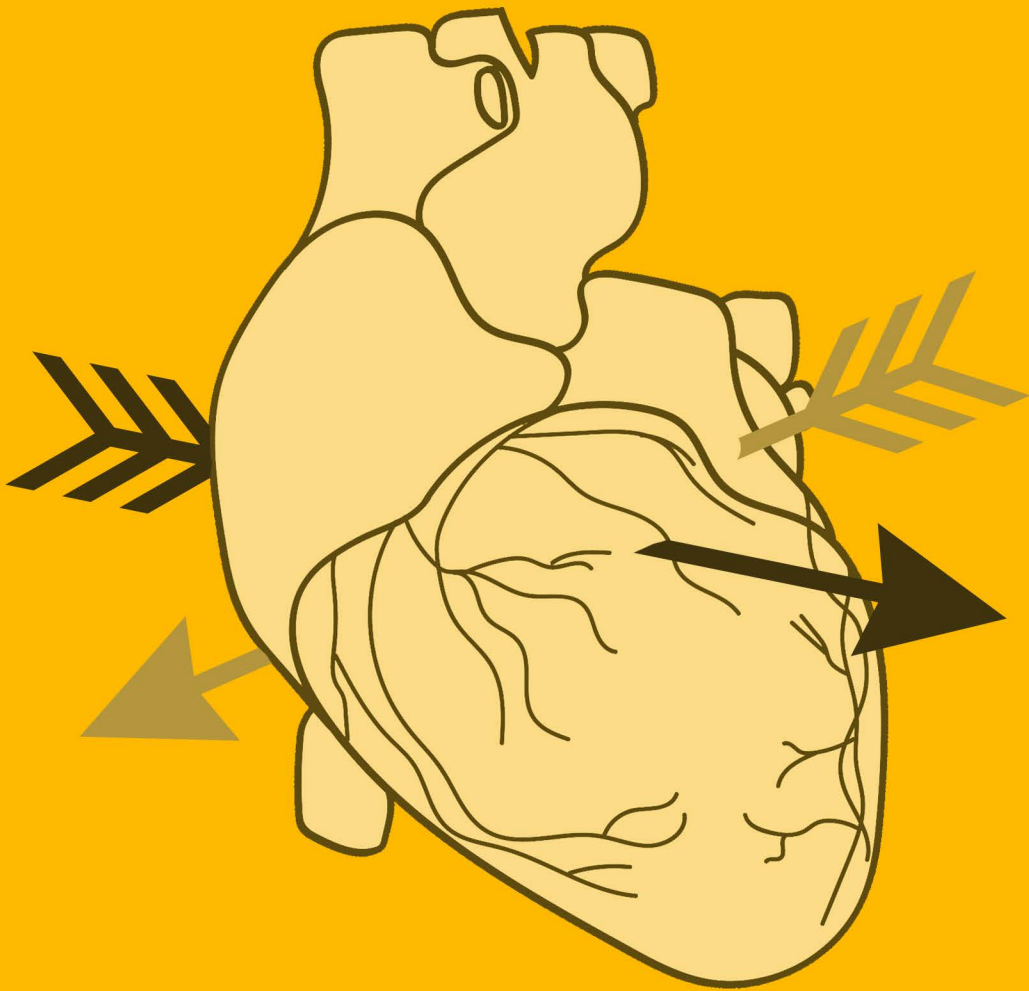


# vistazo

7 | 2024

Gartner, Pia | El-Tahir, Mona | Wazlawik, Marlene  
Teresa Hiergeist (Hg.)



## MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

Discursos del amor en el Siglo de Oro

# vistazo.

2024 Vol. 7 | Más allá de la muerte

## INHALT

**TERESA HIERGEIST**

DISCURSOS DEL AMOR EN EL SIGLO DE ORO: INTRODUCCIÓN

**1-10**

**PIA GARTNER**

MISOGINIA Y PRUDENCIA FEMENINA EN *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

**11-32**

**MONA EL-TAHIR**

VALORES EN CONFLICTO: LA INCOMPATIBILIDAD DEL MATRIMONIO  
Y LA AMISTAD BAJO LA INFLUENCIA DE LOS CELOS EN *EL CURIOSO  
IMPERTINENTE* DE MIGUEL DE CERVANTES

**33-57**

# vistazo.

**2024 Vol. 7** | Más allá de la muerte

**MARLENE WAZLAWIK**

AMOR ES FIDELIDAD: EL MATRIMONIO COMO RECOMPENSA EN *LA  
TRAICIÓN EN LA AMISTAD* DE MARÍA DE ZAYAS

**58-75**

# DISCURSOS DEL AMOR EN EL SIGLO DE ORO: INTRODUCCIÓN

TERESA HIERGEIST

---

► **Índice de este número**

**2024 | Vol. 7**

**Más allá de la muerte:**

Discursos del amor en el Siglo de Oro

Seite 1-10

**vistazo.**

# DISCURSOS DEL AMOR EN EL SIGLO DE ORO: INTRODUCCIÓN

## TERESA HIERGEIST

El amor es una fuerte conexión y afinidad con sujetos u objetos de todo tipo (seres vivos, objetos, acontecimientos, etc.) que crea significado y actúa como catalizador de sentimientos tanto positivos como negativos. El amor puede surgir de una atracción espontánea o gradual, reforzarse a través de intereses y/o valores compartidos y mantenerse a través de acciones y experiencias compartidas.

Esta es la definición que los participantes del seminario 'Más allá de la muerte. Discursos del amor en el Siglo de Oro', que se impartió en el semestre de verano del 2024, acordaron, cuando al inicio del semestre se preguntaron qué es realmente el amor. Si es posible definirlo de forma tan general como lo indica la definición arriba, es evidente que el amor tiene una cierta universalidad.<sup>1</sup> Así, también se explica por qué el tema del amor ha fascinado a las personas e inspirado la producción literaria a lo largo de toda la historia de la humanidad.<sup>2</sup>

Sin embargo, el amor no es un fenómeno ahistórico, sino que cambia de acuerdo con las circunstancias culturales. Los marcos en los que se

organiza la experiencia del amor, cómo se etiquetan, clasifican e interpretan sus diversas facetas o cómo se integran en normas, reglamentos y prohibiciones son expresión de las pautas de interacción, de los valores y de las identidades de cada época.<sup>3</sup>

A partir de esta premisa, profundizamos en las especificidades del discurso sobre el amor en la España de los siglos XVI y XVII, tomando como base el estudio de las distintas formas de amor (*eros*, *philia*, *caritas*, *ágape*), su relación con la “amistad” y la “alianza política”, las cualidades afectivas vinculadas a él (mal de amores, celos, etc.), y su normalización e institucionalización (como la estrecha relación con el concepto de honor y matrimonio). También prestamos especial atención en la influencia de categorías sociales, como el género y la clase social, en las ideas y valoraciones sobre el amor. Nuestro corpus comprendía textos de diversos géneros: En cuanto a la poesía, analizamos “Amor constante más allá de la muerte” (1648) de Francisco de Quevedo y “Égloga primera” (1534) de Garcilaso de la Vega; en el marco de textos narrativos, *Don Quijote* (1605) de Miguel de Cervantes y *Libro de la vida* (1588) de Santa Teresa de Jesús, y, en cuanto a textos de teatro, nos ocupamos de *La traición en la amistad* (~1618) de María de Zayas y *Fuente Ovejuna* (1619) de Félix Lope de Vega.

A través de estos textos observamos que el amor erótico en el Siglo de Oro se conceptualizaba mayoritariamente de forma negativa. Desde un punto de vista semántico, se asocia con la pecaminosidad, la violencia, la guerra,

<sup>1</sup> Cf. Günter Burkart: *Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung*, Springer 2018, 9.

<sup>2</sup> Cf. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt 1994, 24.

<sup>3</sup> Cf. Eva Illouz: *Der Konsum der Romantik*, Frankfurt 2007, 35.

el tormento, la enfermedad, la locura o la animalidad<sup>4</sup>, y, en este contexto, también se hace hincapié en las dificultades de las relaciones amorosas. Esto se observa, por ejemplo, en las metáforas que recorren típicamente los textos literarios, caracterizadas por su naturaleza altamente emotiva y a menudo destructiva. En “Égloga primera” de Garcilaso, por ejemplo, el amor se presenta como “encendido fuego en que me quemo más helada que nieve”<sup>5</sup> y en el Quijote, el protagonista afirma, en una carta que ironiza sobre las representaciones del amor en las novelas de caballería, que está “ferido de punta de ausencia y [...] llagado de las telas del corazón”.<sup>6</sup> El amor aparece como una fuerza destructora de la unidad y aleja a los afectados de sus deberes comunitarios, volviéndolos antisociales y creando así confusión, discordia, desarmonía y caos.<sup>7</sup> Retóricamente, este descentramiento psicológico y social a través del amor se materializa en construcciones antitéticas y formulaciones hiperbólicas. Esto queda claro, por ejemplo, en *La traición en la amistad*, donde los impulsos e intrigas amorosos de la aristócrata Fenisa perturban tres relaciones que hasta entonces habían seguido un curso ordenado. El descuido de los asuntos públicos se ve afectado y es necesaria una gran habilidad diplomática para reconducir todo a su cauce. Así pues, Eros queda explícitamente devaluado como factor perturbador del equilibrio personal y social. El amor espiritual,

<sup>4</sup> Cf. Jaime Fernández S.J.: “El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega”, en: Christoph Strosetzki (ed.): *Actas del V congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid 2001, 531-539, aquí: 532.

<sup>5</sup> Garcilaso de la Vega: “Égloga primera”, en: id.: *Poesías completas*, Barcelona: Fontana, 1994, vs. 59.

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alfaguara, 2005, 245.

<sup>7</sup> Cf. Robert Folger: *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*, Chapel Hill 2002, 62.

es decir, el vínculo platónico con una persona del sexo opuesto se considera mucho más positivo. Se vive como algo significativo, sublime e ideal, ya que alberga la posibilidad de mejorar la propia virtud y, al hacerlo, crecer más allá de uno mismo y de los propios instintos y deseos.<sup>8</sup> Por lo tanto, el amor espiritual también se describe en términos hiperbólicos y encomiásticos.<sup>9</sup> Esto puede percibirse con claridad en el soneto de Francisco de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, donde tras la superación del cuerpo —que todavía se muestra en partes fragmentadas en el primer terceto bajo connotaciones negativas (prisión, fuego) y en pretérito perfecto— se alcanza una trascendencia y totalidad absoluta, que a su vez superan los límites entre la vida y la muerte y logran así una armonía transmitida por el ritmo del segundo terceto, cuya positividad se acentúa a través del tiempo futuro.

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,  
Venas, que humor a tanto fuego han dado,  
Médulas, que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrá sentido;  
Polvo serán, mas polvo enamorado.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cf. Martin Hähnel/Annika Schlitte/René Torkler: *Was ist Liebe? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2016, 160.

<sup>9</sup> Cf. Gary Joseph Brown: *Rhetorics, Structures, and Petrarchan Pose in the Spanish Siglo de Oro Love Sonnet*, Madison 1974, 273.

<sup>10</sup> Francisco de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte”, in: Martin von Koppenfels/ Susanne Lange (ed.): *Klingende Einsamkeit – Soledad sonora. Kleine Anthologie spanischsprachiger Lyrik*, München: Beck, 2023, 56.

La idealización del amor espiritual llega a veces tan lejos que adquiere un carácter sagrado, por lo cual se suele hablar en el Siglo de Oro de una “religión del amor”.<sup>11</sup> En esta disposición, el amor tiene un carácter instrumental que sirve a la propia perfección moral o es un camino hacia Dios, de modo que está en cierta medida delimitado moral o religiosamente. Naturalmente, esta forma de amor está desprovista de todo componente físico. Los amantes de modelo apoteótico son inalcanzables por restricciones sociales, su residencia en un lugar remoto o su muerte.<sup>12</sup> Así pues, los deseos físicos se subliman para elevar el amor a un nivel superior y atribuirle un carácter trascendental. En consecuencia, en el Siglo de Oro se observa una clara jerarquización entre el amor físico y el espiritual.

A pesar de esta atribución dicotómica y unívoca de valores, se puede observar que existe una tensión constante entre los componentes físicos y espirituales en la representación del amor, especialmente en el siglo XVII. Lo cual puede indicar que la marginalización de Eros se percibe como algo no exento de problemas y que incluso existe cierta lucha por su integración.<sup>13</sup> Esto puede explicarse por el hecho de que los discursos amorosos cristianos del Siglo de Oro se vieron notablemente cuestionados por influencias antiguas. Además, el énfasis puesto en el más allá y la

---

<sup>11</sup> Cf. Alexander A. Parker: *The Philosophy of Love in Spanish Literature, 1480-1680*, Edinburgh 1985, 41.

<sup>12</sup> Acerca del juego de distancias espaciales e ideales en el discurso del amor cf. Luis F. Avilés: *Avatares de lo invisible. Espacio y subjetividad en los Siglos de Oro*, Madrid 2017, 21.

hostilidad hacia el cuerpo —presentes en el discurso medieval<sup>14</sup> y en muchas representaciones literarias del contexto cortesano— se pusieron en duda por formas de pensar con un mayor enfoque antropocéntrico y holístico. Tal cambio en el pensamiento se nota en la importancia que se concede, por un lado, a las descripciones de la sensualidad y el erotismo, aunque a menudo sigan siendo estigmatizantes.<sup>15</sup> Por otro lado, se advierte en el hecho de que las ideas del amor puramente espiritual son cuestionadas en varias ocasiones o su idealidad es deconstruida al chocar con la realidad cotidiana de las relaciones, por lo que el amor se hace visible como una ilusión. Este es, en cierto modo, el caso de la modelación de la relación amorosa de don Quijote con su adorada Dulcinea de Toboso<sup>16</sup>, pues el protagonista la percibe como una dama aristócrata, casta, virtuosa y bonita, mientras su compañero Sancho la describe así:

¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe

<sup>13</sup> Niklas Luhmann señala una transformación en la codificación de la intimidad en la segunda mitad del siglo XVII (cf. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt 1994, 51).

<sup>14</sup> Cf. Alice Pechriggl: *Eros*, Wien: Facultas, 2009, 47 y 57.

<sup>15</sup> Cf. Alice Pechriggl: *Eros*, Wien: Facultas, 2009, 73-75.

<sup>16</sup> Cf. Robert Bayliss: *The Discourse of Courtly Love in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Cranbury 2008, 136.

vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado de bien, puesto que le lleve el diablo.<sup>17</sup>

La acumulación de comportamientos y características poco refinados, en combinación con las numerosas expresiones coloquiales, contrasta claramente con las nobles ideas del amor cortés que don Quijote extrajo de la lectura de los romances de caballería. Aquí no sólo se pone de manifiesto que hay distintas visiones de la realidad y del amor cuyos conceptos son incompatibles entre sí, sino también que las nociones idealistas del amor no pueden hacer frente a la prueba práctica. En comparación con otras formas sociales como la amistad, el amor —especialmente el erótico— resultaba inferior. Mientras que la amistad, que en el Siglo de Oro era menos individual e íntima que hoy<sup>18</sup> y que —especialmente en los círculos aristocráticos— a menudo tenía motivaciones políticas, diplomáticas o comerciales, se consideraba como forma de establecer el orden social o, al menos, tenía un efecto estabilizador en la sociedad, el amor se entrelazaba con la sensualidad, la banalidad y la ligereza.<sup>19</sup> También hay una implicación de género en este

<sup>17</sup> Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alfaguara, 2005, 242.

<sup>18</sup> Cf. David Garrioch: “From Christian Friendship to Secular Sentimentality. Enlightenment Re-Evaluations”, en: Barbara Caine (ed.): *Friendship. A History*, London 2009, 165-214, aquí: 167.

<sup>19</sup> Cf. Reginald Hyatte: “Humanistic Models of Marriage and Amicitia”, en: Julian Haseldine (ed.): *Friendship in Medieval Europe*, Baskerville 1999, 251-261, aquí: 251-254.

aspecto: la amistad tiene una connotación claramente masculina, ya que desde Aristóteles está concebido como un vínculo entre dos individuos virtuosos que se perfeccionan moralmente, mientras que el amor suele asociarse a la feminidad por su componente físico. Es precisamente esta tradición con la que juega la obra *La traición en la amistad*. La cual, como ya se ha dicho, representa de forma clásica la función estabilizadora de la amistad a nivel social y la función destructiva del amor, sin embargo, en ella se revierten las habituales atribuciones de género. Al final, no son los hombres quienes restauran el orden —están demasiado enredados en celos y delirios de amor para poder pensar con claridad—, sino las mujeres, que reconocen estas intrigas. Por ello, entran en una alianza amistosa con el objetivo de restaurar el orden mediante la razón y el cuidado. En este sentido, la obra cuestiona de manera protofeminista las nociones de la relacionabilidad femenina en el Siglo de Oro.<sup>20</sup> Además de esto, se puede observar que las ideas sobre sexualidad y jerarquías de género que circulaban en la temprana Edad Moderna se expresan de forma particularmente en el tema del amor. Las relaciones de pareja que se muestran obedecen a una lógica heteronormativa. Debido únicamente a la estricta censura católica, no hay alusiones a la homosexualidad, y si las hay, solamente aparecen de forma camuflada y ambigua.<sup>21</sup> Actitudes

<sup>20</sup> Este plantamiento también se nota en: cf. Robert Bayliss: “Feminism and María de Zayas’s Exemplary Comedy, *La traición en la amistad*”, en: *Hispanic Review* 76.1 (Winter 2008), 1-17; Juan Gil-Olse: “La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas”, en: *Bulletin of Hispanic Studies* 93.4 (1996), 361-384.

<sup>21</sup> María José Delgado Berlanga sostiene, por ejemplo, que el primer encuentro de las tres damas, que restauran el orden social mediante su alianza en *La traición en la amistad* recurre retóricamente a patrones del discurso amoroso e integra



patriarcales y misóginas se encuentran en todas partes, las mujeres suelen aparecer como objetos pasivos del deseo masculino que a menudo son desvalorizados.<sup>22</sup> En el caso de la poesía pastoril, todo un género se basa en la acusación reprobatoria y a veces insultante de la amada por no satisfacer los deseos amorosos de un yo masculino. En “Égloga primera”, por ejemplo, el yo lírico, cuyos deseos siguen sin respuesta, se ensaña con su amada. Su tristeza se convierte en pena, luego en reproche y finalmente en maldición, de modo que termina enunciando las siguientes palabras:

¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,  
pues ves desde tu altura  
esta falsa perjura  
causar la muerte d'un estrecho amigo,  
no recibe del cielo algún castigo?  
Si en pago del amor yo estoy muriendo,  
¿qué hará el enemigo?<sup>23</sup>

---

numerosas descripciones de atributos físicos y también expresiones físicas de afecto como abrazos y besos, podría ser una referencia oculta a la homosexualidad de las protagonistas (cf. María José Delgado Berlanga: “Lesbiagrafisis. Exposición y expansión del deseo femenino en La traición en la amistad de María de Zayas y Sotomayor”, en: María José Delgado/ Alain Saint-Saens (ed.): *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, New Orleans 2000, 379-394, aquí: 387). Hay que reconocer que esta interpretación puede parecer anacrónica y que la representación puede entenderse alternativamente en el sentido de que la transposición del concepto de amistad con sus connotaciones masculinas a protagonistas femeninas lleva a una hibridación de las existentes atribuciones de género, que prepara la formación de una codificación específicamente femenina de la amistad (cf. Teresa Hiergeist: “Amistad a primera vista. Nuevas conceptualizaciones de las relaciones sociales en *La traición en la amistad* de María de Zayas (1630)”, en: Marlen Bidwell-Steiner/ Teresa Hiergeist (ed.): Hogar,

Para mantener su papel de víctima, que implica la criminalización de su amante desinteresada, suplica a una fuerza trascendente que se vengue de ella. Ahí el isótopo “guerra” (muerte, enemigo) sugiere que esta venganza idealmente debería ser violenta. Además, las mujeres tienden a ser retratadas como personas que siguen sus instintos físicos y perturban así el equilibrio social. También están presentadas a menudo como propiedad del marido o del padre quienes, por ejemplo, pueden decidir sobre su lugar de residencia, su vestimenta o sus contactos sociales<sup>24</sup> y castigarlas — como ocurre a menudo en los dramas de honor— por desviarse de sus ideas.<sup>25</sup>

Las representaciones literarias del amor en el Siglo de Oro están estrechamente vinculadas a la categoría de estatus social. La mayoría de los textos disponibles hoy en día tratan de las relaciones amorosas entre la aristocracia, una circunstancia relacionada con el hecho de que éste es el público al

metrópolis, corte. Negociaciones culturales de la socibilidad en la España del Siglo de Oro, Madrid: Iberoamericana 2025, 65-82, aquí: 77).

