966.
- BAYNHAM, Elizabeth, “Alexander and the Amazons”, *Classical Quarterly*, 51, 2001, pp. 115-26.
- BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1972.
- BELLI, Gioconda, *La mujer habitada*, Tafalla, Txalaparta, 2009.
- BELTRÁN, Rafael, “Alejandro Magno en *El Victorial*: un modelo biográfico para la crónica de viajes”, en Alan Deyermond y Ralph Penny, eds., *Actas del I Congreso Anglo-Hispano* (Huelva-La Rábida 25-31 marzo 1992), tomo II: *Literatura*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1993, pp. 25-39.
- \_\_\_, “Urganda, Morgana y Sibila: el espectáculo de la nave profética en la literatura de caballerías”, en Ian Macpherson y Ralph Penny, eds., *The Medieval Mind. Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis, 1997, pp. 21-47.
- \_\_\_, ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, PUV, 2002.
- \_\_\_, “En torno a la canción de boda judeo-española *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella”, en Pedro M. Piñero Ramírez, ed., *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso internacional Lyra minima oral III* (Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001), Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004, pp. 347-372.
- \_\_\_, “Huellas de Alejandro Magno y del *Libro de Alexandre* en la Castilla del siglo XV: un modelo para la historia y la biografía”, en Catherine Gaullier-Bougassas, ed., *L'historiographie médiévale d'Alexandre le Grand*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 155-172.
- \_\_\_, “De *Guerrin Meschino* a *Tirant lo Blanc*: el simbolismo de la Sibila narrativa y teatral”, en Anna Maria Babbi y Vicent Josep Escartí, eds., *More about “Tirant lo Blanc”. From the sources to the tradition / Més sobre el “Tirant lo Blanc”. De les fonts a la tradició*, Amsterdam, John Benjamins, 2015, pp. 87-100.

- \_\_\_\_\_, CANET, J. L. y SIRERA, J. L., eds., *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, PUV, 1992.
- BENITO, A., “El viaje literario de las Amazonas: desde las *Estorias* de Alfonso X a las crónicas de América”, en Rafael Beltrán, ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Valencia, PUV, 2002, pp. 239-252.
- BERGER, Peter L., *Para una teoría sociológica de la religión*, Barcelona, Kairós, 1981.
- BERTINI, Ferruccio, *La mujer medieval*, Madrid, Alianza, 1991.
- BETETA MARTÍN, Yolanda, “De la amazona a la *virgo bellatrix*. El proceso de cristianización de la mujer salvaje”, en Jesús Ángel Solórzano Telechea, Beatriz Arízaga Bolumburu, Amélia Aguiar Andrade, eds., *Ser mujer en la ciudad medieval europea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 475-490.
- \_\_\_\_\_, *La Querrela de las Mujeres. IX. Súcubos, hechiceras y monstruos femeninos: estrategias de desautorización femenina en la ficción bajomedieval*, Madrid, Al-Mudayna, 2011.
- BERTRAND, Alain, *L'archémythes des Amazones*, tesis de doctorado defendida en la Univ. de París IV-Sorbonne, 2000 [en línea].
- \_\_\_\_\_, “La branche armée du féminisme: les Amazones”, *Labyrinthe*, 7, 2000, pp. 67-88.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita M.<sup>a</sup>, “Mujeres y género en la España del Siglo de Oro”, en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, eds., *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, ‘Colección Feminae’, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La reina Calafia*, Barcelona, Planeta, 1960.
- BLOK, Josine H., *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, Brill, 1995.
- BLOOM, Harold, coord., *Bloom's Modern Critical Views: Jack London*, Washington D. C., Library of Congress, 2011.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, [2<sup>a</sup> ed., corregida y ampliada] 1997.
- BOCCACCIO, *La Teseida* [traducción castellana del siglo XV], ed. Victoria Campo and Marcial Rubio Áquez. Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Amazonas* [Madrid, BNE, ms. 7553], ed. Luis de la Fuente Arranz, ‘Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings’, Madison-New York: HSMS, 1999 [CD-ROM].

- BOCK, Gisela, “La historia de las mujeres y la historia del género: aspectos de un debate internacional”, *Historia Social*, 9, 1991, pp. 55-78.
- BOGNOLO, Anna, *La finzione rinnovata: meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997.
- \_\_\_, “Las novelas de caballerías (1995-99)”, en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 1999*, Madrid-Franckfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 215-238.
- \_\_\_, “El *Lepolemo*, *Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”, *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 271-288.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BRANDENBERGER, Tobías, “El episodio amazónico del *Libro de Alexandre*. Fondo, fuentes y figuración”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 110, 1994, pp. 432-466.
- BRAVO GARCÍA, Antonio, “Sobre las traducciones de Plutarco y de Quinto Curcio Rufo hechas por Pier Candido Decembrio y su fortuna en España”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 12, 1977, pp. 143-185.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- BREVA ISCLA, Marién, *Ovidio y sus heroínas. De la Antigüedad al medievo castellano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2014.
- BRINK, Jean R., HOROWITZ, Maryanne C. y COUDERT, Allison P., eds., *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.
- BULLOUGH, Vern L., Brenda SHELTON y Sara SLAVIN, *The Subordinate Sex: A History of Attitudes Toward Women*, Athens, GA y Londres, University of Georgia Press, 1988.
- BUSBY, Cylin, “This Is a True Story: Roles of Women in Contemporary Legend”, *Midwestern Folklore*, 20, 1994, pp. 5-62.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. Mónica Mansom y Laura Martínez, México, Paidós, 2001[a].
- \_\_\_, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, ‘Feminismos’, 216, Madrid, Cátedra, 2001[b].
- \_\_\_, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

- CABRÉ, Núria, *Dona i literatura: la imatge de la dona en la literatura medieval*, Barcelona, Laertes, 1992.
- CABRERO ARAMBURO, A., “La figura de la amazona en tres obras de Lope de Vega”, en C. Mata Induráin y A. J. Sáez, eds., “*Scripta manent*”. *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, ‘Publicaciones Digitales del GRISO’, Pamplona, Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 61-69.
- CACHO BLECUA, J.M., ed., Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols.
- CALABRESE, Elisa, “Género y teoría literaria: un matrimonio conflictivo”, *Arrabal*, 1, 1998, pp. 39-46.
- CALDERÓN, Manuel, ed., Gil Vicente, *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996.
- CALERO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Ángeles, coord., *La imagen de la mujer en la literatura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996[a].
- \_\_\_, “Análisis de las figuras femeninas en la literatura escrita en español: una bibliografía aproximativa”, *Scriptura*, 12, 1996[b], pp. 185-214.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl, “Espejo de príncipes y caballeros de Diego Ortúñez de Calahorra (1555)”, en *Antología de libros de caballerías castellanos*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001, págs. 188-93.
- \_\_\_, “El ciclo de ‘Espejo de príncipes y caballeros’ (1555-1580-1587)”, *Edad de oro*, 21, 2002, pp. 389-430.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: Las comedias del destierro”, *Anuario de estudios filológicos*, 14, 1991, pp. 75-96.
- \_\_\_, ed., Tirso de Molina, *Hazañas de los Pizarros* (tres comedias). *Todo es dar en una cosa. Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia*, introducción de Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993.
- \_\_\_, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- \_\_\_, “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 75-92.
- \_\_\_, “Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope de Vega: la configuración del tema en las comedias del destierro”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael



- González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 235-250.
- \_\_\_\_\_, ed., *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 2003.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, “Conquistadores, utopías y libros de caballería”, *Revista de filología románica*, 10, 1993, pp. 11-30.
- CARNEY, Elizabeth D., “Alexander and Persian Women”, *American Journal of Philology*, 117, 1996, pp. 563-583.
- CARO, Ana, *Valor, agravio y mujer*, ed. Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.
- CARO BAROJA, Julio, “Cuestiones antropológicas en torno a la mujer”, en M.<sup>a</sup> Ángeles Durán Heras, coord., *La mujer en el mundo contemporáneo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1981, pp. 45-51.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel, *Mujeres históricas, mujeres narradas*, Oviedo, KRK, pp. 69-89.
- CASAS RIGALL, Juan, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago, 1999.
- \_\_\_\_\_, “Bromas y veras en el *Libro de Alexandre*”, *Moenia*, 6, 2000, pp. 277-304.
- \_\_\_\_\_, ed., *Libro de Alexandre*, Madrid, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Castalia, 2007.
- CASTELLS, Isabel, “‘Suele el amor trocar con Marte las armas’: la conquista erótica y militar del Nuevo Mundo en tres comedias de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, pp. 87-96.
- CATENA, Elena, “El episodio de la reina de las amazonas en el *Libro de Alexandre*”, en *Teoría del discurso poético: Actes du I Colloque du Séminaire d’Etudes Littéraires*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, pp. 221-226.
- CERVANTES, Miguel de, *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Entremeses*, ed. Francisco Ynduráin, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CHALAUX, Lidia; Susanna MARTÍN y Teresa M. VINYOLES, “La rueca y la espada: las mujeres medievales, la guerra y la paz”, en Mary Nash y Susanna Tavera García, eds., *Las mujeres y la guerra: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona, Icaria, 2003, pp. 73-82.
- CHARDON-DEUTSCH, Lou y Jo LABANYI, eds., *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

- CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- \_\_\_, “Antonio de Solís lector de novelas”, *Bulletin Hispanique*, 100, 1998, pp. 125-127.
- CIVIL, Pierre, “Retrato y poder en el teatro de principios del siglo XVII. *Las grandezas de Alejandro de Lope de Vega*”, en *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l’époque de Philippe III (1598-1621)*, Florencia, Alinea Editrice-Publications de la Sorbonne, 1999, pp. 71-86.
- CLÚA GINÉS, Isabel, “Bajo el signo de Artemisa: las vírgenes fatales y otras criaturas inaccesibles”, en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa, eds., *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o fin del milenio actual*, Valencia, Ediciones eXcultura, 2002 [ed. digital en Biblioteca Virtual Cervantes]
- \_\_\_, “Cuando Galatea es Pigmalión: la artificialización de la identidad femenina en el *fin-de-siècle*”, *Asparkia: Investigació feminista (=Ejemplar dedicado a representaciones feministas para una simbología de la otredad)*, 16, 2005[a], pp. 49-70.
- \_\_\_, “Género y cultura popular”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, 2005 [b], pp. 9-14.
- \_\_\_, “Género, cuerpo y performatividad”, en Meri Torras, ed., *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad*, Bellaterra, Edicions UAB, 2007, pp. 181-217.
- \_\_\_, “Inventar el vicio: ciencias normativas y erotismos subversivos en el *fin-de-siècle*”, en Joana Masó, coord., *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona, Icaria, 2008, pp. 25-42.
- \_\_\_, “¿Damas, brujas y guerreras? Especulaciones de género en la fantasía española contemporánea”, en Jean-François Botrel y Ana Cabello, eds., *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 123-138.
- COLAIZZI, Giulia, “Cine/tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo”, en Nuria Girona y Sonia Mattalía, eds., *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Excultura, 2001, pp. 191-200.
- \_\_\_, “Mujeres y escritura: ¿Una habitación propia? Notas sobre una paradoja”, en Àngels Carabí y Marta Segarra, eds., *Mujeres y literatura*, Barcelona, PPU, 1994.

- CONNOR, Catherine, "Marriage and Subversion in Comedia Endings: Problems in Art and Society", en Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, eds., *Gender, Identity, and Representations in Spain's Golden Age*, Londres, Associated University Press, 2000, pp. 23-46.
- CONTRERAS ELVIRA, Carlos, *Cartografía del verbo. Amor, literatura y nación en la América Latina del siglo XIX*, Madrid, Fundamentos, 2009.
- CORONEL URTECHO, José, "Introducción" a Gioconda Belli, *El ojo de la mujer*, Madrid, Visor, 2007, pp. 1-35.
- CORTÉS, Hernán, *Cartas de Relación sobre el Descubrimiento y Conquista de la Nueva España, Carta Cuarta*, en Ángeles Masía, ed., *Historiadores Primitivos de Indias*, Barcelona, Bruguera, vol. 1, 1971.
- COTARELO, Emilio, ed., *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, vol. I, pp. 249-277.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Contra un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieyra, 1676*, en *Obras Completas*, México, F.C.E., 1953.
- CRUZ, Anne J., "Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro", en Manuel García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Salamanca-Valladolid (1990)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 255-261.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Univ. de León, 1994.
- \_\_\_\_\_, ed., *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo*, México, Universidad Autónoma de México, 1997.
- \_\_\_\_\_, "*Tristán de Leonís el Joven*" (*Sevilla, Dominico de Robertis, 1534*): *Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Magos y magia: de las adaptaciones artúricas castellanas a los libros de caballerías", en Alberto Montaner y Eva Lara Alberola, eds., *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, La SEMYR, 2014, pp. 325-366.
- D'ARTOIS, Florence, "¿Es posible una poética de la *parte* de comedias? Cuestiones, dificultades, perspectivas", *Criticón*, 108, 2010, pp. 7-24.
- DE MAIO, Romeo, *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori, 1988.

- DE SILVA, Feliciano, *Amadís de Grecia*, eds., Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas, Alcalá de Henares, Centro de Estudio Cervantinos, 2004.
- 
- \_\_\_\_\_, *Lisuarte de Grecia*, ed., Emilio Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- DELGADO, M.<sup>a</sup> José, ed., *Las comedias de Ana Caro. 'Valor, agravio y mujer' y 'El conde Partinuplés'*, Nueva York, Peter Lang, 1998.
- DELPECH, François, “La leyenda de la Serrana de la Vera”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII, Actas del II Coloquio del GESTE*, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1978, pp. 23-38.
- DEN TANDT, Christophe, “Amazons and Androgynes: Overcivilization and the Redefinition of Gender Roles at the Turn of the Century”, *American Literary History*, vol. 8, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 639-664.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam e Iris M.<sup>a</sup> ZAVALA, coords., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, 1992.
- \_\_\_\_\_, coords., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), I, Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- DÍAZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, ‘Biblioteca Clásica de la RAE’, 9, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2014.
- DiPUCCIO, Denise M., *Communicating Myths of the Golden Age “Comedia”*, Lewisburg- Londres, Bucknell University Press - Associated University Presses, 1998.
- DIXON, Victor, “Lope de Vega y la educación de la mujer”, en Maria Grazia Profeti, ed., “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega*, Florencia, Alinea, 2000, vol. II, pp. 63-74.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, Adolfo J., “Entre mito e historia: Alejandro y la reina de las Amazonas”, en Jaime Alvar y José María Blázquez Martínez, eds., *Alejandro Magno: hombre y mito*, Madrid, Actas, 2000, pp. 171-198.
- DUBOIS, Page, *Centaur and Amazons: Women in the PreHistory of the Great Chain of Being*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1982.
- DUBY, George, “A propósito del llamado amor cortés”, en Georges Duby, *El amor cortés en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 66-73.

- \_\_\_ y Michelle PERROT, dirs., *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo II, *La Edad Media* (bajo la dirección de Ch. Klapisch-Züber), “Una mirada española”, dirección Reyna Pastor, Taurus, Madrid, 1992 [a].
- \_\_\_, dirs., *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo III: *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1992 [b].
- DUPLÁA, Cristina, “La mujer como objeto literario”, en *Historia 16*, 145, 1988, pp. 54-58.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh, “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale”, *Signa*, 18, 2009, pp. 229-249.
- EGIDO, Aurora, ed., Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra* Madrid, Cátedra, 1989.
- EIROA, Sofía, “Técnicas dramáticas tirsianas”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, eds., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja (2002)*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, pp. 711-721.
- EISENBERG, Daniel, ed., *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]* de Diego Ortúñez de Calahorra, 6 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- EISENBERG, Daniel y M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- ESCUADERO, V., N. GÓMEZ y Á. NARRO, eds., *Omnia Vincit Amor. Amor i erotisme a les literatures clàssiques i la seua recepció*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2006.
- ESTABLIER PÉREZ, Helena, “*Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos”, *Anales de Literatura Española*, 23, 2011, pp. 95-126.
- ESTEVA, M.<sup>a</sup> Dolores, “La mujer: elogio y vituperio a la luz de textos medievales y renacentistas”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, I: La mujer: Elogio y Vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 155-170.
- FALCÓN, Lidia, *Amor, sexo y aventura en las mujeres del Quijote*, Barcelona, Hacer, 1997.
- FARRÉ VIDAL, Judith, “Las comedias regulares de Antonio de Solís”, en Emilia I. Deffis, ed., *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones (XV*

- Congreso de ATIENSO), Puebla-Montréal-Québec, El Colegio de Puebla-McGill University-Université Laval, 2012, pp. 309-322.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, “La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, 2003, pp. 117-136.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia General y Natural de las Indias*, ‘BAE’, 4, Madrid, Atlas, 1959.
- FERNÁNDEZ ROCA, J. Á., C. J. GÓMEZ BLANCO y J. M.<sup>a</sup> PAZ GAGO, eds., *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, 2 vols.
- FERRER VALLS, Teresa, “El erotismo en el teatro del primer Renacimiento”, *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 51-67.
- \_\_\_, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis-Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1991.
- \_\_\_, “*Damas enamoran damas*, o el galán fingido en la comedia nueva”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 191-212.
- \_\_\_, “Del oratorio al balcón: escritura de mujeres y espacio dramático”, *Ínsula*, 714 2006 (=Espacios domésticos en la literatura áurea), pp. 8-12.
- FERRI COLL, José María, “El algodón y la seda: mujeres americanas y españolas en *Hazañas de los Pizarros* de Tirso”, *América sin nombre*, 15, 2010, pp. 49-58.
- \_\_\_ y José Carlos ROVIRA, eds., *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, “Los pretextos del paratexto: *Historia de la monja alférez escrita por ella misma* y la edición de Joaquín María Ferrer”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10, 2002, pp. 153-162.
- \_\_\_, “Yo-cuerpo y escritura de vida: para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII”, *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 9, 2004, pp. 67-78.
- \_\_\_, “Carmesina y Tirant, enfermos... ¿de amor?: Apuntes para una historia de la subjetividad”, *Tirant*, 11, 2008, pp. 55-65.

