


2012-01-01

Guerreras Sitiadas: Ansiedades de Género en dos Obras del Siglo de Oro

Daniel Alfredo Vega

University of Texas at El Paso, davega@miners.utep.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), [Gender and Sexuality Commons](#), and the [History Commons](#)

Recommended Citation

Vega, Daniel Alfredo, "Guerreras Sitiadas: Ansiedades de Género en dos Obras del Siglo de Oro" (2012). *Open Access Theses & Dissertations*. 2210.

https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/2210

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

GUERRERAS SITIADAS: ANSIEDADES DE GÉNERO EN DOS
OBRAS DEL SIGLO DE ORO

DANIEL ALFREDO VEGA LEÓN

Department of Languages and Linguistics

APPROVED:

Matthew V. Desing, Ph.D., Chair

Pedro Pérez del Solar, Ph.D.

Michelle Armstrong-Partida, Ph.D.

Benjamin C. Flores, Ph.D.
Dean of the Graduate School

Copyright ©

by

Daniel Alfredo Vega León

2012

GUERRERAS SITIADAS: ANSIEDADES DE GÉNERO EN DOS
OBRAS DEL SIGLO DE ORO

by

DANIEL ALFREDO VEGA LEÓN, Bachelor of Arts Spanish *Cum Laude*

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at El Paso

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of Languages and Linguistics

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

December 2012

TABLA DE CONTENIDO

I. Materia Introductoria	1
II. Ansiedades de Género y la Reina Histórica	5
III. La Reina Literaria	8
IV. Inversión en Papeles de Género: Siglo XVII.....	20
V. Las Protagonistas Fuertes.....	25
VI. Análisis Teórico.....	38
VII. Conclusión.....	47
Recursos Bibliográficos	50
Vita	52

I. MATERIA INTRODUCTORIA

Uno de los momentos más dramáticos de la historia de España fue la Guerra de Sucesión Castellana que tomó lugar entre 1475 y 1479. Durante ese periodo, se desató una contienda de sucesión por el trono que había quedado vacante tras la muerte del rey Enrique IV. Eran momentos de ansiedad debido a que existían únicamente candidatas mujeres al reinado. Por una parte reñía al trono la hija de Enrique IV, doña Juana llamada “la Beltraneja” por los rumores que era verdaderamente la hija de Beltrán de la Cueva. Del otro bando se encontraba la media hermana de Enrique IV, Isabel de Castilla, quien posteriormente ganó la disputa y subió al trono. Siglo y medio más tarde, Lope de Vega y Tirso de Molina escogieron este conflicto como telón de fondo para ambientar dos obras dramáticas, la muy estudiada *Fuenteovejuna* y la prácticamente olvidada *Antona García* respectivamente. La figura histórica de la reina Isabel de Castilla aparece como un personaje secundario en *Fuenteovejuna* y sus intervenciones son muy pocas, mientras que en *Antona García*, su participación es clave para el desarrollo de la obra. En las dos comedias también surgen otras mujeres con amplio protagonismo y que son labradoras: Laurencia en *Fuenteovejuna* y Antona García en la obra homónima. Con la aparición de la reina y la intervención de dos mujeres que se pueden considerar heroicas en estas dos obras, Lope y Tirso manejan la ansiedad sociocultural de género que se vivió en España durante dos épocas diferentes: la primera durante la Guerra de Sucesión Castellana en que toma lugar la trama, y la segunda siglo y medio más tarde durante la composición de las dos comedias. En el presente trabajo pretendo hacer un análisis comparativo a fondo enfocado en los personajes femeninos de *Fuenteovejuna* y *Antona García* para exponer las técnicas que usan sus autores para contener el poder femenino que es una reflexión de las ansiedades históricas que giraban alrededor de asuntos de género y poder.

Para llevar a cabo este análisis es necesario presentar reseñas de las dos obras para ubicar la participación de estos personajes femeninos poderosos. Después se presentarán ciertas características que se tienen documentadas de la reina histórica para su comparación con la reina literaria que nos presentan Lope y Tirso. Las ansiedades de género y poder en los siglos XV y XVII serán elementos fundamentales para el estudio de los personajes Laurencia y Antona García. Una de las principales preocupaciones filosóficas del barroco español es el problema de la representación (realidades y apariencias). El crítico William Egginton ha encontrado y ha analizado dos estrategias que usaban artistas y autores de la época para tratar este problema filosófico, pero su análisis está enfocado específicamente en la representación de honor. En el presente trabajo, se aplicará estas estrategias al tema de género para analizar las diferentes técnicas usadas por los dos autores para manejar las diversas ansiedades en su propia época a través de representaciones de un período histórico en el que también existieron inseguridades, pero que resultó glorioso para el país.

Las ansiedades de género y poder juegan un papel importante en *Fuenteovejuna*, una de las obras más estudiadas de Lope de Vega. Dicha comedia trata de la rebelión histórica de un pueblo en contra de su señor, el comendador de la Orden de Calatrava, Fernán Gómez de Guzmán. En la versión de Lope, el comendador perpetra diversos abusos en contra del pueblo, y sobre todo las mujeres jóvenes, como la valiente labradora Laurencia. Los habitantes ya cansados de tanto despotismo deciden hacer justicia con sus propias manos. El pueblo mismo asesina a su comendador y deciden crear un plan para protegerse entre ellos durante la investigación. El juez no encuentra al culpable del asesinato debido a que los habitantes se encubren el uno al otro respondiendo “Fuenteovejuna” a la pregunta ¿Quién mató al

comendador? Después de la victoria en la Guerra de Sucesión, el rey Fernando decide absolver al pueblo entero y acogerlo como parte de su hacienda.

En *Antona García*, también ambientada durante la Guerra de Sucesión, Tirso de Molina nos presenta una protagonista labradora que se caracteriza por su dureza y valentía. A causa de un encuentro inesperado con Isabel de Castilla, Antona decide involucrarse activamente a favor de ella en la Guerra de Sucesión. En el desarrollo de la comedia, Antona pasa por varias situaciones en que su fidelidad (no solo a sus reyes sino a su esposo) se pone a prueba: ella rechaza a un admirador perteneciente a la nobleza porque este favorece al bando de Juana “la Beltraneja” y por el respeto que le tiene a su esposo. En el transcurso de la obra, Antona pasa por más percances incluyendo su conflicto con la noble doña María Sarmiento quien representa la partida contraria. No obstante, Antona también tiene que lidiar con su propio cuerpo: aunque se encuentra embarazada, lucha aguerridamente en contra de un grupo de soldados portugueses y después de derrotarlos, Antona da a luz a sus gemelas. La valiente heroína se repone de una manera extraordinaria de su doble parto y encargando a sus primogénitas a una ventera, sigue su camino hacia Toro, su tierra natal, para una batalla decisiva entre los dos bandos principales de la Guerra de Sucesión.

Estas dos obras tratan una variedad de temas y su comparación podría contribuir mucho al estudio del drama del Siglo de Oro, pero los aportes principales de este trabajo son dos: primero, esta tesis contribuye a la escasa información crítica que existe sobre *Antona García*, y segundo, lleva evidencia nueva al debate sobre si *Fuenteovejuna* muestra una ideología revolucionaria o conservadora. Prueba de lo poco estudiado que es *Antona García* es el hecho de que la única edición crítica de la obra fue preparada por Margaret Wilson en 1957. Algunos artículos académicos hacen referencia a la obra pero ninguno de ellos se enfoca específicamente

en ella. Esta situación podría cambiar debido a que últimamente distintos académicos se han empezado a interesar en la obra de Tirso de Molina. Jason Yancey y James Bell tradujeron la obra al inglés en los últimos años, y el Departamento de Teatro en Grand Valley State University puso en escena esta traducción inédita.¹ En cambio *Fuenteovejuna* ha sido el enfoque de mucha atención crítica, pero todavía existe un debate sobre la ideología comunicada por la obra. Por un lado, algunos críticos argumentan que el hecho de Lope celebra la sublevación del pueblo en contra de su comendador muestra que el dramaturgo apoye cambios en las jerarquías tradicionales. En contraparte, otro segmento de la crítica propone que las acciones del pueblo nunca muestran desacuerdo con el sistema tradicional en sí, sino con abusos específicos. En el presente estudio se pretende retomar el debate sobre la ideología que Lope muestra en su comedia pero desde un punto de vista de género. Se llevarán acabo estos objetivos por medio de una comparación minuciosa de las dos obras enfocándose en género y con la aplicación de las teorías de Egginton con respecto a la representación teatral de este tema. Es de esperar que esta tesis sea el precursor para otros estudios de ideología y género en estas dos obras.

¹ Las primeras representaciones se llevaron a cabo en el trigésimo séptimo festival del Siglo de Oro en el parque del Chamizal en El Paso, TX. Posteriormente fue puesta en escena en el Campus de Grand Valley State University. Consecuentemente la profesora Diane M. Wright, también de Grand Valley State University, incluyó a *Antona García* en su ponencia “‘Alone of All Her Sex’: (Con)textualizing the Female Warrior in Medieval and Early Modern Iberia” llevada a cabo en The International Congress on Medieval Studies celebrado en Western Michigan University en 2012.

II. ANSIEDADES DE GÉNERO Y LA REINA HISTÓRICA

Después de la Guerra de Sucesión histórica, Isabel I de Castilla, comenzó su reinado haciendo evidente que se distinguiría por ser una mujer dura y de recio carácter. Para poder llegar a un mejor entendimiento de la reina literaria y desarrollar un análisis en cualquier obra en que esta aparezca, es fundamental tener en cuenta ciertas características de la reina histórica, las cuales sabemos por diversos estudios de su vida. Dicha monarca sobresalió desde su coronación como una mujer fuerte debido a su recio carácter y sagacidad para gobernar. Aunque la reina ha sido representada en diversas comedias por distintos dramaturgos, esta raras veces emerge como aparece en los documentos de su época.