<sup>22</sup> Cf. Robert Bayliss: *The Discourse of Courtly Love in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Cranbury 2008, 18.

<sup>23</sup> Garcilaso de la Vega: “Égloga primera”, in: id.: *Poesías completas*, Barcelona: Fontana, 1994, vs. 92-97.

<sup>24</sup> Cf. Charlene Villaseñor Black: “Love and Marriage in the Spanish Empire: Depictions of Holy Matrimony and Gender Discourses in the Seventeenth Century”, en: *Sixteenth Century Journal* 32 (2001), 637-667, aquí: 648.

<sup>25</sup> Cf. Alfonso de Toro: “Honor, deseo, sexualidad y estrategias de sustitución y de subversión en los dramas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII”, en: Alberto Roncaccia (ed.): *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*, Florencia 2004, 315-352, aquí: 321.

que se dirige la mayor parte de la literatura escrita. Si en los textos aparecen personajes de clases más pobres, sus historias de amor suelen representarse de forma más cómica y con un componente físico más pronunciado —de acuerdo con la regla de división estilística— mientras que las historias de amor ambientadas entre la aristocracia se tratan con seriedad, normalmente trágica. En conjunto, puede observarse que el amor en el Siglo de Oro tenía una dimensión social más clara que hoy en día. Con quién se mantiene una relación amorosa, cómo se vive y cultiva o incluso con quién se contrae matrimonio no es una decisión íntima o individual, sino que se basa en las expectativas sociales.<sup>26</sup> Esto se demuestra, por una parte, en que las fronteras de clase se mantienen siempre en las relaciones y, por otra, en que el amor está vinculado de forma relativamente constante al tema del “honor”. Esto se observa, por ejemplo, en *Fuente Ovejuna*, donde la violación de Laurencia por el comendador incita no sólo a su padre y a su prometido, sino a toda una comunidad del pueblo a vengarse de su agresor. Esta venganza en el tercer acto de la obra tiene una connotación positiva y se presenta como un acto heroico obligatorio, signo de masculinidad y humanidad. El aspecto de género también entra en juego en términos de honor, como ya puede verse aquí: en el Siglo de Oro, conquistar el corazón de una dama es considerado como un signo de honor y masculinidad. En particular, el deseo erótico se percibe como una amenaza para el honor, ya que la realización de los deseos eróticos puede disminuir

---

<sup>26</sup> Cf. Jesús M. Usunáriz: “Marriage and Love in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain”, en: Silvana Seigel Menchi/ Emlyn Eisenach/Charles Donahue (ed.): *Marriage in Europe, 1400-1800*, Toronto 2016, 201-224, aquí: 202.

<sup>27</sup> Cf. Ignacio Arellano: *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid 2011, 97.

la posición social.<sup>27</sup> Sobre todo —y aquí también se aplica el patrón patriarcal— si la esposa o prometida tiene pensamientos o acciones lascivos, se provoca una venganza por parte de los hombres, la cual también es en parte preventiva, especialmente porque en aquella época la esposa era considerada propiedad y en este sentido cualquier falta de castidad por su parte recaía sobre el marido.<sup>28</sup> En los textos literarios, este escenario conduce a menudo a una legitimación de los celos masculinos y a una dramatización del adulterio femenino.<sup>29</sup> Esto se pone de manifiesto y a la vez se cuestiona en “El curioso impertinente”, donde un marido recién casado se ve tan afectado por los celos que, a pesar de la pronunciada virtud de su esposa, constantemente pone a prueba su fidelidad en entornos concertados. Esta fijación excesiva por una posible violación del honor la precipita. De este modo, el texto no sólo ilustra la nocividad del honor para las relaciones amorosas, sino que también sugiere que el comportamiento de los amantes no depende de rasgos de carácter esenciales que permitan dividirlos en castos y rechazados, sino que más bien también está influido por las condiciones marco y, por tanto, tiene un carácter constitutivo e interaccionista. Esto sugiere una modernización del concepto de subjetividad humana. A pesar de que el discurso amoroso del Siglo de Oro está fuertemente determinado por la sociedad, se percibe una tendencia a la individualización en torno a los conceptos de amor. Por un lado —también bajo la influencia petrarquista— aparece un número creciente de poemas que,

<sup>28</sup> Cf. Melveena McKendrick: *Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*, Kassel 2002, 20.

<sup>29</sup> Cf. Ana María Laguna/ John Beusterien: “Introduction”, en: Id.: (ed.): *Goodbye Eros Recasting Forms and Norms of Love in the Age of Cervantes*, Toronto 2020, 3-32, aquí: 13.

a pesar de los esfuerzos por imitar y tomar prestados modelos literarios, parecen ser, al menos en cierta medida, obras de creación propia.<sup>30</sup> Por otra parte, surgió en la España de la temprana Edad Moderna una literatura mística sobre el amor a Dios, en la que la relación personal con Dios más allá y a veces incluso en contra de las barreras institucionales desempeñaba un papel central. Cuando Teresa de Ávila describe en el *Libro de la vida* visiones extáticas de una fusión con Jesús con gran confianza en sí misma y vigor, no se puede negar que el amor religioso adquirió también cada vez más un carácter íntimo, al negociarse ampliamente su cualidad emocional individual. Esto se puede observar, por ejemplo, en el siguiente pasaje, donde la santa dibuja una de sus visiones:

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.<sup>31</sup>

En la fusión de felicidad y dolor, en la negociación de lo físico y lo espiritual al igual que en el simbolismo fálico de la daga dorada que penetra en la carne del yo, este fragmento recurre claramente al discurso amoroso de la Edad Moderna. El alargamiento de las frases, que integran cada vez más

inserciones y repeticiones, crea un ritmo acelerado que también puede parecer climático y transmite así cierta excitación. El código erótico se combina aquí con la fe, un ámbito sometido a un control y una influencia institucional a principios de la Edad Moderna, especialmente en España. Por supuesto, tales narraciones místicas con un componente autobiográfico<sup>32</sup> eran a menudo una espina clavada en el costado de la Iglesia, por lo que ésta se esforzaba en contenerlos.

En conjunto, aunque el discurso amoroso del Siglo de Oro, además de crear identidad, es tal que consolida normas y jerarquías sociales, también resulta ser un discurso que se encuentra en el proceso de experimentar cambios fundamentales: se explora nuevamente la relación entre lo físico y lo espiritual, se cuestionan las relaciones de género y se encuentran huellas de una subjetivización e individualización del discurso amoroso. Las raíces de muchas de las ideas o lugares comunes actuales sobre el amor se encuentran ya en los escritos de los siglos XVI y XVII, por lo que la lectura de estos textos puede ayudar a sensibilizarnos ante la evolución de los conceptos actuales del amor.

Los artículos de este número de *Vistazo* son tres tesis de licenciatura. En “Amor es fidelidad. El matrimonio como recompensa en la Traición en la amistad”, Marlene Wazlawik aborda la cuestión de por qué se otorga a la institución matrimonial un papel tan central e ineludible en las obras teatrales, aunque por lo demás sean bastante liberales en cuanto al discurso amoroso y de género, perfilando la estructura social característica del siglo

<sup>30</sup> Cf. Isabel Torres: *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire*, Woodbridge 2013, 34.

<sup>31</sup> Santa Teresa: *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 2006, 353.

<sup>32</sup> Cf. Patricia Fernández Martín: “La función ético-política de la autobiografía femenina renacentista: el caso del *Libro de la vida* de santa Teresa de Jesús”, en: *Araucaria* 46 (2021), 653–676, aquí: 670.

de oro y sus leyes no escritas. En “Valores en conflicto. La incompatibilidad del matrimonio y la amistad bajo la influencia de los celos en El curioso impertinente de Miguel de Cervantes”, Mona El-Tahir pone de relieve la relación entre el matrimonio y la amistad y, con el trasfondo de los valores morales del Siglo de Oro, arroja luz sobre la valoración que Cervantes hace de estas formas de relación y sus implicaciones normativas. Por último, en “Misoginia y prudencia femenina en El Curioso impertinente”, Pia Gartner examina las contradicciones en la representación literaria de la feminidad en la narrativa cervantina, iluminándolas en el contexto de las opiniones circulantes sobre la mujer y el matrimonio e interpretándolas como un desafío, al menos parcial, a las estructuras patriarcales.

## BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio: El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro, Madrid 2011.

Avilés, Luis F.: Avatares de lo invisible. Espacio y subjetividad en los Siglos de Oro, Madrid 2017.

Bayliss, Robert: “Feminism and María de Zayas’s Exemplary Comedy, *La traición en la amistad*”, en: *Hispanic Review* 76.1 (Winter 2008), 1-17.

Bayliss, Robert: *The Discourse of Courtly Love in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Cranbury 2008.

Bayliss, Robert: *The Discourse of Courtly Love in Seventeenth-Century Spanish Theater*, Cranbury 2008.

Brown, Gary Joseph: *Rhetorics, Structures, and Petrarchan Pose in the Spanish Siglo de Oro Love Sonnet*, Madison 1974.

Burkart, Günther: *Soziologie der Paarbeziehung. Eine Einführung*, Springer 2018.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alfaguara, 2005.

Delgado Berlanga, María José: “Lesbiografías. Exposición y expansión del deseo femenino en *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor”, en: María José Delgado/ Alain Saint-Saens (ed.): *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, New Orleans 2000, 379-394.

Fernández Martín, Patricia: “La función ético-política de la autobiografía femenina renacentista: el caso del *Libro de la vida* de santa Teresa de Jesús”, en: *Araucaria* 46 (2021), 653-676.

Fernández, Jaime: “El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega”, en: Christoph Strosetzki (ed.): *Actas del V congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid 2001, 531-539.

Folger, Rolger: *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*, Chapel Hill 2002.

Garcilaso de la Vega: “Égloga primera”, en: id.: *Poesías completas*, Barcelona: Fontana, 1994.

Garrioch, David: “From Christian Friendship to Secular Sentimentality. Enlightenment Re-Evaluations”, en: Barbara Caine (ed.): *Friendship. A History*, London 2009, 165-214.

Gil-Olse, Juan: “La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas”, en: *Bulletin of Hispanic Studies* 93.4 (1996), 361-384.

Hähnel, Martin/Annika Schlitte/René Torkler: *Was ist Liebe? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2016.

Hiergeist, Teresa: “Amistad a primera vista. Nuevas conceptualizaciones de las relaciones sociales en La traición en la amistad de María de Zayas (1630)”, en: Marlen Bidwell-Steiner/ Teresa Hiergeist (ed.): Hogar, metrópolis, corte. Negociaciones culturales de la sociabilidad en la España del Siglo de Oro, Madrid: Iberoamericana 2025, 65-82.

Hyatte, Reginald: “Humanistic Models of Marriage and Amicitia”, en: Julian Haseldine (ed.): Friendship in Medieval Europe, Baskerville 1999, 251-261.

Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik, Frankfurt 2007.

Laguna, Ana María/ John Beusterien: “Introduction”, en: id.: (ed.): Goodbye Eros Recasting Forms and Norms of Love in the Age of Cervantes, Toronto 2020, 3-32.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt 1994.

McKendrick, Melveena: Identities in Crisis. Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia, Kassel 2002.

Parker, Alexander A.: The Philosophy of Love in Spanish Literature, 1480-1680, Edinburgh 1985.

Pechriggl, Alice: Eros, Wien: Facultas, 2009.

Quevedo, Francisco de: “Amor constante más allá de la muerte”, in: Martin von Koppenfels/ Susanne Lange (ed.): Klingende Einsamkeit – Soledad sonora. Kleine Anthologie spanischsprachiger Lyrik, Múnich: Beck, 2023, 56.

Santa Teresa: Libro de la vida. Madrid: Cátedra, 2006.

Toro, Alfonso: “Honor, deseo, sexualidad y estrategias de substitución y de subversión en los dramas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII”, en:

Alberto Roncaccia (ed.): Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa, Florencia 2004, 315-352.

Torres, Isabel: Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire, Woodbridge 2013.

Usunáriz, Jesús M.: “Marriage and Love in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain”, en: Silvana Seigel Menchi/ Emlyn Eisenach/Charles Donahue (ed.): Marriage in Europe, 1400-1800, Toronto 2016, 201-224.

Villaseñor Black, Charlene: “Love and Marriage in the Spanish Empire: Depictions of Holy Matrimony and Gender Discourses in the Seventeenth Century”, en: Sixteenth Century Journal 32 (2001), 637-667.

# MISOGINIA Y PRUDENCIA FEMENINA EN *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

PIA GARTNER

---

## Abstract.

Este trabajo aborda las paradojas de la misoginia durante el Siglo de oro. En primer lugar, analiza qué expectativas de comportamiento se depositaban en las mujeres de la sociedad de la época y explora el papel que desempeñaba el matrimonio en su imposición. A partir de ahí, analiza en una lectura minuciosa qué elementos del discurso misógino pueden identificarse en *El curioso impertinente* y en qué puntos el texto difiere de ellos para determinar la actitud del texto hacia la feminidad y las expectativas de rol. El objetivo de la tesis es contribuir a la investigación sobre las construcciones de género en el Siglo de oro.

► **Índice de este número**

2024 | Vol. 7

**Más allá de la muerte:**

Discursos del amor en el Siglo de Oro

Seite 11-32

vistazo.

## MISOGINIA Y PRUDENCIA FEMENINA EN *EL CURIOSO IMPERTINENTE*

PIA GARTNER

### 1. Contradicciones de género en *El curioso impertinente*

A través de la literatura es a menudo posible identificar las normas sociales predominantes de la época en la que fue escrita. Este fenómeno se debe a que la censura impedía la publicación de obras que transmitieran actitudes contrarias a las convencionales. (cf. Dodell, 2005) No obstante, el hecho de que los autores tuvieran que ajustarse a ciertas reglas no implica necesariamente que todo lo expresado en sus obras refleje sus pensamientos auténticos. Durante el Siglo de Oro, uno de los principios predominantes era la misoginia y la desigualdad social entre hombres y mujeres. En este contexto, la censura dificultaba la publicación de obras escritas por mujeres o aquellas que promovieran la igualdad entre ambos sexos.

La obra *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes Saavedra expone a primera vista varios componentes misóginos. Sin embargo, al analizar la novela con más detalle, es posible detectar también situaciones en las que se nota la prudencia de la protagonista femenina, Camila.

Las siguientes explicaciones examinan esta inconsistencia de la representación femenina, contextualizándola en las normas sociales del Siglo de Oro. A través de un enfoque literario, se analizan primero las diversas manifestaciones denigrantes hacia la mujer en la novela *El curioso impertinente*, así como su impacto en las relaciones de amistad y matrimonio.

A continuación, se investigan las paradojas de la misoginia durante el Siglo de Oro, analizando las normas sociales relacionadas con las mujeres y el matrimonio y la representación de la autonomía femenina en las obras de Cervantes. Asimismo, se presentan interpretaciones alternativas que resaltan elementos no misóginos de la novela, subrayando la inteligencia de las mujeres y la falibilidad de los hombres, así como la curiosidad y la locura como factores que perturban las relaciones.

El objetivo es proporcionar una comprensión más profunda de las complejas dinámicas de género en *El curioso impertinente* y contribuir a la discusión sobre la misoginia y la representación femenina en la literatura del Siglo de Oro.

### 2. Rasgos de desigualdad de género en *El curioso impertinente*

Antes de analizar las intervenciones y la representación de los protagonistas en *El curioso impertinente* de Cervantes, se observa que, aunque el público recibe información sobre los tres protagonistas al inicio, varía la presencia directa de estas figuras. Al comparar los estilos directos presentes, especialmente al inicio de la novela, se nota la falta de intervención de las mujeres. Camila interviene por primera vez directamente después de que la narración haya avanzado, concretamente después de la mitad de la historia, al escribir una carta a Anselmo, quien está ausente en ese momento, para informarle del comportamiento inoportuno de Lotario. El hecho de que Camila, siendo una protagonista y la primera mujer en hacerlo, tome la palabra por primera vez en un momento tan avanzado da la sensación de que no Camila no tiene tanto derecho a opinar como los hombres, a pesar de ser un personaje principal en la obra. Es esencial considerar que al principio la trama se centra en la descripción de la amistad entre Anselmo

y Lotario, quienes inicialmente desempeñan los roles principales hasta que Camila también interactúa con ellos y sus dificultades amistosas después de la boda. Sin embargo, el hecho de que los lectores primero solo reciban información sobre Camila a través de descripciones y no mediante su participación directa parece reflejar la falta de derecho de intervención que Camila tiene (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

A pesar de que Camila ha resistido repetidamente los cortejos de Lotario y ha demostrado su bondad, el hecho de que ella piense que ella misma se ha comportado mal y busque el problema en sí misma por haberse enamorado de Lotario, refleja una tendencia de autoinculpación. Esta actitud se nota en la conversación con Leonela, a quien Camila dice:

Corrida estoy, amiga Leonela, de ver en cuán poco he sabido estimarme, pues siquiera no hice que con el tiempo comprara Lotario la entera posesión que le di tan presto de mi voluntad. Temo que ha de estimar mi presteza o ligereza, sin que eche de ver la fuerza que él me hizo para no poder resistirle. (Cervantes Saavedra, 2018, 49)

De este estilo directo se puede sacar la posible conclusión de que en el Siglo de Oro es más común que sea la mujer a la que se le echa la culpa en una situación conflictiva.

Asimismo, se observa una diferencia notable en la movilidad entre los hombres y las mujeres en la obra. Anselmo tiende a desplazarse fuera del hogar con la intención de darle la oportunidad a Lotario de galantear a Camila. Lotario, ya que repetidamente está de visita en casa de Anselmo, también modifica su posición varias veces en la narración. Además, en el momento en que Anselmo le confiesa a su amigo su sufrimiento, “andaban paseando por un prado fuera de la ciudad” (Cervantes Saavedra, 2018, 22). Por el contrario, Camila y Leonela solo se sitúan en casa y en ningún momento de la trama se mueven fuera de la casa, excepto al final, después de

la disputa, cuando Camila huye de su casa a buscar un refugio (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Después de que Anselmo se percata de que Lotario no ha cumplido su promesa de cortejar a Camila para demostrar su lealtad, su amigo le promete de verdad que a partir de ese tiempo lo hará como manda Anselmo. A continuación de esta escena, aparece el narrador heterodiegético que se expresa como si conversara realmente con Anselmo, empezando su comentario con “¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo!” (Cervantes Saavedra, 2018, 38). La evaluación de la instancia narrativa enfatiza que Anselmo está en un estado de desorientación. Este monólogo del narrador sugiere que la interpretación de que el comportamiento de Anselmo es incomprensible y no justificado, lo que guía a los lectores a una dirección específica. Que se sumerja en la trama a pesar de no ser parte de la diégesis puede implicar que actúa como narrador omnisciente, consciente de la moralidad de las acciones y buscando advertir a Anselmo. Con el propósito de apartarlo de su plan, le quiere convencer de que Camila es buena, “quieta y sosegadamente la posee [...], sus pensamientos no salen de las paredes de su casa” (Cervantes Saavedra, 2018, 38). Cuando en una novela el narrador es omnisciente, esto puede implicar que los lectores sigan esta postura y la aprueben. El reproche del narrador omnisciente que Camila no piense en otra cosa que en cuestiones domésticas o que tienen que ver con Anselmo fomenta tanto una visión misógina de la mujer como una afirmación objetiva hacia las mujeres que ignora las características individuales que tiene cada individuo (cf. Cervantes Saavedra, 2018).