- \_\_\_ y Helena Usandizaga, “Los tiempos del mito”, en Chiara Bolognese, Fernanda Bustamante, Mauricio Zabalgoitia Herrera, eds., *Éste que ves, engaño colorido: Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria, 2012, pp. 9-11.
- FLORIT DURÁN, Francisco, “Tirso de Molina ante la comedia nueva. Aproximación a una poética. Estudios”, reseña en *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, 1989, pp. 182-186.
- FOKKEMA, D. W. y Elrud IBSCHE, *Teorías de la literatura del siglo XX*, trad. y notas de Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra, 1988.
- FOLEY, Helene, ed., *Reflections of women in antiquity*, Nueva York, Gordon and Breach, 1984.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, “Taming Women on the Spanish Stage: Lope on Women, Love and Marriage”, en Louise & Peter Fothergill-Payne, eds., *Prologue to Performance. Spanish Classical Theater Today*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 67-82.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980.
- \_\_\_, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, introd. de Miguel Morey, Barcelona, Paidós-ICE de la UAB, 1996.
- \_\_\_, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- FRAISSE, Geneviève, *Musa de la razón: la democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- \_\_\_, “Del destino social al destino personal: historia filosófica de la diferencia de los sexos”, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, eds., *Historia de las mujeres*, t. IV, Madrid, Taurus, 1993, pp. 56-89.
- FRASER, Nancy, “Multiculturalidad y equidad entre los géneros: un nuevo examen de los debates en torno a la ‘diferencia’ en EE.UU”, *Revista de Occidente*, 173, 1995, pp. 35-55.
- LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Madrid, Cátedra, 1992.
- FRIEDMAN, Edward H., “Clothes Unmake the Woman: The Idiosyncrasies of Cross-dressing in Ana Caro’s *Valor, agravio y mujer*”, *Confluencia*, 24, 2008, pp. 162-171.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973.

- FUENTES, Juan Francisco, *Amazonas de la libertad: mujeres liberales contra Fernando VII*, Madrid, Marcial Pons, 2014.
- GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo Ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, 'Estudios Feministas', 14, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- GALLEGO, Laura, *Guía de lectura de Belianís de Grecia (III-IV)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Belianís de Grecia (tercera y cuarta parte), de Jerónimo Fernández: edición y estudio*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2013.
- GALLOP, Jane, "Heroic Images: Feminist Criticism, 1972", *American Literary History*, 1, 1989, pp. 612-636.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, "Voces americanas en el teatro de Tirso de Molina", *Thesaurus*, V, 1949, pp. 264-283.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, coord., *Historia 16*, 145 (=Monográfico: *La mujer en España. Historia de una marginación*), 1988.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar, "Entre la función y el mito: los personajes en *Las mujeres sin hombres*", en Desirée Pérez Fernández, Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, eds., *Cervantes y su tiempo*, León, Universidad de León, 2008. pp. 349-360.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar, "Las fuentes clásicas en *Las mujeres sin hombres*", *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 97-107.
- \_\_\_\_\_, "Las fuentes clásicas en *Las mujeres sin hombres de Lope de Vega: pervivencia y transgresión*", en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego, eds., *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, vol. 1, pp. 418-426.
- \_\_\_\_\_, "Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega", en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio 2005, Almagro)*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 181-194.
- \_\_\_\_\_, "‘Mujer busca hombre’: protagonistas mitológicas y legendarias en el teatro de Lope de Vega y Rojas Zorrilla", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, coords., *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de*



- Teatro Clásico, Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 2009, pp. 215-226.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981.
- \_\_\_\_\_, *La antigüedad novelada y la ficción histórica*, Madrid, FCE, 2013.
- GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2001.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, ed., *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Madrid, Taurus, 1985.
- GARCÍA SANZ, Óscar, “Amazonas: una realidad histórica para la tradición occidental y la del nuevo mundo”, *Analecta Malacitana*, XXI, 1998, pp. 609-622.
- \_\_\_\_\_, “Las cinturas de América. Alegoresis, recurrencias y metamorfosis en la iconología americana”, en José M.<sup>a</sup> Ferri Coll y José Carlos Rovira, eds., *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 371-425.
- GARRIDO GONZÁLEZ, Elisa, ed., *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997.
- GASCÓN VERA, Elena, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GERLI, E. Michael, “La religión de amor y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49, 1981, pp. 65-86.
- GIRÁLDEZ, Susan, “Las *Sergas de Esplandián*, Granada, Constantinopla y América: la novela caballeresca como portavoz de la modernidad”, en J. Á. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco y J. M.<sup>a</sup> Paz Gago, eds., *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, A Coruña, Universidad, 1994, vol. 2, pp. 183-196.
- \_\_\_\_\_, *Las sergas de Esplandián y la España de los Reyes Católicos*, Nueva York, Peter Lang, 2003.
- GIRONA FIBLA, Nuria, *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*, México-París, Rilma 2 - ADEHL, 2008.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, “Carta de Iseo y respuesta de Tristán”, *Dicenda*, 7, 1987, pp. 327-356.

- GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos, “El mito de las Amazonas”, en M.<sup>a</sup> Antonieta Gallegos Ruiz y Alfonso González, Toluca, eds., *Ensayos de descubrimiento y colonia*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1996, pp. 53-66.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M., “La mujer en el teatro del siglo de oro español”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 67, 1995, pp. 41-70.
- GONZÁLEZ MEHL, Ximena, “Los diversos espacios de la representación mitológica en cuatro comedias de Lope de Vega”, en M. Romanos, X. González y F. Calvo, eds., *Estudios de teatro español y novohispano*, AITENSO, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 2005, pp. 163-173.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás y Pilar Saquero Suárez-Somonte, “Notas sobre la presencia de Alejandro Magno en la literatura castellana medieval: el Marqués de Santillana y Juan de Mena”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, 1986, II, pp. 325-340.
- \_\_\_\_\_, “La imagen polimórfica de Alejandro desde la Antigüedad latina al medievo hispánico: edición y estudio de las fuentes de un desatendido *Libro de Alexandre Prosificado*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 23, 1 (2003), pp. 107-152.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “La palabra y el gesto de amor en obras de Lope”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 85-108.
- GRANT, Helen F., “The World Upside-Down”, en R. O. Jones, ed., *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 103-136.
- GRAÑA CID, María del Mar, ed., *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVIII)*, Madrid, Gramar, A.G. - Asociación Cultural Al-Mudayna, 1994.
- GREEN, Otis, “Notes on the Pizarro Trilogy of Tirso de Molina”, *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 201-225.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- HARAWAY, Donna J., *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, prólogo a la edición española de Jorge Ardití, Fernando García Selgas y Jackie Orr, Madrid, Cátedra, 1995.

- HARO CORTÉS, Marta. ed., *Literatura y ficción: 'estorias', aventuras y poesía en la Edad Media*, Valencia, PUV, 2015, 2 vols.
- HARRIS, Olivia y Kate YOUNG, *El mito del matriarcado. Antropología y feminismo*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- HATHAWAY, Robert L., *Love in the Early Spanish Theatre*, Madrid, Playor, 1975.
- HAZBUN, Geraldine, "Female Foundations in the *Libro de Alexandre* and *Poema de Fernán González*", en Xon de Ros y Geraldine Hazbun, eds., *A Companion to Spanish Women's Studies*, Woodbridge, Tamesis, 2011, pp. 25-40.
- HELLER, Agnes, *Historia y vida cotidiana*, Barcelona, Grijalbo, 1971.
- HERMENEGILDO, Alfredo, "Discurso encomiástico y espacio de lo maravilloso: signos de dramaticidad en *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina", en Lillian von der Walde y Serafín González García, eds., *Dramaturgia española y Novohispana (siglos XVI y XVII)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 29-48.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C., ed., *Juan Rodríguez del Padrón. Obras completas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- HERNÁNDEZ, Emilio, "Lope, el libertino", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcelo, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 43-46.
- HESSE, Everett W., *La mujer como víctima en la comedia*, Barcelona, Puvill, 1987.
- HIDALGO, Pilar, *Tiempo de mujeres*, 'Colección Cuadernos inacabados', 19, Madrid, Horas y Horas, 1995.
- HISTORIA Compostelana o sea Hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, traducción del latín al castellano de Fr. Manuel Suárez, Santiago de Compostela, 1950.
- HOWE, Elizabeth Teresa, *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*, Aldershot (UK), Ashgate, 2008.
- HSU, Carmen Y., *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*, prólogo de Francisco Marquez Villanueva, Kassel, Reichenberger, 2002.
- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1991.