De acuerdo a la documentación que se tiene de su época, la nueva monarca se presentó como una mujer poderosa y casi viril. La nueva monarca actuó como una mujer poderosa, característica que se pudo haber considerado como varonil. Durante la ceremonia de su coronación dos días después de la muerte de su medio hermano y predecesor Enrique IV, un servidor de Isabel cargó una espada desenvainada; esta acción fue interpretada como un símbolo de masculinidad que después se comprobaría con su sagacidad y dureza en su gobierno. La profesora Barbara F. Weissberger, una especialista en el tema de género en el reinado de Isabel, comenta en su libro *Isabel Rules Constructing Queenship, Wielding Power*: “Her adoption of the sword, symbol of monarchic militant justice, signaled that the new queen was aligning herself with earlier, more “virile” times, disassociating herself from the perceived passivity and weakness, that is, the “femininity”, of her immediate predecessors, Enrique IV and even her own father, Juan II.” (44-45). Desde que Isabel tomó la posesión del reino, se mostró como una mujer dura y de fuerte carácter que fue fundamental para los triunfos en diversas confrontaciones. Conforme a la historiadora Elizabeth A. Leffeldt en su ensayo “The Queen at War: Shared

Sovereignty and Gender in Representations of the Granada Campaign”, la reina Isabel desempeñó un papel muy importante en la consumación de la Guerra de Granada: “According to one observer, the war would have failed without her diligence and effort.” (108). Durante la Guerra de Granada el esfuerzo e inteligencia de Isabel fueron indispensables no solo para ganar las batallas, sino para consolidar el poder de Castilla y expandir su territorio.

A pesar de inteligencia, virtudes, y libertades que Isabel tenía, el reinado fue una actividad reciproca con su esposo en donde los dos monarcas interactuaban en el manejo de su gobierno. Aunque se ha sabido que desde el principio de su reinado Isabel fue una monarca poderosa y autosuficiente para gobernar, ella junto con su esposo Fernando hicieron de su gobierno una actividad mutua e interdependiente. De acuerdo a la profesora Theresa Earenfight en su ensayo “Two Bodies, One Spirit: Isabel and Fernando’s Construction of Monarchical Partnership”, la reina Isabel respetaba la posición privilegiada de su esposo: “In all cases, her decisions were her own, but she was always alert to and respectful of the power of male privilege.” (11). Esto puede ser confirmado en un evento analizado por el historiador Tarsicio de Azcona en su tomo *Isabel La Católica: Vida y Reinado* en donde relata el acuerdo de paz que los Reyes Católicos tuvieron con Portugal en Trujillo a finales de la Guerra de Sucesión Castellana. Azcona nos describe que en la ausencia de Fernando, Isabel firmó el tratado de paz entre sus reinos patrimoniales y Portugal. No obstante, tiempo después se llevó a cabo una ceremonia en donde el rey también estamparía su firma junto a la de su esposa y sellaría el tratado de paz. El reinado de los Reyes Católicos fue una monarquía en que tanto Isabel solicitaba de la ayuda Fernando como él requería el apoyo de su esposa para llevar a cabo el reinado: “Considering queenship and kingship as interlocking, interdependent, and dynamically relational institutions, each one substantially affecting the other, reveals Isabel’s and Fernando’s actual practice of

monarchy” (7). Dicha monarquía se caracterizó por la dualidad en asuntos correspondientes al gobierno de su territorio.

Debido a la dualidad en su mandato y su fuerte personalidad para gobernar, la reina Isabel es una mujer por la cual diversos académicos, historiadores y dramaturgos se han interesado en representar. La reina Isabel ha aparecido en distintas obras del Siglo de Oro incluyendo las siguientes: *El amor médico* y *Doña Beatriz de Silva*, escritas por Tirso de Molina; *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, *El hidalgo Bencerraje*, *El cerco de Santa Fe*, de la autoría de Lope de Vega; *La luna de la sierra* y *La serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara, entre otras. Conforme al análisis de dos obras ambientadas durante la Guerra de Sucesión, *Fuenteovejuna* y *Antona García*, el personaje de la reina Isabel es un lugar lógico para comenzar. En las dos comedias dicha monarca aparece como personaje secundario, pero es preciso observar cómo dibujan los dos dramaturgos el personaje de Isabel, sus diferencias y similitudes entre sus representaciones y lo que se tiene documentado de la reina histórica. En una de estas obras, la reina no demuestra fortaleza de carácter y es el rey quien toma las riendas del reino durante la guerra. Diferente a esto, en la otra comedia, el personaje de Isabel es sagaz y demuestra autonomía de Fernando.

III. LA REINA LITERARIA

En *Fuenteovejuna*, Lope de Vega hizo del personaje de Isabel una monarca no muy apegada a la reina fuerte que tenemos documentada. La reina de Lope es alguien que se limita a solo convivir con su esposo Fernando y el personal de su corte; la reina en todo momento se maneja adentro de un mismo círculo social y no tiene contacto con personas de rango social inferior. Lope de Vega interpretó a Isabel como una monarca que constantemente se siente amenazada y mira hacia Fernando para encontrar tranquilidad. Además Lope hace que Isabel le deje a Fernando tomar las decisiones sobre asuntos del reinado. Esta presentación es distinta a lo que fue la realidad en donde Isabel con vasto carácter tomó un papel importante con su inteligencia, lo que les ayudó a lograr la victoria como en la Guerra de Granada.

Durante la primera intervención de Isabel en *Fuenteovejuna*, los Reyes Católicos se encuentran en guerra por la sucesión del reino de Castilla en contra de los portugueses, quienes apoyan a Juana “la Beltraneja” debido a que ella había contraído nupcias con Alfonso V de Portugal. Isabel sostiene una conversación con su esposo Fernando y le advierte de la posible vulnerabilidad que podrían tener con sus contrincantes a raíz de la posición de Rodrigo Téllez Girón, Maestre de la Orden de Calatrava, una orden que se había aliado con el bando de Juana “la Beltraneja” y los portugueses:²

Isabel Digo, señor, que conviene
 el no haber descuido en esto,

² Las órdenes religiosas-militares fueron ejércitos creados para la defensa de lugares santos y la propagación del cristianismo en la Edad media. La Orden de Calatrava apoyó a Juana “la Beltraneja” y Alfonso V de Portugal, mientras que los Reyes Católicos contaron con el apoyo de la Orden de Santiago. Dentro de las órdenes militares, “maestre” es la posición más alta de mando. La posición de “comendador” de la orden es el segundo en comando. En este caso, el maestre Rodrigo Téllez Girón es el superior del comendador Fernán Gómez de Guzmán en la Orden de Calatrava.

por ver a Alfonso en tal puesto,
y su ejército previene,

Y es bien ganar por la mano,
antes que el daño veamos;
que si no lo remediamos,
el ser muy cierto está llano.

Rey De Navarra y de Aragón
está el socorro seguro,
y de Castilla procuro
hacer la reformación
de modo, que el buen suceso
con la prevención se vea.

Isabel Pues vuestra Majestad crea
que el buen fin consiste en eso. (635-650).

Después de que la reina Isabel se muestra intranquila y le advierte al rey de las posibles vulnerabilidades ante sus contrincantes, este le responde de manera calma y tangible que el socorro está seguro. Posterior a la intervención de Fernando, Isabel se muestra serena y confiada en las acciones de él; ambos monarcas seguirán con este patrón en su forma de ser durante el desarrollo de *Fuenteovejuna*.

En la misma escena también está presente Rodrigo Manrique quien era el maestre de la Orden de Santiago.³ En dicha escena se incluyen dos regidores quienes comunican al rey del problema que está ocurriendo en Fuenteovejuna a raíz de la lealtad de la Orden de Calatrava con Alfonso V de Portugal. Cuando uno de los mandatarios vocaliza la situación, solo se dirige hacia

³ Rodrigo Manrique fue comendador de Segura y conde de Paredes, y maestre de la Orden de Santiago a partir de 1474.

el rey y no a la reina, implícitamente dándonos a entender que el rey es quien toma las decisiones adentro de la obra:

Regidor 1.º Católico rey Fernando,
a quien ha enviado el cielo,
desde Aragón a Castilla,
para bien y amparo nuestro:
en nombre de Ciudad Real
a vuestro valor supremo
humildes nos presentamos,
real amparo pidiendo.
A mucha dicha tuvimos
tener títulos de vuestros;
pero pudo derribarnos
deste honor el hado adverso. (655-666).

El regidor se dirige al rey con alabanzas y términos honoríficos como “enviado del cielo” lo cual muestra el respeto que tiene hacia Fernando. En total contraste, la reina Isabel está presente durante toda la escena pero los regidores no la mencionan en ningún momento.

Conforme al desarrollo de *Fuenteovejuna*, sigue siendo evidente el predominio de la autoridad del rey sobre el de la reina. Él es quien continúa tomando las decisiones, los súbditos le muestran mucha reverencia, mientras que la reina pasa casi desapercibida. La segunda aparición de los Reyes Católicos en *Fuenteovejuna* es en el tercer acto. En esta parte de la historia, la Guerra de Sucesión ha culminado saliendo Isabel y Fernando triunfantes. Los reyes aparecen junto a Manrique y Flores, este último uno de los criados del comendador derrotado Fernán Gómez; Flores les comunica de la rebelión del pueblo de Fuenteovejuna en contra de su señor y

el asesinato del mismo. En esta parte, Flores se comunica con el rey Fernando y no con la reina, y le atribuye a Fernando características casi divinas:

Flores Católico rey Fernando,
 a quien el cielo concede,
 la corona de Castilla,
 como varón excelente;
 oye la mayor crueldad
 que se ha visto entre las gentes
 desde donde nace el sol
 hasta donde se oscurece.

Rey Repórtate.

Flores Rey supremo,
 mis heridas no consienten
 dilatar el triste caso,
 por ser mi vida tan breve. (1950-1960).

A pesar de que Isabel está presente en la escena y el hecho de que ella es la reina reinante de Castilla, los súbditos se presentan exclusivamente con Fernando. Isabel no tiene participación alguna en la conversación.

