

El rol femenino en los discursos amorosos de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* de Ángela de Azevedo

The Female Role in Love Discourses of *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* by Ángela de Azevedo

Sandra Huaringa Niño

Brown University
ESTADOS UNIDOS
Pontificia Universidad Católica del Perú
PERÚ
shuaringa@pucp.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 911-925]

Recibido: 08-08-2020 / Aceptado: 29-10-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.62>

Resumen. El presente artículo elabora un mapa de los discursos amorosos presentes en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (circa 1622-1640) de la dramaturga de origen portugués Ángela de Azevedo con el fin de dilucidar de qué manera la obra avanza un paso más en la crítica al orden patriarcal dentro del teatro áureo. *La margarita del Tajo* de Ángela de Azevedo es una comedia de santos que recrea de forma libre las circunstancias de la muerte de Irene de Tancor, mártir portuguesa del siglo VI que encontró trágica muerte a manos de los personajes masculinos que pretendían su afecto. A partir del análisis de las acciones y diálogos, proponemos que en la comedia se manifiestan tres discursos amorosos —el amor cristiano, el amor cortés y el amor cómico—, que le confieren a los personajes femeninos diferentes roles (ideal de virtud, objeto de deseo y sujeto marginal) con grados de agencia variable.

Palabras clave. Angela de Azevedo, teatro del Siglo de Oro, discursos amorosos, mujeres dramaturgas, agencia femenina.

Abstract. This article draws up a map of the love discourses present in *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (circa 1622-1640) by the Portuguese playwright Ángela de Azevedo in order to elucidate how the play goes one step further in the critique of the patriarchal order within the Golden Age Spanish theatre. *La margarita del Tajo* by Ángela de Azevedo is a «comedia de santos» that freely recreates the circumstances of the death of Irene de Tancor, a 6th century Portuguese martyr who met tragic death at the hands of the two male characters who were after her affection. From the analysis of the actions and dialogues, I propose that three love discourses are manifested in the *comedia* —christian love, courtly love, and comic love— which give the female characters different roles (ideal of virtue, object of desire and marginal subject) with varying degrees of agency.

Keywords. Ángela de Azevedo, Golden Age Spanish theatre, love discourses, women playwrights, female agency.

El teatro español del Siglo de Oro plantea una mirada original sobre el papel de las mujeres en la sociedad de los siglos XVI y XVII. Después de una primera lectura, se puede pensar la obra de dramaturgos consolidados como Lope de Vega o Tirso de Molina como transgresora en el sentido más genérico, pues problematiza el rol de la mujer dentro del orden patriarcal imperante en la sociedad aurisecular. No obstante, un análisis más profundo de estas obras denota un diálogo constante con dicho orden, sin llegar a transgredirlo del todo. A esto debemos sumarle la aparición de un nuevo corpus de comedias escritas por mujeres dramaturgas que no ha sido atendido por la crítica literaria hasta hace poco más de treinta años y que introduce juicios agudos sobre el rol de la mujer en el teatro español del Siglo de Oro. Dramaturgas como María de Zayas, Ana Caro, Leonor de la Cueva o Ángela de Azevedo, la autora que nos convoca, continúan dialogando con esta estructura patriarcal, pero desde un lugar de enunciación particular, que vuelve sus obras parte de un discurso crítico sobre el lugar convencional de la mujer en la comedia española.

El presente ensayo busca elaborar un mapa de los discursos amorosos presentes en *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* (circa 1622-1640) de la dramaturga de origen portugués Ángela de Azevedo con el fin de dilucidar de qué manera la obra avanza un paso en la crítica del orden patriarcal y plantea nuevas posibilidades de agencia para los personajes femeninos. *La margarita del Tajo* de Ángela de Azevedo es una comedia de santos que recrea de forma libre las circunstancias de la muerte de Irene de Tancor, mártir portuguesa del siglo VI. La protagonista es una religiosa, víctima de los afectos reiterativos de Britaldo, hombre casado que no puede reprimir su pasión amorosa por la religiosa y la manda a asesinar por un criado, y Remigio, monje que le imparte clases de teología y tras verse rechazado, le hace beber una infusión de hierbas que simulan los síntomas del embarazo. Esta suma de revanchas masculinas desata una serie de malentendidos que hacen que Irene sea repudiada por la sociedad de Nabancia y, finalmente, asesinada por una supuesta deshonra. Los discursos amorosos que

justifican estas acciones nos hablan sobre los grados de agencia que posee los personajes femeninos —Irene, pero no exclusivamente ella— dentro del universo social representado en la obra.