- HUNT, Lynn, “La vida privada durante la Revolución francesa”, en Philippe Ariès y Georges Duby, dirs., *Historia de la vida privada, 4: De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 21-52.
- IMPEY, Olga Tudorica, “Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, 1980, pp. 283-297.
- \_\_\_\_\_, “El planto de una amazona sentimental: Pantasilea llorando a Pantasilea”, *Revista de Literatura Medieval*, VII, 1995, pp. 137-158.
- IRIARTE GOÑI, Ana, *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, Taurus, 1990.
- \_\_\_\_\_, *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*, Madrid, Akal, 2003 [a].
- \_\_\_\_\_, *La virgen guerrera en el imaginario griego*, en Mary Nash y Susa Tavera (eds), *Las mujeres y las guerras*, Barcelona, Icaria, 2003 [b], pp. 17-33.
- IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Ética de la diferencia sexual*, Castellón, Ellago, 2010.
- IRIZARRY, Estelle, “Echoes of the Amazon Myth in Medieval Spanish Literature”, en Beth Miller, ed., *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 53-66.
- JANSEN, Sharon L., *The Monstrous Regiment of Women: Female Rulers in Early Modern Europe*, Houndmills, Palgrave, 2002.
- JATZIEMANUIL GIGANTES, María. “Las grandezas de Alejandro de Lope: entre la historia y la ficción”, *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 153-158.
- JESÉN, Julio, “Historicidad e hibridación en *Amazonas en las Indias*”, en Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, eds., *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 299-310.
- JIMÉNEZ, Isido Luis, “Las amazonas, California, Rodríguez de Montalvo y las crónicas americanas”, *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, 1, 2015, pp. 67-79.
- JOSÉ PRADES, Juana de, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*, Madrid, CSIC, 1963.
- JOVELLANOS, Melchor G. de, *Obras sociales y políticas*, selección e introducción de Patricio Peñalver Simó, Madrid, Publicaciones Españolas, 1962.

- KÄPPELI, Anne-Marie, “Escenarios del feminismo”, en George Duby y Michelle Perrot, dirs., *Historia de las mujeres*, tomo IV, Madrid, Santillana, 1993, pp. 497-531.
- KELLY, Joan, “¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?”, en J. S. Amelang y M. Nash, eds., *Historia y género: Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Maganànim, 1990, pp. 93-126.
- KELLY, Joan, “Early Feminism and the *Querelle des Femmes*”, *Signs*, 8, 1982, pp. 4-28.
- KIRSCHNER, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998.
- LABANYI, Jo, *Género y modernización en la novela realista española*, ‘Colección Feminismos’, Madrid, Cátedra, 2011.
- LABARGE, Margaret Wade, *La mujer y la Edad Media*, San Sebastián, Nerea, 2003.
- LACARRA SANZ, Eukene, *Estudios históricos y literarios sobre la mujer medieval*, Málaga, Diputación Provincial, 1990.
- \_\_\_, “Parámetros en la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval”, en Rina Walthaus, ed., *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, ‘Colección Foro Hispánico’, 5, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 23-44.
- \_\_\_, “Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)”, en Iris M. Zavala, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II: *La mujer en la literatura española*, Madrid, Anthropos, 1995, pp. 21-68.
- LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> Jesús, “El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval”, en Rina Walthaus, ed., *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, ‘Colección Foro Hispánico’, 5, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 11-22.
- LALOMIA, Gaetano, “I consigli di Aristotele ad Alessandro nel *Libro de Alexandre*”, *Troianalexandrina*, 2 (2002), pp. 43-71.
- \_\_\_, “I consigli di Aristotele ad Alessandro: tradizione orientale e rielaborazione occidentale”, *Revista de Literatura Medieval*, 14, 2 (2002), pp. 31-48.
- LANGA PIZARRO, Mar, “Imágenes de la mujer en el Siglo de Oro español e hispanoamericano”, en J. M.<sup>a</sup> Ferri Coll y J. Carlos Rovira, eds., *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 479-510.

- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Colección 'Parnaseo', Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- \_\_\_, "Leyendo la brujería: la escritura o reescritura de esta creencia en el *Malleus Maleficarum*", *Revista de filología románica*, 33, 2016, págs. 167-190.
- LARRAZ, Fernando, *Letricidio español*, Madrid, Trea, 2014.
- LASAGABÁSTER, Jesús María, "La recepción del mito: desmitificación o transmitificación?", en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, eds., *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 223-234.
- LAURETIS, Teresa de, *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 2000.
- LAWLESS, Elaine J., "Writing the Body in the Pulpit: Female-Sexed Texts", *Journal of American Folklore*, 107, 1994, pp. 55-81.
- LAZARD, Madeleine, *Images littéraires de la femme à la Renaissance*, París, PUF, 1985.
- LEDUC, Guyonne, ed., *Réalité et représentations des Amazones*, pról. de Sylvie Steinberg, coll. 'Des idées et des femmes', París, l'Harmattan, 2008.
- LEIGHTON, Charles H., "Sobre el *Planto de Pantasilea*", *Hispanófila*, 10, 1960, pp. 9-14.
- LEMAIRE, Ria, "Hombres y mujeres en el umbral de los tiempos modernos", en Rina Walthaus, ed., *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, 'Colección Foro Hispánico', 5, Amsterdam, Rodopi, 1993, pp. 57-69.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI, 1952, pp. 313-351.
- \_\_\_, "Alejandro en Jerusalén", *Romance Philology*, 10, 1956-57, pp. 185-196.
- \_\_\_, "La leyenda de Alejandro en la literatura medieval", *Romance Philology*, 15, 1961-1962, pp. 311-318.
- \_\_\_, "Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana", *Romance Philology*, 15, 1961-1962, pp. 412-423.
- \_\_\_, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- \_\_\_, *La idea de la fama, en la Edad Media castellana*, [1952], Madrid, Castalia, 1983.

- LITTLE, William T., "Spain's Fantastic Vision and the Mythic Creation of California", *The California Geographer*, 27, 1987, pp. 1-38.
- LONDON, Jack, *El Talón de Hierro*, Madrid, Akal, 2011.
- LÓPEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> Teresa, coord., *De la edad media a la moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Colección Estudios sobre la mujer, Málaga, Publicaciones Universidad de Málaga, 1999.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., ed., *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2006.
- LÓPEZ DE VELASCO, Juan, *Geografía y Descripción Universal de las Indias*, 'BAE', Madrid, Atlas, 1971.
- LORAUX, Nicole, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, Visor, 1989.
- \_\_\_, *Nacido de la tierra: mito y política en Atenas*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2007.
- \_\_\_, *La Ciudad dividida: el olvido en la memoria de Atenas*, Buenos Aires, Katz, 2008.
- LUCAS DE TUY, *Crónica de España*, ed. Julio Pujol, Madrid, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Libros de caballerías castellanos en las bibliotecas públicas de París: catálogo descriptivo*, Alcalá de Henares, Univ. de Alcalá, 1999.
- \_\_\_, *Antología de libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- \_\_\_, "Libros de caballerías castellanos: textos y contextos", *Edad de Oro*, 21, 2002, pp. 9-59.
- \_\_\_ y Emilio José SALES DASÍ, "La otra realidad social en los libros de caballerías castellanos. 2: Damas y doncellas lascivas", en R. Alemany, J. Ll. Martos y J. M. Manzanero, eds., *Actas del X Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alacant, 16 al 20 de septiembre de 2003)*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2005, pp. 1007-1022.
- \_\_\_, "Nuevos aspectos de la imitación en el Silves de la selva, de Pedro de Luján", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55, 2007, pp. 375-395.
- LUJÁN, Pedro de, *Coloquios matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*, ed. Asunción Rallo Gruss, 'Anejo XLVIII', Madrid, BRAE, 1990.

- LUNA, Lola G., “Las Amazonas en América”, *Boletín Americanista*, 32, 1982, pp. 279-305.
- \_\_\_\_\_, *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- \_\_\_\_\_, ed., Ana Caro, *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993.
- LUNDELIUS, M. R., *The “mujer varonil” in the Theatre of the Siglo de Oro: a dissertation in romance languages*, Michigan, UMI, 2001.
- LUONGO, Gilda y Alicia SALOMONE, “Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres”, *Iconos*, 28, 2007, pp. 59-70.
- MAESO, Ángeles, “Notas para una revisión de lo femenino en literatura”, en . David Valjalo, ed., *Canción de Marcela. Mujer y cultura en el mundo hispánico*, Madrid, Orígenes, 1989, pp. 7-15.
- MAINON, Dominique y James URSINI, *Amazonas guerreras en la pantalla*, Navarra, Alberto Santos Editor, 2008.
- MANERO SOROLLA, M.<sup>a</sup> Pilar, “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, LXVIII, 1992, pp. 5-71.
- MAÑERO LOZANO, David, “Los retratos de la dama. Recursos de traslación y propagación literaria en la confluencia de la tradición culta y popular”, *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIX, 2016, pp. 9-42.
- MAQUIEIRA D’ANGELO, Virginia, Guadalupe GÓMEZ-FERRER MORANT, y Margarita ORTEGA LÓPEZ, eds., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental: actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989, 2 vols.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Tres ensayos sobre la vida sexual: Sexo, trabajo y deporte. Maternidad y feminismo. Educación sexual y diferenciación sexual*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1927.
- \_\_\_\_\_, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARAVALL, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979 [a]
- \_\_\_\_\_, “La mujer en el teatro y la novela del siglo XVI”, en *Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (GESTE)*, Toulouse, 16-17 noviembre de 1978, Toulouse, Institut d’Etudes Hispaniques et Hispano-Americanos, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979 [b].