## 2.1. Subordinación de la mujer al esposo transmitida a través de la expresión léxica

En la novela, varias escenas ilustran la dinámica de poder y la falta de diálogo equitativo en la relación entre marido y mujer, reflejando así la interacción real en la sociedad del Siglo de Oro, especialmente entre Camila y Anselmo. Esta conclusión se fundamenta en el análisis de la semántica utilizada para describir la jerarquía entre mujeres y hombres. (cf. Cervantes Saavedra, 2018)

En primer lugar, Camila presume que Anselmo no confía en su capacidad para encargarse de la casa durante su ausencia, con el fin de evitar la presencia de Lotario durante ese tiempo. A pesar de sus intentos por convencerlo de lo contrario, él ignora sus intervenciones y le responde que ella “no tenía más que hacer que bajar la cabeza y obedecerle” (Cervantes Saavedra, 2018, 39). Camila se somete entonces a “la orden que su marido le dejaba” (Cervantes Saavedra, 2018, 39) “aunque contra su voluntad” (Cervantes Saavedra, 2018, 39). En esta escena se evidencia la falta de comunicación basada en el mutuo respeto, dado que Anselmo le ordena cómo actuar y Camila debe conformarse con la respuesta de Anselmo y él no está dispuesto a escucharla. Además, sugiere que Anselmo desestima su racionalidad al no permitirle expresar cómo se siente ante la posibilidad de quedarse a solas con Lotario. Tampoco están en igualdad de condiciones en la conversación, ya que la respuesta de Anselmo no aborda realmente lo que ella ha expresado. (cf. Cervantes Saavedra, 2018)

En segundo lugar, otra escena que resalta la desigualdad entre Camila y Anselmo ocurre en el momento en que Lotario justifica la razón por la que reduce las visitas a la casa de su amigo tras su matrimonio. Basa su decisión en la creencia de que tanto las mujeres como los hombres necesitan a

alguien que los guíe y los corrija cuando actúan de manera extraña y procuran tomar una decisión equivocada. Explica a Anselmo que “suele acontecer que con el mucho amor que el marido a la mujer tiene, o no le advierte o no le dice, por no enojarla, que haga o deje de hacer algunas cosas” (Cervantes Saavedra, 2018, 21). Este fragmento sugiere implícitamente que existe la norma de que el marido ordena o prohíbe a la mujer hacer algo, pero que a veces no lo hace para evitar molestarla. Esta interpretación se debe a la afirmación objetiva de que esta actuación es la norma entre marido y mujer. Similar al análisis previo, en esta situación también se debe prestar atención al vocabulario utilizado. La expresión de *decir a alguien que haga o deje de hacer algo* en vez de utilizar verbos como *aconsejar* o *recomendar* sugiere la idea de que, en caso necesario, el marido lleva una conversación unilateral sin escuchar a su esposa. Además, la cita sugiere que cuanto más ama el hombre a su mujer, más le indica cómo debe actuar. Esta suposición oculta la verdadera misoginia y el trato injusto hacia la mujer, al minimizar la tendencia subyacente hacia el control y la sobreprotección por parte del hombre. (cf. Cervantes Saavedra, 2018)

Por último, Lotario, al advertir a su amigo de su responsabilidad hacia su esposa, le dice que

a quien el cielo había concedido mujer hermosa, tanto cuidado había de tener qué amigos llevaba a su casa como en mirar con qué amigas su mujer conversaba, porque lo que no se hace ni concierto en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas, ni estaciones – cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres – [...] (Cervantes Saavedra, 2018, 21)

para explicarle su remisión. En este pasaje se hace evidente la determinación espacial de la mujer dentro del hogar, una práctica común en la época del Siglo de Oro. Además, se sugiere que el marido debe supervisar los movimientos y las conversaciones de su mujer para evitar la posibilidad de

acuerdos clandestinos. La escena destaca que la mujer no debe acudir a lugares públicos sin la compañía de su marido y que, a menos que él no se lo prohíba, se le permite asistir junto a él. (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Dodell, 2005)

Además, llama repetidamente la atención el uso de términos pertenecientes a la familia léxica de *posesión*. Al inicio de la novela, el narrador heterodiegético relata que Anselmo “en breve tiempo se vio puesto en la posesión que deseaba” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) después de haberse casado con Camila. En contraste, “Camila [se vio] tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo” (Cervantes Saavedra, 2018, 19). En estas dos citas se evidencia el contraste en el uso de palabras: mientras Camila es representada como un objeto al describirla como la posesión de Anselmo, ella debe esforzarse y esperar a que le sea “permitido” casarse con él. Ocurre otra situación parecida en la que Lotario le dice a Anselmo que es un “poseedor de un finísimo diamante” (Cervantes Saavedra, 2018, 28) con la intención de hacerle consciente a Anselmo de que ya está casado con la mejor mujer que pudo haber encontrado. Tanto en esta cita como en la que Lotario quiere convencerle de que no es necesario poner a prueba a Camila, y le dice a Anselmo que “[b]uena es [su] esposa Camila, quieta y sosegadamente la posee [...]” (Cervantes Saavedra, 2018, 38) se muestra el poder que tiene Anselmo sobre Camila por ser su dueño, lo que subordina a Camila. Incluso, Lotario expresa a Camila que “[tiene] en la misma posesión que él te tiene” (Cervantes Saavedra, 2018, 60), lo que intensifica la objetivación, ya que da la sensación de que los dos amigos tienen la posibilidad de intercambiar a Camila como un objeto.

No solo la elección de palabras por parte de los hombres transmite menosprecio hacia la mujer, sino también la forma en la que se expresan las mujeres en la novela. Camila expresa su temor de no cumplir con “la lealtad que a [su] esposo deb[e]” (Cervantes Saavedra, 2018, 56). El uso del verbo

*deber* comunica una obligación que Camila siente hacia Anselmo solo por ser su esposa. Este uso del lenguaje subraya como las expectativas de género y las normas sociales influyen en la comunicación dentro de la relación de Camila y Anselmo. Además, muestra como las mujeres fueron institucionalizadas y quizás incluso manipuladas en cuanto a la opinión e idea que se tenía de ellas durante el Siglo de Oro. (cf. Cervantes Saavedra, 2018)

Después de que Camila se hiere con la daga mientras Anselmo las está observando a ella y a Leonela, Camila le pregunta a su criada, si debe contarle todo lo ocurrido a Anselmo. Leonela se lo desaconseja porque “la buena mujer estaba obligada a no dar ocasión a su marido a que riñese, sino a quitarle todas aquellas que le fuese posible” (Cervantes Saavedra, 2018, 63). Considerando que estas palabras provienen de Leonela como una mujer, podrían interpretarse de varias maneras. Primero, podría indicar que las mujeres, debido a su sometimiento diario a los hombres y la inculcación de sus roles, asumen estos sin cuestionarlos en su práctica de vida. Otra posibilidad es que Leonela le da el consejo de no comunicárselo a Anselmo porque, si bien enfrenta la injusticia que sufre Camila en ese momento, teme las consecuencias al imaginarse los posibles escenarios. Una tercera interpretación considera el hecho de que Leonela y Camila fingen esta escena, sabiendo que Anselmo las está escuchando y viendo. En este caso, es posible que Leonela quiera ser vista como bien informada, aconsejándole a Camila el comportamiento deseado de los hombres, que es no traerles molestias ni disgustos y enfrentar sola el problema. De todos modos, Camila realmente plantea una pregunta retórica, ya que sabe que Anselmo ha visto todo con sus propios ojos y solo se trata de mostrarle y convencerle de nuevo a Anselmo de la bondad de Camila. (cf. Cervantes Saavedra, 2018)

Cuando Anselmo ya lleva varios días ausente y Camila nota el extraño e inoportuno comportamiento de Lotario, decide comunicárselo a su marido. En la carta le reprocha que no cumple su responsabilidad de protegerla, al desaparecer y dejarla sola en casa con Lotario. Incluso señala que “parece muy peor la mujer casada y moza sin su marido” (Cervantes Saavedra, 2018, 43) que el “ejército sin su general” (Cervantes Saavedra, 2018, 43). En algunos contextos, la palabra mozo puede entenderse como “soltero, célibe” (REAL ACADAMIA ESPAÑOLA, 2019), lo que implicaría que Camila se describe a sí misma como soltera cuando su marido no está. Esta formulación hace hincapié en la dependencia que Camila tiene de Anselmo.

## 2.2. Representación denigrante de la mujer

En la novela, el deseo tiene una connotación negativa, lo cual se evidencia cuando Lotario menciona que “el deseo que en ti ha nacido va tan descaaminado y tan fuera de todo aquello que tenga sombra de razonable” (Cervantes Saavedra, 2018, 26) y utilizando repetidamente esta expresión al referirse al comportamiento de Anselmo. No obstante, se supone que, para Camila, Anselmo es “el blanco de sus deseos” (Cervantes Saavedra, 2018, 38). Esta comparación sugiere que Lotario destaca negativamente los deseos de Anselmo e intenta que se deshaga de ellos. De Camila, en cambio, se supone que tiene deseos y que Anselmo es para ella lo mejor dentro de ellos. Esto implica que es normal que una mujer tenga deseos, pero cuando Anselmo los tiene, Lotario intenta desviarlos, dado que un hombre no debe tenerlos. (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

A pesar de que Anselmo ya podría haberse dado por satisfecho con lo que Lotario le ha contado sobre la bondad de Camila después de sus intentos de galantería, Anselmo “le rogó que no dejase la empresa, aunque no fuese más de por curiosidad y entretenimiento” (Cervantes Saavedra, 2018, 46).

Anselmo experimenta una profunda necesidad de continuar observando la prueba de lealtad de Camila, incluso si esto implique seguir mintiéndole y ocultándole su propio secreto. Aunque Camila ya le ha expresado personalmente su incomodidad durante la ausencia de Anselmo en presencia de Lotario, él prioriza su satisfacción de poder observar la situación. Este fragmento también sugiere nuevamente la impresión de que Anselmo percibe a Camila como un objeto del cual puede regocijarse. La mención del *entretenimiento* indica además que esta prueba de la lealtad le resulta divertida y no tiene intención de detenerla (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Lotario, al destacar que “todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que de ellas se tiene” (Cervantes Saavedra, 2018, 29) limita a las mujeres a una atribución y descripción objetiva y superficial. Sugiere además que la totalidad del honor o reputación de una mujer se basa en la opinión positiva que los demás tienen de ella. Esto implica que el valor y el reconocimiento de la mujer en la sociedad dependen en gran medida de la percepción y el juicio externos, y menos de sus propias acciones o su valor intrínseco (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

### 2.2.1. La hermosura de Camila y su cosificación

El fragmento “cuando algún amante loa a su dama de hermosa y la nota de cruel, ningún oprobio hace a su buen crédito” (Cervantes Saavedra, 2018, 47) sugiere que el elogio hacia la belleza física de una mujer no se ve afectado negativamente por la crítica de su carácter cruel o desagradable. Esta afirmación puede ser interpretada desde una perspectiva misógina, al insinuar que las mujeres pueden ser juzgadas principalmente por su apariencia física, mientras que sus acciones morales o éticas no afectan significativamente su reputación. Esta perspectiva podría reducir a las mujeres a meros objetos estéticos y menospreciar la importancia de su carácter y comportamiento en la evaluación de su valía personal y social (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Además, la hermosura de Camila es destacada repetidamente, sin embargo, raramente se encuentran descripciones detalladas de Camila que no sean superficiales o misóginas. La primera mención de Camila en la novela la describe como “una doncella principal y hermosa” (Cervantes Saavedra, 2018, 19). Estas dos características destacadas, destinadas para transmitirles a los lectores una primera imaginación de Camila, se limitan a una descripción superficial. Por un lado, que es mencionado primero, se subraya que pertenece a una familia acomodada de ascendencia ilustre y, por otro lado, se enfatiza su atractiva aparición. Los hombres en comparación reciben atribuciones que hacen referencia a su carácter. Por ejemplo: se menciona que los dos tienen “unas mismas costumbres” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) y que “Anselmo era más inclinado a los pasatiempos amorosos” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) mientras que a Lotario “llevaban tras sí los de la caza” (Cervantes Saavedra, 2018, 19).

Cuando Lotario no logra comprender por qué Anselmo no puede conformarse con Camila como esposa, intenta persuadirlo acercándole la idea de que “[h]ase de usar con la honesta mujer el estilo que con las reliquias: adorarlas y no tocarlas. Hase de guardar y estimar la mujer buena como se guarda y estima un hermoso jardín” (Cervantes Saavedra, 2018, 30). La anáfora utilizada aquí da la impresión de que existe un manual aplicable a todas las mujeres como Camila, lo cual nuevamente objetiva a la mujer. También parece que Anselmo, tan embebido en la realización de su idea, no es capaz de comprender algo tan *sencillo* como ocurre con las mujeres. Además, Lotario compara a Camila con un jardín, para el cual se utiliza el mismo adjetivo, *hermoso*, que se repite para describir a Camila a lo largo de toda la novela. Esta comparación sugiere que la mujer, igual que un jardín, carece de emociones y rasgos característicos individuales y que solo existe encerrada en casa. Adicionalmente, el narrador heterodiegético describe como Camila “pudiera vencer con sola su hermosura a un escuadrón

de caballeros armados” (Cervantes Saavedra, 2018, 35) cuando Lotario y ella quedan solos en la mesa. Esta es la primera vez que Lotario se retira a otro lugar de la casa sin molestar a Camila. Sin embargo, después de que Anselmo, al observar clandestinamente a Lotario y a Camila, se da cuenta de que Lotario realmente no está intentando cortejar a su esposa, Lotario cambia de actitud la próxima vez que se queda a solas con Camila. El narrador menciona que “la hermosura y la bondad de Camila [...] dieron con la lealtad de Lotario en tierra” (Cervantes Saavedra, 2018, 41), lo que sugiere la inocencia de Lotario y da la impresión de irresponsabilidad, ya que parece que se ve involucrado por la hermosura de Camila sin poder evitarlo. De esto, por lo tanto, se puede deducir que es Camila la responsable quien, debido a su hermosura, lleva a Lotario a romper su lealtad amistosa hacia Anselmo. Poco antes de esta cita, el narrador destaca “los extremos de bondad y de hermosura que Camila tenía” (Cervantes Saavedra, 2018, 40), lo cual, por su repetición, señala la acusación de que Camila traiciona la lealtad a su amigo. Además, Lotario destaca que alguien que observa un jardín, que es comparado con la mujer, “basta que desde lejos, y por entre las verjas de hierro, gocen de su fragancia y hermosura” (Cervantes Saavedra, 2018, 30). Esto significa que la mujer está encerrada y solo se permite mirarla como si fuera un objeto, más precisamente una reliquia o un jardín, que sí se venera, pero no se toca. El hecho de que incluso haya una verja de hierro que impida a la gente entrar, representa las injusticias que sufren las mujeres y que no pueden superar de ninguna manera, ya que el hierro es un material firme e imposible de romper con sus manos (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Cuando Lotario intenta persuadir a Anselmo de que poner a prueba a Camila no es apropiado, la compara con un “finísimo diamante, de cuya bondad y quilates estuviesen satisfechos cuantos lapidarios le vieses” (Cervantes Saavedra, 2018, 28). Asimismo, Lotario afirma que “no hay joya en el

mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada”. (Cervantes Saavedra, 2018, 29) Estas comparaciones objetivan a Camila como mujer, de manera denigrante al proponer probarla “de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro” (Cervantes Saavedra, 2018, 23). La impresión transmitida es que la mujer es equiparada a un objeto valioso cuyo valor y precio se determinan mediante una medida, es decir, un número, sin considerar otras características de ella (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

### 2.2.2. Desprecio y denigración hacia la mujer

No solo se encuentran estas objetivaciones que denigran a Camila en la novela, sino también otras descripciones que desprecian a la mujer en general. Lotario menciona que “la mujer es animal imperfecto” (Cervantes Saavedra, 2018, 29), y específicamente dice que “la honesta y casta mujer es armiño” (Cervantes Saavedra, 2018, 30). A continuación, Lotario iguala el comportamiento instintivo de los armiños con el de las mujeres al asociar a los animales con la falta de racionalidad, razón e intelecto, esta comparación, que iguala a las mujeres con animales denigra considerablemente al género femenino. Además, Lotario resalta que “no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada” (Cervantes Saavedra, 2018, 29). Es decir, primero argumenta que la mejor mujer con la que un hombre puede casarse es una mujer casta y honrada, pero, al mismo tiempo describe a las mujeres castas como animales (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

El narrador heterodiegético cuenta que “naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para el mal más que el varón, puesto que le va faltando cuando de propósito se pone a hacer discursos” (Cervantes Saavedra, 2018, 54) En este pasaje, se contrapone a los hombres y a las mujeres, mencionando que las mujeres saben distinguir entre el bien y el mal

mejor que los hombres, pero que, más allá de esto, no son capaces de mucho más. Esto niega a las mujeres, por un lado, la habilidad de reflejar profundamente, es decir, cuando no solo se trata solo de cuestiones de bien o mal. Aunque puede parecer primero como un elogio hacia las mujeres que saben distinguir mejor que los hombres entre lo bueno y lo malo, al observarlo más detalladamente, se puede deducir que quiere sugerir que los hombres ni confrontan cuestiones tan sencillas por su intelecto tan elevado. Por otro lado, describe las formas de expresión entre los géneros. Se señala que las mujeres pueden tener una mayor sensibilidad hacia cuestiones morales y éticas, y que pueden reaccionar rápidamente ante situaciones que involucran estos aspectos. Además, se sugiere que las mujeres podrían tener dificultades para expresar claramente sus pensamientos y argumentar de manera efectiva en una discusión, especialmente cuando se ven obligadas a hacerlo de manera específica. Por último, esta información sobre las habilidades morales de la mujer parece servir como justificación en la situación en la que Camila rápidamente concibe una idea para restablecer el orden, después del caos que Lotario ha causado al comunicar a su amigo la supuesta infidelidad de Camila, y no a Lotario (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Otro fragmento de la novela donde se compara claramente a ambos géneros ocurre cuando Leonela dice que “somos flacas mujeres, y él es hombre y determinado” (Cervantes Saavedra, 2018, 56) mientras intenta desviarle a Camila de la intención de quitarse la vida o matar a Lotario con la daga que tiene en la mano. Desde un punto de vista, se puede interpretar cierto temor de Leonela a las posibles consecuencias debido a la desventaja física de las mujeres en comparación con los hombres. Desde otro punto de vista, se puede considerar el momento particular en que pronuncia esta cita, que representa una actuación fingida de las mujeres al saberse obser-

vadas por Anselmo. Según esta interpretación, Leonela podría estar evitando las posibles repercusiones negativas al no alinearse con las ideas predominantes sobre las mujeres en la sociedad (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Rolfes (2019) informa de que en el Siglo de Oro se atribuía a las mujeres un menor potencial de racionalidad y habilidades, con la intención de proteger el alma de los maridos. Esta opinión se basaba en razones médicas, dado que se afirmaba que las mujeres no eran capaces de controlar sus afectos ni reflexionar racionalmente. Cuando una mujer mostraba más inteligencia de lo que indicaba la norma, era vista menos femenina. Por ello, Lotario “se admiró de la sagacidad, prudencia y mucha discreción de la hermosa Camila” (Cervantes Saavedra, 2018, 62; énf. de la autora) Le sorprende la presencia de estas cualidades virtuosas, que se suponían poco comunes en las mujeres. Lotario resalta la hermosura de Camila, lo cual refleja la opinión de que mujeres inteligentes carecen entonces de hermosura. Sin embargo, Camila actúa de manera prudente, a pesar de ser realmente hermosa. Este énfasis de la hermosura da la sensación de que hace aún más impresionante a Lotario la manera en que ha actuado (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

### 2.3. La mujer como factor de ruptura en la amistad

Primero, al analizar profundamente la relación inicial entre Anselmo y Lotario y segundo el desarrollo de su amistad hasta el final, se percibe un cambio significativo. Varios elementos llevan a la conclusión de que Camila, que se incluye en la relación de los dos hombres, se considera como el problema principal y la razón relevante de la ruptura.