1. EL AMOR CRISTIANO

El amor cristiano y sus representaciones literarias cumplen una función apelativa, es decir, son parte de un discurso que busca guiar el comportamiento del receptor sobre un determinado curso de acción¹. Dado que el amor cristiano es explorado en la comedia a partir de la experiencia de una santa histórica, podemos decir que la comedia se inscribe también dentro de los parámetros de la hagiografía, género medieval que convive con otras formas literarias más seculares durante la Temprana Modernidad y que tiene el objetivo de inspirar a los lectores a llevar una vida modélica a la par de los santos a quienes deben veneración y observancia². Ambos discursos hacen de *La margarita del Tajo* una comedia hagiográfica que reproduce el discurso del amor cristiano para ofrecer una visión sobre los límites del individuo dentro de un modelo ejemplar cristiano. El resultado tiene raíces en una concepción del amor medieval que se nutre de prácticas medievales como el misticismo, el ascetismo, el martirio, la caridad y ofrece una visión patriarcal de la mujer como modelo de virtud.

La primera vez que la religiosa Irene ingresa a escena está leyendo el libro de los Macabeos y expresa su deseo vivir «en santa observancia» (vv. 848) y experimentar algún día la gracia de los mártires: «Mucho es para envidiar / tal suerte; quién pudiera conseguirla» (vv. 852-853). A través de esta acción, Azevedo representa a la joven como un modelo de virtud cristiana que va más allá de los cauces normales de la vocación religiosa. Irene no es solo una monja, es una mujer dedicada a la contemplación apasionada de las escrituras y pondera el martirio como una bendición que la llevará a la unión final con Dios. Cuando Remigio intenta acercarse a Irene y la encuentra estudiando las escrituras, descubre que la joven ha alcanzado un nivel tan elevado de espiritualidad y sabiduría, que ya no necesita de sus enseñanzas: «viendo en Irene que aprovecha tanto / su ingenio milagroso, / que el discípulo diestro / es la dicha sin duda del maestro» (vv. 833-834; 836-837). Esta clase de misticismo es un tópico explorado en la literatura europea desde la baja Edad Media hasta el Barroco, y España, frente a las demás literaturas, constituye una de las grandes escuelas místicas de literatura cristiana cuyos principales exponentes son Santa Teresa y San Juan de la Cruz³. Para estos poetas, la experiencia mística es la unión real con Dios que se alcanza mediante la oración: «San Juan de la Cruz dice que la unión constituye una intuición intelectual de la divinidad; pero es al mismo tiempo, y ante todo, un acto de amor, la culminación suprema del amor que el alma siente por Dios»⁴. Del mismo modo, de la mística cristiana deviene el con-

1. Haro, 1993, p. 155.

2. Baños Vallejo, 2003, p. 70.

3. Parker, 1986, p. 93.

4. Parker, 1986, p. 96

cepto de «muerte mística» que, según el teólogo agustino del siglo xv, Tomás de Kempis, en su obra *Imitación de Cristo*, alude al aniquilamiento del ser que permite la identificación con la divinidad, una muerte voluntaria anterior a la muerte corporal: «Debes estar persuadido de que tu vida debe ser un continuo morir. Y cuanto más muere uno a sí mismo, tanto más comienza a vivir para Dios»⁵. Irene anhela y concreta esta muerte espiritual, que menciona Kempis, al entregarse con júbilo a la muerte física y no oponer resistencia al ataque de Banán, a orillas del río Tajo: «¿Quién ha, Señor, de temer / la muerte por vuestro amor? / ¿Quién ha de temerla, quién?» (vv. 3728-3730).

Estas acciones nos señalan que Irene va encaminada hacia una forma de virtuosismo cristiano próximo al misticismo. Prueba de ello es la aparición de un ángel en dos oportunidades: para advertirle que Britaldo se ha enamorado de ella de forma enfermiza y, ante la inminencia de su muerte, para anunciarle que se encuentra en la gracia de Dios. En ambas ocasiones, el ángel describe a Dios como su verdadero esposo, lo que indica la relación de tipo amorosa entre la mártir y el Dios a quien profesa su fe: «y de celoso tu Esposo / (que hasta en Dios celos se admiten) / me encargó tu defensión / porque, Irene, no peligras» (vv. 1410-1413) y «Ya llegó el tiempo dichoso / en que tienes de te ver / con tu Esposo celestial / a quien has guardado fe» (vv. 3665-3668). El símil que se plantea entre la religiosa y Dios (o Cristo) como una relación entre esposa y esposo es un tópico explotado en las Vidas de Santos medievales. Lo podemos observar, por ejemplo, en Vida de Santa Oria de Gonzalo de Berceo, poema hagiográfico en la que una santa se relaciona con Dios como su esposo. Casualmente, en este poema también estamos frente a una manifestación de trance místico, pues la santa tiene visiones sobrenaturales sobre una vida ultraterrena. En términos genéricos, podríamos decir que esta relación conyugal entre la santa y la divinidad define en gran medida el rol de la mujer dentro de una dinámica amorosa. María Haro sostiene que las bases de la concepción cristiana del amor durante la Edad Media exaltan el control de las pasiones, incluso en el contexto del matrimonio, donde las relaciones sexuales están supeditadas a la procreación. Asimismo, la carga moral recae siempre sobre la parte femenina, quien está llamada a ser un modelo de castidad y honestidad y a guardar prácticas devotas como la oración y ascetismo⁶. La comedia es un claro ejemplo de dichas virtudes, no obstante problematizada por la cadena de adversidades que enfrenta la santa.