- \_\_\_, “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en José María Díez Borque, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-94.
- \_\_\_, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- \_\_\_, “La mujer y los libros de caballerías: Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino”, *Revista de literatura medieval*, 3, 1991, pp. 129-148.
- \_\_\_, ed., *Platir*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 [1533].
- \_\_\_, “La aventura de leer y las mujeres del Quijote”, *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 2005, pp. 417-441.
- \_\_\_, “Los motivos del suplicio en el Cristalián de España de Beatriz Bernal”, *Revista de Poética Medieval*, 26, 2012, pp. 217-236.
- MARQUÉS DE MONDÉJAR, *Cronica Adep'honsi Imperatoris*, tr. Ambrosio Huici Miranda, en su *Las crónicas latinas de la Reconquista: estudios prácticos de latín medieval*, Valencia, Sucesores de Vives Mora 1913, t. II, pp. 183-247.
- MÁRQUEZ DEL OLMO, A., “Maridos, esposas y amantes en el Siglo de Oro”, *Historia y Vida*, 132, 1979, pp. 24-38.
- MÁRQUEZ, Héctor P., *La representación de los personajes femeninos en el Quijote*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990.
- MARSÁ VALCELLS, P., *La mujer en la literatura*, Madrid, Torremozas, 1987.
- MARTÍ, Sacramento, *Misoginia y percepción de la mujer en los clásicos de la literatura española*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2015.
- MARTÍN CASARES, Aurelia, *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho español*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- \_\_\_, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- \_\_\_, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- MARTIN, Priscilla, *Chaucer's Women: Nuns, Wives and Amazons*, Londres, MacMillan, 1990.

- MARTÍNEZ-BENLLOCH, Isabel y Amparo BONILLA CAMPOS, “Cultura y modelización del cuerpo femenino”, en Sonia Mattalía y Núria Girona, eds., *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Ex-cultura, 2001, pp. 218-223.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, “Algunas notas sobre el género mitológico en Lope”, en Felipe B. Pedraza *et alii*, eds., *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de Teatro clásico*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 353-369.
- \_\_\_, y Roberto CASTILLA PÉREZ, eds., *Las mujeres en la sociedad española del siglo de oro: ficción teatral y realidad histórica*, ‘Colección Feminae’, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida *et al.*, *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, Ana, *Estudio y edición crítica de la “Corónica de don Mexiano de la Esperança. Caballero de la Fe” (1583)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2017.
- MATAIX, Remedios, “Amazonas áureas: un viaje a América de ida y vuelta”, *Edad de Oro*, XXIX, 2010 [a], pp. 185-219.
- \_\_\_, “Androcentrismo, eurocentrismo, retórica colonial: Amazonas en América”, *América sin nombre*, 15, 2010 [b], pp. 118-136.
- MATTALÍA, Sonia, *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta, escrituras de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- \_\_\_ y Milagros ALEZA, eds., *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, PUV, 1995.
- \_\_\_ y Núria GIRONA, eds., *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Ex-cultura, 2001.
- MATULKA, Barbara, “The feminist theme in the drama of the Siglo de Oro”, *Romanic Review*, XXVI, 1935, pp. 191-231.
- MAYBERRY, Nancy K., “The role of the warrior women in *Amazonas en las Indias*”, *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, pp. 35-44.
- McGAHA, Michael D., “Las comedias mitológicas de Lope de Vega”, en Ángel González, Tamara Holzapfel, and Alfred Rodríguez, eds., *Estudios sobre el siglo de Oro. Homenaje a Raymond MacCurdy*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 67-82.

- \_\_\_\_\_, "Sources and Feminism of *Las mujeres sin hombres*", en Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, eds., *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 157-169.
- McKENDRICK, Melveena, "The 'mujer esquivá'. A Measure of the Feminist Sympathies of Seventeenth Century Dramatists", *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 162-197.
- \_\_\_\_\_, "The Amazon, the Leader, the Warrior", en su *Woman and Society in the Spanish Drama of Golden Age: a study of the "mujer varonil"*, Cambridge, University Press, 1974, pp. 174-217.
- \_\_\_\_\_, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age: a study of the "mujer varonil"*, Cambridge, University Press, 1974.
- \_\_\_\_\_, *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, "Estudio preliminar a *Las grandezas de Alejandro*", en *Obras de Lope de Vega, XIII, Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, 'BAE', 188, Madrid, Atlas, 1965 [a], pp. 287-288.
- \_\_\_\_\_, "Estudio preliminar a *Las mujeres sin hombres*", en *Obras de Lope de Vega, XIII, Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, 'BAE', 188, Madrid, Atlas, 1965 [b], pp. 219-232.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., "Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo I: *La mujer: Elogio y Vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 269-276.
- \_\_\_\_\_, "La cavalleria de les dones: una bibliografia com a invitació", *Tirant*, 6, 2003.
- \_\_\_\_\_, *El gran libro de las brujas*, Barcelona, RBA, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Damas, santas y pecadoras*, Barcelona, Icaria, 2008.
- \_\_\_\_\_, "La Materia de Bretaña en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: textos, ediciones y estudios", *Revista de literatura medieval*, 22, 2010, pp. 289-350.
- \_\_\_\_\_, "Realismo histórico y verosimilitud ficcional: a propósito de un extraño anti-héroe caballeresco", *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 1, 2011, pp. 221-237.
- \_\_\_\_\_, *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca: Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*, Lleida, Universitat de Lleida, 2013.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2003.

- \_\_\_, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1990.
- MICHAEL, Ian, *The treatment of classical material in the Libro de Alexandre*, Manchester, Manchester University Press, 1970.
- MILLÁN GONZÁLEZ, Silvia C., “El viaje de Blasco Ibáñez al reino de las amazonas”, *Miríada Hispánica*, 9, 2014[a], pp. 103-124.
- \_\_\_, “Distopía y amazonas: de Jack London a Vicente Blasco Ibáñez”, comunicación presentada en la 3ª Conferencia internacional: “Mitos en crisis. La crisis del mito”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 21- 24 de octubre de 2014[b] (en prensa).
- \_\_\_, “De burguesa a guerrillera: una identidad reclamada en *La mujer habitada*, de Gioconda Belli”, comunicación presentada en la V Giornata Siciliana di Studi Ispanici del Mediterraneo, organizada por la Asociación Casa Caribana, el Instituto Italo-Latino Americano (IILA), en colaboración con la Università degli Studi di Roma Tre, Instituto Cervantes de Palermo, Instituto Cervantes de Roma; Catania, Universidad de Catania, 15, 17, 19 de diciembre de 2014[c] (en prensa).
- MILLER, Beth (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983.
- MILLER, James, “How to See Through Women: Medieval Blazons and the Male Gaze”, en Robert A. Taylor, James F. Burke, Patricia J. Eberle, Ian Lancashire y Brian S. Merrilees, eds., *The Centre and Its Compass: Studies in Medieval Literature in Honor of Professor John Leyerle*, Kalamazoo, Western Michigan University Press, 1993 pp. 367-388.
- MINIAN DE ALFIE, Raquel, “Las mujeres indias en la *Trilogía de los Pizarro* de Tirso de Molina”, en Luis Martínez Cuitiño y Elida Lois, eds., *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España”*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1982, pp. 687-693.
- MORANT, Isabel, dir., *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol II: *El mundo moderno*, Madrid, Cátedra, 2005.
- MOREY, Miguel, “Introducción” a Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós-ICE de la UAB, 1990, pp. 9-44.
- MORLEY, S. G. y BRUERTON C., *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.

- MORROS MESTRES, Bienvenido, “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 209-252.
- MOYA DEL BAÑO, F., ed., Ovidio, *Heroidas*, Madrid, CSIC, 1986.
- MUELLER, Marlies, “The Taming of the Amazon: The Changing Image of the Woman Warrior in Ancien Regim Fiction”, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 22, 1995, pp. 199-232.
- MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre*, presentación de María-Milagros Rivera Garretas, Madrid, Horas y Horas, 1995.
- MURGUIALDAY, Clara, *Nicaragua, revolución y feminismo (1977-89)*, Madrid, Revolución, 1990.
- NARRO, Ángel, ed., *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.
- \_\_\_\_\_, *Tradició clàssica, pensament cristià i educació de la dona a Vives. Les fonts del “De institutione feminae christianae” (1523)*, Berlín, Editorial Académica Española, 2015.
- NASIF, Mónica, “El mito de las amazonas en la literatura caballeresca española”, en *IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2010. [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35195?show=full> >]
- NUNO, Ana, “Sobre literatura, mujeres y otras militancias”, *Quimera: Revista de Literatura*, 123, 1994, pp. 13-19.
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, E., *Las máscaras de Satán: la representación del mal en la literatura española, del “Cid” a “La Celestina”*, tesis doctoral dirigida por Carlos Alvar Ezquerro, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.
- OLEZA, Joan, “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca”, *Cuadernos de Filología*, III, *Literatura: análisis*, 1-2, 1981, pp. 9-44.
- \_\_\_\_\_, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, *Literatura: análisis*, 1-2, 1981, pp. 153-223; reeditado en J. Oleza, ed., *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Londres, Tamesis, 1986, pp. 251-308.
- \_\_\_\_\_, “La comedia: el juego de la ficción y del amor”, *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 203-220.
- \_\_\_\_\_, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, 16, 1997 [a], pp. 235-51.