La tercera y última aparición de la reina Isabel en *Fuenteovejuna* es casi al final cuando se encuentra con su esposo en Tordesillas, en esta escena parece que Lope de Vega muestra en la reina la única señal de soberanía en toda la obra:

Isabel No entendí señor, hallaros
 aquí, y es buena mi suerte.

Rey En nueva gloria convierte

mi vista el bien de miraros.

Iba a Portugal de paso,
y llegar aquí fue fuerza.

Isabel Vuestra majestad le tuerza,
siendo conveniente el caso.

Rey ¿Cómo dejáis a Castilla?

Isabel En paz queda, quieta y llana.

Rey Siendo vos la que la allana
no lo tengo por maravilla. (2293-2304).

En este dialogo, el rey Fernando alaga a la reina haciéndola ver como una mujer capaz para reinar. Sin embargo, a través de toda la obra esta demuestra todo lo contrario y el comentario del rey lejos de ser un halago puede ser tomado como una opinión condescendiente.

Después en esa misma escena, aparece el joven Maestre de la Orden de Calatrava, Rodrigo Téllez Girón y les pide disculpas a los dos monarcas por los errores cometidos al haber sido engañado por el comendador Fernán Gómez. En un principio el Maestre se dirige a los dos y sin usar términos honoríficos. Es el rey quien acepta las disculpas y le pide levantarse para recibirlo de nuevo a su servicio.

Más tarde en esta escena llega Manrique para comunicar a los reyes que ha arribado el juez que habían mandado para averiguar sobre el asesinato del comendador en Fuenteovejuna. La reina opta por ceder el poder absoluto al rey para resolver el problema: “Yo confieso que he de ver / el cargo en vuestro poder, / si me lo concede Dios.” (2358–2360). Al escuchar al juez y darse cuenta que no habían encontrado culpable alguno del asesinato, llegan los labradores de Fuenteovejuna para pedirle al rey clemencia y ser tomados como parte de su hacienda. Aunque

está presente Isabel, jamás interactúa con los miembros del pueblo y es Fernando quien indulta al pueblo haciéndolos parte de su reino:

Rey Pues no puede averiguarse
 el suceso por escrito,
 aunque fue grave el delito,
 por fuerza ha de perdonarse.
 Y la villa es bien se quede,
 en mí, pues de mí se vale,
 hasta ver si acaso sale
 Comendador que la herede. (2245-2452).

Con estas palabras del rey Fernando cierra la participación de la monarquía en *Fuenteovejuna* “valiéndose de él” el indulto y siendo este quien toma las decisiones del reino. En esta escena literalmente tiene la última palabra y la reina no tiene participación alguna.

En adición a la manera en que Lope de Vega circunscribe en escena a la reina en *Fuenteovejuna*, las acotaciones revelan algo sobre la jerarquía que establece Lope entre los dos monarcas. La reina Isabel es señalada en las acotaciones simplemente como “Isabel” mientras que Fernando aparece como “Rey.” Aunque un espectador no sabría de este asunto en una representación teatral de la obra, las acotaciones le indican al lector otra confirmación de la poca representación que le da Lope a la reina. Lo opuesto ocurre en la comedia *Antona García* de Tirso de Molina; Isabel aparece en sus acotaciones como “Reina” mientras el rey simplemente aparece como “Fernando.” La evidencia tipográfica y la diferencia de cómo los autores tratan a la reina luego es confirmado por el carácter y las acciones del personaje de la reina que Tirso de Molina nos muestra en su comedia.

En la siguiente sección se va hacer un análisis de la reina que nos dibuja Tirso de Molina en *Antona García*. Al igual que con la reina de Lope de Vega, el examen cronológico aportará para un mejor entendimiento en su análisis. Al igual que Lope de Vega, Tirso de Molina hace de la reina Isabel un personaje secundario pero Tirso forja en su personaje de Isabel una líder que interactúa de manera directa en asuntos del gobierno y de la guerra. La monarca trazada por Tirso de Molina es una mujer que muestra personalidad recia, que está dispuesta a tomar decisiones sin la presencia de su esposo, y que tiene diálogo con la gente humilde de su reino (o sea, no se limita a conversar solo con el rey o personal de su corte).

A partir de su primera intervención en *Antona García*, la reina Isabel no aparece adentro de algún palacio real u otro lujoso aposento sino con su gente por los caminos de Tagarabuena.⁴ En este primer momento de la comedia, la reina Isabel inicia circulando con los que la apoyan lamentándose de que varios poblados como Zamora y Castronuño se han inclinado a favor del bando de Alfonso V y Juana “la Beltraneja.” Desde el principio de *Antona García*, Tirso de Molina empieza a caracterizar una reina apegada a su pueblo. Al ir Isabel por el camino conversando con miembros de su corte (Alonso Enríquez almirante de Castilla, Iñigo López de Mendoza marqués de Santillana, y Antonio de Fonseca) escuchan música de gaita, tamboril y fiesta⁵. Es aquí cuando Isabel a pesar de varios rechazos en diversos poblados por algunos de sus súbditos y el intento de disuadir de su tío Antonio de Fonseca, decide dejar los agravios previamente sufridos y hacer acto de presencia en aquella celebración que a la postre le traería la amistad con Antona García:

⁴ Tagarabuena se encuentra en la provincia de Zamora y es una localidad del municipio de Toro, lugar de donde es originaria Antona García.

⁵ El almirante de Castilla era quien estaba a cargo de diversas flotas militares del bando de Isabel y Fernando. El marqués de Santillana es un noble a favor de Isabel quien puso a disposición de la reina a seis mil súbditos a su servicio. Antonio de Fonseca es un hidalgo, tío de la reina Isabel.

Reina Aguardad. ¿Qué fiesta es ésta?

Antonio Una boda de Villanos,
que en este pueblo vecino
sale a festejar el prado...
mas no es tiempo de hacer
caso de rústicos pasatiempos.

Reina No, don Antonio, hagan alto,
que adonde a vos os estiman,
pretendo yo con honrarlos
que sepan en lo que os tengo.
Lícito es en los trabajos
buscar honestos alivios,
que un pecho real es tan ancho
que pueden caber en él
aprietos y desenfados.

Gocemos la villanesca. (I.141-169).

En esta escena inaugural de *Antona García*, su autor comienza el dibujo de una reina dispuesta a interactuar con sus súbditos, incluyendo los labradores humildes, algo que no ocurre en *Fuenteovejuna*.

Con una monarca que si interactúa con la gente, Tirso de Molina nos deja saber que su representación de la reina es diferente a la de Lope de Vega. La ausencia del rey en la mayoría de la comedia hace aun más significativo el papel de la reina en esta obra; Isabel no tiene ninguna conversación con el rey Fernando hasta casi al final de la comedia cuando la mayoría de los problemas ya han sido resueltos lo cual nos deja saber que la reina tiene soberanía en relación con el poder del rey. En *Fuenteovejuna* los problemas son resueltos por Fernando. El personaje

de Isabel en *Antona García* es más apegado a lo que tenemos documentado con respecto a la reina histórica.

A pesar de que la fuerte personalidad de la monarca presentada en *Antona García*, los consejos que esta le otorga a Antona parecen contradecir sus acciones. Cuando Isabel conoce a Antona García en su boda, esta le aconseja dejar sus acciones bélicas y ceder las riendas de la relación a su esposo:

Reina	Antona, ya estáis casada; vuestro esposo es la cabeza; id con la naturaleza en sus efectos templada. No hagáis de hazañas alarde, porque el mismo inconveniente hallo en la mujer valiente que en marido cobarde. Olvidad el ser bizarra, viviréis en paz los dos; aliñad la casa vos, mientras él tira la barra, No os preciéis de pelear, que el honor de la mujer consiste en obedecer, como en el hombre el mandar, y vedme cuando entre en Toro. (I.359-375).
-------	--

Es sugerente cómo la reina al conocer a Antona durante su boda le aconseja que ya estando casada deba sentar cabeza y dejar que sea su esposo el que tome las riendas de la relación. Con

este consejo “antifeminista” el personaje de la reina que nos representa Tirso contradice las acciones de ella misma, ya que más tarde en la obra Isabel está dispuesta a actuar con o sin su esposo. Aunque Tirso les cede más espacio a sus mujeres para ser poderosas, hay momentos como este en que revela las expectativas tradicionales de las mujeres.

Posteriormente Isabel es quien está planeando atacar al ejército de Alfonso y Juana en Zamora. Junto a ella se encuentran el almirante de Castilla, don Fernando de Fonseca, el marqués de Santillana y soldados. La reina toma las decisiones sobre la táctica no importando la ausencia de Fernando:

Marqués Que importa la presencia
 del rey, nuestro señor, cuya asistencia,
 hará seguro y cierto
 lo que hay que recelar de este concierto.

Reina Ya el rey está avisado;
 y puesto que el alcázar ha sitiado
 de Burgos, no habrá duda
 que con secreto de brevedad acuda
 a lo que tanto importa.

Antonio Si toma postas, la jornada es corta.

Reina Esta noche en efeto
 le aguardo.

Almirante En tales casos el secreto
 Y ejecucion, señora,
 A la Fortuna sacan vencedora.

Reina Esta pequeña aldea
 Alojamiento nuestro agora sea;

que de Toro vecina
a Zamora, mejor nos encamina,
pues, si cual pienso, viene
esta noche Fernando, cierta tiene
su dicha la victoria;
y si se tarda, gozaré la gloria
yo sola de esta hazaña. (II.388-410).

En esta parte de la obra, el Marqués de Santillana, hace hincapié en la importancia de la presencia del rey pero la reina disminuye dicha importancia al mencionar que este ya ha sido avisado de los sucesos pero que ella gozará con Fernando ó sin él, implícitamente dándonos a entender que es ella quien está al frente de los movimientos y decisiones en la batalla. En esta misma escena la reina contradice al consejo que le había dado a Antona durante su boda de sentar cabeza y dejar las hazañas siendo su esposo quien haga alarde de estas. Isabel va en contra de sus propias sugerencias al planear el movimiento bélico, una actividad tradicionalmente construida como masculina.