Otro aspecto del amor cristiano que se expresa numerosas veces en la comedia es la caridad. A diferencia de las religiones orientales donde la mística se evalúa por la perfección del individuo, lo esencial en el cristianismo y aquello que hace posible la salvación es la caridad. Esta se manifiesta por medio de dos realidades que se complementan: amor de Dios y servicio del prójimo por Dios⁷. Por tal motivo, cuando Irene se entera de la pena de Rosimunda por el desprecio de Britaldo, a pesar de no ser culpable de ello, se hinca de rodillas ante la mujer y se disculpa:

5. Kempis, *Imitación de Cristo*, p. 256.

6. Haro, 1993, pp. 156-159.

7. Pérez-Remón, 1985, p. 19.

No niego que a las pasiones
de Britaldo causa di;
sabe Dios si delinquí
que examina corazones;
no faltó a las atenciones
de mi culpa, y de este modo
con mi culpa me acomodo,
si la he llegado a tener (vv. 1590-1597).

Así también, Irene justifica su visita intempestiva a la casa de Britaldo en el nombre de esta virtud divina: «La caridad, señor mío, / me ha conocido obligada, / sintiendo los males vuestros, / a veros en vuestra casa» (vv. 2456-2459). La caridad es una virtud teológica que implica amor por Dios, pero también amor por el otro: «La primera caridad, que quiere tanto decir como amor de Dios más que de otra cosa, e de sí, e de su cristiano» (*Aut.*, s. v.). El amor *caritas* es al mismo tiempo amor por Dios y amor por el prójimo, e implica un amor desinteresado, que ama sin esperar nada a cambio y procura el bienestar de la persona amada, aun a expensas del propio sufrimiento.

La sabiduría de Irene sobre la caridad se expresa con plena autoridad en su discurso sobre el amor en el segundo acto:

Querer bien es un deseo
del bien de la cosa amada;
querer mucho, ambición es
que la voluntad arrastra.
Querer bien es un afecto
de que otro fin no se saca
más que el querer solamente,
que amor del amor se paga (vv. 2564-2571).

La religiosa busca persuadir a Britaldo de continuar guardando esperanzas sobre su afecto al demostrarle que lo que siente no es amor, pues el verdadero amor es el amor caritativo, similar al que ella misma siente por Dios. El discurso es efectivo porque hace uso de un mecanismo retórico, el *exemplum*, que inspira al receptor a cambiar de actitud y encauzar su afecto a través del testimonio personal:

Mis ojos de las tinieblas
se van abriendo en que estaban,
que sois la luz de mis ojos
con que mi vista se aclara.
De vuestro divino ejemplo
mi afición queda enseñada
a amaros; como decís,
ya tomo aquesta enseñanza (vv. 2692-2699).

Una vez más, la función apelativa que conduce al virtuosismo cristiano opera de forma exitosa. El testigo de la santa, en este caso Britaldo, es convencido por la sabiduría tanto de su discurso como de sus actos. Sin embargo, como veremos

más adelante, el modelo de virtud ostentado por la santa no tiene efectos a largo plazo, pues se ve bloqueada por el peso de la realidad que empuja a los personajes a actuar bajo otros condicionamientos.

Lo que distingue al amor cristiano, del que Irene es la máxima exponente en la comedia, es la unión con Dios. C. S Lewis afirma que mientras uno más practica el amor de forma consciente como caridad y necesidad, más se "asemeja" a Dios: «La semejanza que reciben por su calidad de hijos no es como la de un retrato; es, en cierto modo, más que una semejanza, porque es un acuerdo o unidad con Dios en la voluntad»⁸. En ese sentido, la "ejemplaridad" que valida las acciones de la protagonista dentro de la comedia radica en su semejanza con Dios, entidad divina sobre la que esta construida la cultura premoderna, pero que es un símbolo etéreo, un significado sin significante tangible. Desde esta perspectiva, la mujer se convierte en un símbolo ejemplar, un símbolo persuasivo de virtud cristiana, pero un símbolo al fin. Como símbolo abstracto, su capacidad de agencia es nula o extremadamente limitada; asimismo, no tiene lugar en el mundo real, sino solo en la trascendencia que viene después de la muerte. La comedia sugiere que el mundo terrenal no es lugar para la mujer virtuosa, pues ni siquiera el retiro, el convento o la iglesia pueden alejarla de la perversidad de los hombres. Por este motivo, es válido en términos dramáticos el desenlace anunciado al inicio de la comedia: Irene elige con alegría darle fin a su vida, reunirse con Dios y trascender solo a través de su ejemplo de devoción y amor espiritual.