- \_\_\_, “Estudio preliminar”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997 [b], pp. ix-iv.
- \_\_\_, “Multiculturalismo y globalización: pensando históricamente el presente de la literatura”, *Prosopopeya*, 4, 2003, pp. 133-156.
- \_\_\_, “Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII”, *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, pp. 6-33.
- \_\_\_ y Lluch, Javier, eds., *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista. Actas del congreso internacional celebrado en Valencia del 23 al 27 de noviembre de 1998*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000, 2 vols.
- \_\_\_ y ANTONUCCI, Fausta, “La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29, 2013, pp. 689-741.
- OLIVA, César, “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en F. B. Pedraza y R. González Cañal, eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- \_\_\_ y Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2000.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita, “Cuerpo e identidad de las mujeres en el Antiguo Régimen”, en M.<sup>a</sup> Teresa López Beltrán, coord., *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, ‘Colección Estudios sobre la mujer’, Málaga, Universidad de Málaga, 1999, pp. 185-206.
- ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, Elami, “El tema de la virgo bellatrix. La caballería femenina en algunos libros de caballerías”, en Concepción Company, Aurelio González; Lilian von der Walde, eds., *Textos medievales: recursos, pensamiento e influencia*, México, El Colegio de México, 2005, pp. 91-106.
- PALACIOS ALCALDE, María, “Tres creadores de modelos ideales de mujer en el Renacimiento español: Martín Alonso de Córdoba, Francis Eiximenis y Diego Pérez de Valdivia”, en Virginia Maquieira d’Angelo (ed.), *Actas de las VII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Madrid, Universidad Autónoma, 1989, vol. II, pp. 137-146.

- PARDO BAZÁN, Emilia, “La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias (1892)”, en Leda Schiavo, ed., *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 71-111.
- PARKER, J. H., “El tricentenario de Antonio de Solís y Rivadeneyra (1610-1686)”, en Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez, eds., *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy (Albuquerque, Univ. of New Mexico)*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 235-240.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PASTOR, Reyna, et al., eds., *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_, “Sombras y luces en la historia de las mujeres medievales”, en Eloy Benito Ruano, coord., *Tópicos y realidades de la Edad Media*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002, 3 vols., vol. II, pp. 179-230.
- PASTOR COMÍN, Juan José, “Abre el ojo y El amor al uso: marcas de género y configuración del ‘enredo’ en Rojas Zorrilla y Antonio de Solís”, en Christoph Strosetzki, ed., *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 964-987.
- PEDRAZA, Felipe B. y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, eds., *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 13-36.
- \_\_\_\_\_, y Elena MARCELO, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega: actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Colección ‘Intempestivas’, Madrid, Valdemar, 2004.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco, “Notas a *Las grandezas de Alejandro* de Lope de Vega”, *Archivium*, 34-35, 1984-1985, pp. 165-181.
- PELLICER, Rosa, “Espacios imaginarios del Nuevo Mundo en la literatura española del Siglo de Oro”, en J. M.<sup>a</sup> Ferri Coll y J. Carlos Rovira, eds., *Parnaso de dos mundos. De literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 455- 477.

- PENAS IBÁÑEZ, Azucena, “Lope de Vega y el lenguaje metasémico del amor”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 109-128.
- PENROSE JR., Walter D., *Postcolonial Amazons: Female Masculinity and Courage in Ancient Greek and Sanskrit Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2016.
- PERRY, Mary Elizabeth, “The Manly Woman. A Historical Case Study”, *The American Behavioral Scientist*, 31, 1987, pp. 86-100.
- PIZER, Donald, ed., *Jack London: Novels and Social Writing*, Nueva York, Library of America, 1982.
- POMER MONFERRER, Luis, “El encuentro de Alejandro Magno con las Amazonas y sus fuentes”, en Ángel Narro, ed., *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, Madrid, Editorial Académica Española, 2014, pp. 75-88.
- \_\_\_\_\_, “Les Amazones com a model d’inversió social”, en J. J. Pomer, J. Redondo y R. Torné, eds., *Misogínia, religió i pensament a la literatura del món antic i la seua recepció*, Amsterdam, Hakkert, 2013, pp. 172-184.
- POMEROY, Sarah B., “A Classical Scholar’s Perspective on Matriarchy”, en Bernice A. Carroll, *Liberating Women’s History*, Chicago, Urbana: University of Illinois Press, 1976, pp. 213-229.
- \_\_\_\_\_, *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal, 1987.
- PORRO HERRERA, María Josefa, *Mujer sujeto / mujer objeto en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- PRIETO, Antonio, ed., Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, Madrid, Castalia, 1976.
- PROFETI, M.<sup>a</sup> Grazia, “La escena erótica de los siglos áureos: poesía, novela, teatro”, en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, eds., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Tuero, 1992, pp. 57-89.
- \_\_\_\_\_, “El ‘Nuevo Mundo’ en escena: desde el Siglo de Oro al Siglo de las Luces”, en Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier, eds., *Tiempo e historia en el teatro*



- del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aixén, Provence Presses Universitaires de Provence, 2015 [edición online].
- PUJOL, Josep, “Para las fuentes del *Bursario*: la traducción catalana de las *Heroidas* de Guillem Nicolau y su versión castellana anónima”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 2014, pp. 453-476.
- PUTNAM, Ruth y Herbert I. PRIESTLEY, “California: The Name”, *History*, 4, 1917, pp. 289-365.
- QUINTILLÁ ZANUY, Teresa, “Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma”, en M.<sup>a</sup> Ángeles Calero Fernández, coord., *La imagen de la mujer en la literatura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 13-31.
- QUINTO CURCIO, *Historia de Alejandro Magno*, ed. F. Pejenaute, Madrid, Gredos, 1986.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS y Josep Lluís SIRERA TURÓ, *Manual de pràctiques escèniques de la Edat Mitjana i dels Segles d’Or*, Valencia, Universitat de València, 1999.
- RABATÉ, Philippe, “El mito de las amazonas en Lope de Vega y Tirso de Molina: entre reapropiación textual e hibridez de las figuras”, en Emilia I. Deffis, ed., *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones (XV Congreso de ATIENSO)*, Puebla, Montréal y Québec, El Colegio de Puebla, McGill University y Université Laval, 2013, pp. 215-239.
- RALLO GRUSS, Asunción, “Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (Mujer y espacio privado en el siglo XVI)”, en VV. AA., *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Málaga, Diputación Provincial, 1987, pp. 47-67.
- \_\_\_\_\_, “Cómo y para qué casarse en el Siglo de Oro. Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján”, posfacio a su ed. anotada de Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010, pp. 211-228.
- RAMOS JURADO, Enrique Ángel, “La supervivencia del mito clásico en la comedia mitológica de Lope de Vega”, en J. A. López Férez, ed., *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, pp. 409-424.
- RECKERT, Stephen y Manuel CALDERÓN, “Estudio preliminar” y “Prólogo”, en Gil Vicente, *Teatro castellano*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. IX-LII.
- RICHARD, Nelly, “La crítica feminista como crítica cultural”, *Revista Debate feminista* [Sección: *Feminismo: historia y pensamiento*], 40, 2009, pp. 75-85.

- RICO, Francisco, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza, 1968.
- RIERA, Carme, Meri TORRAS e Isabel CLÚA, eds., *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o fin del milenio actual*, Valencia, Ediciones eXcultura, 2002.
- RIQUER, Martín de, “Ariosto y España”, en *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975, pp. 319-329.
- \_\_\_\_\_, ed., *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1984, 3 vols.
- \_\_\_\_\_, “California”, en M. C. Carbonell y A. Sotelo Vázquez, eds., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 581-599.
- \_\_\_\_\_, ed., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, Altafulla, 2003.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros, “El cuerpo femenino y la *Querrela de las mujeres* (corona de Aragón, S. XV)”, en George Duby y Michelle Perrot, eds., *Historia de las Mujeres*, tomo II, Madrid, Taurus, 1992, pp. 593-605.
- \_\_\_\_\_, *Nombrar el mundo en femenino: pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona, Icaria, 1994.
- \_\_\_\_\_, “La querrela de las mujeres: una interpretación desde la diferencia sexual”, *Política y Cultura*, 6, 1996 [a], pp. 25-39.
- \_\_\_\_\_, *El cuerpo indispensable: Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y Horas, 1996 [b].
- ROBINSON, Lillian S., *Monstrous Regiment, The Lady Knight in Sixteenth-Century Epic*, Nueva York, Garland, 1985.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, “Ventaneras y bachilleras: Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza, eds., *Mujeres: escrituras y lenguajes. (En la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, PUV, 1995, pp. 109-122.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Escenografía y tramoya en el teatro español del XVII”, en Aurora Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989. pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.

- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *El planto que fizo la Pantasilea*, en *Obras Completas*, ed. César Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional, 1982.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, “Comedias sobre las amazonas en el teatro español del siglo XVII”, en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna, eds., *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones Actas del XV congreso de la AITENSO*, México, El Colegio de Puebla A.C., 2012, pp. 167-194.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, “Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV”, en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M.<sup>a</sup> Zavala, coords., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, 1992, pp. 29-55.
- ROFFÉ, Reina, “Itinerario de una escritura ¿Desde dónde escribimos las mujeres?” en Sonia Mattalía y Milagros Aleza, *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Valencia, PUV, 1995, pp. 13-17.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. Jean P. Ressot, Madrid, Castalia, 1972.
- ROMANOS, Melchora, “Aspectos de la comicidad en la *Trilogía de los Pizarros* de Tirso de Molina”, en I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, M., eds., *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 281-292.
- \_\_\_\_\_, “El espacio del amor en la comedia histórica de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 155-176.
- ROMERO TABARES, M<sup>a</sup> Isabel, *La mujer casada y la Amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- \_\_\_\_\_, “*Don Silves de la Selva*. Las últimas imágenes del mundo amadisiano”, en Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero, eds., *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval, Castellò de la Plana, 22-26 de setembre de 1997*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, pp. 287-299.

- ROQUE ALONSO, Maria-Àngels, *Los nobles vecinos en el territorio de las mujeres. Construcción y transmisión simbólica en las sierras castellanas y riojanas*, Madrid, CSIC, 2008.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y occidente*, Barcelona, Kairós, 1984.
- RUBIERA, Javier, “Amor y mujer en la *Novena parte de comedias*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 283-306.
- RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson, coords., *¿Qué son los estudios de mujeres?*, Buenos Aires, FCE, 1998, pp. 15-74.
- RUBIO TOVAR, J., “El imaginario y lo maravilloso en la literatura medieval”, *Anthropos*, 154-155, 1994, pp. 121-124.
- RUCQUOI, Adeline, “Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media”, en *Historia* 16, 21, 1978, pp. 104-113.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1984.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.
- \_\_\_, “Personaje y mito en el teatro”, en Luciano García Lorenzo, ed., *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 281-294.
- \_\_\_, “El Nuevo Mundo en el teatro clásico (introducción a una visión dramática)”, en *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, ‘Cuadernos de la Cátedra de Teatro’, 13, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pp. 118-137.
- SABIK, Kazimierz, “El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón”, en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, eds., *La penna di Venere. Scritture dell’amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno Firenze 15-17 marzo 2001. Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*, Messina, Andrea Lippolis, 2002, vol. I, pp. 287-296.
- SAID, Edward W., *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- \_\_\_, *Orientalismo*, Barcelona, Alianza, 2003.

- SAID, Suzanne, “Usages de femmes et sauvagerie dans l’ethnographie grecque d’Herodote à Diodore et Strabon”, en A. M. Vérilhac, dir., *La femme dans le monde méditerranéen, I: Antiquité*, Lyon, Maison de l’Orient, 1985, pp. 137-150.
- SÁINZ DE LA MAZA, Carlos, ed., Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia, 2003.
- SALES DASÍ, Emilio J., “California, las amazonas y la tradición troyana”, *Revista de Literatura Medieval*, X, 1998 [a], pp. 147-167.
- \_\_\_\_\_, “Estructura y técnicas narrativas en *Las sergas de Esplandián*”, *Voz y Letra*, 9, 1998 [b], pp. 57-73.
- \_\_\_\_\_, *Guía de lectura de “Sergas de Esplandián”*, de Garci Rodríguez Montalvo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Dels llibres de cavalleries a Blasco Ibáñez. La literatura cavalleresca a València*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2007.
- \_\_\_\_\_, “Epílogo” a Vicente Blasco Ibáñez, *La reina Calafía [1ª edición digital]*, prefacio de Ángel López García, ‘Colección Esenciales Blasco Ibáñez’, Salamanca, 2012.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2010.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, “La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”, en Manuel García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (AISO), Salamanca-Valladolid (1990)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 941-947.
- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P. y T. GONZÁLEZ ROLÁN, eds, Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- SCHULTZ, B. Engle, “The Amazons in Ancient Greece”, *Psychoanalytic Quarterly*, 11, 1942, pp. 512-553.

- SCOTT, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Marta Lamas, ed., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, UNAM-Porrúa, 1996, pp. 265-302.
- SEGRE, Cesare, y M.<sup>a</sup> de las Nieves Muñiz, eds., Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe Madrid, Cátedra, 2002.
- SEGURA GRAIÑO, Cristina, ed., *Fuentes directas para la historia de las mujeres (siglos VIII-XVIII)*, Madrid, Al-Mudayna, 1992.
- \_\_\_\_\_, coord., *La Querrela de las Mujeres. III: La Querrela de las Mujeres antecedente de la polémica feminista*, Madrid, Al-Mudayna, 2011.
- SERÉS, Guillermo, “La elegía de Juan Rodríguez del Padrón”, *Hispanic Review*, LXII, 1994, pp. 1-22.
- SERRALTA, Frédéric, “Amor al uso y protagonismo femenino”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII: Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (GESTE)*, Toulouse-Le Mirail, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 95-106.
- \_\_\_\_\_, “Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)”, en Luciano García Lorenzo, ed., *El teatro menor en España a partir del Siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Anejos de la Revista *Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, pp. 155-172.
- \_\_\_\_\_, “Temas de *La vida es sueño* en dos comedias de Solís (*Las Amazonas* y *El alcázar del secreto*)”, en Luciano García Lorenzo, ed., *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Anejos de la Revista *Segismundo*, 6, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1319-29.
- \_\_\_\_\_, “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 34, 1986, pp. 51-157.
- \_\_\_\_\_, *Antonio de Solís et la “comedia” d'intrigue*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1987.
- \_\_\_\_\_, “También hay duelo en las damas: Calderón y Solís”, *Criticón*, 38 1987, pp. 101-111.
- \_\_\_\_\_, “El enredo y la Comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, 1988, pp. 125-137.
- \_\_\_\_\_, “Antonio de Solís y Rivadeneyra”, Kurt Reichenberger y Theo Reichenberger, eds., *Siete siglos de autores españoles*, Kassel: Reichenberger, 1991, pp. 187-88.

- \_\_\_\_\_, “Una loa particular de Solís y su refundición palaciega”, *Criticón*, 62, 1994, pp. 111-44.
- \_\_\_\_\_, “Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís”, en M.<sup>a</sup> Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1519-1527.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, vol. II, pp. 125-156.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1985.
- SHEPHERD, Simon, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama*, Nueva York, St. Martin's Press, 1981.
- SIMONIS, Angie, *La diosa: un discurso ante el poder de las mujeres*, tesis doctoral dir. por Carmen Alemany, Alicante, Univ. de Alicante, 2012.
- SMITH, Paul J., *Escrito al margen literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Representing the Other: 'Race', Text and Gender in Spanish and Spanish American Narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Vicente Blasco Ibáñez: una nueva introducción a su vida y obra*, ‘Estudios Filológicos’, Anejos, 3, Santiago de Chile, Universidad Austral de Chile - Ed. Andrés Bello, 1972.
- SOLANA SEGURA, Carmen, “Las heroínas de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas frente al *modelo femenino humanista*”, *Lemir*, 14, 2010, pp. 27-33.
- SOLÍS, Antonio de, *Las Amazonas*, ed. M. Sánchez Regueira, en *Comedias de Antonio de Solís*, Tomo I, Madrid, CSIC, 1984.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Contra un sermón del jesuita portugués Antonio de Vieyra, 1676*, en *Obras Completas*, México, F.C.E., 1953.
- SORIANO, Elena, “El carácter femenino en la literatura clásica”, *Literatura y Vida*, II, *Defensa de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 173-202.