#### 2.3.1. La amistad entre Anselmo y Lotario

Cuando los lectores reciben información sobre la relación entre Anselmo y Lotario, se percibe una amistad firme y equilibrada entre ambos. El pleonasma repetido, especialmente al inicio de la novela, donde se describe a los hombres como “ricos y principales” (Cervantes Saavedra, 2018, 19), “solteros, mozos” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) y conocidos como “los dos amigos” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) “por excelencia y antonomasia” (Cervantes Saavedra, 2018, 19), subraya esta armonía entre los dos protagonistas. Un efecto similar se logra con el paralelismo “de una misma edad y de unas mismas costumbres” (Cervantes Saavedra, 2018, 19), que refuerza la similitud y coincidencia entre Anselmo y Lotario. La metáfora “no había concertado reloj que así lo anduviese” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) simboliza la perfecta armonía y sincronización de su amistad. Esta imagen no solo resalta su estrecho vínculo, sino también su habilidad para actuar en armonía, a pesar de sus diferentes intereses como la inclinación de Anselmo hacia los amores y la pasión de Lotario por la caza (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Neuschäfer (1990) va aún más lejos al afirmar que “[n]unca antes, en la historia de la novelística, el amor matrimonial y la firme amistad han estado tan fundamentalmente fuera de duda” (Neuschäfer, 1990, 610), lo cual pone de relieve aún más la singularidad de la amistad entre los dos amigos. El texto emplea un paralelismo para enfatizar la igualdad y reciprocidad en la relación entre ambos, como se observa en la afirmación de que “Anselmo dejaba de lado sus propios gustos para seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos para seguir los de Anselmo.” (Cervantes Saavedra, 2018, 19). Esta estructura paralela subraya cómo Anselmo y Lotario están dispuestos a sacrificar sus preferencias individuales en beneficio mutuo, mostrando así la profundidad de su amistad y la complementariedad entre ellos (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Neuschäfer, 1990).

Además, la novela revela no solo estilísticamente, sino también semánticamente la relación armónica entre Anselmo y Lotario. Anselmo está seguro de que, aunque Lotario en ese momento todavía no haya dicho nada, su amigo intentará impedir que ponga a prueba a Camila. Indica entonces que por más que Anselmo quiera y respete a su amigo, en esta situación “presupuesto que ninguna cosa de cuantas me dijeres en contra de mi deseo ha de ser de algún provecho para dejar de ponerle por la obra” (Cervantes Saavedra, 2018, 24). Asimismo, al intentar convencer a Lotario de su idea, le promete que “mi injuria quedará escondida en la virtud de tu silencio, que bien sé que en lo que me tocara ha de ser eterno como el de la muerte” (Cervantes Saavedra, 2018, 24) Es decir, Anselmo confía en que Lotario guardará silencio para siempre, comparando su promesa con la eternidad del silencio de la muerte, lo cual resalta nuevamente la estabilidad y firmeza que Anselmo percibe en su relación (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

No obstante, a lo largo de la historia se puede cuestionar la observación inicial de la amistad firme, ya que ambos hombres actúan, alguna vez en la novela, contra conceptos básicos que suelen definir una verdadera amistad. Por ejemplo, Anselmo no acepta la repetida negación de Lotario cuando le pide que corteje a Camila. Incluso, Anselmo lo obliga indirectamente a hacerlo al amenazarlo a su amigo con contarle a alguien más sobre su profundo deseo. Como Lotario debe evitar que la gente se da cuenta del deseo de Anselmo, acepta ayudarle. Lotario, después de haberse enamorado verdaderamente de Camila, se lo oculta a su mejor amigo e incluso le miente y colabora un plan con Camila para que Anselmo no se dé cuenta. Barbagallo (1994) argumenta que, aunque solo parece representar un objetivo secundario en la novela, Cervantes podría haber querido mostrar un mal ejemplo de la amistad, dado que en realidad no existen solo amistades

tan perfectas y firmes como parece muchas veces dentro de la literatura (cf. Barbagallo, 1994; Cervantes Saavedra, 2018).

### 2.3.2. La aparición de la mujer

A pesar de la amistad duradera y estable entre Lotario y Anselmo recién descrita, después de que Lotario se enamora de Camila, revela a ella que su esposo se esconderá para ver la “lealtad que ella le guardaba” (Cervantes Saavedra, 2018, 54). Así, ya no forman Anselmo y Lotario el equipo principal, sino Lotario y Camila. De esta manera, Lotario rompe la confianza de Anselmo, quien ha estado tan seguro del silencio en que permanecería su mejor amigo sobre su secreto. Este es el primer indicio de que la presencia de la mujer se entiende a lo largo de la historia como el motivo determinante para la ruptura de la amistad (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Además, se observa que la confusión de Anselmo contagia a Lotario, quien repite las exclamaciones “¡amigo Lotario!” (Cervantes Saavedra, 2018, 23), “¡oh amigo” (Cervantes Saavedra, 2018, 23) y “¡oh amigo Lotario” (Cervantes Saavedra, 2018, 24) de Anselmo al compartir sus preocupaciones y su ruego con él, respondiendo también con un “¡oh amigo Anselmo!”. Así, ambos protagonistas forman juntos una anáfora que destaca la conexión que mantienen, incluso en momentos delicados y desafiantes de sus vidas (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Otra evidencia se encuentra en la reproducción de discurso y pensamiento en la trama. La narración comienza con un resumen en el cual el narrador extradiegético describe brevemente la amistad firme entre Lotario y Anselmo. En este resumen, el narrador tiene control sobre los acontecimientos, relatándolos sin intervenciones de los protagonistas ni discursos dramáticos. Este discurso narrativizado transmite la sensación de que predomina la calma y la satisfacción de los protagonistas, así como el orden dentro de la historia. Aunque las frases son bastante largas desde el principio,

la lectura fluye con facilidad y no genera interrupciones al leer (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

En el momento en que aparece Camila por primera vez, se le concede la misma característica, *principal*, que a Lotario y Anselmo. No obstante, mientras la presentación de los dos hombres contiene varios pleonasmos (véase capítulo 2.3.1.), los atributos de Camila, “principal y hermosa” (Cervantes Saavedra, 2018, 19), son independientes entre sí, lo que significa que no están relacionados. Esta observación puede indicar un conflicto entre Lotario y Anselmo, dado que rompe este sistema estilístico (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Pasando ahora a la relación entre Camila y Anselmo en la novela, los lectores perciben la impresión de que ellos llevan un matrimonio feliz cuando el narrador describe el compromiso como “un negocio tan a gusto” (Cervantes Saavedra, 2018, 19) y narra que Camila está “tan contenta de haber alcanzado a Anselmo por esposo” (Cervantes Saavedra, 2018, 19). La manera en que el narrador describe que Anselmo, después de la boda, desea “honorarle, festejarle y regocijarle” (Cervantes Saavedra, 2018, 19), permite deducir que ahora que está Camila ya no existe la misma intimidad amistosa entre los hombres. La acumulación de los tres verbos transforma la conexión anterior a la aparición de Camila entre los dos hombres en una entre los tres protagonistas. Aparece de nuevo una acumulación de tres términos “prudencia, discreción y aviso” (Cervantes Saavedra, 2018, 20) que subraya de nuevo esta relación triangular (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Al principio, los lectores podrían sentir cierta satisfacción hacia esta triada entre Anselmo, Lotario y Camila. Sin embargo, en el momento en que el narrador extradiegético destaca la infelicidad de Anselmo debido a las visitas menos frecuentes de su amigo, se percibe una lectura entrecortada.

Esta sensación se debe, por un lado, al estilo hipotáctico y, por otro lado, a la anáfora “que si [...], y que si [...]; y que así [...], y que” (Cervantes Saavedra, 2018, 20). La repetición y la presencia intensa de oraciones subordinadas resaltan el desconcierto y la incertidumbre de Anselmo. Además, en este fragmento se introduce el primer estilo indirecto, lo cual genera una mayor cercanía hacia los acontecimientos diegéticos (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

A continuación, los lectores obtienen una primera perspectiva sobre los pensamientos de los protagonistas cuando aparece el estilo indirecto libre de Anselmo, expresado por el narrador, quien se pregunta “dónde se hallará amigo tan discreto y tan leal y verdadero como aquí Lotario le pide” (Cervantes Saavedra, 2018, 21), y se responde a sí mismo “no lo sé yo, por cierto” (Cervantes Saavedra, 2018, 21). Se perciben la incertidumbre y el descontento que siente Anselmo cuando nota, por un lado, las visitas menos frecuentes de Lotario y, por otro lado, su necesidad extrema de pedirle a Lotario este favor, el cual no parece fácil de solicitar debido a las explicaciones largas y detalladas de Anselmo. Cuando Anselmo explica a Lotario su infelicidad, entra el discurso dramático del estilo directo que se extiende por todo el resto de la novela. El modo de mimesis proporciona un mayor grado de inmediatez, ya que los acontecimientos no se narran al lector, sino que se muestran, reduciendo así la distancia entre los lectores y los acontecimientos (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Mientras hasta la conversación entre Lotario y Anselmo la historia se narra en resumen, la conversación completa es narrada en escena. Aunque Anselmo ya interviene directamente en la trama, las primeras intervenciones de Lotario se cuentan a través de estilos indirectos. El cambio de la narración acelerada al principio a una manera más detallada con diálogos directos, indica una transformación en la importancia de la escena. La inquietud de Anselmo que surge en este punto se considera crucial para el desarrollo



de la trama. Además, la intención del autor puede encontrarse en que los lectores presten mayor atención a las interacciones entre los personajes. Los estilos directos permiten conectar emocionalmente con los personajes y otorgan una comprensión más profunda de sus sentimientos (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

La anáfora “Camila, mi esposa” (Cervantes Saavedra, 2018, 23) enfatiza la problemática de la amistad sólida entre Anselmo y Lotario, siendo Camila el centro del problema, ya que parece redundante la insistencia en que se trata de su esposa cada vez que habla de Camila, sobre todo en dos ocasiones dentro de la misma intervención. Esta repetición sugiere que el problema radica en Camila, ya que Lotario obviamente conoce a Camila desde el inicio de la relación entre Anselmo y ella, por lo que no sería necesario destacarlo nuevamente (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Otra situación en la que se resalta a Camila como obstáculo que Anselmo debe superar se encuentra cuando, si bien Camila demuestra repetidamente su lealtad hacia su marido al rechazar las admiraciones de Lotario, esto “redundó en daño de los dos” (Cervantes Saavedra, 2018, 40), ya que debido al silencio que ella mantiene, Lotario puede realmente admirarla. Esto sugiere que la mujer es representada y vista como el factor perturbador entre su amistad, aunque siempre se ha comportado como los hombres han deseado y esperado (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Además, según Dodell (2005) se observa un cambio en el significado semántico de la topología y topografía en la trama debido a la introducción de la mujer. Se percibe una discrepancia entre los lugares fuera de la casa, como “En Florencia, ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana” (Cervantes Saavedra, 2018, 19), “un prado fuera de la ciudad” (Cervantes Saavedra, 2018, 22), “idas en casa de Anselmo” (Cervantes

Saavedra, 2018, 20) y “estaba en una aldea, no lejos de la ciudad” (Cervantes Saavedra, 2018, 38), en contraste con la casa de Anselmo. Para las mujeres, salir de la casa es riesgoso, porque podría dañar su honor. Esta es la razón por la cual los hombres prohíben a Camila asistir a “las plazas, [...] los templos, [...] las fiestas públicas [y las] estaciones” (Cervantes Saavedra, 2018, 21). Después del matrimonio, la casa de Anselmo no solo representa un lugar de resguardo de la honra, sino que también se convierte en un escenario donde Camila debe demostrar su lealtad, sin saber que está siendo observada y puesta a prueba. Debido al matrimonio, por el cual se le niega a Camila salir de la casa y a la transformación del ambiente de la casa en un escenario para Anselmo, la trama rompe el orden inicial y termina la infelicidad eterna de Anselmo y, finalmente, en su muerte (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Dodell, 2005).

### 3. Contradicciones de la misoginia en el Siglo de Oro

A pesar de la presencia de varios elementos misóginos en *El curioso impertinente*, representando una novela del Siglo de Oro, no se puede afirmar que estos reflejen realmente los pensamientos y opiniones de Cervantes. Al analizar una obra literaria, es crucial tomar en consideración el contexto histórico y social en el que fue redactada, ya que los autores podrían haber sentido cierta obligación e inevitable necesidad de cumplir con las reglas, normas y valores predominantes de su tiempo.

Como ejemplo ilustrativo para la interpretación variable hacia la misoginia dentro de una obra del Siglo de Oro, Piqueras Flores (2021) explora esta discrepancia entre las ideas del autor y las intervenciones expresadas por los personajes en “Casa del placer honesto” (1620) de Alonso Jerónimo de

Salas Barbadillo. Contrario a quienes acusan al autor de promover la misoginia, Piqueras Flores (2021) argumenta que es esencial interpretar la ironía utilizada en este contexto. Por ejemplo, al excluir completamente a las mujeres del “disfrute literario y artístico” (Piqueras Flores, 2021, 112) en la obra, se sugiere que son las mujeres quienes privan a los hombres de dichos placeres. Además, la creencia y el convencimiento de que las relaciones heterosexuales causan enfermedades, desconsuelo y comportamiento exagerado refuerza la idea de que la mujer es vista, por ende, como culpable y desencadenante de tales males. La ironía recién mencionada se manifiesta en el hecho de que, al final de la historia, los hombres enferman a pesar de que no hay mujeres que podrían haber sido la causa directa. Según Piqueras Flores (2021), otro elemento que absuelve al autor de la misoginia es su homenaje a una mujer fallecida a través de un poema al final de la obra. Piqueras Flores (2021) se distancia de las críticas misóginas hacia Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y analiza la obra destacando su tono irónico y subrayando las contradicciones inherentes a la misoginia. (cf. Piqueras Flores, 2021; Salas Barbadillo, 1620) En este ejemplo se puede observar que a pesar de que una narración parece, en una primera aproximación, contener elementos misóginos, no necesariamente refleja la intención fundamental del autor. No obstante, los elementos que no coinciden con la misoginia no son tan fáciles de detectar mayoritariamente como los que fomentan el menosprecio de la mujer, lo que podría basarse en las restricciones que había.

Debido a la indispensable consideración de la discrepancia que existe entre los contenidos relatados en una novela y las opiniones auténticas del autor, es imprescindible investigar la posición de la mujer en el Siglo de Oro, especialmente en el contexto del matrimonio.

### 3.1. Las mujeres y el matrimonio en el Siglo de Oro

Generalmente, en el Siglo de Oro se consideraba esencial el orden y su mantenimiento. El matrimonio tenía la función de estabilizar la estructura social y tanto el hombre como la mujer debían aportar su parte para preservar la relación y por lo tanto, también el orden. En *El curioso impertinente* (2018), Anselmo no cumple con sus responsabilidades que tiene en su matrimonio y Rolfes (2019) incluso argumenta que “Anselmos Verhalten offenbart fehlende Reife, einen Mangel an Selbstbewusstsein [...] und Selbstbeherrschung [...] in Bezug auf die Ehe“ (Rolfes, 2019, 169). Una de las responsabilidades asignadas a las mujeres era permanecer en casa, con el fin de que, a través del control, se pudiera contrarrestar el caos temido durante la Contrarreforma. Se observa una paradoja durante el Siglo de Oro: sin las mujeres los matrimonios no podrían haber existido, lo que les atribuía una imprescindible necesidad; sin embargo, ellas también representaban un factor perturbador para los hombres dentro del sistema patriarcal. Por esta razón, los hombres estructuraban el papel de las mujeres para seguir beneficiándose de este sistema. En cuanto a las características que las mujeres debían mostrar durante esta época, Rolfes (2019) destaca “Schweigen [und] Keuschheit” (Rolfes, 2019, 178), lo cual les negaba, por ende, el derecho de intervención, lo que se refleja también en la novela cervantina (véase capítulo 2) (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

Con la finalidad de conservar este orden, a las mujeres durante el Siglo de Oro se las trataba de manera diferente en comparación con los hombres desde la infancia. Las niñas no recibían una educación en escuelas públicas mientras crecían, ya que solo se les enseñaban las tareas que se consideraban propias de ser madre y esposa. Esto significaba que las niñas no participaban en la sociedad como los niños varones y se las mantenía en casa. Una vez casadas, la tarea principal de la esposa era la reproducción y la maternidad. Se puede observar que dentro de este orden que se quería

mantener, las mujeres recibían ámbitos de responsabilidad fijos y obedecían a los mandamientos de sus maridos. Por la falta de acceso al mundo exterior, las mujeres no tenían la posibilidad de llevar conversaciones con personas que no estaban en casa, lo que impedía que ampliaran sus horizontes y sus conocimientos y que se formaran según sus intereses (cf. Sandler, 1998).

Dado que las mujeres crecían en estas circunstancias y no conocían otra manera de vivir, la sociedad veía el obedecimiento de la mujer hacia su marido como una norma que no se cuestionaba (cf. Sandler, 1998).

El hecho de que la mayoría de las mujeres en el Siglo de Oro no gozaba de libertad de acción y no podía salir de la casa sin permiso, también se refleja en la literatura de la época. Casi exclusivamente existen obras de autores masculinos que representaban el mundo desde su perspectiva. Por un lado, las mujeres en general desempeñaban un papel secundario en la literatura, ya que los hombres dominaban el campo literario y se solía excluir mayoritariamente a las mujeres y por otro lado, la falta de acceso a la educación y la literatura dificultaba también la posibilidad de que las mujeres crearan obras literarias. A pesar de todos los obstáculos que enfrentaban, algunas mujeres lograban escribir, aunque muchas veces de manera clandestina, desde su perspectiva. Debido a que estas escritoras a menudo se veían obligadas a ocultar sus obras, las autoras femeninas en el Siglo de Oro resultan aún más difíciles de encontrar (cf. Domínguez Matito, Escudero Baztán, Lázaro Niso, 2020; Sandler, 1998).

A algunas mujeres que pertenecían al estado clerical se les permitía formarse en ciencias, teología, filología y filosofía. Además, por ejemplo, las mujeres que vivían en los monasterios tuvieron realmente la posibilidad de crear y publicar literatura. Por esta razón, muchas obras de escritoras femeninas forman parte de la literatura conventual. A pesar de que había

mujeres que contaban con la oportunidad de escribir, ni siquiera ellas lograban emanciparse completamente debido al dominio masculino, ya que dependían mucho de los hombres, especialmente de sus padres y, después del matrimonio, de sus maridos. Por eso y por el hecho de que la literatura fue contada desde una perspectiva casi exclusivamente masculina, apenas existen obras en el Siglo de Oro que muestren mujeres independientes y emancipadas (cf. Domínguez Matito, Escudero Baztán, Lázaro Niso, 2020; Sandler, 1998).

Además, era el hombre que se veía como el modelo ideal de la perfección y por eso las mujeres eran descritas como imperfectas física e intelectualmente. Estas afirmaciones se solían explicar por la naturaleza, es decir afirmaban que no debía ser de manera diferente, ya que las mujeres se diferenciaban bastante de los hombres. Por la imperfección que se les atribuía a las mujeres en ese tiempo y su supuesta incapacidad intelectual, se decía que solo eran las que daban a luz a sus hijos, pero que eran los hombres quienes los engendraban. También se afirmaba que las mujeres, por su carácter frío, carecían de calor y necesitaban a los hombres para encontrar este calor que les completa (cf. Sandler, 1998).

### 3.2. La transgresión de las novelas en el Siglo de Oro

Con la finalidad de comprender mejor algunos elementos que inicialmente parecen denigrar a la mujer, se recomienda consultar información de la época correspondiente. Las novelas del Siglo de Oro se caracterizan principalmente por la inclusión y la dedicación a normas y leyes dudosas que a menudo se desatendían en aquel tiempo. Los autores de las novelas procuran retomar las normas y diferir de estas con la intención de que la sociedad las reflexione y las cuestione. Esto significa que los autores de dichas novelas se dejan inspirar de la realidad e incorporan aspectos particulares en su obra para evaluar su apropiación (cf. Dodell, 2005).

Cervantes, siendo uno de los autores más vinculados con las novelas del Siglo de Oro, integra en sus entremeses, el mundo realista en el mundo ficticio al incluir, por ejemplo, “pastores, labradores, [...] fregonas y mujeres vulgares” (Similaru, 2017, 362) en sus obras. Estas características de las narraciones de Cervantes indican que no pudo y tampoco quería evitar y dejar de lado la reflexión crítica del realismo de su época. La discrepancia entre lo real y lo fingido también desempeña un papel fundamental dentro de la novela. Se observa que “[t]atsächliches erscheint ihm zweifelhaft, Unwirkliches glaubhaft“ (Rolfes, 2019, 169) a Anselmo, ya que, debido a su locura, no es capaz de distinguir entre las escenas fingidas por Camila y Lotario y el mundo realista en el que inicialmente ha vivido felizmente (cf. Cervantes Saavedra, 2019; Rolfes, 2019; Similaru, 2017).