2. EL AMOR CORTÉS

La comedia es bastante elocuente al mostrar cómo la sencilla y espiritual vida de Irene se ve perturbada por las acciones abyectas de los personajes masculinos. Britaldo ve por primera vez a Irene cuando las hermanas de su congregación irrumpen en la Iglesia donde este contrae matrimonio con Rosimunda. Entonces, el galán se enamora de ella y comienza lo que él describe como una dolencia que no halla remedio: «Ésta es la guerra en la que vivo, / ésta es la lucha en que muero, / ésta es la lid en que acabo, / ésta es el ansia en que peno» (vv. 409-412). El descontento de Britaldo y la naturaleza prohibida de su amor por la religiosa son característicos del amor cortés, tópico de la literatura trovadoresca medieval: «Cortés es el amor imposible por una mujer inalcanzable en el que hay una contingencia forzada que causa sufrimiento»⁹. Sin embargo, en el amor cortés, el sufrimiento no es solo una consecuencia del desamparo sentimental, sino un fin en sí mismo. El galán no persigue la liberación del sufrimiento, sino que lo acepta como medio probatorio de su amor. La obsesión de Britaldo por Irene se camufla bajo la forma de una enfermedad psíquica que lo deshabilita para cumplir sus obligaciones como noble heredero y esposo diligente: «Esto, Irene de mis ojos, / son muestras

8. Lewis, 2006, p. 16.

9. Parker, 1986, p. 30.

de quien se abrasa, / son indicios de quien muere / y evidencias de quien ama» (vv. 2488-2491). Alexander A. Parker sostiene que este culto al sufrimiento oculta algo más que pasión exacerbada por la dama esquiva:

En el campo puramente humano, este culto al sufrimiento, esta equiparación del amor con la muerte y el anhelo de muerte, supone abdicar de toda racionalidad, subordinar la razón a la pasión, y ello, según Jones, se debe a que a la sensualidad inherente al amor cortés se le dejan riendas sueltas y es consentida como si de un deseo sin control se tratara. El amor cortés, siguiendo esta perspectiva, representa por tanto un desorden moral y una enfermedad de la mente precisamente por ser inherente e irrefrenablemente sensual¹⁰.

El amor que Britaldo dice sentir por Irene puede parecer genuino, dentro de las coordenadas del amor cortés, también implica el sometimiento de la mujer que es el objeto del deseo. El vasallaje que el caballero le ofrece a la dama implica un servicio que esta no es libre de rechazar¹¹. Cuando Britaldo siente que no puede resistir más la penitencia en silencio que se ha autoimpuesto, decide llevar músicos al convento donde reside Irene y hacer alarde de su amor. El personaje actúa de forma autónoma y a espaldas del deseo de la amada. Sin embargo, aparece el ángel que había aparecido antes en la contemplación mística de la monja para defender —o, mejor dicho, reclamar— su honor: «Yo soy, groseros y estultos, / quien os dice y desengaña / en vuestros grandes absurdos, / que Irene, que tiene dueño» (vv. 1189-1192). A lo que Britaldo responde: «¿Dueño más que yo? Ninguno» (vv. 1193). El galán tiene la certeza que la dama le pertenece por el hecho de amarla y, por tanto, el desborde de sus pasiones está justificado.

Desde una perspectiva lacaniana, Slavok Žižek apunta que el amor cortés plantea una relación vertical en la cual la dama adquiere una posición de poder sobre el caballero pero, a cambio, el hombre suprime todo carácter objetivo y espiritual de la misma:

La Dama está, pues, lo más lejos posible de toda espiritualidad purificada: funciona como una pareja inhumana en el sentido de una otredad radical que es completamente inconmesurable para nuestros deseos y necesidades... la Dama es el Otro que no es nuestro "semejante", es decir, es alguien con el cual ninguna relación de empatía es posible¹².

Para la teoría psicoanalítica, el amor cortés es un gesto de rebeldía del individuo frente a la autoridad y el poder; sin embargo, dicho movimiento emancipatorio, en la sociedad medieval, es exclusivo del sujeto masculino. Para Žižek, la dama es la elevación de un ideal que no es más que la proyección narcisista de los deseos reprimidos de un hombre eviscerado por sus propias limitaciones¹³.

10. Parker, 1986, p. 33.

11. Parker, 1986, p. 36.

12. Žižek, 1999, p. 137.

13. Žižek, 1999, p. 138.

Un comportamiento similar se observa en Remigio, el monje que le imparte clases de teología a Irene. La comedia sugiere que, a raíz del amor de Britaldo, que desata una serie de acciones nobles por parte de Irene, nace también el amor en el religioso: «Contagio es sin duda amor, / que también se comunica, / y a mi corazón se aplica / de Britaldo este rigor» (vv. 2160-2163). Dicho comportamiento errático e injustificado es lo que René Girard explica a través de su teoría del deseo mimético. Este afirma los hombres son irracionales y se influyen unos a otros cuando están juntos; por tanto, el deseo no se construye a partir de la necesidad o de la escasez, sino a partir del deseo de un semejante¹⁴. Remigio cree que ama a Irene pero, en realidad, su supuesto amor es solo un deseo animado por la proximidad del objeto de deseo de Britaldo. Estamos, entonces, frente a un tipo de amor que tiene toda la apariencia de real pero que se funda en la posesión de un objeto de deseo.