Mientras Lope de Vega representa el personaje de la reina Isabel como una mujer temerosa y dependiente del rey, la reina dibujada por Tirso de Molina se apega más a la reina histórica quien desde antes de su coronación mostró que podía ser una mujer de carácter fuerte. Antes de su gobierno, Isabel venía cargando con diversos estigmas implantados durante el gobierno de sus antecesores. Isabel de Castilla sucedió en el trono a su medio hermano Enrique IV. Mencionado monarca vivió con rumores de por un lado su impotencia, y por otro lado su homosexualidad, rumores que después cedieron paso a la controversia con respecto a su paternidad de Juana “la Beltraneja.” Este monarca, igual a su padre Juan II, era conocido como un rey débil. Enrique IV y su padre dejaban los deberes de reinar a sus consejeros, que luego fue

causa de opiniones negativas y fueron tachados de reyes pasivos y poco masculinos. Estos asuntos de género y sexualidad comenzaron a despertar diversas ansiedades entre la población que en parte darían paso a la Guerra de Sucesión Castellana. Desde el comienzo de su gobierno, Isabel se probó como una mujer fuerte que podría ser considerada más varonil que su medio hermano Enrique IV y que su propio padre Juan II.

IV. INVERSIÓN LOS PAPELES DE GÉNERO: SIGLO XVII

Después de haber ganado la Guerra de Sucesión Castellana, Isabel y Fernando se dieron a conocer como una monarquía sólida, una situación que continuaría durante varias generaciones. Los Reyes Católicos expandieron su territorio con la conquista trasatlántica, y con esto obtuvieron también poder y prestigio a nivel mundial. Durante su gobierno hubo diversas muestras de autoridad, como la expulsión de los judíos de España y el establecimiento de la inquisición que forjaron una España homogénea religiosamente hablando.⁶ Cuando su nieto Carlos V (1516-1556) asumió al trono de una España unificada, pronto llegó a ser reconocido como un rey poderoso que expandió aun más el territorio.⁷ Carlos V fue nombrado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico por el patrimonio de su padre Felipe “el hermoso” y de esta manera incorporó a varios territorios germanos a su imperio. Tras el deceso de Carlos V, su hijo Felipe II “el prudente” asumió el mandato. Felipe II (1556-1598) logró consolidar bajo su monarquía reinos adicionales como Nápoles y Portugal. El mencionado rey siguió con la dinastía de reyes poderosos y es conocido como un monarca virtuoso por sus acertados movimientos en exploraciones y colonizaciones de territorios.

Después de varias generaciones de una monarquía fuerte se empezaron a manifestar ansiedades de poder y género durante el mandato de Felipe III “el piadoso” (1598-1621). Aunque no fueron las mismas ansiedades en la casa real como las que se vivieron en el siglo XV

⁶ Estos hechos obviamente son interpretados negativamente por la mayor parte de la crítica actual, pero no se puede negar que estos hechos solamente fueron posibles a causa de presencia de una monarquía poderosa como la formada por el gobierno de los Reyes Católicos.

⁷ Carlos V fue hijo de Felipe “el hermoso” y Juana I de Castilla apodada “la loca.” Felipe murió joven, y su viuda por razones de salud mental e intrigas de la casa real no llegó a asumir el mandato del reino.

estas también trajeron consecuencias.⁸ Felipe III fue un político ineficaz y su reino se caracterizó por ser el comienzo de la decadencia económica del país. En comparación con el poder y virilidad que demostraron sus predecesores, Felipe III proyectaba ineficacia para gobernar. Se le criticaba la dependencia que este tenía en su ministro en jefe a Francisco de Sandoval y Rojas, el duque de Lerma, quien manipuló al monarca, ganó mucho poder y se enriqueció de forma corrupta. Por motivos personales, el duque de Lerma convenció al rey de mover la sede de la corte de Madrid a Valladolid.⁹ El duque de Lerma no fue el único que gozó cierto dominio con el débil rey. Diversas mujeres de su corte también tuvieron influencia: su esposa Margarita de Austria, su tía la emperatriz María y la hija de María, Margarita de la Cruz. La mayor crítica que se le ha hecho a la influencia de estas tres mujeres fue que hicieron del rey una persona fanáticamente piadosa que puso más énfasis en causas religiosas que en el bienestar económico ó político del reino; un ejemplo de esto es la expulsión de los moriscos en 1609. Con la dominación de varias personas sobre el monarca, Felipe III se mostró como un rey sin carácter para gobernar, en contraste con lo que habían demostrado sus antecesores Felipe II y Carlos V, y obviamente los Reyes Católicos.

A pesar de sus fracasos políticos, Felipe III fue un gran aficionado a las artes y su reinado coincidió con el esplendor del Siglo de Oro español, pero esto no fue visto como algo políticamente positivo; su obsesión por el arte y las finezas hizo que durante su mandato muchos hombres (especialmente los pertenecientes a la nobleza) siguieran esta afición y descuidaran sus prioridades económicas y militares para seguir con un estilo de vida decadente. El hecho de que los hombres sustituyeran las actividades militares por satisfacer sus gustos provocó preocupación

⁸ Lope de Vega publica *Fuenteovejuna* en 1610 durante el reinado de Felipe III.

⁹ El duque de Lerma fue originario de Valladolid y esa fue la principal razón por la cual motivó a Felipe III de mover la sede a esa provincia.

entre algunos por las posibles consecuencias que este cambio traería: “A trusted advisor to Philip III (1578-1621), had warned the monarch that the ruin of a kingdom would come where there was ‘such a corruption of customs that men adorned and treated themselves like women’” (Lehfeldt 464). Esta situación seguiría durante décadas después de la muerte de Felipe III en 1621. La profesora Elizabeth A. Lehfeldt cita en su artículo “Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain” subraya los efectos negativos de esta situación. En 1635 Francisco de León, quien era prior del convento de nuestra señora de Guadalupe de Baena, ofreció un sermón en el funeral de un honorable hombre de la nobleza en que explicó el problema: “These days I do not see captains, nor soldiers, nor money, nor honorable occupations in the most important duties, but rather a perpetual idleness, and pleasures, entertainments, eating, drinking, and dressing exquisitely and expensively.” (463). Los hombres nobles del siglo XVII comenzaron a descuidar actividades que les correspondían como las militares y se empezaron a satisfacer sus gustos, entre estos asistir a eventos artísticos y derrochar el dinero en su embellecimiento personal. Dichas actividades provocaron una preocupación y cierta ansiedad de masculinidad por el visto afeminamiento de los hombres españoles, sobre todo los pertenecientes a la nobleza del comienzo del siglo XVII.

Paralelo a los cambios en los papeles masculinos de género, la mujer de aquella época emprendió un cambio que tomó fuerza. Las mujeres españolas empezaban a manifestar una evolución de educación y comportamiento. La doctora en filosofía y letras Rosa M. Capel Martínez en su artículo “Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español” explica que en el siglo XVII fue cuando se empezó a hacer evidente un cambio en los papeles tradicionales de las mujeres:

“tampoco se les puede negar el que dieron pie a la creación de centros de enseñanza femenina (escuelas, conventos...), y, lo que desde mi punto de vista resulta más significativo para el futuro, abrieron brecha con sus críticas en una forma de pensar a la mujer hasta ahora sólida en sus cimientos y hermética en sus enunciados. Algunos, allende nuestras fronteras, llegaron incluso a hablar de la igualdad de los sexos, si bien su número resulta tan escaso como la fuerza social que alcanzaron”. (110).

El pequeño despertar femenino durante el siglo XVII, si bien no habrá sido tan significativo como en el siglo XX, se vio reflejado en algunas de las obras dramáticas de la época. La educación de la mujer toma un rol importante en *La dama boba* de Lope de Vega. Mencionado autor desarrolla el tema de qué puede pasar cuando personajes femeninos consiguen un nivel intelectual más alto, una situación que se empezaba a ver también en la vida común del siglo XVII.

Durante el Siglo de Oro español se empezó a manifestar un fenómeno en la representación de género en la literatura; escritores como Lope de Vega y Tirso de Molina (entre otros) generaron comedias con personajes femeninos fuertes que hasta cierto punto parecieran ser una amenaza para los hombres, a causa de la inversión de papeles tradicionales de género. Surgieron en las comedias algunos tipos comunes de personajes que han sido catalogados en la crítica como “mujeres varoniles” y entre estos se manifiesta la subcategoría de “mujer esquivia.” Esta última es representada en diversas comedias del Siglo de Oro español como lo es Doña Juana en *Los milagros del desprecio* de Lope de Vega, Diana en *El desdén con el desdén* de la autoría de Agustín Moreto, como también lo es Tisbea en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra* por Tirso de Molina. Las principales características de la mujer esquivia son: se

mantiene distante del hombre y mantiene la frialdad hacia él, es renuente a la idea del amor y el matrimonio; quiere mantener su soberanía y prefiere moverse en un ambiente de libertad física e intelectual. De acuerdo Melveena McKendrick, esta “corriente” de la mujer esquiva en las producciones dramáticas fue un reflejo de la realidad social del siglo XVII:

“The *mujer esquiva* is the most important manifestation of the *mujer varonil* as well as the most popular. She is in fact central to the whole theme of feminism in the Golden-Age theatre, because she, more than any other female type, illustrates the exact nature of the seventeenth-century attitude to women. Her central position is determined by the nature and seriousness of her revolt. Other women may revolt against what they consider the unjust laws and conventions of the masculine society in which they live, and their grievances are often found by their creators to be justified.” (142).

La mujer fuerte y esquiva del siglo XVII empezó a manifestarse en la sociedad y ganar popularidad entre los autores y las audiencias de las obras dramáticas.

V. LAS PROTAGONISTAS FUERTES

Personajes femeninos que se pueden clasificar como mujeres esquivas y varoniles aparecen en las dos comedias del presente análisis. En *Fuenteovejuna* Laurencia se muestra desde el principio como una mujer que no necesita de la compañía de ningún hombre. Mientras que Jacinta y Pascuala son dos campesinas del pueblo que al igual que los demás habitantes se muestran pasivas ante las malas acciones del comendador, Laurencia es una aldeana de carácter fuerte y orgullosa de su honor, que no está dispuesta a tolerar los abusos de ningún hombre. Para comprender mejor el carácter que Lope de Vega le concede a Laurencia en mencionada comedia, es preciso examinar las escenas en donde este concibe a la valiente labradora como una mujer esquivas, pero que luego circunscribe la fuerza que este le concede regresándola a un papel tradicional.