### 3.3. La libertad de las mujeres en las obras de Cervantes

La razón por la que Cervantes hace hincapié en la injusticia dentro de las normas sociales, entre otras cosas, podría tener relación con su pasado. Debido a un ataque naval en el que los españoles tuvieron que capitular, Cervantes fue encarcelado durante más de cinco años. Considerando este acontecimiento en su vida, es comprensible que abordara repetidamente en sus obras el tema de la libertad, a la cual atribuye el máximo valor (cf. Similaru, 2017).

Además de esta experiencia que vivió Cervantes también carecía de libertad en otra situación de su vida. Dodell (2005) compara a las mujeres con los poetas del Siglo de Oro respecto a su falta de libertad dentro de la sociedad. Mientras que las mujeres durante esta época se enfrentaban a numerosos obstáculos cuando deseaban explorar el mundo fuera del confinamiento del hogar, los poetas también enfrentaban impedimentos debido a la censura. Dado que los autores del Siglo de Oro debían ajustarse a las normas predominantes al redactar sus obras, a menos que fueran

prohibidas, estas reflejan la visión de la mujer en aquel tiempo. Las novelas del Siglo de Oro entonces hacían uso de la “größtmögliche[n] Freiheit” (Dodell, 2005, 16) que tenían pese a la censura. Esto implica que no estaba permitido redactar obras sobre cualquier tema y de cualquier manera, ya que había varias reglas que los autores debían cumplir. Debido a sus repetidas experiencias de privación de libertad, Cervantes observó continuamente el trato injusto hacia las mujeres y decidió incluir esta percepción (cf. Dodell, 2005).

En numerosas partes de sus obras, Cervantes destaca la falta de libertad de la mujer, especialmente dentro del matrimonio. En “El viejo celoso” (2016a), Cervantes crea un personaje femenino, Lorenza, quien, después de ser encerrada en casa por su marido mucho mayor que ella, decide engañarlo con un hombre joven. Además, está Leonora en “El celoso extremeño” (2016b), quien nunca se opone a su marido, pero también se encuentra restringida a su hogar, para evitar que ella tenga contacto con otros hombres. En estas dos narraciones, el hombre representa la figura culpable de la ruptura matrimonial debido a sus celos, un hecho que él mismo reconoce al final. De esta manera, se percibe la injusticia e infelicidad que sufrían las mujeres casadas en esta época. Esto sugiere que Cervantes pudo identificarse con la limitada libertad que experimentaban las mujeres y deseaba transmitir esta idea a los lectores a través de sus narraciones (cf. Cervantes Saavedra, 2016a; Cervantes Saavedra, 2016b; Similaru, 2017).

### 3.4. Interpretaciones no misóginas en *El curioso impertinente*

*El curioso impertinente*, como novela independiente y separada del resto del Don Quijote, siempre ha sorprendido a los lectores debido a su comprensión e interpretación bastante desafiantes. Hahn (1972) afirma que la

intención real de Cervantes no coincidía con las expectativas de su audiencia. Existen varios testimonios, en parte contradictorios entre sí, que representan diferentes posibilidades para explicar el malentendido de la novela. Por un lado, algunos sostienen que Cervantes no logró evaluar correctamente a su comunidad lectora, lo que resultaría en la imposibilidad de descifrar sus intenciones. Por otro lado, existe la opinión completamente opuesta de que Cervantes conocía tan bien a su audiencia que sabía cómo ocultar su objetivo con el fin de despertar aún más su interés. El hecho de que la novela recibiera mucho reconocimiento subraya esta afirmación. En general, algunos suponen que la novela sirve para generar variedad dentro del Don Quijote, lo que coincide con la sorpresa que causó en los lectores (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Hahn, 1972).

Flores (2000) muestra que existen diversas interpretaciones sobre la misoginia en *El curioso impertinente*, las cuales atribuyen actitudes fuertemente contrastantes a Miguel de Cervantes Saavedra como persona. Argumenta que es necesario considerar que, dependiendo del ángulo con el que se enfoque a la lectura, pueden resultar interpretaciones completamente diferentes. La cuestión principal que se plantea en este contexto es si se debe imputar a Cervantes la formulación y el contenido de su narración y equipararlos con su postura real respecto a los mismos. Flores (2000) presenta que mientras algunos críticos reprochan que Cervantes menosprecia a las mujeres en su obra, otros eximen al autor de esta responsabilidad y consideran la narración como una ficción que no refleja su opinión real (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Flores, 2000).

Flores (2000) describe a Camila, Lotario y Anselmo como los “principales focalizadores ficticios interno-activos” (Flores, 2000, 333) lo que sugiere que todo lo que expresan en la narración es de su responsabilidad y que Cervantes no tiene ninguna implicación en ello. Tomando este análisis de

Flores (2000) en consideración, todas estas descripciones denigrantes hacia la mujer mencionadas en el capítulo 2, “Componentes misóginos en *El curioso impertinente*”, que reflejan ideas de Lotario o Anselmo, no deben ser atribuidas a Cervantes (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Flores, 2000).

Dodell (2005) argumenta que las acciones de Camila son significadas para la trama, ya que el “eigentliche metapoetische Gegenstand der Novelle [ist] die Kunst des Fingierens” (Dodell, 2005, 258). Camila, al transgredir las normas válidas cuando actúa clandestinamente a espaldas de su marido, crea el marco realmente esencial para la novela (cf. Dodell, 2005).

Al analizar detalladamente, se encuentran también varios componentes en la novela que no necesariamente coinciden con la misoginia, e incluso resaltan positivamente a la mujer. Un aspecto que contrasta con las características tradicionales de las mujeres en el texto, que se enumeran previamente (véase capítulo 2.2.), es que Camila no tarda en reconocer el comportamiento inoportuno de Lotario, lo cual muestra su notable racionalidad (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

### 3.4.1. Las intervenciones de Cervantes

Además, Flores (2000) argumenta que todo lo mencionado en *El curioso impertinente* (2018) no necesariamente coincide con la opinión auténtica de Cervantes y divide al focalizador externo en cinco partes: “cronista, focalizador histórico, narrador, autor omniscio y Cervantes” (Flores, 2000, 333), quienes persiguen cada uno un propósito diferente. El cronista informa a los lectores sobre el entorno histórico, por ejemplo, donde se desarrolla la trama; el focalizador representa al lugar con más detalle; el narrador establece el marco ficticio, por ejemplo, crea los personajes; el autor omniscio informa de los pensamientos de los protagonistas; y Cervantes señala sus propios pensamientos. Con respecto a la cuestión de la responsabilidad de Cervantes hacia los contenidos de su novela, tomando en consideración el

análisis de Flores (2000), es necesario detectar las secuencias, en las que realmente Cervantes comparte sus sentimientos. Existen varios momentos en los que Cervantes como persona sale a la luz a través de su novela. Cuando Lotario procura demostrar a Anselmo que no es necesario poner a prueba a su esposa, menciona que

lo que no se hace ni concierto en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas, ni estaciones – *cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres* –, se concierto y facilita en casa de la amiga” (Cervantes Saavedra, 2018, 21; énf. de la autora).

En este inciso se nota la participación de Cervantes, expresando su punto de vista personal. Esta afirmación sugiere que Cervantes no aprueba las prácticas comunes de su época, donde los esposos no deberían prohibir, o al menos no constantemente, que sus esposas salgan a donde deseen. Este fragmento refleja de nuevo la crítica hacia la falta de libertad que sufrían las mujeres (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Flores, 2000).

Asimismo, interviene Cervantes en el momento en que Lotario está a solas con Camila en la mesa durante la ausencia de Anselmo. El narrador omnisciente menciona que Camila es tan bonita que puede “vencer con sola su hermosura a un escuadrón de caballeros armados” (Cervantes Saavedra, 2018, 35), mientras no relata los pensamientos de Lotario en ese momento. A continuación, entra Cervantes, advirtiendo a los lectores “mirad si era razón que le temiera Lotario” (Cervantes Saavedra, 2018, 35). Esta intervención con el público genera suspense y el deseo de saber cómo realmente acaba la trama. Además, revela que Cervantes ya conoce el carácter fuerte de Camila y destaca la esperanza, así como la posibilidad de que ella salga airosa de estas pruebas. También señala que Lotario posiblemente no logre enfrentarlas y superarlas debido al temor que podría despertarle la hermosura de Camila (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Durante toda la novela, Camila recibe mayoritariamente descripciones superficiales o misóginas (véase capítulo 2.2.). Un momento contradictorio a esta afirmación se encuentra en la escena cuando el narrador heterodiegético, representado por Cervantes, subraya la locura de Anselmo advirtiéndole que aprecie el “honor, hermosura, honestidad y recogimiento” (Cervantes Saavedra, 2018, 38) de Camila. Al mencionar la honestidad cuando describe a Camila, se habla a favor de que también son notorias sus atribuciones características (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Una escena en la que se observa un procedimiento similar se encuentra cuando Camila se hiere con la daga para fingir un suicidio. El narrador omnisciente menciona que “[a]cudió Lotario con mucha presteza, despavorido y sin aliento” (Cervantes Saavedra, 2018, 62), mientras “se admiró de la sagacidad, prudencia y mucha discreción de la hermosa Camila” (Cervantes Saavedra, 2018, 62) después de haberse dado cuenta del fingimiento y de la herida pequeña. Por un lado, se nota una discrepancia entre los rasgos característicos que reciben Lotario y Camila. Lotario siente vulnerabilidad, apresuramiento y temor y “sin aliento” (Cervantes Saavedra, 2018, 62) puede indicar su desamparo en esta situación. Por el contrario, sorprende a Lotario la presencia de las cualidades virtuosas que se le conceden a Camila, que también hacen referencia a la racionalidad y razón de Camila y la elevan a un estado de virtud excepcional, y que parecen ser poco comunes en las mujeres. Esta impresión se debe a que, en toda la novela, no aparecen estilos directos de los hombres y solo raramente del narrador omnisciente y de Cervantes, que describen a Camila de manera similar. Por otro lado, resalta la hermosura de Camila, al destacar las cualidades “de la hermosa Camila” (Cervantes Saavedra, 2018, 62; énf. de la autora) lo cual da la sensación de que hace aún más impresionante la manera en que ha actuado (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Todas estas interpretaciones positivas hacia las mujeres contradicen algunas ideas analizadas en el capítulo 2.2.2. “Desprecio y denigración hacia la mujer”. Mientras el narrador sostiene que “naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para el mal más que el varón, puesto que le va faltando cuando de propósito se pone a hacer discursos” (Cervantes Saavedra, 2018, 54), en realidad la mujer no carece de razón cuando se enfrenta a situaciones delicadas y complicadas de resolver. Este ejemplo muestra que dentro de la novela se demuestra lo contrario a lo asumido anteriormente (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

En total, la elección de palabras por parte del narrador no solo subraya las virtudes y habilidades de Camila, sino que también crea un contraste significativo entre los roles de género y las expectativas sociales de la época. Esta dualidad en la descripción de los personajes pone de manifiesto las tensiones y contradicciones inherentes en las percepciones de género dentro de la narrativa cervantina, sugiriendo una crítica implícita a las limitaciones impuestas a las mujeres en la sociedad del Siglo de Oro. Al incluirse a sí mismo en algunas ocasiones, es posible reconocer la fe y la convicción en la racionalidad y del potencial que tienen las mujeres según Cervantes (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

Sin embargo, no solo interviene Cervantes a rebatir las ideas predominantes de las mujeres, sino también para degradar las atribuciones comunes de los hombres. El narrador omnisciente describe a Lotario como “un mozo rico, gentilhombre y bien nacido, y de las buenas partes *que él pensaba que tenía*” (Cervantes Saavedra, 2018, 21; énf. de la autora). Al resaltar esta parte, parece que Cervantes quería señalar la arrogancia y la autovaloración de los hombres en esta época (cf. Cervantes Saavedra, 2018).

### 3.4.2. La falibilidad masculina y la astucia femenina

A lo largo de la novela, se encuentran aspectos que desafían las características tradicionales de tanto los hombres como las mujeres durante el Siglo de Oro.

En primer lugar, el hecho de que ni Anselmo ni Lotario anticipan la posibilidad de que Lotario pueda enamorarse verdaderamente de Camila durante el experimento, sugiere que los hombres son falibles y susceptibles a error, un fenómeno poco común en el Siglo de Oro. Asimismo, es notable que sea Camila quien provoque este escenario que los hombres no han considerado, manteniendo su castidad y bondad (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

En segundo lugar, se observa la falibilidad de Anselmo cuando asegura a su amigo que “quedaré contento” (Cervantes Saavedra, 2018, 33) una vez que el experimento se ejecute con éxito. A pesar de esta certidumbre, Anselmo no es capaz de conformarse con la fidelidad demostrada repetidamente por Camila, y “le rogó [a Lotario] que no dejase la empresa, aunque no fuese más de por curiosidad y entretenimiento” (Cervantes Saavedra, 2018, 46). Parece que Anselmo sufre una obsesión intensa al observar el cortejo entre Lotario y Camila. Barbagallo (1994) también presume que Anselmo jamás esté satisfecho y seguro de la fidelidad de su esposa y que eternamente sienta la necesidad de ponerla a prueba, ya que no puede asegurarse de que le será fiel para siempre. Esta interpretación destaca de nuevo la manía de Anselmo de comprobar la lealtad de Camila (cf. Barbagallo, 1994; Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

En tercer lugar, se observa que Anselmo, al querer verificar la lealtad de su esposa, no actúa racionalmente como debería. No solo Lotario le aconseja no hacerlo varias veces, sino también Cervantes, como narrador heterodiegético, “pasa enfáticamente de una narración objetiva en tercera persona,

a su introducción personal y directa y admonición a Anselmo” (Barbagallo, 1994, 214) cuando le dice “¡Desdichado y mal advertido de ti, Anselmo!” (Cervantes Saavedra, 2018, 38). Esto significa que Cervantes interviene para destacar la falta de juicio de Anselmo al pasar al discurso directo (cf. Barbagallo, 1994; Cervantes Saavedra, 2018).

Finalmente, en la escena en la que Camila y Leonela simulen un evento trágico en la recámara mientras Anselmo las está observando “clandestinamente” (siendo Camila quien ha ideado el plan y sabe del escondite de Anselmo, tal como Leonela), él no percibe la simulación. Rolfes (2019) subraya las exageraciones dramáticas en los diálogos entre Camila y Leonela, que se asemejan a un teatro, en el que normalmente no se cuestiona el fingimiento. Es decir, Anselmo no es capaz de distinguir entre la realidad y un escenario simulado por las mujeres, lo que, de cierta manera, implica que las mujeres están racionalmente por encima de los hombres (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

Durante el Siglo de Oro prevalece la visión de la mujer pasiva que se encuentra casi exclusivamente en casa. (cf. Dodell, 2005) Sin embargo, es posible llegar a la conclusión de que “Cervantes resueltamente sostiene con su pluma [...] la voluntad y el libre albedrío [sic!] de Camila” (Flores, 2000, 346). Aun así, se puede profundizar aún más en esta idea al considerar que Cervantes, como autor que decide cómo se desarrolla y termina la historia, permite a Camila y Leonela engañar a los dos hombres, Anselmo y Lotario. Camila propone a Lotario que disimulen una confrontación mientras Anselmo se esconde, y le ordena a Lotario que solo responda a sus preguntas y que actué como si no supiera que Anselmo los está observando. Camila le oculta a Lotario su plan completo, temiendo que Lotario no esté de acuerdo. Esta decisión es el primer indicio de que Cervantes permite a Camila imponerse e influir fuertemente en el desarrollo de la trama.

Otro indicio de que, de cierta manera, hay un cambio significado de roles es que, después de que Camila le ha mandado a Lotario que solo conteste sus preguntas, Lotario le obedece, destacando incluso durante el escenario: “porque no digas que no respondo a tus preguntas, digo que [...]” (Cervantes Saavedra, 2018, 60). Esta cita indica que Lotario efectivamente cumple con las instrucciones de Camila, aunque hasta este punto siempre han sido los hombres quienes han predominado en la iniciativa frente a las mujeres. Además, Camila logra fingir la escena tan convincentemente que ni Lotario puede estar seguro si realmente está simulando, como han acordado, o si está expresando su verdadera intención (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Flores, 2000).

### 3.4.3. La curiosidad y la locura como factores de ruptura en la amistad y el matrimonio

Mientras que en el capítulo 2.3. se analizan los elementos que responsabilizan a Camila de haber roto la amistad entre Anselmo y Lotario, no se debe dejar de lado las interpretaciones que culpan a Anselmo por su curiosidad y locura.

Para empezar, en el Siglo de Oro, las mujeres, que constituían un grupo aislado en aquella sociedad, representaban, según el entendimiento de esta época, el paradigma de la locura, la cual finalmente desencadena tanto la ruptura de la amistad entre Anselmo y Lotario como el deterioro del matrimonio de Anselmo y Camila. Esta asociación se fundamenta en que la locura simboliza irracionalidad y la falta de juicio, que son cualidades que se atribuían al género femenino durante el Siglo de Oro (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

A pesar de que las mujeres eran vistas como las locas en la sociedad y la literatura de la época, en *El curioso impertinente* (2018) solo Anselmo recibe esta atribución de la locura. Es decir, en ningún momento de la novela se



describen a Camila y Leonela como locas. Por un lado, cuando Anselmo le confiesa a Lotario sus intenciones, él mismo hace referencia a su “locura” (Cervantes Saavedra, 2018, 22). Pero, por otro lado, Lotario también alude a “la locura” (Cervantes Saavedra, 2018, 41) de su amigo como el motivo decisivo por el cual comienza a enamorarse de Camila. Este aspecto revela que Anselmo no es capaz de reflexionar razonablemente sobre sus pensamientos y acciones, lo cual le priva de la racionalidad (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

Además, se observa que, aunque Lotario y Anselmo inicialmente parecen ser amigos muy cercanos y en perfecta armonía, Anselmo no permite que Lotario le impida realizar la prueba. Parece como si Anselmo necesitara darse a sí mismo explicaciones que no contradigan sus intenciones cuando pregunta

¿qué hay que agradecer [...] que una mujer sea buena, si nadie le dice que sea mala? ¿Qué mucho que esté recogida y temerosa la que no le dan ocasión para que se suelte, y la que sabe que tiene marido que, en cogiéndola en la primera desenvoltura, la ha de quitar la vida? (Cervantes Saavedra, 2018, 23)

Estas cuestiones retóricas que plantea Anselmo “trata[n] de convencerse de que lo que hace es correcto” (Barbagallo, 1994, 216) y dan la sensación de que nadie logrará persuadirle de lo contrario (cf. Barbagallo, 1994; Cervantes Saavedra, 2018).

Existen varias indicaciones de que la locura de Anselmo, que al final se transforma en una adicción, forma el problema que finalmente rompe tanto la amistad como el matrimonio. Según Hahn (1972), el título de una obra suele ser pensado de manera profunda para, a veces, incluso insinuar una pista sobre el desenlace de la historia. Desde esta perspectiva, se observa que Cervantes en su novela decidió no mencionar a Anselmo, como

protagonista, por su nombre en el título de la novela, sino atribuirle la característica de la curiosidad impertinente. Dado que, por un lado, este rasgo conlleva una connotación negativa y, por otro lado, la novela termina finalmente con la muerte de Anselmo, es posible suponer que la novela busca transmitir una moraleja. De manera muy similar sostiene Barbagallo (1994) que muchas obras de Cervantes “tenían propósitos morales y contenían un fondo moralizador” (Barbagallo, 1994, 209) y no solo perseguían objetivos estéticos. Estas afirmaciones implican que la curiosidad excesiva de Anselmo representa un error y una acción tan inmoral que el protagonista es castigado con la muerte. Es decir, según estas interpretaciones, la novela procura destacar que la curiosidad puede provocar consecuencias graves (cf. Barbagallo, 1994; Cervantes Saavedra, 2018; Hahn, 1972).