Resulta interesante observar el desenlace de los arranques pasionales de ambos personajes al ver frustrados sus deseos. Por un lado, Britaldo afirma estar solícito a abandonar el amor por Irene bajo la condición de que ningún hombre consiga de ella lo que él no pudo: «Que ninguno otro lograra / lo que yo no puedo, fuera / de celos a queste llaga / peor que la del amor» (vv. 2717-2720). Una especie de “perro del hortelano” que, pese a no disfrutar de su objeto de deseo, clama una autoridad sobre él. No obstante, como observamos después, al enterarse de que dicha promesa ha sido rota —cree que Irene ha cedido al amor de otro al creerla embarazada—, decide vengarse de Irene haciéndola asesinar. Por otro lado, cuando Remigio se sabe desairado por Irene, una fuerza irracional se apodera de él y crea un ardid para perjudicar a Irene mediante una infusión de hierbas que simulan los síntomas del embarazo:

REMIGIO	[...] e Irene, ¿qué culpa tiene para con ella enojaros? ¿Porque no quiso pagaros? Sí, porque se llegue a ver cuál es del odio el poder (vv. 3098-3102).
---------	---

En el caso de Remigio, el exabrupto de violencia sobre el objeto de deseo es totalmente consciente, pero no por ello menos justificado por este.

Žižek sugiere que el amor cortés deviene en violencia cuando el sujeto-pasivo es histerizado, es decir, cuando adopta el rol de un objeto-instrumento de goce del Otro¹⁵. Si aceptamos que Irene representa ese Otro importante para la realización narcisista de Britaldo y Remigio, podemos afirmar que su negativa y supuesta traición a Britaldo, así como su desafío a la autoridad del Remigio provocan la reacción abyecta de ambos: Britaldo le da muerte física y Remigio, la muerte social. Dicha contradicción no es extraña en la representación del amor cortés en la literatura medieval. Según Rüdiger Schnell, es en los textos literarios donde se llega a vislumbrar la verdadera naturaleza contradictoria del amor cortés. Esta es, la contradicción inherente que se manifiesta entre teoría (lo que debiera ser) y práctica (lo

14. Girard, 1996, p. 23.

15. Žižek, 1999, p. 143.

que es). En teoría, el amor cortés supone una serie de valores morales platónicos, mientras que en la práctica, se hace evidente la total incapacidad de los actores para ceñirse a dichos valores¹⁶.

Pese a que las acciones abyectas de los personajes masculinos está justificada bajo el discurso del amor cortés, es importante señalar que la comedia cuestiona la contradicción que subyace en él y sus consecuencias para los personajes femeninos. Para Maria João Dodman, Azevedo critica abiertamente la sociedad portuguesa del siglo XVI al retratar abiertamente las acciones perversas de los personajes masculinos (Remigio la envenena, Britaldo la manda a matar y Banán la asesina por codicia), y pone el dedo sobre la degeneración de un orden social patriarcal en el que las mujeres son las únicas guardianas de los valores de la antigua nobleza caballeresca¹⁷. Lo curioso es que el carácter misógino en la comedia se expresa tanto en las acciones de los personajes masculinos como en el universo social representado, lo que eleva la crítica de Azevedo a un nivel social. Las supuestas faltas de Irene develan una serie de prejuicios viscerales sobre la mujer que son aceptados por los personajes dentro y fuera de la dinámica amorosa: Rosimunda, la esposa de Britaldo, cree que el interés de un hombre siempre es instigado por la mujer, mientras que Britaldo considera que la mujer es esencialmente mentirosa y traidora, por lo que debe ser castigada.

No podemos olvidar que el amor cortés, al igual que el amor cristiano, posee un componente religioso en torno a la amada, como producto de su carácter neoplatónico. Hacia el final de la comedia, se logra establecer como incuestionable la virtud de Irene, quien conoce el amor en su forma más "virtuosa", en contraposición a los pretendientes, que solo conocen el amor en su forma más "egoísta". Sin embargo, esta idealización de la dama recae en un proceso de "secularización", es decir, es reconducido desde las esferas más altas a los niveles más llanos¹⁸, en tanto demuestra su incapacidad de elevar a la dama a un ideal de virtud, como sí hace el amor cristiano, y termina convirtiéndola en un objeto intercambiable. Recordemos también que el amor cortés, al tener como motor la pasión en lugar de la razón, desciende en calidad con respecto al amor cristiano pues es un tipo de amor menos consciente. No obstante, el amor cortés se enmarca también dentro de un discurso patriarcal y pondera a las mujeres como objeto de deseo y goce sensual. Pese a ser elogiada por su belleza externa o, desde una perspectiva cristiana, por sus virtudes interiores, Irene es catalogada como objeto sin subjetividad sin control sobre su destino. Dado que el sufrimiento por amor es un fin en sí mismo dentro la *psique* del amante, la mujer termina siendo un ente intercambiable dentro de una dinámica que tiene como único fin la liberación del ego masculino.