En su primera intervención, Laurencia platica con Pascuala respecto al señor feudal de su pueblo, el comendador de la Orden de Calatrava Fernán Gómez, y el esfuerzo que él está haciendo para conquistarla. Pascuala le advierte que el comendador ya ha conquistado a muchas mujeres de la aldea que incluso se mostraron aun más fuertes que ella. Laurencia le responde: “he visto alguna / tan brava, y pienso que más; / y tenía el corazón / brando como una manteca” (179-182). A pesar de los éxitos anteriores del comendador con otras labradoras, Laurencia no está dispuesta a ceder ante los “embates amorosos” de Fernán Gómez y es en esta escena donde se empieza a demostrar su fuerte personalidad:

Laurencia Pues en vano es lo que ves,
 porque ha que me sigue un mes,
 y todo, Pascuala, en vano.
 Aquel Flores, su alcahuete,

y Ortuño, aquel socarrón,
me mostraron un jubón,
una sarta y un copete.

Dijéronme tantas cosas
de Fernando, su señor,
que me pusieron temor;
mas no serán poderosas
para contrastar mi pecho. (198-209).

En esta primera intervención de Laurencia en *Fuenteovejuna*, Lope comienza a dibujar el carácter fuerte de la valiente labradora: no piensa casarse con el comendador y este tipo de renuencia al matrimonio es una característica típica de la mujer esquiva en la comedia del Siglo de Oro.

Posteriormente, Lope de Vega sigue desarrollando a Laurencia como una mujer fuerte que no está interesada en el amor con ningún hombre. Durante el acto primero, se encuentran Laurencia y Pascuala con tres jóvenes labradores de Fuenteovejuna: Mengo, Barrildo y Frondoso. Dichos amigos están discutiendo el tema del amor, y uno de ellos cuestiona a Laurencia con respecto a sus ideas sobre el asunto. Lope de Vega nos hace saber que esta campesina es una mujer diferente a las otras:

Laurencia Da gracias, Mengo, a los cielos,
que te hicieron sin amor.

Mengo ¿Amas tú?

Laurencia Mi propio honor. (432-435).

Con el amor que Laurencia dice tenerle solamente a su honor y el alago que le da a Mengo por no amar a nadie, Lope nos deja saber que Laurencia es una mujer fuerte y que manifiesta tintes de la mujer esquiva.

Durante el primer acto Lope continúa trazando el carácter y personalidad de Laurencia como una mujer recia y evasiva. En el desarrollo de la primera jornada aunque todo el pueblo comenzaba a murmurar que ella y Frondoso se casarían, esta solo parece considerar fríamente la dulce propuesta de Frondoso:

Frondoso Ya te pido salud,
 y que ambos, como palomos,
 estemos, juntos los picos,
 con arrullos sonoros,
 después de darnos la Iglesia...

Laurencia Dilo a mi tío Juan Rojo;
 que aunque no te quiero bien,
 ya tengo algunos asomos. (667-774).

En esta parte de la obra Lope muestra a Laurencia como una mujer esquiva hacia la propuesta de Frondoso. Aunque parece que esta no quiere bien a Frondoso en un principio, Lope de Vega comienza la suavización del carácter fuerte de la intrépida labradora.

Después del diálogo entre Laurencia y Frondoso aparece el comendador Fernán Gómez sin que este se percate de la presencia de Frondoso. El comendador trata de convencer a Laurencia de que se entregue a él con motivo de sus recientes victorias en batallas; este es rechazado por Laurencia y él trata de forzarla. Frondoso, quién ha estado escondido detrás de un

árbol, toma la ballesta del comendador y lo amenaza con la muerte si no suelta a su víctima. Ella huye despavorida; es aquí donde Frondoso empieza a ganarse el amor de Laurencia.

Durante la primera intervención de Laurencia en el segundo acto, esta se encuentra conversando con dos de los labradores de Fuenteovejuna Pascuala y Mengo acerca del agravio del comendador y la valiente acción de Frondoso. Es en este diálogo en donde Lope de Vega hace explícito que el carácter de su personaje femenino esquivo se ha suavizado:

Mengo	Hanme contado que Frondoso, aquí en el prado, para librarte, Laurencia, le puso al pecho una jara.
Laurencia	Los hombres aborrecía, Mengo; más desde aquel día los miro con otra cara. (1152-1158).

Después de que Laurencia le hace saber a Mengo que su pensamiento con respecto a los hombres ha cambiado, Lope traza un evidente cambio en esta Labradora. A partir de este momento, Laurencia deja de ser una mujer esquivo al aceptar la propuesta de Frondoso de “ser los dos uno mismo.” Sin embargo, ella sigue siendo una mujer fuerte dentro del desarrollo de la obra.

Al final de la segunda jornada de *Fuenteovejuna*, se celebra la boda entre Laurencia y Frondoso. El comendador se hace presente en la celebración nupcial y junto con sus criados raptan a Laurencia y mandan encarcelar a Frondoso. Durante el comienzo del tercer y último acto, Laurencia escapa e ingresa a la junta donde los altos mandos del pueblo están reunidos para cuestionar las acciones equívocas del comendador. Cuando Laurencia irrumpe en la junta, Lope le da su más grande muestra de poder en toda la obra:

Laurencia Dejadme entrar, que bien puedo
 en consejo de los hombres;
 que bien puede una mujer,
 si no a dar voto a dar voces. (1714-1717).

Después de justificar su entrada en la reunión de hombres y castigar a su propio padre por su falta de carácter, sanciona y culpa a todos los hombres del pueblo por no ser suficientemente “hombres”:

Laurencia Llevóme de vuestros ojos¹⁰
 A su casa Fernán Gómez:
 La oveja al lobo dejáis,
 Como cobarder pastores.
 ¡Qué dagas no vi en mi pecho!
 ¡Qué desatinos enormes,
 qué palabras, qué amenazas,
 y qué delitos atroces,
 por rendir mi castidad
 a sus apetitos torpes!
 Mis cabellos, ¿no lo dicen?
 ¿No se ven aquí los golpes,
 de la sangre y las señales?
 ¿Vosotros sois hombres nobles?
 ¿Vosotros padres y deudos?
 ¿Vosotros, que no se os rompen
 las entrañas de dolor,

¹⁰ Este monólogo Lope de Vega pone en palabras de Laurencia uno de los monólogos más conocidos del Siglo de Oro. Dicha arenga tiene cuestiones relacionadas con tema de género en diversas partes.

de verme en tantos dolores?
Ovejas sois, bien lo dice
De Fuente Ovejuna el nombre.
Dadme unas armas a mí,
Pues sois piedras, pues sois bronces,
pues sois jaspes, pues sois tigres...
-Tigres no, porque feroces
siguen quien roba sus hijos,
matando los cazadores
antes que entren por el mar
y por sus ondas se arrojen.
Liebres cobardes nacistes;
bárbaros sois, no españoles.
Gallinas, ¡vuestras mujeres
Sufrís que otros hombres gocen!
Poneos rucas en la cinta.
¿Para qué os ceñís estoques?
¡Vive Dios, que he de trazar
Que solas mujeres cobren
la honra de estos tiranos,
la sangre de estos traidores,
y que os han de tirar piedras,
hilanderas, maricones,
amujerados, cobardes,
y que mañana os adornen
nuestras tocas y basquiñas,
solimanes y colores!

A Frondoso quiere ya,
sin sentencia, sin pregones,
colgar el Comendador
del almena de una torre;
de todos hará lo mismo;
y yo me huelgo, medio-hombres,
por que quede sin mujeres
esta villa honrada, y torne
aquel siglo de amazonas,
eterno espanto del orbe. (1714-1795).

Cuando Laurencia ingresa a la junta de los hombres del pueblo, ella los acusa de cobardes al dejar impunes a los criminales que habían abusado de sus mujeres. Aquí la valentía de Laurencia se contrasta con la falta de virilidad de los hombres del pueblo que ella describe con términos como: gallinas, hilanderas, maricones, amujerados, cobardes, y medio-hombres. Después de que esta critica la falta de iniciativa masculina de los habitantes del pueblo, Lope de Vega muestra el carácter fuerte de Laurencia al pedir las armas y mostrarse decidida a ser ella quien haga justicia con sus propias manos. Durante su arenga, Laurencia convence al pueblo de sublevarse en contra de los agresores y hacerlos que paguen por sus malas acciones. En este discurso, Lope de Vega convierte a Laurencia en la principal promotora de la rebelión en contra del comendador. Sin embargo, ese “honor” y protagonismo se ve circunscrito a partir de este momento.

En el desenlace de la obra *Fuenteovejuna*, Lope de Vega hace su mayor demarcación a la valiente labradora cuando esta prácticamente desaparece de la comedia. Mengo, quien es el personaje cómico de la comedia, al final se convierte en uno de los labradores más reconocidos por soportar la tortura del juez y los fiscales cuando estos buscan en el pueblo al asesino del

comendador Fernán Gómez. Al final de la obra, es todo el pueblo quien recibe el crédito de la rebelión, convirtiendo a los habitantes en el protagonista colectivo de la obra homónima y quitándole a Laurencia todo crédito por su valentía.

En un principio Laurencia es mostrada como una mujer de fuerte personalidad que parece ser independiente y solo se preocupa por su honor pero con el transcurrir de la obra, Lope va sutilmente circunscribiendo esta fortaleza, y lentamente la sagaz campesina va cediendo su poder, primero ante el amor de Frondoso y luego ante el protagonismo de los hombres del pueblo en la rebelión contra el comendador.