Asimismo, otra moraleja de la historia, que se deriva de este contexto, es que dentro del matrimonio es indispensable tener confianza y fe en él. Como es Anselmo quien siente la profunda curiosidad hacia la lealtad de su esposa, esto significaría que él es el responsable de la ruptura de su matrimonio y de la amistad con Lotario (cf. Barbagallo, 1994; Cervantes Saavedra, 2018).

Cuando Camila y Leonela simulan la escena en la que disimula Camila su sufrimiento por las admiraciones de Lotario y por la ausencia permanente de su marido, Anselmo las está observando. Camila menciona que procura, por su rabia hacia Lotario, matarle con la daga en cuanto entre. Sin embargo, Anselmo decide quedarse escondido para ver la continuación de la escena (“pero detúvole el deseo de ver en qué paraba tanta gallardía y honesta resolución” (Cervantes Saavedra, 2018, 57).

La profunda curiosidad de Anselmo, por ende, le impide evitar algo tan horroroso como la muerte de su mejor amigo, aunque los lectores, al principio de la novela, posiblemente no habrían anticipado esta acción debido a la descripción armónica de la relación entre Anselmo y Lotario. Después, “estando ya para manifestarse y salir, para abrazar y desengañar a su esposa, se detuvo porque vio que Leonela volvía con Lotario de la mano” (Cervantes Saavedra, 2018, 59). En el momento en que Camila se hiere con la daga y parece morir al caer al suelo, Anselmo se decide en contra de impedir a Camila matarse y de ir a buscar ayuda después de que ha pasado. Es decir, Anselmo piensa repetidamente en salir del escondite y revelar el secreto, pero no alcanza a escapar del espectáculo dramático que ha provocado él mismo debido a su curiosidad excesiva y la locura resultante (cf. Cervantes Saavedra, 2018; Rolfes, 2019).

## 4. Conclusión

El análisis literario detallado de la novela cervantina *El curioso impertinente* ha relevado numerosos elementos denigrantes hacia la mujer, centrados casi exclusivamente en la expresión y la selección de palabras al describir y hablar de Camila, la protagonista femenina de dicha novela.

Los elementos misóginos presentes en la obra se evidencian en que Camila interviene directamente bastante tarde en la trama y, en comparación con los hombres, sus intervenciones directas son menos frecuentes. Además, la falta de libertad de movimiento de las mujeres y las órdenes y prohibiciones impuestas por los hombres no son una rareza en la historia. También existen varias cosificaciones de Camila y de las mujeres en general, al considerarlas como posesiones de los hombres. En cuanto a las descripciones utilizadas en la novela, es llamativo que a las mujeres se les atribuyen descripciones objetivas y superficiales, privándolas de individualidad,

dado que se tiende a igualar a todas las mujeres sin considerar sus singularidades. La repetida mención de la hermosura de Camila da la sensación de que la aparición de la mujer es lo más relevante, lo que fomenta también la misoginia. Finalmente, se destaca en la novela la falta de racionalidad atribuida a las mujeres, subordinándolas así a los hombres.

Pese a estos componentes misóginos, al examinar con más detalle los contenidos y el desarrollo de la trama, e investigar los contextos culturales del Siglo de Oro y de las obras de Cervantes en particular, se encuentran también situaciones que contradicen la misoginia en la novela *El curioso impertinente*. Primero, es indispensable tener en cuenta las reglas sociales y legales que dominaban en el Siglo de Oro para publicar una obra. Debido a la censura, los autores debían adherirse a ciertas instrucciones para evitar que se prohibieran sus publicaciones. Ante este trasfondo, se pueden explicar, de cierto modo, las descripciones misóginas mencionadas en la trama.

Con el fin de evitar la malinterpretación de una obra, se deben analizar todas las tomas de posición en los diferentes niveles de la comunicación literaria. En *El curioso impertinente* existen varias situaciones en las que Cervantes participa en la trama, no obstante, son expresiones que no denigran a la mujer, sino que a veces incluso las apoyan. Esto significa que, al analizar obras literarias, no se debe igualar el contenido con los pensamientos reales de los autores, sino saber distinguir.

Después de un análisis culturologico de la representación de la mujer en el Siglo de Oro, se notan las similitudes que existen. Muchos de los elementos misóginos en la novela representan la manera de ver las mujeres en esta época. Sin embargo, Miguel de Cervantes Saavedra repetidamente intenta mencionar el mundo real y sus desafíos en sus obras con el objetivo de

cuestionar las normas predominantes. En *El curioso impertinente* se encuentran varios argumentos que muestran el intento de Cervantes de tematizar la desigualdad entre mujeres y hombres en la sociedad del Siglo de Oro. No solo atribuye a las mujeres racionalidad y prudencia, sino también menciona la falibilidad de los hombres.

Considerando en total los resultados del análisis dentro del contexto cultural y literario del Siglo de Oro, se puede concluir que *El curioso impertinente* no solo refleja las normas y actitudes misóginas de su tiempo, sino que también ofrece una crítica sutil a estas mismas.

## BIBLIOGRAFÍA

Barbagallo, Antonio (1994): “Los dos amigos, *El curioso impertinente* y la literatura italiana”, en: *Anales Cervantinos*, 32, 207-219, 10.3989/anacervantinos.1994.289, (24.07.2024).

Cervantes Saavedra, Miguel de (2016a): *El viejo celoso*. ebookClasic.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2016b): *El celoso extremeño*. ebookClasic.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2018): *Don Quijote de la Mancha. El curioso impertinente*. Barcelona: Linkgua Ediciones.

Cervantes Saavedra, Miguel de (2019): *Don Quijote von der Mancha. Beide Bände – Illustrierte Fassung*. Düsseldorf: Null Papier Verlag.

Dodell, Petra (2005): *Frauenbilder in der spanischen Novellistik des Siglo de Oro*. Berlin: Verlag Walter Frey.

Domínguez Matito, Francisco; Escudero Baztán, Juan Manuel; Lázaro Niso, Rebeca (2020): *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Flores, R. M. (2000): “Formación del personaje femenino en “El curioso impertinente””, en: *Revista de estudios hispánicos*, 34(2), 331-349, <https://uaccess.univie.ac.at/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/formación-del-personaje-femenino-en-el-curioso/docview/1300126703/se-2?accountid=14682>, (25.06.2024).

Hahn, Juergen (1972): “‘El curioso impertinente’ and Don Quijote’s symbolic struggle against ‘curiositas’”, en: *Bulletin of Hispanic Studies*, 49(2), 128-140, 10.1080/1475382722000349128 (23.07.2024).

Neuschäfer, Hans-Jörg (1990): “El curioso impertinente y la tradición de la novelística europea”, en: *Nueva revista de filología hispánica*, 38(2), 605-620, <https://www.jstor.org/stable/40299048> (25.06.2024).

Piqueras Flores, Manuel (2021): “*Casa del placer honesto* (1620) de Salas Barbadillo y el papel de la mujer en la literatura y el arte del Siglo de Oro”, en: *Bulletin of Hispanic Studies*, 98(2), 109-121, <https://doi.org/10.3828/bhs.2021.7> (26.06.2024).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2019): mozo. *Diccionario de la lengua española*, 23ª. ed., <https://dle.rae.es/mozo?m=form> (22.06.2024).

Rolfes, Anne (2019): *Ein Zeitalter voller Narren: Locos und locura im Siglo de Oro*. Münster: Aschendorff Verlag.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de (1620): *Casa del plazer honesto*. Österreichische Nationalbibliothek, <https://onb.digital/result/109F38A8>.

Sandler, Claudia (1998): *Die Rolle der Frau im ‘Siglo de Oro’. Eine Studie zu Leit- und Gegenbildern* (Diplomarbeit, Wien).

Similaru, Lavinia (2017): “La propia casa como espacio hostil para dos heroínas de Cervantes”, en: *Revista de Filología Románica*, 34(2), 361-369, <https://doi.org/10.5209/RFRM.58356> (25.06.2024).

# VALORES EN CONFLICTO: LA INCOMPATIBILIDAD DEL MATRIMONIO Y LA AMISTAD BAJO LA INFLUENCIA DE LOS CELOS EN *EL CURIOSO IMPERTINENTE* DE MIGUEL DE CERVANTES

MONA EL-TAHIR

---

## Abstract.

Solamente una gota de celos y de sed, desenfrenada de conocimiento, gotea en cualquier relación interpersonal, significa la ruptura total de la armonía entre las personas. Este fenómeno y sus consecuencias son el objeto de esta tesis de licenciatura, que se analiza a partir de la novela *El curioso impertinente*, de Miguel de Cervantes. Un método hermenéutico es utilizado para analizar la hipótesis en su totalidad. La novela es leída detenidamente, analizada y, además, son investigados en profundidad los valores primordiales en la población del Siglo de oro. Como resultado del análisis de la obra y de la investigación detallada sobre los valores morales imperantes en el Siglo de Oro, se revela la incompatibilidad de los celos, el matrimonio y la amistad. Esta incompatibilidad y la consiguiente destrucción de las relaciones conducen finalmente a una vida caracterizada por el pecado.

► **Índice de este número**

2024 | Vol. 7

**Más allá de la muerte:**

Discursos del amor en el Siglo de Oro

Seite 33-57

**vistazo.**

# VALORES EN CONFLICTO: LA INCOMPATIBILIDAD DEL MATRIMONIO Y LA AMISTAD BAJO LA INFLUENCIA DE LOS CELOS EN *EL CURIOSO IMPERTINENTE* DE MIGUEL DE CERVANTES

MONA EL-TAHIR

## 1. El daño causado por la bomba de relojería llamada *los celos*

No es novedad que las emociones desenfrenadas de una persona pueden conducir muy fácilmente al caos. Sin embargo, hay una emoción cuya presencia no sólo puede causar desorden en la vida cotidiana, sino que incluso es una bomba de relojería que, cuando se acaba el tiempo, su explosión podría provocar el fin de la dinámica interpersonal. Se trata de los celos.

Aunque ya existen numerosos y valiosos estudios sobre *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes, la investigación para esta tesis encontró sólo unos pocos análisis que no sólo abordan los efectos de los celos a nivel individual e interpersonal, sino que también examinan exhaustivamente qué factores, junto con los celos, conducen a la incompatibilidad del matrimonio y la amistad.

Esta tesis de licenciatura llenará este vacío poniendo a prueba la hipótesis de cómo la emoción humana de los celos distorsiona la moral de las personas y, como resultado, ocasiona la incompatibilidad total entre las rela-

ciones platónicas. Este enfoque de la tesis de licenciatura es extremadamente relevante y de gran importancia social, puesto que aborda un tema universal que afecta a todo el mundo.

Con el fin de obtener resultados profundos y fiables a la hora de analizar la hipótesis anterior, primero se examinan en capítulos separados los dos tipos de relación, es decir, el matrimonio y la amistad. Este análisis individual se realiza porque es necesario tener una imagen clara de ambos componentes para comprender con éxito la incompatibilidad resultante de estas dos relaciones. Posteriormente, no sólo se examina la interacción del matrimonio y los celos, así como de la amistad y los celos, sino que también se analiza en profundidad cómo interactúan conjuntamente ambos tipos de relaciones. Por último, con el fin de elaborar suficientemente la incompatibilidad de la relación platónica y romántica bajo la influencia de los celos, también se centra la atención en los tres componentes del concepto del honor, el amor y el protagonista Anselmo, para observar cuál de estos aspectos intensifica las consecuencias destructivas de los celos. Son investigados en profundidad los valores y la moral del poder gobernante y de la población en el Siglo de Oro para crear una base sólida que permita fundamentar y apoyar ampliamente los análisis contenidos en este trabajo.

## 2. El sistema de valores del Siglo de Oro

### 2.1. El catolicismo y su influencia

La dominancia de la Iglesia católica se dejó sentir desde los primeros años del Siglo de Oro. Con el matrimonio de los ‘Reyes Católicos’, es decir, Isabel I. de Castilla y Fernando II. De Aragón, en 1469 comenzó una época en la

que el objetivo final era contar con una población católica pura y homogénea que llevara su vida de acuerdo con las normas y estándares prescritos por la Iglesia (Baumer 2012, 419). La relevancia de la limpieza de sangre se encontraba en constante crecimiento. La Iglesia católica no solo interfería en los asuntos públicos de la gente, como por ejemplo la propiedad de la tierra y las profesiones, sino también en la vida privada e íntima de la gente. En consecuencia, la fe católica y sus valores desempeñaban un papel evidente en, verbigracia, las relaciones interpersonales, los matrimonios, el desarrollo de la personalidad, etc. En el ideario de las personas durante el Siglo de Oro quedó claramente establecido cómo debían portarse los hombres y las mujeres, y qué roles debían cumplir en su vida cotidiana. Por ejemplo, en la literatura más difundida, se escribían pautas que aclaraban cómo tenía que comportarse la mujer católica y devota (Britton 2019, 155). El aspecto más primordial de la mujer ideal era su castidad. La pureza de una persona femenina no solo hacía declaraciones sobre sí misma, sino que también influía en la opinión pública sobre su cónyuge. El caso es que, además de asegurar que la esposa permaneciera exclusivamente en el hogar, la castidad de la mujer también servía como garantía de la legitimidad de la descendencia de la pareja. A diferencia de la mujer, el hombre no se veía obligado a ni demostrar sentimientos de vergüenza, ni de castidad. Para él, era sumamente relevante mostrar autoridad, racionalidad y valor (Campbell & Williamson 2016, 29). Varios de estos rasgos son claramente reconocibles en el personaje de Camila, del que está discutida el capítulo cuarto. Al igual que en sus novelas ejemplares (Britton 2019, 150) en Don Quijote, de la que forma parte *El curioso impertinente*, Miguel de Cervantes aborda conflictos morales y sociales que desafían varios valores sociales católicos contemporáneos. La obra sirve no sólo para ayudar a reflexionar sobre estas normas sociales, religiosas, culturales y valores morales del Siglo de Oro, sino también para preservarlos (Flores 2000, 332). No obstante,

se aseguró de que la población estuviera concienciada en cuanto a las consecuencias de vivir en contra de las directrices de la fe católica. Lo consiguió, por ejemplo, incluyendo la ruptura de matrimonios, amistades o, incluso, la muerte como repercusiones de un comportamiento católicamente no moral.

## 2.2. La reputación en el Siglo de Oro

Lo que la gente en su conjunto piensa de una persona y cómo la ve es simplemente lo que la conforma. Este individuo en cuestión puede, por supuesto, realizar ciertas acciones y poseer algunos rasgos específicos de personalidad que la causen quedar bien ante la opinión pública. No obstante, en cuanto ocurre un acontecimiento que ni se ajusta a las normas sociales, ni se considera respetable, todos los demás actos honorables quedan anulados de inmediato. Este fenómeno está conocido como *la reputación*. Más concretamente, según la Real Academia Española (2023) se define *la reputación* como la “opinión o consideración en que se tiene a alguien o algo”.

Usualmente, suelen existir tres partes implicadas en el proceso de formación de la reputación de una persona. En primer lugar, está el observador, que registra y evalúa las acciones del individuo. En segundo lugar, participan el receptor de la evaluación y el rasgo de carácter que aporta (Lauer 2017, 295). A lo largo de esta tesis de licenciatura, se pone de manifiesto qué personajes en *El curioso impertinente* asumen qué papel de las tres partes arriba mencionadas, además de reflejar las repercusiones que posiblemente puedan ser desencadenadas por dar absoluta prioridad a la reputación.

Con el propósito de reflejar sobre el desacuerdo entre los propios valores personales y las expectativas fijadas en la sociedad, en el Siglo de Oro se

distingue entre el honor y la honra. La principal diferencia entre ambos términos consiste en la dimensión en la que se hallan. Mientras que el honor está estrechamente asociado a valores personales e internos, la honra se refiere a la opinión pública de una persona. Los rasgos de carácter que favorecen que uno sea capaz de gozar de buen honor, son, verbigracia en los hombres, la virtuosidad, la sinceridad y la honradez. Las mujeres que desean asegurarse un buen honor a los ojos de la sociedad suelen distinguirse por su inocencia, comportamiento decente, así como por su castidad. Una vez más se observa aquí la dominancia de la Iglesia católica, puesto que se trata de características de una persona que indudablemente corresponden a la moral católica. Con respecto a la honra, es utilizada para justificar la división de la sociedad en clases, además de razonar la dominación de un grupo sobre otro. En otras palabras, los nobles son considerados con buena honra, en contraste con las clases sociales más bajas, que son clasificados como receptoras de mala honra.

Sin lugar a dudas, el concepto de la reputación abunda en las obras literarias publicadas en el Siglo de Oro. Según un canon de valores reforzado por el partido dominante y gobernante y, en cierta medida, por la sociedad, se produce una imagen a través de un comportamiento virtuoso. La dominancia de la Iglesia católica, como ya mencionado en el capítulo anterior, garantiza la validez de su visión de una buena reputación. Asimismo, es primordial señalar que siempre corre el peligro de que la apariencia y la verdadera manera de ser de una persona se difieren, en el caso de que un individuo se finja rasgos honorables. Esta discrepancia entre apariencia y realidad se refleja claramente, por ejemplo, en el personaje de Anselmo, cuya conexión con la reputación está analizada en el capítulo 4.3.

### 2.3. La curiosidad versus los celos: su papel y su interacción

Con el propósito de comprender plenamente y analizar reflexivamente *El curioso impertinente*, es inexorable ser informado en cuanto al significado, así como con respeto a la actitud colectiva y la opinión pública acerca de los temas principales abordados en la obra.

El significado de la palabra *curiosidad* aún sigue conservando su acepción original, de origen latino, a saber, el afán de querer averiguar un asunto sin motivo determinado (Hahn 1972, 131). Si bien se sabía que la sed de conocimiento y la adquisición de información formaban parte del instinto humano y eran indudablemente innatas, el término contaba con una connotación negativa, sobre todo en los tiempos del Siglo de Oro (Guzmán 2015, 99). En contraste con los tiempos modernos, en los que se fomenta la exploración y el cuestionamiento, en el Siglo de Oro, si una persona demostraba signos de curiosidad excesiva, ese individuo, por culpa de la mala fama que tenía la curiosidad, sería catalogado como obseso, anormal o desequilibrado. Se creía que el exceso de curiosidad enloquecía, desarmozaba y creaba tensiones internas.

El hecho de que en el título de la obra solamente se mencione la curiosidad y no los celos, y, por tanto, se trata principalmente el tema de la curiosidad, podría llevar a la idea errónea de que los celos no desempeñan ningún papel en *El curioso impertinente*. No obstante, en la obra en cuestión, la curiosidad y los celos son motores mutuos que interactúan entre sí. Es decir, este afán por seguir enterándose de más estimula cualquier tipo de pensamientos imaginarios y fantasías sobre, por ejemplo, la propia esposa con otro hombre. En consecuencia, incrementa la necesidad interior de obtener más información, con el objetivo de satisfacer no sólo la curiosidad, sino también los celos existentes. Esta interacción recíproca entre ambos

factores desemboca en un círculo vicioso del que es difícil salir. Con la intención de que las repercusiones desencadenadas por un comportamiento celoso no descontrolen, la curiosidad debe tener sus límites. Como se puede observar en el personaje de Anselmo a lo largo de esta tesis, es perjudicial intentar adquirir cada vez más conocimientos, ya que sólo conducen a la ruina.

#### 2.4. La curiosidad, los celos, el catolicismo y *El curioso impertinente*

Como ya mencionado en el capítulo anterior, la influencia y la dominancia de la Iglesia católica son inmensamente notables en la época en cuestión. Además del peligro de perder la paz interior por una curiosidad desenfrenada, uno gana cada vez más poder con la acumulación de conocimientos. Cuando se sabe más, no sólo uno es capaz de empezar a tomar decisiones bien meditadas, sino que también se puede comenzar a cuestionar las normas establecidas y las estructuras de poder fijadas. Asimismo, como es observable en *El curioso impertinente*, los celos disponen del poder de causar malestar, de hacer incompatibles las relaciones interpersonales y de destruirlas por completo. Así pues, esa sed de conocimientos y el ansia de aprender más suponían una inmensa amenaza para la obtención de la paz entre la población, así como para los poderes dominantes. Con la esperanza de asegurarse de que la Iglesia conservara su autoridad e influencia, a menudo se implicaba excesivamente en la adquisición de nueva información y en el control de la mente (Hahn 1972, 139). En consecuencia, con miras a asegurar que la gente no seguía su impulso interior de adquirir información incontroladamente, la curiosidad fue reconocida como el pecado máximo en la sociedad por la Iglesia (Hahn 1972, 132).