16. Schnell, 1985.

17. Dodman, 2012.

18. Ivanovici, 2011, p. 390.

3. EL AMOR CÓMICO

A la luz de los discursos amorosos descritos, que tienen como protagonistas a los personajes de estatus social elevado, también es interesante girar la atención sobre los sirvientes de la comedia, ya que plantean un modelo discursivo alternativo sobre el amor que permite observar la posibilidad de un nuevo tipo de agencia para los personajes femeninos. En la comedia española de los siglos XVI y XVII, los sirvientes, en tanto personajes secundarios, suelen tener la función de personajes "graciosos" o "bobos". La figura apareció a principios del siglo XVI, cuando los "bobos" tenían apariciones esporádicas en *autos* por festividades religiosas y su función era hacer efecto de contraste y actuar como coro¹⁹. La figura evolucionó hasta cuajar en el gracioso o «figura del donaire», personaje estereotípico una vez establecido el modelo de la Comedia nueva. El gracioso no se caracteriza por ser un personaje digno y heroico como el caballero o noble al que suele servir. Se trata, más bien, de un lacayo que actúa como caricatura de su amo y, al mismo tiempo, oculta la ambición de llegar a ser como él²⁰. La figura del gracioso fue explotada por la mayoría de dramaturgos de la época, en especial por Lope de Vega, quien habría creado el tipo más aceptado en su comedia *La francesilla* (1596). Al escribir *La margarita del Tajo*, bien entrado el siglo XVII, Azevedo conoce las características de los graciosos. Por este motivo, es posible considerar que los graciosos de *La margarita del Tajo*, Etcétera y Lucinda, representan un persuasivo contraste de sus amos, Britaldo y Rosimunda, y, su afinidad amorosa, una excelente contraparte para evaluar el discurso amoroso de los personajes de origen noble.

Etcétera es uno de los dos personajes graciosos de la comedia. Es el sirviente de Britaldo y le sirve de confidente de sus penas amorosas y cómo cómplice en sus intentos por acercarse a Irene. Es un personaje que se caracteriza por su falta de sentido del honor y su gran pragmatismo para afrontar los asuntos amorosos. Por ello, lejos de ser condescendiente frente al descontrol amoroso de su amo, le resta valor a tal arranque de emociones y le sugiere una solución práctica. Cuando Britaldo le confiesa que está enamorado de una monja, este le sugiere que mude de interés por una dama que no sea prohibida: «Pues tu remedio está en esto: / en que a Rosimunda adores / y a Irene olvides» (vv. 460-462). Asimismo, le propone un remedio imaginario: pensar que la esposa es Irene e Irene, la esposa, es decir realizar una operación mental simple para superar los motivos externos de su sufrimiento. El contraste de sus ideas con respecto a su señor connota la función del gracioso en escena, la inversión de los presupuestos del amor cortés:

La función del gracioso sirve de contrapunto a la figura del galán y sirve también de puente entre lo ideal y lo real, entre el héroe y el público. Introduce en la comedia el sentido cómico existencial, que las más de las veces tiene un sentido crítico social. Es también el gracioso a manera de espejo en la comedia, no para reflejar exactamente una realidad, sino para mostrar la imagen opuesta²¹.

19. Ley, 1954, pp. 11-13.

20. Ley, 1954, pp. 71-74.

21. Arango, 1980, p. 379.

El gracioso en esta comedia tiene una naturaleza práctica y concibe el amor no como un vaciamiento de ideales espirituales o pulsiones amorosas, sino como un deseo consciente que se puede moldear a voluntad y se ciñe a las demandas de quien lo experimenta: «También al amor conozco; / mas quiero de calidad, / que sin que amor me haga estorbo / a las conveniencias más» (vv. 953-956). La aproximación al amor del gracioso está libre de los condicionamientos religiosos y neoplatónicos del amor cristiano o el amor cortés que practican los personajes nobles. El comportamiento del gracioso responde a una nueva sensibilidad renacentista en la que el individuo toma el control de su destino:

Surge un ideal desconocido hasta entonces: el que encarnan los que Maquiavelo llama «hombres nuevos». Son hombres que no sienten determinado su destino por el lugar que ocupan, sino que están empeñados en labrárselo mediante su acción. Los grandes individuos fascinan al Renacimiento²².