Para tener un mejor entendimiento de cómo Lope de Vega y Tirso de Molina concuerdan y difieren en el poder y circunscripción de sus personajes femeninos fuertes es necesario también hacer un análisis del personaje Antona García y sus muestras de fuerza, y averiguar cómo Tirso la circunscribe en papeles tradicionales de género. Junto al análisis de Antona, la comparación entre las técnicas usadas por estos dos autores para circunscribir el poder de sus personajes femeninos, muestra dos estrategias diferentes para representar la realidad de las ansiedades de género en la sociedad española adentro del marco teórico del problema barroco de realidades y apariencias.

Tirso traza en Antona García un carácter semejante a la personalidad fuerte de la reina en esa misma comedia. Tirso dibuja a Antona García como una mujer valiente y de carácter recio. Dicha labradora tiene entrada en la obra precisamente mientras festeja su boda con Juan de Monroy, otro labrador de su pueblo. Tirso de Molina nos introduce al personaje Antona García como una mujer valiente y peleona; esto el lector no lo atestigua en sus hazañas en este momento sino por como ella se describe con la reina en su primer encuentro:

Antona Todos los puebros y villas
que por aquí se derraman
la Valentona me llaman,
porque no sufro cosquillas. (I.255-258).

Después de esta confesión de su carácter valiente, el lector/espectador es testigo de la limitación de este comportamiento por el consejo ya analizado de la reina. Según la monarca, el hecho de estar matrimoniada es la razón principal para dejar su carácter fuerte y obedecer a su esposo. A diferencia de cómo Lope de Vega va circunscribiendo lentamente a Laurencia con el pasar de la comedia, Tirso desde un principio la muestra con personalidad fuerte, pero a la vez circunscrita por sus circunstancias.

Similar a Laurencia, Antona García tiene un pretendiente de mayor estatus social y que forma parte del bando de los portugueses; el conde Penamacor es el capitán general del ejército de Alfonso V y viaja en una expedición militar de Zamora a Toro en donde se encuentra y conoce a Antona García. Durante la primera jornada, Antona aparece rastrillando yerbas a las afueras de su casa y el conde Penamacor comienza a dialogar con ella. Desde esta primera escena en donde el conde y la labradora se conocen, este le habla de amor y hace el intento de conquistarla. Ante los cortejos del conde Penamacor, Antona lo desdeña con el siguiente comentario: “y no me tratéis de amores / que eso nunca es permitido en quien tiene dueño ya / y en lo demás conversá.” (I.697-700). Es irónico como Tirso de Molina le da una sutil característica de mujer esquiva a Antona pero con la excusa de estar casada.

Al principio del segundo acto, un grupo de soldados portugueses acompañados por Juan de Ulloa y María Sarmiento (dos miembros de la nobleza portuguesa) se encuentran con cuatro labradores que están a favor de que reinen los Reyes Católicos. En esta escena comienza una

discusión y Juan de Ulloa junto con María Sarmiento tratan de convencer a los labradores de apoyar la causa de Alfonso V y Juana “la Beltraneja.” A la escena se suma Antona García quien comienza un movimiento popular a favor de los Reyes Católicos en la ciudad de Toro; esta trata de disuadir a los campesinos de los consejos de sus oponentes y los persuade a pelear a favor de su causa:

Antona ¿Quién ha de reinar, cobarde,
 sino Fernando e Isabel?
 Soltad el perdón, que en él
 hará mi lealtad alarde.
 Infame interés aguarde
 quien de sus promesas fía;
 que si vuestra villanía,
 avarienta se rindió
 al oro, no al menos yo,
 que soy Antona García.
 A ellos digo, los de allá,
 que porque son caballeros
 se precian de argumenteros.
 por lo que Alfonso les da.
 Sepan que no es tiempo ya
 de agurciones, porque es clara
 la razón que nos ampara.
 Defiéndalos sus doctores;
 que acá somos labradores
 y yo no he sido escolar. (II.169-188).

El discurso público de Antona muestra como es una mujer fuerte que incluso participa en la política. Su personalidad valiente es más fuerte que su obediencia y no le deja seguir los consejos de la reina. Al final de esta escena, Antona es confrontada y surge una riña entre los portugueses y los castellanos, la fuerte labradora es descalabrada por una piedra lanzada por doña María Sarmiento.

Tras la agresión de doña María Sarmiento, el conde Penamacor que aunque forma parte del bando contrario al de Antona, se muestra como una persona noble de carácter incapaz de hacerle daño a su enamorada. Penamacor es quien auxilia a Antona y la lleva en brazos a un aposento seguro. Similar a Frondoso, el conde Penamacor socorre a su amada cuando esta corre peligro. Tirso de Molina hace evidente la sinceridad de la valiente labradora cuando despierta de su accidente y declara que tiene tres impedimentos para devolverle el cariño demostrado a Penamacor:

Antona	El tener marido
	la primera y principal;
	el ser vos de Portugal
	la segunda, que he aborrido
	gente de vuesa nación;
	la otra el ser yo villana
	y vos conde, que no gana
	cosa con vos mi afición. (II.642-648).

Después que Antona declara los tres impedimentos para poder corresponderle al conde, Tirso hace que Antona le empiece a tener confianza a Penamacor y de esta manera muestra un sutil giro en la mujer esquivia. El hecho de que Antona empezara a tenerle confianza del Conde Penamacor no significa que esta deje de ser una mujer fuerte y aguerrida.

Casi al final de la segunda jornada de la comedia, el conde Penamacor le comunica a Antona que su esposo Juan de Monroy ha muerto en el campo de batalla. Con la muerte de él, Tirso le regresa a Antona ciertas libertades que esta ha intentado dejar al ser una mujer matrimoniada. El consejo que la reina le dio en su boda de sentar cabeza y obedecer a su esposo le ha aplicado solo como mujer casada. Al momento de que Antona García enviuda, esta recupera su soberanía y es cuando la sagaz campesina tiene aun más posibilidad de mostrar libremente su bravura casi viril.

En la tercera y última jornada de la comedia Tirso de Molina le concede a Antona García la cualidad física de guerrera. Después de haber recuperado su soberanía, la valiente labradora decide ponerse en camino hacia Toro, su tierra natal para incorporarse a las batallas de la Guerra de Sucesión y pelear a favor de los Reyes Católicos. En camino hacia Toro, decide trasnochar en una venta, donde se encuentra con cinco soldados portugueses. Durante su estancia en la venta, Antona empieza a discutir con los soldados con respecto a quien ganará la guerra. La discusión se convierte en una riña entre Antona García y los cinco soldados portugueses, siendo estos quienes salen derrotados. Al igual que Laurencia cuando escapa de los criados del comendador, Antona también demuestra fortaleza física al pelear y derrotar a los soldados.

Es llamativo cómo después del combate y derrotar a cinco portugueses esta da a luz no una sino dos veces. Aunque esta se muestra como una mujer fuerte y varonil, Tirso no deja olvidar la feminidad de la protagonista. La encargada de la venta es quien auxilia a Antona con el parto. Después de dar a luz, Antona muestra cierta dureza hacia sus hijas haciéndole comentarios a la ventera como “Apenas nace ¿y ya llora por mamar? / Ayune un día o si no váyase al cielo”. (III.533-535). Sin embargo, Antona es descubierta por la ventera que por más que disimule es evidente que ama a su hija. A lo que Antona responde “me muero por besarla la boquilla / Salió,

en fin, de mis entrañas / un pedazo es de mí misma y era su padre un buen hombre” (III.551-555). Con los constantes cambios de actitud que tiene Antona al pelear y derrotar a cinco soldados, después dar a luz a una de sus dos hijas, posteriormente ser fría con sus hijas recién nacidas, para concluir ablandándose ante su hija, Tirso nos demuestra que Antona es una persona poderosa de carácter fuerte sin dejarnos olvidar de su feminidad.

Durante las escenas finales de Antona García, Tirso subraya la feminidad de Antona otra vez al aceptar la propuesta de matrimonio del conde Penamacor. Es llamativo que aunque Antona García acepta la mano de Penamacor pone una condición que involucra el papel de género de los dos:

Conde	En fin ¿pometéis ser mía?
Antona	Sí, con una condición.
Conde	¿Y es?
Antona	Juráis vos de cumplirla?
Conde	Claro está.
Antona	Que vos paráis los hijos y yo las hijas. (III.882-888).

Irónicamente Antona García le impone un mandato a su futuro esposo que involucra la inversión de papeles de género. Tirso, con el acceder del conde Penamacor a dar a luz a los hijos varones nos dibuja este como madre proyectándolo como un hombre afeminado en contrapunto a la mujer varonil de Antona.

VI. ANÁLISIS TEÓRICO

Aunque estas dos comedias de Tirso de Molina y Lope de Vega giran alrededor de mujeres fuertes con rasgos varoniles, la manera en que estos se las presentan a los espectadores y lectores son muy diferentes. Por un lado Lope comienza con un personaje protagónico fuerte en Laurencia rechazando al comendador y diciendo que sólo ama su propio honor. Esta se mantiene fría con Frondoso y no es hasta que él la defiende que ella empieza a suavizar su opinión. Lope comienza a disminuir sutilmente esta recia personalidad de Laurencia por medio de la aceptación de los avances de Frondoso. Por otro lado tenemos a Tirso de Molina que comienza *Antona García* con una mujer fuerte que desde un principio emprende su limitación con el consejo de la reina hacia una mujer casada. Tirso muestra los dos lados al principio, este presenta a Antona como una mujer fuerte pero debajo de una presión explícita de conformarse a papeles tradicionales femeninos. A pesar de que Antona es circundada desde su aparición en la comedia, ella jamás desaparece de la misma. Cuando Juan de Monroy muere, esto le devuelve ciertas libertades a Antona. Por su parte, Laurencia retoma el papel de mujer fuerte cuando irrumpe en la junta de los hombres de Fuenteovejuna. Sin embargo, Lope vuelve a circunscribirla al no darle ningún crédito por motivar la rebelión y hacer del pueblo el héroe colectivo de la obra; además, en el resto de la obra Laurencia desaparece en anonimidad. En *Antona García* el conde Penamacor comienza a conquistar a la protagonista y ligeramente empezarle a quitar la característica de mujer esquiva al momento en que este la auxilia cuando es descalabrada por Doña María Sarmiento, cuando este cambia de bando en la guerra le quita otro impedimento para que estén juntos y por ultimo, también con el hecho de que ella enviuda. Tirso de Molina proyecta constantes altibajos con respecto al poder de Antona García durante la comedia a diferencia de Lope de Vega que solo proyecta dos con Laurencia.