La gravedad del pecado, así como las consecuencias resultantes fueron demostradas a través del paralelismo entre el destino del protagonista Anselmo y el de las figuras sagradas Adán y Eva. Las dos figuras centrales de

la enseñanza bíblica fueron las primeras personas que no sólo se dejaron llevar por su sed de conocimiento, sino que además no escucharon el mandato de Dios. Al comer del árbol prohibido, se acarrearón un sufrimiento sin fin y, encima, perdieron la oportunidad de entrar en el paraíso (Hahn 1972, 134). El pecado de la curiosidad siguió su curso, puesto que la sed de conocimiento de Adán y Eva era mayor que su confianza en el mandamiento de Dios. Del mismo modo que ellos querían saciar su sed de conocimiento y no confían simplemente en las reglas de Dios, Anselmo tampoco fue capaz de renunciar al control. Por consiguiente, el hombre empezó a actuar en contra del plan de Dios, no solo cometiendo el pecado de la curiosidad, sino también dejándose llevar por los celos y la curiosidad para mentir y engañar, lo que dio lugar a varias tragedias.

También cabe mencionar el hecho de que nada en el Siglo de Oro debiera leerse por puro entretenimiento, ya que eso se habría considerado mal visto. Eso llevaba a que siempre tuviera que existir un valor añadido o una lección moral que se aprende de las obras. Dado que el título del *curioso impertinente* incluye un adjetivo que, como ya mencionado, solía tener una connotación negativa en la sociedad, el lector podía esperar que se trataba de una obra de la que se fuera a extraer muchas lecciones útiles (Hahn 1972, 130). A lo largo de esta tesis, se queda claro la moral sacada del *curioso impertinente*, la que es cómo los celos destruyen la compatibilidad del matrimonio y la amistad, así como la lección aprendida de por qué tiene más sentido vivir según la cita del Don Quijote “Conténtate con lo que tienes y sabes”.



### 3. La amistad en *El curioso impertinente*

A lo largo de *El curioso impertinente*, se adentra en varias facetas de una vieja amistad, fuerte, pero también desafiante, entre dos hombres que ni siquiera comparten intereses comunes, pero que, sin embargo, se desviven por apoyarse mutuamente. Para entender la conexión entre los personajes de Anselmo y Lotario, y cómo cambia su amistad a lo largo de la historia, se debe comprender la naturaleza de la relación entre ellos. Como define la Real Academia Española (2023), una amistad es un “afecto personal, puro y desinteresado, compartido con otra persona, que nace y se fortalece con el trato”, y es precisamente este esfuerzo por parte de ambos el que, como veremos, es reconocible en su relación. La amistad es “lo más necesario para la vida” (Martínez 1999, 1), porque sin ella es casi imposible pasar un tiempo satisfactorio en este mundo.

Con miras a poder reconocer la gravedad de las consecuencias de los celos y entender por qué éstas llevan a que el matrimonio y la amistad no pueden convivir pacíficamente bajo la influencia de los celos, es necesario comprender la profundidad de la relación en la que se encontraban Anselmo y Lotario. Así pues, en el siguiente subcapítulo es analizada la profundidad de la amistad entre los dos hombres. En consecuencia, son señalados los límites de esta relación que se trazan al tratar de mantener viva y en funcionamiento la amistad.

#### 3.1. Anselmo y Lotario como inseparables

En la primera página de la historia del *curioso impertinente*, se hace hincapié en el fuerte vínculo que une a Anselmo y Lotario mediante diversos recursos textuales.

En primer lugar, el uso del recurso estilístico del paralelismo subraya el esfuerzo que ambos hombres están dispuestos a darse para pasar tiempo de calidad juntos. Cuando Cervantes (1609, 1) escribe “Pero cuando se ofrecía dejaba Anselmo de acudir a sus gustos por seguir los de Lotario, y Lotario dejaba los suyos por acudir a los de Anselmo”, no sólo reitera que no persiguen las mismas aficiones, sino que también informa al lector de que ambos se han esforzado constantemente por formar parte de los intereses del otro. El uso del paralelismo también comunica que esta amistad era tan fuerte que aún persistía a pesar de no coincidir en sus preferencias. Como resultado, se enfatiza y se pone de relieve el daño causado a la amistad a lo largo de la obra.

Además, ya desde el principio abundan los elementos bipartitos, que sirven para describir con más detalle a Anselmo y Lotario y destacar su conexión. Ejemplos de ellos son “Eran solteros, mozos de una misma edad y de unas mismas costumbres” (Cervantes 1605, 1) y “dos caballeros ricos y principales” (Cervantes 1605, 1). Esta acumulación de dos elementos pone de relieve la estrecha amistad y el hecho de que durante mucho tiempo sólo existieron los dos mejores amigos, antes de que llegara una tercera persona y todo cambiara a partir de ese momento.

Cervantes recurre entonces al recurso estilístico de la metáfora para subrayar la sintonía entre Anselmo y Lotario no sólo lingüísticamente, sino también visualmente. Cuando el autor describe a los dos hombres como “andaban tan a una sus voluntades, que no había concertado reloj que así lo anduviese” (Cervantes 1605, 1), hace uso de la metáfora de un reloj, que fue un invento nuevo en la época. Establecer una referencia entre una amistad y un nuevo invento del que toda la población estaba ávida y fascinada subraya la singularidad y preciosidad del vínculo de los dos hombres. Además, al pensar en un reloj, los seres humanos depositan toda su con-

fianza en él por su precisión. Al vincular esta precisión de un reloj a la conexión de Anselmo y Lotario, se destaca su sincronización y el hecho de que están perfectamente coordinados entre sí.

Con vistas a reflejar la fuerza de la confianza en la amistad otra vez, Cervantes utiliza el recurso estilístico de la hipérbole y el concepto de honor del Siglo de Oro. Por un lado, se incluye la hipérbole al describir la duración por la que Lotario debe guardar el secreto de Anselmo con el “eterno como el de la muerte” (Cervantes 1605, 4). Exigir que algo se mantenga sin revelar durante toda la eternidad refleja la seriedad del secreto que, en consecuencia, demuestra el nivel de confianza que existe entre los dos hombres. El caso es que Anselmo se sentía lo suficientemente seguro para compartir algo con su mejor amigo que potencialmente podría dañar lo que es más importante para él, su honor.

Asimismo, la profundidad de la confianza entre los dos hombres se demuestra por el hecho de que Anselmo le confesó a su mejor amigo lo desagradecido que es, diciendo que aprecia todo aquello con lo que ha sido bendecido, pero “...si no en el grado que debo, en el que puedo” (Cervantes 1605, 3). El desagradecimiento va en contra del código moral de la iglesia católica y cuenta como pecado. Así, al confesar a su mejor amigo que, aunque Dios le ha bendecido en varios aspectos, siente malestar, se arriesga a sufrir una pérdida de honor en caso de que la verdad salga a la luz. Sin embargo, como confía en su mejor amigo y en la confianza que existe entre ellos, Anselmo se siente cómodo, compartiendo con él sus pensamientos más profundos y deshonorosos.

Otro momento en el que se pone de manifiesto la estrecha relación de los dos hombres es cuando Anselmo comparte sus secretos más profundos y sus pensamientos más oscuros con su mejor amigo. El hombre le dice “y pues que, en efecto, él ha de salir a plaza, quiero que sea en la del archivo

de tu secreto” (Cervantes 1605, 3). En este fragmento, se utilizan dos metáforas opuestas que reflejan la profundidad de la confianza entre los dos hombres. Por un lado, Anselmo subraya que los siguientes secretos deberían acabar en el “archivo de [...] secreto” de Lotario. La información que se halla en un archivo se debe mantenerse oculta al público, cueste lo que cueste. No obstante, Cervantes recurre aquí a la metáfora de la plaza como lugar público para ilustrar las graves consecuencias que podría acarrear la revelación de los secretos. Una plaza es un lugar público donde tienen lugar espectáculos de prestigio y de fácil acceso al público. En otras palabras, es un lugar donde algo privado se convierte en público. En caso de que los secretos de Anselmo se conviertan en un espectáculo público y sean visibles para todos en la plaza, esto llevaría invariablemente a su pérdida de honor, lo cual es simplemente catastrófico para un hombre en el Siglo de Oro. Por consiguiente, aunque la información compartida por Anselmo podría dañar lo más importante para él, su honra, es transparente con Lotario y le confiesa sus pensamientos, secretos y planes más inmorales.

### 3.2. Los límites de la amistad

A pesar de las innumerables instancias en las que Miguel de Cervantes muestra la fuerza e intensidad de la amistad entre Anselmo y Lotario, *el curioso impertinente* expone varias disputas y quiebras de confianza, así como conciencia a la gente en cuanto a los problemas que pueden suceder en una amistad (Gil Oslé 2009, 91). En el transcurso de la obra se ponen de manifiesto ciertos límites que se fijan en la amistad, por ejemplo, para garantizar que no se traicione la propia fe o que uno no se pierda a sí mismo.

Aunque Anselmo y Lotario gozaban de una amistad inmensamente fuerte y estaban dispuestos a hacer casi cualquier cosa el uno por el otro, seguían teniendo cuidado de que no traspasaran los límites divinos en las relacio-

nes interpersonales, en nombre de la amistad. En un intento de hacer entrar en razón a Anselmo y mostrarle lo pecaminoso de su idea, Lotario le dice a Anselmo “usque ad aras” (Cervantes 1605, 5). Según el diccionario Merriam-Webster (2024), esta frase es de origen latino y enfatiza la lealtad en una amistad. Sin embargo, esta fidelidad y lealtad sólo se extienden hasta el grado de límite religioso. En otras palabras, independientemente de lo unidos que estén los dos hombres, no se hace nada que vaya en contra de los conceptos morales de la fe católica. Así, se subraya que Dios y una vida orientada hacia Dios es en sí más primordial que la persona más cercana a uno mismo. De esto se puede concluir que uno de los límites establecidos en la amistad es el de la fe. Esto es para protegerse de hacer “cosa(s) tan detestable(s)” (Cervantes 1605, 5) así como de realizar actos inmorales que llevan a la perdición del alma.

Otras barreras éticas evidentes en la amistad de Anselmo y Lotario son una serie de límites de comportamiento. Después de que Anselmo pidiera a su mejor amigo que sedujera a su propia mujer, Lotario le dijo “...las cosas que me has dicho, ni son de aquel Anselmo mi amigo, ni las que me pides se han de pedir a aquel Lotario que tú conoces”. (Cervantes 1605, 5). En este fragmento, el recurso estilístico literario de la antítesis se utiliza para contrastar el comportamiento normal, habitual y moral de ambos hombres con los rasgos de carácter potencialmente deshonorosos que se adquirirían si Lotario hiciera lo que le pide su mejor amigo. Al crear un contraste entre el comportamiento normal y esperado del mejor amigo y el posible cambio de forma negativa en los rasgos de carácter de esa persona, se hace hincapié en el peligro de la posible pérdida de valores morales y rasgos de personalidad. Por consiguiente, se refleja la inmensa relevancia de adherirse a esta barrera ética y no traspasarla. Dado que, sobre todo al principio de la obra, por ejemplo, mediante el uso de los elementos bipartitos, se puede tener la falsa impresión de que la intensidad de la conexión entre los dos

hombres significa que literalmente harían cualquier cosa el uno por el otro, se puede ver aquí por primera vez que la amistad no rehúye seguir ciegamente a la otra persona y verbalizar cuando está actuando de forma inmoral.

Es evidente que Cervantes sólo incluyó en su obra personajes imperfectos con personalidades viciadas, todos controlados por sus instintos humanos y, en consecuencia, incapaces de cumplir con sus deberes (Gil Oslé 2009, 109). Al final, aunque los dos amigos realicen todo lo posible por no perderse en la amistad haciendo cosas que van en contra de su moral y su fe, una fuerza interior, los celos, consigue que se traspasa estos límites descritos arriba, y que todos los personajes cometan actos pecaminosos.

#### 4. El matrimonio en *El curioso impertinente*

Otra relación interpersonal, además de la intensa amistad entre Anselmo y Lotario, es el matrimonio en *El curioso impertinente*. Aunque al principio no se presentan otros personajes o relaciones aparte de los dos hombres y su amistad, la historia da un giro en cuanto se presenta a Camila, la futura esposa de Anselmo. Si bien es verdad que a primera vista pueda parecer que el tema principal de esta novela es la amistad, la verdadera historia comienza cuando se produce el matrimonio. Barbagallo (1994, 211) afirma incluso que el tema clave del *curioso impertinente* es “la fe dentro del matrimonio”. Así pues, el matrimonio marca y constituye ese punto determinado que desencadena la trama de la obra.

Los siguientes subcapítulos profundizan en el matrimonio como institución y norma social, reflejan la típica división de papeles en el matrimonio de Camila y Anselmo y examinan el concepto de honor en el Siglo de Oro

en el contexto del matrimonio. Estos aspectos pretenden sentar las bases para comprender el papel que desempeña el matrimonio en la interacción entre el, la amistad y los celos.

#### 4.1. El matrimonio como institución y norma social

No es sorprendente que el matrimonio desempeñe un papel decisivo en *El curioso impertinente*. El matrimonio y la boda como norma y elección de vida típica y esperada están profundamente arraigados en la mentalidad de la sociedad. Por un lado, esta normalización del matrimonio tiene su origen en los conceptos morales del poder dominante, es decir, la Iglesia católica. La Iglesia temía que un posible descenso en el número de matrimonios y, por consiguiente, también en la tasa de natalidad, pudiera poner en peligro el futuro del país (Villaseñor 2001, 661). Así pues, al fijar el matrimonio y el casamiento como norma e institución social, se garantiza automáticamente que la sociedad siga desarrollándose y que su existencia, junto con la del país, esté asegurada. En la fe católica, al matrimonio se le atribuye una inmensa relevancia y se le categoriza como un sacramento distinto (Wayne 2012, 4). Si el poder dominante atribuye cierta importancia a un factor, la población acepta este aspecto y le atribuye la misma importancia. Este significado del matrimonio se hace, verbigracia, llamativo en *El curioso impertinente*, cuando Lotario vuelve a contar una historia bíblica a Anselmo y le explica “Y, entonces fue instituido el divino sacramento del matrimonio, con tales lazos, que sola la muerte puede desatarlos. Y tiene tanta fuerza y virtud [...] que hace que dos personas diferentes sean una misma carne;” (Cervantes 1605, 10). La elección de palabras de Lotario en la narración del origen del matrimonio incluye isotopías del ámbito de la religiosidad y la fe. El hombre utiliza léxico como *divino*, *sacramento*, y (*divina*) *fuerza*. La presencia de estas palabras en el léxico caudal de Lotario y

la inclusión de estas en la conversación con Anselmo demuestran la importancia religiosa del matrimonio, que es aceptada y vivida por cada persona. El hecho de que los individuos también vean el matrimonio como aspecto significativo y sagrado no es inusual, dado que, especialmente en una época en la que la población está fuertemente influenciada por la fe católica, es difícil ver el matrimonio y la religión como entidades separadas (Guzmán 2015, 83).

Otra isotopía reconocible en el enunciado de Lotario es la de la unidad. Ésta viene marcada por palabras y frases como “una misma carne” (Cervantes, 1605, 10), o *diferentes*, *lazos*, *desatar*, etc. Esta elección de palabras subraya de nuevo la unión y unificación de dos personas en cuanto se casan en nombre de Dios. Consumar un matrimonio significa unir a dos individuos “para toda la vida” (Wayne 2012, 3). Esta unificación en la unión entre Anselmo y Camila se analiza con más detalle en los siguientes subcapítulos, donde se pone de manifiesto qué consecuencias puede desencadenar esta unidad en el matrimonio.

Asimismo, un caso en el que la importancia y la santidad atribuidas al matrimonio se traducen en una normalización del mismo es cuando Anselmo sorprende a Leonela compartiendo habitación con un hombre que no es su esposo a los ojos de Dios. El instinto de Anselmo al sorprender a una mujer con un varón que no es su marido es herirle, al igual que a Leonela, con un puñal. Cervantes (1605, 31) describe el estado de Anselmo como “ciego de enojo”. La rabia que siente el carácter en este momento puede compararse con la ceguera, lo que pone de relieve la normalización del matrimonio en la sociedad. No adherirse a una norma tan fijada y romperla es equivalente a una vida en la que se ha sido despojado de uno de los cinco sentidos. No fijar el matrimonio como norma e ir contra ella es tan malo como ir a ciegas.

#### 4.2. Los papeles tradicionales en el matrimonio de Anselmo y Camila

En el matrimonio de Anselmo y Camila, la típica división de papeles entre hombres y mujeres en la sociedad, y más concretamente en el matrimonio, queda reflejada en varios pasajes de la obra. Asimismo, se reflejan con detalle las tareas, deberes y responsabilidades de ambos sexos y se cristaliza el poder de ambos cónyuges. Tras un análisis preciso de todos los pasajes del *curioso impertinente*, en los que hay una representación clara e inequívoca de los papeles tradicionales de género, queda claro que el matrimonio y el concepto de matrimonio fueron instrumentalizados con el propósito de justificar los roles de género y el estatus subordinado de la esposa en una relación. Esta instrumentalización, junto con la subordinación de la mujer, exagera los efectos y las consecuencias de los celos.

Uno de los papeles atribuidos a la mujer en *El curioso impertinente* es el de la figura femenina como pacificadora. En situaciones de conflicto, el comportamiento ideal y esperado se describe con la frase “Pero como naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para el mal, más que el varón.” (Cervantes 1605, 23). En este fragmento, la mujer se contrapone al hombre y se da cuenta de que la mente femenina es más capaz de distinguir entre los dos extremos, es decir, el bien y el mal. Esta mente, o más bien esta capacidad, ha de servir para “no dar ocasión a su marido a que riñese, sino a quitarle todas aquellas que le fuese posible.” (Cervantes 1605, 29). Así, la mujer debe aceptar la obligación de mantener el hogar tranquilo y pacífico, mientras que el hombre puede volverse violento y ruidoso. Esta atribución del personaje femenino se instrumentaliza para justificar, por ejemplo, arrebatos de ira y comportamientos violentos por parte del hombre. Suponiendo que Camila tenga que desempeñar este papel de esposa, también cabe suponer que es simplemente incapaz de defenderse de las acciones irracionales e incomprensivas de Anselmo y que está a su merced, ya que tiene que mantener la paz en el hogar. A Anselmo,

controlado por su turbación interior y sus celos, se le permite actuar irracional y pecaminosa y posiblemente, incluso, hacer mal a su mujer, como convencer a su mejor amigo para que la seduzca, y a Camila no le queda más remedio que seguir asumiendo el papel de “buena mujer” (Cervantes 1906, 29). Esta indefensión de la mujer y la obligación de actuar siempre como una pacificadora tranquila y comprensiva exacerbaría invariablemente las consecuencias de, verbigracia, el comportamiento insensible del hombre, puesto que o bien se asume que el personaje femenino es el culpable de desencadenar los celos en su marido, o bien no puede explicar su postura, ya que de lo contrario se consideraría que está agravando la situación.

Asimismo, la unificación de marido y mujer de inmediato tras el matrimonio, que se menciona en el capítulo anterior, es evidente en varios pasajes del *curioso impertinente*. La individualidad de ambos cónyuges y la frontera trazada entre ellos se funden tanto que cada error cometido por la esposa mancha invariablemente el honor de su marido. Cervantes subraya el papel de la esposa como corresponsable de la reputación de su cónyuge al escribir

le miran los que la maldad de su mujer saben con ojos de menosprecio, en cambio de mirarle con los de lástima, viendo que, no por su culpa, sino por el gusto de su mala compañera, está en aquella desventura. (Cervantes 1605, 9)

y “así el marido es participante de la deshonor de la mujer por ser una misma cosa con ella” (Cervantes 1605, 10). Esta transferencia del pecado de la mujer al marido subraya, por un lado, la importancia de la castidad de la mujer y, por otro, la estrecha relación entre ésta y la reputación del hombre. Cuando el autor escribe “honra, hermosura, honestidad”, utiliza el recurso estilístico de la aliteración para describir cómo debe comportarse una mujer ideal. Este recurso literario crea un tono y una conexión

entre las características mencionadas y subraya la posición que debe asumir. Debe asumir un papel que posea estos rasgos de carácter para proteger a su marido a los ojos de la sociedad.