En esa línea, Etcétera resalta por ser el personaje masculino con una aproximación más racional al tema del amor: «Importuna es la porfía / que de sus pasiones noto, / pues pueden contigo tanto, / y tú con ellas tan poco» (vv. 934-937). Al condenar que Britaldo sea presa de sus pasiones y se aleje de la razón que debe guiar sus acciones se ubica en una posición más cercana al amor cristiano y caritativo de Irene, que al amor cortés y egoísta de Britaldo. Sin embargo, para el gracioso, el uso de la razón no es parte de un discurso cristiano que justifica un programa moral, propio de una sensibilidad medieval, como lo es para Irene, sino el emprendimiento de una acción consciente en aras de sus intereses personales. El amor, de este modo, desciende un escalón más en el idealismo platónico propio del amor cristiano y, hasta cierto punto, el amor cortés, pues el motor operante es el bienestar personal y, en ocasiones, este responde a la simple satisfacción física.

Etcétera mantiene una relación sentimental con la dama de compañía de Rosimunda, Lucinda, y en los diálogos que mantienen podemos entrever una dinámica amorosa diferente a la de los amos. La primera vez que conversan, es Lucinda y no Etcétera quien expresa primero un interés amoroso:

LUCINDA	Me has ya perdido el amor.
ETCÉTERA	Bien poco se pierde en eso.
LUCINDA	¡Ah, traidor!, ¿así me pagas?
ETCÉTERA	Pues diga usted, ¿qué le debo?
LUCINDA	Mil afectos, mil cuidados (vv. 547-551).

Y, por lo contrario, es el gracioso quien se muestra esquivo ante su propuesta: «El desdén con que me trata, / me hace con que más le quiero. / Con la red de la esquianza / estos pececillos pesco» (vv. 589-592). Estos diálogos señalan, una vez más, la inversión de los roles entre amos y sirvientes; en este caso, la inversión de los roles de género en el ámbito de las relaciones amorosas. En el amor cómico, la mujer tiene la agencia para cortejar al hombre de su agrado sin temor a perder su

22. Villoro, 1992, p. 21.

honra, así como el hombre puede rechazar los cortejos de la mujer cuando esta no sirve a sus intereses. Esto se debe a que los personajes graciosos no tienen cualidades elevadas que mostrar ni, mucho menos, un honor que defender.

La inversión del orden social llevada a cabo por los graciosos resulta conveniente para poner en perspectiva las acciones de los amos pues, como señala Mikhael Bajtín, la carnavalización en materia literaria es un término cargado de contenido político: «En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana»²³. En ese sentido, los graciosos son claramente elementos carnalescos pues ofrecen una mirada alternativa a los discursos dominantes en el ámbito señorial. Ahora bien, la carnavalización de los graciosos, como discurso alternativo, parodia la vida cotidiana de los amos, pero no busca anularla del todo, sino plantear «una negación que simultáneamente resucita o renueva aquello mismo que niega. Lo resucita y lo renueva, pero también lo trastoca»²⁴. Por ello, la dinámica amorosa entre Etcétera y Lucinda no transgrede el marco patriarcal en el que se emplazan los discursos amorosos de los amos, sino que los comenta y hasta cierto punto los critica al proponer fórmulas alternativas para las relaciones amorosas.

A medida que avanza la obra, el juego amoroso entre Etcétera y Lucinda se vuelve a invertir. Cuando Irene es asesinada y la verdad sobre su inocencia es develada, el gracioso, tal vez inspirado por la bondad ejemplar de Irene, le propone matrimonio a Lucinda. Sin embargo, la criada lo rechaza y decide acompañar a su señora Rosimunda al convento en el que desea confinarse:

LUCINDA	Yo te acompaño, que he de ser monja profesa.
ETCÉTERA	¿Con que no quieres casarte?
LUCINDA	No, señor (vv. 4175-4178).

Mientras a Rosimunda solo le queda enclaustrarse en el convento después del crimen atroz de su marido, Lucinda tiene la alternativa de aceptar la oferta de Etcétera y optar por un desenlace amoroso convencional en términos sociales. No obstante, la comedia ha mostrado las aberraciones del género masculino en su máxima expresión y, por tanto, no resulta conveniente para ninguna mujer, ni siquiera para las mujeres de la servidumbre, emprender una relación amorosa con ningún hombre. Por ello, Lucinda decide voluntariamente recluirse en el convento, lo que implica rechazar el matrimonio como una opción viable para su futuro. De esta manera, la comedia critica la sociedad patriarcal de la que forman parte el amor cortés y el amor cómico y, hasta cierta medida, también el amor cómico al reconocerse limitado por ese gran marco de acción.