Las dos comedias al estar ambientadas en un mismo contexto histórico, contar con la reina como personaje, y desarrollar personajes femeninos fuertes como protagonistas, pueden ser consideradas como obras superficialmente semejantes. Pero si dejamos de lado estas similitudes triviales y nos enfocamos en un análisis más profundo de las dos obras podemos notar diferencias sustanciales, sobretodo en el tema de género. Pero ¿cómo podemos entender estas diferencias tomando en cuenta las preocupaciones filosóficas del momento de su creación? El artículo "The Baroque as a Problem of Thought" de William Egginton proporciona herramientas útiles para el estudio y comprensión de estas diferencias de género dentro de este marco histórico.¹¹

En su artículo "The Baroque as a Problem of Thought" Egginton escribe sobre un problema de pensamiento en la representación perteneciente a la época del barroco, problema

¹¹ William Egginton es el profesor titular del departamento de alemán, lenguas romances y literatura, y además es el profesor "Andrew W. Mellon" de la facultad de humanidades en la Universidad de Johns Hopkins. (La fundación Andrew W. Mellon colabora con diversos programas en universidades. Dicha fundación provee sustento económico por cierto periodo de tiempo a proyectos universitarios que cumplan con sus requisitos). Egginton enseña literatura española, literatura latinoamericana, teoría literaria, y la relación entre literatura y filosofía. Es autor de tomos como *A Wrinkle in History* (2007), *The Philosopher's Desire* (2007), y *The Theater of Truth* (2010), entre otros. Egginton tiene un vasto repertorio de artículos publicados sobre pensamiento y representación en los que se encuentran "The Long Shadow of Political Theology" (2011), "The Opacity of Language and the Transparency of Being: On Góngora's Poetics" (2011), y "The Baroque as a Problem of Thought" (2009), este último publicado en el *Publications of the Modern Language Association* también conocida como *PMLA* por sus siglas en inglés. Desde 1884 *PMLA* ha publicado ensayos de sus asociados que podrían ser del interés de profesores y docentes en el área de lenguaje y literatura. Cada publicación del *PMLA* es enviada directamente a un aproximado de 29,000 profesores de colegios y universidades en el área de inglés y lenguajes extranjeros quienes pertenecen a la asociación. Las publicaciones también son enviadas a un estimado de 2,000 bibliotecas de alrededor del mundo.

que es asociado con la realidad detrás de la representación: “the baroque must be understood as the aesthetic counterpart to a problem of thought that is coterminous with that time in the West we have learned to call modernity, stretching from the sixteenth century to the present: the problem of appearances and the reality they purport to represent” (143). Este problema de pensamiento afectado por la estética de la representación presenta diversos signos en el escenario teatral, los cuales van modificando la forma de asumir las ideas por parte de la audiencia. Este problema ha sido manejado por artistas usando dos aproximaciones identificadas por Egginton: la “estrategia mayor”, por ser la más común entre los artistas, y la “estrategia menor,” la cual es más compleja que la anterior y menos usada por los artistas. Las estrategias pertenecientes al Barroco que propone Egginton funcionan como herramientas para analizar diversos temas dentro de obras plásticas, comedias, tratados filosóficos, entre otros. Dichas estrategias también son congruentes para comprender como Lope y Tirso representan el tema de género en sus comedias.

Es importante entender primero la estrategia mayor para ver como esta funciona en los textos. En la explicación de la estrategia mayor, Egginton asocia la representación teatral como una reflexión de la realidad: “This strategy, which I call the major strategy of the baroque, assumes the existence of a veil of appearances and then suggests the possibility of a space opening just beyond those appearances where truth resides” (144). Según Egginton, las apariencias que se reflejan en la obra comunican verdades de una realidad oculta detrás de esta.

La estrategia mayor tiene implicaciones para el comportamiento de la audiencia:

“viewers are faced with a screen that is apparently separated from a reality veiled by it; the images on the screen suggest a certain vision of that reality; and the viewers believe they go on to occupy that real space, a space independent of

the screen, when in fact they are merely operating in another version of the original representation.” (145-146).

Esta estrategia, la mayor, funciona directamente y sin complicaciones. La pantalla (the screen) que Egginton describe, es la representación en el escenario. La audiencia ocupa el mundo representado detrás de la obra pero este “mundo” es solo una versión de la realidad.

Egginton explica la estrategia mayor con la representación del tema del honor precisamente en la obra *Fuenteovejuna*. La audiencia de aquella época veía representada en el escenario una versión de su realidad (aunque presentada en un contexto histórico anterior). En esta comedia, la audiencia se identifica con el protagonista colectivo del pueblo y acepta la versión de la realidad que Lope de Vega les ofrece a través de su representación:

“To take a classic example from the seventeenth-century theater, an audience of commoners for a performance of Lope de Vega’s *Fuenteovejuna* in Hapsburg Madrid would go to the theater to witness the story of a popular uprising against an abusive nobleman. When the normally cowering villagers rise up against the nobleman, they do so in the name of their honor—“Vosotros,” he asks them in shock, “¿honor tenéis?” (“You people have honor?”; my trans.)—and the plot of the play clearly requires that the audience be unified in saying, yes, these men have honor (2.989).¹²” (146).

Según la estrategia mayor de Egginton, esta representación de la realidad a través de la obra hacía a la audiencia sentirse identificados con los habitantes de Fuenteovejuna y adoptar la creencia de tener honor como una característica los labradores y la gente común. En la comedia, el pueblo se subleva y asesina a *este* comendador en particular, pero estos jamás dan indicios de

¹² Dentro del paréntesis en la cita de Egginton se refiere al acto y número de verso de *Fuenteovejuna*. Obra de la cual está citando él.

querer sublevarse ante la monarquía o el sistema en general. La audiencia al sentirse identificada con el pueblo en el escenario y adoptar la creencia de tener honor, los haría sentirse parte de una nación y por medio de presunciones los haría pensar que por medio del sistema ellos seguirían gozando de pocos privilegios pero que a cambio tendrán que aguantar la desigualdad y pobreza, mientras que la élite social disfruta de comodidad y poder. La audiencia confirma su acuerdo con esto cuando aplaude el hecho de que el sistema feudal continúe y que el rey Fernando tome al pueblo como parte de su hacienda. Lope usa la obra o “the screen” para presentar una versión conservadora de la realidad en lo que se refiere al tema del honor.

En lo que se refiere a la segunda estrategia, llamada “la menor” por ser más compleja y menos usada por los dramaturgos, Egginton la describe como una representación más apegada a la realidad en donde el espectador confronta su entorno:

“Far from accepting the presupposition of two opposing levels—a representation and a reality independent of that representation— this strategy undermines our ability to make that distinction in the first place. Not, however, to lead us further astray from reality itself but rather to make us aware, to remind us, that we are always, at any level, involved with mediation.” (146).

La realidad que es presentada en la estrategia menor induce al espectador a observar de forma paralela dos “realidades” en el escenario: una versión propagada por las autoridades de la época con una actitud conservadora sobre honor; y otra versión, con una realidad más apegada a la situación real de la sociedad española del siglo XVII. Estas dos realidades son representadas paralelamente en el escenario con motivo de que la audiencia observe como entran en conflicto.

En su artículo Egginton aplica la estrategia menor al entremés de Miguel de Cervantes “El retablo de las maravillas” en donde el honor de los espectadores se interpone con el honor de la audiencia dentro de la obra que está observando el retablo:

“two traveling confidence artists set up an empty stage in a village and invite the villagers to come witness their marvelous magical theater. As the townspeople gather around, the lead con man, Chanfalla, explains to them that the stage of wonders works according to a simple rule. Only those of pure blood and unstained honor will be able to see the marvelous visions playing on its boards. With this, the musician begins to play, and Chanfalla starts to narrate an extraordinary spectacle. Each of the spectators pretends to see something onstage, and they all thus contribute to their own fleecing. Toward the end of the performance, they are joined by an officer who demands, as is his legal right, that the commoners give up their homes for the king’s troops. Since he does not acknowledge seeing anything on the stage, the villagers accuse him of being a *converso* (a converted Jew), and the play ends with their being beaten by the soldiers.” (146).

“El retablo de las maravillas” representa el tema del honor explícitamente en los dos niveles. En el primer nivel el pueblo está engañado con pensar que tienen “honor,” un estatus dependiente en el hecho de no tener sangre judía. El segundo nivel consiste en que nadie tiene un estatus privilegiado que le deja observar el retablo. Estos dos niveles o “realidades” chocan y es cuando la audiencia confronta o ignora su realidad.

Las estrategias que usa Egginton dentro de su artículo para analizar el tema del honor en *Fuenteovejuna* y “El retablo de las maravillas,” también pueden ser aplicadas al estudio en la representación de género dentro de *Fuenteovejuna* y *Antona García*.

Para poder realizar el estudio en la representación de género en *Fuenteovejuna*, se explicará cómo Lope de Vega maneja la estrategia mayor en mencionada comedia en referencia a género de una manera semejante a cómo trata el tema de honor. En su obra, Lope de Vega dibuja a Isabel como una mujer tradicional y tímida que se basa en su esposo para gobernar, siendo el masculino quien toma las decisiones. Aunque esta representación de la reina no es muy apegada a la histórica, la audiencia la acepta siendo que esta se muestra como una mujer “bienhechora” que simboliza el papel tradicional femenino. Por otro lado Lope presenta a Laurencia, la valiente labradora que pareciera ser autosuficiente y de no necesitar un hombre a su lado. Durante el desarrollo de la comedia Laurencia toma fuerza y sale del rol habitual de las mujeres, presentándose como una mujer esquivada y siendo esta quien regaña a los hombres de su pueblo para posteriormente motivarlos a sublevarse en contra de su comendador. Sin embargo, Laurencia es regresada al papel tradicional femenino por Lope de Vega y esta deja de ser una mujer esquivada para aceptar el amor de Frondoso y contraer nupcias. Al final de la comedia Lope termina por circunscribir a Laurencia y esta desaparece en anonimidad. De acuerdo con la estrategia mayor de Egginton, el modelo de Isabel y Laurencia representa la versión de la realidad que la audiencia acepta y la adopta. Las mujeres deben quedarse siempre en su papel tradicional de mujer obediente (como Isabel), o por lo menos regresar a este papel después de hacer lo necesario (como Laurencia). Si las mujeres quedan en su papel tradicionalmente asignado, regresan a este papel, o si los hombres las hacen volver, se resolverán todo tipo de ansiedad de género.