- SOUFAS, Teresa S., “Ana Caro’s Re-evaluation of the *Mujer varonil* and Her Theatrics in *Valor, agravio y mujer*”, en Anita K. Stoll and Dawn L. Smith, eds., *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, pp. 85-106.
- STASZ, Clarice, *Jack London’s Women*, Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 2001.
- STOLCKE, Verena, “Una ciudadana sin ciudadanía propia. La naturaleza de la nacionalidad en la Francia, la Alemania y la Inglaterra del siglo XIX”, en Virginia Maquieira D’Angelo, Guadalupe Gómez-Ferrer Morant y Margarita Ortega López, eds., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. II, 1989, pp. 24-34.
- STOLL, Anita K. y Dawn L. SMITH, eds., *Gender, Identity, and Representations in Spain’s Golden Age*, Londres, Associated University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_, eds., *Perceptions of Women in the Spanish Theater of the Golden Age*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991.
- STROUD, Matthew D., *The Play in the Mirror. Lacanian Perspectives on Spanish Baroque Theater*, Lewisburg, Bucknell University Press-London Associated University Presses, 1984.
- STURM, Harlan, ed., *The “Libro de los Buenos proverbios”. A Critical Edition*, Lexington, University Press of Kentucky, 1970.
- TANDT, Christophe Den, “Amazons and Androgynes: Overcivilization and the Redefinition of Gender Roles at the Turn of the Century”, *American Literary History*, 8, 1996, pp. 639-664.
- TAUFER, Alison, “The Only Good Amazon is a Converted Amazon: The Woman Warrior and Christianity in the Amadis Cycle”, en J. R. Brink, ed., *Playing with Gender: A Renaissance Pursuit*, Urbana, University of Illinois Press, 1991, pp. 35-51.
- TERESA DE JESÚS, *Libro de la vida*, ed. Otger Steggnink, Madrid, Castalia, 1986.
- TIRSO DE MOLINA, *Amazonas en las Indias*, en *Hazañas de los Pizarros*, ed. Jesús Cañas Murillo, introd. Gregorio Torres Nebrera, Mérida, Junta de Extremadura, 1993 [a].
- \_\_\_\_\_, *Amazonas en las Indias*, en Miguel Zugasti, ed., *Trilogía de los Pizarros*, vol. III, Kassel, Fundación Obra Pía de los Pizarros-Reichenberger, 1993 [b].



- \_\_\_\_\_, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Amazonas en las Indias*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, ed. Miguel Zugasti, Madrid-Pamplona, Revista *Estudios-GRISO* (Universidad de Navarra), 2003.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. La cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1987.
- TOLMIE, Jane, "Medievalism and the Fantasy Heroine", *Journal of Gender Studies*, 15, 2006, pp. 145-158.
- TOMALIN, Margaret, "Bradamante and Marfisa: An Analysis of the *Guerriere* of the *Orlando Furioso*", *The Modern Language Review*, 71, 1976, pp. 540-552.
- TORRES, Milagros, "Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope", *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 323-333.
- TRAMBAIOLI, M., "La figura de la amazona en la obra de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 233-262.
- TYRRELL, William Blake, *Las Amazonas: un estudio de los mitos atenienses*, México, FCE, 1989.
- URÍA, Isabel, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000.
- USANDIZAGA, Aránzazu, *Amor y literatura. La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, PPU, 1993.
- VARELA, Consuelo, ed., *Los cuatro viajes. Testamento. Cristóbal Colón*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- VAREY, J.E. y Charles DAVIS, *Los libros de cuentas en los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1992.
- VASCO, Eduardo, "Tres visiones distintas de la pasión de Lope", en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *Amor y erotismo en el teatro de Lope: Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico: Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 47-60.
- VÁZQUEZ, Luis, "Tirso de Molina: del 'enigma biográfico' a la biografía documentada", en Ignacio Arellano *et al.*, eds., *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX: Actas del Coloquio Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 15-17 de diciembre 1994*, Madrid, Revista "Estudios", 1995, pp. 345-365.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Las mujeres sin hombres*, en en Marcelino Menéndez Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega, XII. Comedias pastoriles y Comedias mitológicas*, 'BAE', 188, Madrid, Atlas, 1965, pp. 375-426.
- \_\_\_\_\_, *Las grandezas de Alejandro*, en Marcelino Menéndez Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega, XIV. Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, 'BAE', 190, Madrid, Atlas, 1966, pp. 331-390.
- \_\_\_\_\_, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, en Jesús Gómez y Paloma Cuenca, eds., *Obras completas. Comedias, I*, 'Biblioteca Castro', Madrid, Turner, 1993, pp. 737-813.
- \_\_\_\_\_, *Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo. Novena parte*, en Madrid por la viuda de Alonso Martin de Balboa, a costa de Alonso Perez, 1617 [Ed. Biblioteca Virtual Cervantes].
- \_\_\_\_\_, *Fuente Ovejuna*, ed. D. McGrady, Madrid, Crítica, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La prudente venganza*, en *Novelas a Marcia Leonarda* ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968, pp. 121-142.
- \_\_\_\_\_, *Las mujeres sin hombres*, ed. Óscar García Fernández, León, Universidad de León, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Evangelina Rodríguez, Madrid, Castalia, 2011.
- VICENTE, Gil, "Auto de la sibila Casandra", en *Teatro castellano de Gil Vicente*, ed. Manuel Calderón, est. prel. Stephen Reckert, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 81-113.
- VIGARELLO, Georges, *Corregir el cuerpo: historia de un poder pedagógico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- VIGIL, Mariló, "La vida cotidiana de las mujeres en el Barroco", en *Actas de las I Jornadas de Investigación Interdisciplinarias. Nuevas perspectivas sobre la mujer*, Madrid, Universidad Autónoma, 1982, vol. II, pp. 151-165.
- \_\_\_\_\_, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- VILCHES, Elvira, "Imperial Sissies and Bully Amazons: Economic Crisis and Gender Inversion in Seventeenth-Century Spain", *Annals of Scholarship: An International Quarterly in the Humanities and Social Sciences*, 16, 2004, pp. 175-191.
- VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- VILLAREJO, Óscar M., “Revisión de las listas de *El Peregrino* de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española*, XLVI, 1963, pp. 343-399.
- VILLENA, Marqués de, *Doze trabajos de Hércules*, ed. Margherita Morreale, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis: tragedia*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003.
- VITSE, Marc, “Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel”, *Notas y estudios filológicos*, 2, 1985, pp. 7-32.
- VIVES, Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, traducción de Juan Justiniano, introducción, revisión y anotación de Elizabeth Teresa Howe, Madrid-Salamanca, FUE-Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.
- VOSTERS, Simon A., “Lope y las damas doctas”, en Carlos H. Magis, dir., *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en México, D.F., del 26 al 31 de agosto de 1968*, México D.F., El Colegio de México, 1970, pp. 909-921.
- VV. AA, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Anejos de la Revista *Segismundo*, Madrid, CSIC, 1983.
- \_\_\_, *Realidad histórica e invención literaria en torno a la mujer*, Málaga, Diputación Provincial, 1987.
- \_\_\_, *Literatura y Vida, II: Defensa de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- \_\_\_, *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo I: La mujer: Elogio y Vituperio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- WALCOT, Peter, “Greek Attitudes towards Women: The Mythological Evidence”, *Greece & Rome*, 31, 1984, pp. 42-51.
- WALTHAUS, Rina, “Gender, Revalorización y Marginalización: la Defensa de la Mujer en el Siglo XV”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1991)*, Lisboa, Cosmos, 1993 [a], vol. IV, pp. 269–274.
- \_\_\_ (ed.), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, 1993 [b].
- WARDROPPER, Bruce W., “La comedia española del Siglo de Oro”, en Elder Olson, ed., *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.

- WEBER DE KURLAT, Frida, "Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub-código de la comedia nueva y su época", *Segismundo*, XII, 23-24, 1976, pp. 111-131.
- \_\_\_\_\_, "Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega", en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, 1977, pp. 867- 871.
- WEINBAUM, Batya, *Islands of Women and Amazons: Representations and Realities*, Austin, University of Texas Press, 1999.
- WILLIS, Raymond S., *The Relationship of the Spanish "Libro de Alexandre" to the "Alexandreis" of Gautier de Chatillon*, Princeton- París, Princeton University Press-Les Presses Universitaires de France, 1934.
- WORTHINGTON, Pepper, ed., *Images of Women in Literature*, special issue, *Mount Olive Review*, 6, 1992.
- WRIGHT, Celeste Turner, "The Amazons in Elizabethan Literature Author(s)", *Studies in Philology*, 37, 1940, pp. 433-56.
- WULFF ALONSO, Fernando, *La fortaleza asediada: diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- YLLERA, Alicia, "Introducción" a María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1983.
- YNDURÁIN, Domingo, ed., *Entremeses de Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- \_\_\_\_\_, "Personaje y abstracción", en Luciano García Lorenzo, ed., *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-37.
- ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Escuchar a Bajtin*, Barcelona, Montesinos, 1996.
- \_\_\_\_\_, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, III: *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- \_\_\_\_\_, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II, *La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- \_\_\_\_\_ y Myriam DÍAZ-DIOCARETZ, coords., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, I, Barcelona, Anthropos, 1993.

- ZAYAS, María de, *Estragos que causa el vicio*, ed. A. González de Amezúa, en *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 1950.
- \_\_\_, *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983.
- ZUGASTI, Miguel, *Trilogía de los Pizarros*, Kassel, Reichenberger-Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.
- \_\_\_, “Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano *et al.*, eds., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Pamplona-Toulouse, Griso-Lemso, 1996, pp. 429-442.
- \_\_\_, “La alegoría de América en el teatro barroco español hasta Calderón de la Barca”, en M. Peña y C. Reverte (eds.), *América y el teatro español del siglo de oro*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998, pp. 449-470.
- \_\_\_, “El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina”, en F. Cazal, C. González, M. Vitse, eds., *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta. Actas del VII Coloquio del Geste (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- \_\_\_, “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en Eva Galar y Blanca Oteiza, eds., *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185.
- \_\_\_, *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, “Reinas mitológicas: una aproximación a la figura de las amazonas”, en Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz, eds., “*Festina lente*”. *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 529-539.