23. Bajtín, 1979, p. 179.

24. García Rodríguez, 2013, p. 125.

Como observamos, los personajes graciosos plantean una carnavalización del orden social con fines políticos, y el amor cómico, como discurso carnavalesco, cuestiona los discursos hegemónicos que controlan la comedia: el amor cristiano y el amor cortés. Etcétera y Lucinda nos recuerdan que existe un estrato social inferior —el de los criados que acompañan a sus amos— en el que es posible que los personajes participen de dinámicas amorosas alternativas, mucho más convenientes para el éxito personal. En el caso de los personajes femeninos, este discurso amoroso es mucho menos restrictivo, pues le permite cortejar a un hombre, como no pueden las damas de la nobleza. Asimismo, le permite escapar de la autoridad patriarcal al que están subordinadas las damas y elegir si el matrimonio es una opción para ellas. Esto eleva a la mujer a un estado de sujeto con agencia en el que existe la posibilidad de existir como una voluntad dentro de la comedia, pues el amor cómico permite la agencia de la mujer dentro de los ideales renacentistas de la superación individual. No obstante, el universo social de la comedia continúa siendo jerarquizada y las posibilidades de los personajes graciosos son veladas por su lugar marginal dentro de este. Si Lucinda puede decidir sobre su futuro es por su lugar menor dentro de la sociedad representada. Sin embargo, en este discurso, la crítica a la sociedad patriarcal es aún más feroz, pues ni siquiera Lucinda ve como una opción plausible el unirse en matrimonio aun cuando puede hacerlo libremente y con quien ella desee. Bajo esta perspectiva, el amor cómico en la comedia representa la crítica abierta de Azevedo al orden patriarcal del que es parte, como dama de la corte de los Austria.

4. CONCLUSIONES

Los discursos amorosos en el teatro del Siglo de Oro sorben de distintas fuentes y conviven unos con otros. Por ello, es importante estudiarlos como discursos que se interrelacionan, se cuestionan y se suceden unos a otros. En términos generales, se puede afirmar que los discursos amorosos de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* les confieren a las mujeres roles diferentes, con grados de agencia variable y subjetividades en crecimiento. De hecho, estos se presentan a maneras capas ideológicas que constriñen al sujeto femenino de manera más o menos radical de acuerdo a su lugar dentro de la sociedad y la dinámica amorosa en la que se ve envuelto. El amor cristiano la convierte en un símbolo de virtud, pero le resta todo atisbo de subjetividad y la convierte en un ideal invisible; el amor cortés le ofrece un lugar dentro la realidad, pero como objeto de deseo para la liberación del ego masculino; y, el amor cómico le devuelve la condición de sujeto, pero a costa de su marginalidad en el orden social. Como se puede apreciar, ya sea como símbolo virtuoso, objeto de deseo o sujeto marginal, los personajes femeninos tienen roles limitados por un sistema patriarcal que determina todos los aspectos de la vida de los personajes. Azevedo es muy hábil al presentar un espectro de posibilidades dentro de los discursos amorosos para demostrar que las estructuras patriarcales desbordan todos los espacios que ocupan las mujeres y los roles sociales a los que pueden aspirar. Asimismo, presenta una crítica que se concentra en la degeneración masculina y sus consecuencias para la integridad moral y física

de los personajes femeninos. De esta manera, el desenlace de la comedia propone para los personajes femeninos la reclusión voluntaria en el convento, la convivencia en una comunidad de mujeres y el completo alejamiento del mundo patriarcal como la única posibilidad para recuperar cierto grado de agencia y sobrevivir a la sociedad patriarcal.

BIBLIOGRAFÍA

- Arango, Manuel Antonio, «El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo xvii: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca», *Thesaurus*, 35.2, 1980, pp. 377-386.
- Azevedo de, Ángela, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, en *Women's Acts Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, ed. Teresa Scott Soufas, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Haro, Marta, «La concepción del amor cristiano a través de la virtuosa casada: Castigos y doctrinas que vn sabio daua a sus hijas», en *Literatura Medieval, Volume IV, Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Edições Cosmos / Associação Hispânica de Literatura Medieval, 1993, pp. 155-159.
- Ivanovici, Víctor, «"Secularizando" el amor cortés», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Christoph Strosetzki, Málaga, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 389-410.
- Lewis, C. S., *Los cuatro amores*, Nueva York, Rayo, 2006.
- Dodman, Maria João, «Notions of Man and Manhood in Seventeenth-Century Iberia: the Nobleman of *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* of Ángela de Azevedo», *Moenia*, 18, 2012, pp. 401-415.
- García Rodríguez, Raúl Ernesto, «La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar», *Athenea Digital*, 13.2, 2013, pp. 121-130.
- Girard, René, *The Girard Reader*, ed. James Williams, Nueva York, Crossroad, 1996.
- Kempis, Tomás de, *Imitación de Cristo*, París, Librería de Garnier, 1883.
- Ley, Charles David, *El gracioso en el teatro de la península (siglo xvi-xvii)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

- Parker, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española: 1480-1680*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1986.
- Pérez-Remón, Joaquín, *Misticismo oriental y misticismo cristiano. Caso típico: Teresa de Jesús*, Barcelona, Fundación Obra Cultural, 1985.
- Schnell, Rüdiger, *Causa amoris: Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Berne / Munich, Francke Verlag, 1985.
- Vega, Lope Félix de, *La francesilla*, ed. Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Siglo de Oro, 1981.
- Villoro, Luis, *El pensamiento moderno: filosofía del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Žižek, Slavoj, «El amor cortés o la mujer como cosa», en *El acoso de las fantasías*, México, Siglo XXI Editores, 1999, pp. 135-168.