A diferencia de *Fuenteovejuna*, Tirso usa la estrategia menor para tratar el tema de la representación de género en su obra *Antona García*. Los autores que usan la estrategia menor presentan dos niveles de realidad en el escenario. El primer nivel representa las presiones de una sociedad para preservar los roles tradicionales. Desde el comienzo de la obra, la reina representada por Tirso le aconseja a Antona que deje el rol de mujer peleona. Con los consejos de la reina, Tirso explícitamente nos comunica las presiones sociales hacia el sexo femenino de la época e intenta regresar a la aguerrida labradora al papel tradicional femenino. Antona se muestra dispuesta a intentar (por lo menos) obedecer a la reina. La ideología de género que Tirso nos revela desde un principio, es similar a la que Lope trata de comunicar con el desarrollo de su personaje fuerte femenino dentro de *Fuenteovejuna*. Posterior a esto, el embarazo y el parto de Antona son subrayados en el escenario, y los comentarios de la ventera enfatizan el deber femenino de ser una madre tierna con sus gemelas. Tirso de Molina presenta a través de estos momentos de la obra las presiones para la mujer de aquel entonces. Pero este nivel de presiones conservadoras no es la única “realidad” que presenta Tirso.

Como Cervantes en “El retablo de las maravillas,” Tirso también presenta un nivel de representación más apegada a la realidad del momento. En “El retablo” esa realidad era que la limpieza de sangre no otorgaba ningún poder especial; en *Antona García* podemos ver esta realidad en una presentación de género más realista para la época. La reina propuesta por Tirso es más apegada a la reina histórica la cual sale del papel tradicional femenino. La reina Isabel de Tirso no sigue sus propios consejos y actúa sin la necesidad de la presencia de su esposo. Así mismo, Antona García, trazada como una mujer de carácter fuerte, no acepta las presiones del momento y actúa de una manera valiente y “varonil.” Este nivel refleja la realidad de que en la época había personas, y en este caso mujeres, que no se conformaban a las expectativas de la

sociedad en cuanto a género. Conforme a la estrategia menor, las dos versiones de la realidad (o los dos niveles) están presentes en la obra, entran en conflicto, y una de estas versiones sale triunfante. El hecho de que Isabel y Antona no siguen sus papeles tradicionales de género da paso, por lo menos en parte, al éxito de los Reyes Católicos en Toro.

VII. CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio se han presentado diversas situaciones que evidencian ansiedades de género que vivían especialmente en los siglos XV y XVII. Durante el siglo XV, después de dos reyes que proyectaron debilidad (Juan II y Enrique IV), la reina Isabel se presentó como una mujer de fuerte carácter e incluso más viril que sus antecesores. Esta actitud comenzó a despertar preocupaciones y ansiedades con respecto al futuro del reinado en manos de una mujer fuerte. A pesar de estas ansiedades, el gobierno de Isabel se convirtió en un reinado fuerte que dos siglos más tarde fue visto como un éxito.

En el siglo XVII, otras ansiedades de género comenzaron a surgir durante el reinado de Felipe III. Este rey fue dominado por el duque de Lerma y tres mujeres de su corte, dio indicios de ser un rey sin carácter y se mostró como un hombre débil e incapaz de gobernar. Felipe III era un gran aficionado a las artes y el buen vestir, moda que se empezó a extender entre los hombres pertenecientes a la nobleza de aquella época. Dicha parte de la nobleza adoptó un nuevo estilo de vida en que los hombres descuidaron actividades que tradicionalmente les habían pertenecido, la economía y el servicio militar. El futuro del país estaba en duda ya que los nuevos hábitos y excesos dieron paso a una decadencia económica y militar en el país. Como respuesta a las actuales ansiedades de género, dramaturgos veían en el pasado el ejemplo de los Reyes Católicos en donde el país emergió exitosamente después de una crisis de género. Los dos dramaturgos estudiados sitúan sus remedios para las ansiedades actuales de género (las de su misma época) en un mismo contexto histórico (él del siglo XV), pero presentan dos maneras totalmente opuestas de manejar estas ansiedades.

Usando lo que Egginton llamaría “la estrategia mayor” Lope de Vega desarrolla el problema de género con una actitud conservadora. El personaje de la reina nunca sale del papel tradicional femenino; de principio a fin esta es una mujer pasiva. Laurencia es dibujada un tanto diferente al personaje de Isabel; esta sale del papel habitual de la mujer pero al final es circunscrita y devuelta al rol tradicional. Conforme a la actitud conservadora de Lope en sus mujeres, al final de la comedia, todo se soluciona de manera positiva, y esto tiene que ver en parte con el hecho que todos los personajes permanecen en o regresan a sus papeles tradicionales; esta es la versión de la realidad que la audiencia es persuadida de aceptar. La audiencia del momento podría intuir que el bienestar del país depende en esto, y si funcionó ese remedio al final del siglo XV, podría funcionar en el siglo XVII.

Tirso de Molina le presenta a la audiencia una solución diferente. Aunque el consejo de la reina al principio de la obra presenta las presiones para ella misma y para Antona, el personaje de la reina es una mujer que demuestra soberanía y no está a expensas de su esposo. Antona es representada como una mujer fuerte físicamente y de carácter que ayuda en la lucha para el triunfo de Isabel y Castilla. La reina Isabel y Antona García son mujeres fuertes y salen del papel tradicional femenino, y representan una realidad del siglo XV y también del siglo XVII. Usando lo que Egginton llamaría “la estrategia menor,” Tirso de Molina presenta otro remedio para la situación actual, una solución que funcionó en el siglo XV y que podría funcionar en el momento contemporáneo del siglo XVII. En *Antona García*, la audiencia es presentada con imágenes de dos mujeres fuertes que participan en el triunfo del reino. Aunque había ansiedades de género en ese momento histórico, con la ayuda de mujeres varoniles como Isabel y Antona, Castilla salió exitosa y España llegó a ser el imperio más poderoso del mundo en las siguientes décadas. Con *Antona García*, esta es la versión de la realidad que la audiencia es persuadida de aceptar, y en

esta versión se encuentra una respuesta a las ansiedades de género del momento. Los cambios en los papeles tradicionales de género no necesariamente representan el deceso del país en el siglo XVII, sino posiblemente parte de la solución para sus problemas.

RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

Capel Martínez, Rosa María. "Mujer, sociedad y literatura en el setecientos español." *Cuadernos de Historia Moderna* [Online], 16 (1995): 103. Web. 15 Oct. 2012.

De Azcona, Tarsicio. *Isabel La Católica: Vida y Reinado*. Madrid: Católica, 1964.

De Cañizares José. *Heroica Antona García*. Santander: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2012.

Earenfight, Theresa. "Two Bodies, One Spirit: Isabel and Fernando's Construction of Monarchical Partnership" *Queen Isabel I of Castile Power, Patronage, Persona*. Ed. Barbara F. Weissberger. Rochester, York: Boydell & Brewer Ltd, 2008.

Egginton, William. "The Baroque as a Problem of Thought," *PMLA* 124.1 (2009): 143-49.

Froldi, Rinaldo and Madroñal Durán, Héctor. *Lope de Vega Fuente Ovejuna*. 19a ed. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Lehfeldt Elizabeth A. "Ideal Men: Masculinity and Decline in Seventeenth-Century Spain." *Renaissance Quarterly* 61.2 (2008): 463-494. *Project MUSE*. Web. 7 Sept. 2012.

Lehfeldt, Elizabeth A. "The Queen at War: Shared Sovereignty and Gender in Representations of the Granada Campaign." *Queen Isabel I of Castile Power, Patronage, Persona*. Ed. Barbara F. Weissberger. Rochester, York: Boydell & Brewer Ltd, 2008.

McKendrick, Melveena. *Woman and society in the Spanish drama of the golden age; a study of the mujer varonil*. New York: Cambridge University Press, 1974.

Weissberger, Barbara F. *Isabel Rules Constructing Queenship, Wielding Power*. Minneapolis:
University of Minnesota Press, 2004.

Weissberger, Barbara F. *Queen Isabel I of Castile Power, Patronage, Persona*. Rochester, York:
Boydell & Brewer Ltd, 2008.

Wilson, Margaret. *Tirso de Molina Antona García*. 1st Ed. Manchester: Manchester University
Press, 1957.

VITA

Daniel Alfredo Vega León was born July 5, 1987 in Cd. Juarez, Chih. He received the Bachelor of Arts with *cum laude* honors in Spanish with a minor in Education from The University of Texas at El Paso (UTEP) in 2010 and the Master of Spanish from the same university in 2012. He has classroom teacher certification for languages other than English-Spanish grades (EC-12). He has served as a teacher assistant to design the medieval text analysis laboratory class for advance undergraduate students. Also, he has extensive teaching experience ranging from Spanish level 1 and 2 and AP classes at Montwood High School to teaching and preparing lectures for the comedy *La Numancia* for the *Siglo de Oro* and Portuguese classes at UTEP. Moreover, he published a translation for the Siglo de Oro XXXII Drama Festival in 2012 at El Paso, TX.

Daniel A. Vega
11952 Waterside Dr. El Paso, TX. 79936
davega@miners.utep.edu
Home: (915)307-8850 Cell: (915)383-0530