La metáfora del espejo en la novela habla de esta atribución de papeles a la mujer como responsable del honor y de la luz en la que se sitúa la pareja en la sociedad. Cervantes (1605, 8) escribe “Es asimismo la buena mujer como espejo de cristal”. Cuando uno se mira en el espejo, se ve en todas sus facetas. En este espejo, que es la mujer del hombre, la persona masculina ve sus propias debilidades, deseos, etc. (Flores 2000, 341). A menudo se reconocen rasgos, arrugas faciales y cicatrices que nadie más vería. Lo mismo ocurre con las consecuencias de los errores de la esposa en el honor del cónyuge debido a los pecados cometidos por ella. Incluso el más pequeño error cometido por ella distorsiona la imagen social del hombre. En otras palabras, se convierte, por ejemplo, en una cicatriz en la cara del hombre que puede verse en el espejo.

Por otra parte, sin embargo, la comparación de las figuras femeninas con un espejo también habla de la objetivación de la mujer, que conduce a su subdivisión social. Otro ejemplo en el que se equipara a los individuos femeninos con un objeto es cuando se describe al marido como “poseedor de un finísimo diamante” (Cervantes 1605, 7). Aquí, la mujer es categorizada como propiedad de su pareja. La cosificación de las personas femeninas se instrumentaliza para reducir su individualidad y humanidad. En este caso, la esposa es vista como una joya que aumenta el prestigio de su dueño. En el supuesto de que este valioso objeto se pierda, si la mujer comete un pecado, el hombre, el propietario y marido, pierde prestigio.

En consecuencia, esta objetivación de la mujer habla también en favor de atribuir autoridad al hombre, mientras que su cónyuge está sometida a su poder y a sus decisiones. En el transcurso de la obra, Anselmo a menudo

no vuelve a casa durante varios días, con la excusa de que está en un “negocio forzoso” (Cervantes 1605, 12). Aunque su esposa nunca cuestiona su ausencia, sería escandaloso que una mujer dejara a su marido solo en casa durante cualquier periodo de tiempo. Esta libertad y autoridad del hombre, que no se atribuyen al papel femenino, se instrumentalizan para coartar el libre albedrío y la independencia de los personajes femeninos. Por ejemplo, se hace hincapié en el papel subordinado de la mujer y en su obligación de obedecerle cuando Camila pide permiso a su marido, que lleva días sin ir a casa, para salir de casa. Sin embargo, Anselmo le ordena que “no hiciese mudamiento de su casa en modo alguno” (Cervantes 1605, 16) y “que aquél era su gusto y que no tenía más que hacer que bajar la cabeza y obedecerle” (Cervantes 1605, 14). Aquí, Camila se ve obligada a actuar contra su voluntad y obedecer a su marido. En el Siglo de Oro, habría sido indignante que un marido permitiera a su esposa emprender un viaje sola. Suponiendo que no prohibiera a su esposa emprender algún viaje sola, no habría sido un cónyuge honrado (Villaseñor 2001, 655). La decisión del marido de prohibir a su esposa el contacto con el mundo exterior, obligándola a no salir de sus cuatro paredes y a permanecer en casa, refleja el comportamiento típico de las figuras masculinas del Siglo de Oro, que intentan proteger su propio honor instrumentalizando su poder para restringir a sus esposas. El caso es que el honor obliga a la masculinidad del hombre a proteger la castidad de su esposa, prohibiéndola de cualquier contacto con extraños (Villaseñor 2001, 659). En consecuencia, a Anselmo se le atribuye el papel del típico marido del Siglo de Oro, que tiene autoridad y poder sobre su mujer.

#### 4.3. La importancia y discrepancia de la reputación

A lo largo de la obra, la reputación es un concepto que se trae a colación una y otra vez. No sería exagerado afirmar que los personajes del *curioso*

*impertinente* llegan a basar sus acciones, decisiones, preocupaciones, etc., en el concepto de honor tal y como lo definía la Iglesia Católica en el Siglo de Oro. Este control de varios aspectos de la vida a través del honor se refleja en *El curioso impertinente* a través del honor como proyecto común en el matrimonio, la ya mencionada unificación del honor en una pareja casada, así como la presión desencadenada por la relevancia social del honor, que lleva a una brecha entre la apariencia y la realidad.

Desde el principio de la obra, la importancia del honor, que le atribuye la fe católica, se refleja en los pensamientos y acciones de las personas. El honor se ve como un proyecto en el matrimonio, en el que ambos cónyuges trabajan activamente con la intención de que exista y para protegerlo. Cuando la verdad estaba a punto de salir a la luz, Camila dice “pero no quedara yo vengada, ni la honra de mi marido satisfecha, si tan a manos lavadas y tan a paso llano se volviera a salir de donde sus malos pensamientos le entraron”. (Cervantes 1605, 26). La imagen creada por la frase “si tan a manos lavadas” transmite el mensaje de que la mujer se niega a permanecer en un estado pasivo. Quiere restaurar y proteger activamente su honor y el de su marido. Este impulso para luchar por una buena honra con la esperanza de asegurar el honor del matrimonio y, por eso, de ambos cónyuges, refleja la relevancia del concepto de reputación. Además del papel de señor de la casa y del ejercicio de la autoridad, el honor constituía simplemente la base de la masculinidad del hombre español (Villaseñor 2001, 659). Con el objetivo de proteger lo que probablemente constituya el factor más primordial en la vida de su marido, protegiendo su propio honor, Camila persigue el destino de encubrir sus pecados. Siguiendo el concepto de Lauer (2017), que fue discutido en el capítulo 2.2, los tres componentes del honor en el matrimonio de Anselmo y Camila pueden ser fácilmente identificados. Los receptores de la evaluación en este caso son los dos cónyuges,

mientras que el papel de observador lo cumple la sociedad en su conjunto, incluyendo el círculo cercano de la pareja. Aunque los rasgos de carácter que aportan el marido y la mujer difieren, ambos serían catalogados como inmorales y no conformes con la fe católica. Anselmo está bajo el control absoluto de algo que en el catolicismo se considera pecado: los celos. Sus celos nublan sus sentidos y, como se verá en los capítulos siguientes, hacen imposible que exista una realidad en la que puedan funcionar un matrimonio sano y una amistad estable. Sus celos le llevan a poner a prueba la lealtad de su mujer con el único fin de asegurar su honor, pues si la mujer es impúdica e infiel, también lo es su marido. Por otro lado, Camila también muestra rasgos de carácter, impulsados por la importancia del concepto del honor. Toma medidas drásticas, como fingir heridas graves, para asegurar su propio honor y, por tanto, también el de Anselmo.

Además de la inmensa relevancia del honor en la vida de un matrimonio y de la salvaguarda de esta importancia al considerar el honor como un proyecto conjunto, se señala también la inmensa sensibilidad y la fácil vulnerabilidad del honor. Cervantes (1605, 2-3) escribe “porque suele acontecer que con el mucho amor que el marido a la mujer tiene, o no le advierte, o no le dice, por no enojarla, que haga o deje de hacer algunas cosas, que el hacerlas, o no, le sería de honra”. Aquí se utiliza el recurso estilístico de la anáfora de la conjunción “o”. De este modo se pone de relieve la sensibilidad y vulnerabilidad del honor. La enumeración de varios factores que podrían empañar el honor, combinada con una clase de palabras que sirve para representar varias posibilidades, pone de relieve el gran número de factores que podrían contribuir a la vulnerabilidad del honor.

Asimismo, la sensibilidad del honor se incrementa cuando se considera la unificación del honor de una pareja casada. Es decir, los actos inmorales de Camila ponen en peligro la reputación de Anselmo porque las malas acciones de la esposa empañan automáticamente el honor del marido, como

mencionado en el capítulo anterior. Cuando Anselmo estaba preocupado por su propia reputación debido a los pecados de su mujer, Cervantes (1605, 24) escribe “esperaba ver por sus ojos hacer anatomía de las entrañas de su honra”. La metáfora de las entrañas de un hombre se utiliza aquí para enfatizar lo fuerte e intensamente que se daña el honor de un hombre cuando su pareja comete un error. En este fragmento, Anselmo cree que Camila estuvo a punto de engañarle. Su traición iría tan lejos y sería tan grave que dañaría lo más íntimo y profundo del honor de Anselmo. Este daño es tan grave que le llegaría hasta las entrañas. Flores (2000, 341) confirma este grado de unificación entre marido y mujer y considera incuestionable que “la caída de la mujer es la causa y el principio de la caída del hombre. La esposa es la honra del marido; faltando una, faltan las dos”. Villaseñor (2001, 659) enfatiza el hecho de que el honor masculino está aún más influenciado por las acciones y el comportamiento de su familia y esposa que por sus propios patrones de conducta. En otras palabras, si un hombre comete un error que no se considera honorable, su honra sigue sufriendo menos daños que si lo comete la mujer, su propia cónyuge.

Debido a la importancia y la urgencia de proteger el honor, cueste lo que cueste, ambos cónyuges, Anselmo y Camila, entran en un círculo vicioso que crea una discrepancia entre su apariencia y su realidad. Más precisamente, antes de que Anselmo se casara y la importancia de su reputación aumentara, actuaba moralmente. Sin embargo, esta urgencia de asegurar su honor como hombre, mediante la unificación con su esposa, la necesidad de probar la lealtad y la castidad crea una discrepancia entre lo que dice ser y lo que realmente es. En otras palabras, Anselmo se comporta con deshonor mientras trata de mantener su buen honor. Cuenta con una conciencia tan inmensa de su imagen en la sociedad, y es tan relevante para

él, que incluso arriesga su matrimonio para protegerlo. Ser honorable también significa confiar en la esposa y no tener rasgos de carácter insidiosos, dos cosas que Anselmo no logró.

Otro ejemplo de una discrepancia entre aparentar y tiene lugar cuando Camila finge que está a punto de suicidarse. La mujer hace declaraciones dramáticas llenas de palabras emotivas para engañar a su entorno, lo cual, por supuesto, es inmoral. Además, Leonela describe a su señora como “la flor de honestidad”, “la corona de las buenas mujeres” y, asimismo, “el ejemplo de la castidad” (Cervantes 1605, 25). Aquí surge una diferencia entre la forma en que la esposa se presenta, que coincide con la descripción de Leonela, y la verdad de cómo es la mujer en realidad. Su sirvienta utiliza el medio estilístico de la hipérbola en sus expresiones para describir la castidad, la inocencia y la perfección absoluta de Camila, creando una apariencia que se diferencia del ser, puesto que, en realidad, esta engañando a su cónyuge, así como fingiendo la gravedad de sus lesiones. Camila da una apariencia de sincera y honorable, mientras que la cruda realidad es que tiene numerosos rasgos inmorales y está dispuesta a mentir a su marido.

## 5. La interacción de la amistad, del matrimonio y de los celos en *El curioso impertinente*

Los dos tipos de relaciones interpersonales más importantes y presentes en *El curioso impertinente* son, por un lado, la amistad y, por otro, el matrimonio. Antes del cambio, es decir, antes de que una tercera persona entrara en la vida de los mejores amigos y surgiera un “triángulo de engaño” (Neuschäfer 1990, 609), había paz, ya que no existía razón para que se desencadenaran estallidos de celos. En el capítulo siguiente son analizados los



celos en el contexto de la amistad y el matrimonio, y las consecuencias de este empeño en los dos hombres son mostradas.

### 5.1. Los celos y la amistad

A pesar del inmenso vínculo y la inseparabilidad de Lotario y Anselmo, los celos y su poder, contra los que advertía la Iglesia católica, consiguieron debilitar la amistad y, en última instancia, hacerla fracasar.

Existe la posibilidad de que Anselmo sintiera ciertos celos hacia su mejor amigo. Ya al principio de la obra se deja claro que Anselmo tiene preferencia por el amor, mientras que Lotario encuentra su preferencia en la caza Cervantes (1605, 1). Aquí, es relevante mencionar que la caza era una afición típica de los hombres nobles del Siglo de Oro. Esta actividad de ocio les ofrecía la oportunidad de demostrar lo virtuosos y valientes que eran. Así, mientras Lotario se dedicaba a actividades de prestigio que enfatizaban su masculinidad, Anselmo se ocupaba del amor, aunque era más común atribuir a las mujeres el manejo de las emociones. Así pues, Lotario tenía un aspecto bueno y atractivo con varios rasgos que fueron categorizados como masculinos y deseables en el Siglo de Oro. Barbagallo (1990, 215) añade también que es posible que Anselmo quisiera que Camila pudiera desarrollarse plenamente con un “hombre verdadero”. Así, encima, se puede concluir que Anselmo estaba celoso de la masculinidad de Lotario, por ejemplo, ya que sus propias preferencias, como tratar temas sutiles, amenazaban su masculinidad.

Al final, los celos llevaron a la destrucción de la amistad entre “los dos amigos”, que se presentaban como inseparables e indestructibles. Poco antes de su muerte, Anselmo no menciona a Lotario ni una sola vez en su carta de despedida, ni le pide perdón (Gil Oslé 2009, 104). Esta completa exclusión del entonces mejor amigo de las últimas palabras que se dicen antes

de la muerte final subraya el grado de destrucción que sufrió la amistad de los dos hombres, desencadenada por acciones motivadas por los celos.

#### 5.1.1. Las repercusiones de los celos en Anselmo

En *El curioso impertinente*, los celos adquieren el mismo estigma que se les atribuye en el catolicismo. Como ya mencionado en el capítulo 2, los celos están claramente vinculados al discurso de la pecaminosidad de la Iglesia católica. Una vez que uno está expuesto a él, es aún más difícil escapar. Este fenómeno se refleja claramente en la personalidad de Anselmo.

Por un lado, los celos que Anselmo siente en su interior y que le impulsan se describen en la obra como locura, por ejemplo, cuando Cervantes (1605, 3) escribe “y llegará mi alegría por tu solicitud al grado que ha llegado mi descontento por mi locura”. Aquí Anselmo charla con su mejor amigo y reflexiona sobre sí mismo y su confusión interior. Aunque el hombre es consciente de que tiene muchas bendiciones en su vida y más de las que desea y hace hincapié en ello, sigue sintiéndose insatisfecho. Esto crea una discrepancia entre la realidad y sus sentimientos. A través de la curiosidad, Anselmo es incapaz de controlar su naturaleza humana (Guzmán 20015, 99). Por culpa de esta locura, es decir, de los celos, los cuatro humores interiores dejan de estar equilibrados y en equilibrio. El impulso interior de Anselmo es excesivo y él se da cuenta de ello, pues incluso se insulta a sí mismo llamándose “el más despechado y el más desabrido hombre de todo el universo mundo”. (Cervantes 1605, 3). La autodescripción de Anselmo contiene el recurso estilístico literario de la aliteración con los adjetivos *despechado* y *desabrido*. Esta reiteración de las mismas sílabas iniciales de dos palabras que tienen una connotación negativa no sólo vincula estos adjetivos entre sí, sino que también intensifica la profundidad emocional de la afirmación. Esto crea una imagen más clara e intensa de la locura que Anselmo siente en su interior.

Además, poco después de que Anselmo se llame a sí mismo *despechado* y *desabrido*, comienza una nueva frase sintácticamente inmensa, que conecta varias veces con la palabra conectiva “y”.

Porque no sé qué días a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo de mí mismo, y me culpo, y me riño a solas, y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos, y, así, [...] (Cervantes 1605, 3)

El estilo de este enunciado extremadamente encadenado y cargado de información hace que sea fácil reconocer que Anselmo está completamente alterado, tiene mucho que comunicar y siente una agitación interior. Los elementos largos y encadenados de la frase sugieren que el bienestar del hablante no le permite formar una frase sencilla, bien pensada y con una sintaxis más clara. Existe una cierta desarmonía en el hombre que es desencadenada por los celos de su mujer.

Asimismo, Anselmo pierde la razón por completo y toda capacidad de pensar racionalmente debido a los celos. Durante una conversación con Lotario, el mejor amigo describe la conversación con su Anselmo simplemente como una pérdida de tiempo. Esto confirma una vez más la suposición de que, una vez atrapado por los celos, es difícil escapar de ellos. Luego le dice a Anselmo que su plan, impulsado por los celos y el deseo de conocimiento, era “tan descaminado” y “tan fuera de todo aquello que tenga sombra de razonable” (Cervantes 1605, 6). La metáfora utilizada aquí de un camino del que la persona se ha desviado ilustra y refleja las consecuencias de los celos desencadenados en Anselmo. Se convierte en una representación figurada de la confusión interior y de la consiguiente dificultad para encontrarse en un camino recto, correcto, honorable y que corresponda a todos los valores católicos. Incurrir en un pecado, el de los celos, y no confiar en el plan de Dios lleva a que uno se desvíe del camino moral, como si se desviara por una calle lateral que al final resulta ser un callejón sin salida. En

otras palabras, sus celos son el detonante y la razón por la que Anselmo pierde la razón, que normalmente le ayudaría a tomar las decisiones correctas y moralmente justificables.

Además, los celos y la sed de conocimiento de Anselmo están representados incluso por el símbolo de la enfermedad pica. La pica es una enfermedad humana rara y desconocida que hace que quienes la padecen coman sustancias no comestibles, como tierra, piedras, etc., para evitarlas. Este comportamiento también es fácil de encontrar en el mundo animal (Padilla & Torre 2006, 557). El hombre quiere decir “padezco ahora la enfermedad que suelen tener algunas mujeres, que se les antoja comer tierra, yeso, carbón y otras cosas peores, aun asquerosas para mirarse, cuanto más para comerse” (Cervantes 1605, 11). Esta comparación directa de la curiosidad, tachada de pecado y completamente engañosa, subraya el sinsentido y lo absurdo de la situación de Anselmo. Su afán por saber cada vez más y no confiar en Dios es como una enfermedad en la que los enfermos ingieren alimentos nocivos y repugnantes que destruyen su cuerpo. En otras palabras, así como la enfermedad de la pica daña el cuerpo físico, de la misma manera la curiosidad causa daños inimaginables en la psique humana. No cabe la menor duda de que, de este modo, la curiosidad causa un daño psicológico que se traduce en la pérdida total de la racionalidad y de la mente humana.

Además de ocasionar desarmonía y confusión interior y la pérdida de su capacidad de pensar racional y moralmente, Cervantes también utiliza la anáfora para describir la soledad de Anselmo causada por sus celos. El autor escribe “Contemplábase y mirábase en un instante sin mujer, sin amigo y sin criados” y “sin honra” (Cervantes 1605, 32). La repetición de esta preposición, que expresa que algo no falta, pone de relieve varios aspectos que Anselmo ha perdido con sus acciones movido por la curiosidad y los

celos, como las personas más cercanas en su vida y, además, aquello por lo que había hecho este plan con el fin de protegerlo, su honra.

En última instancia, la consecuencia más grave y definitiva de los celos y la curiosidad de Anselmo fue su muerte. Cervantes (1605, 30) lo confirma al escribir “y a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad”.

### 5.1.2. Las consecuencias de los celos en Lotario

Muchas de las consecuencias desencadenadas en Anselmo por los celos y el deseo incontrolado de conocimiento pueden verse también en el carácter de Lotario.

Por un lado, los celos causan una vez más el fenómeno de perder la razón y, por tanto, de actuar inmoralmente. Para describir el estado emocional de Lotario cuando pensó que el amante de Leonela estaba presente por culpa de Camila, Cervantes (1605, 22) describe el bienestar del hombre con las palabras “se levantase, impaciente y ciego de la celosa rabia, que las entrañas le roían, muriendo por vengarse de Camila, [...]”. Mediante la elección de palabras con connotaciones negativas, como muriendo, vengarse, impaciente, etc., los celos se presentan claramente bajo una luz negativa, como era habitual en el Siglo de Oro. La frase “ciego de la celosa rabia”, además de describirla de forma indeseable, no sólo la presenta como peligrosa y perturbadora, sino incluso como cegadora. El sentido de la vista es uno con el que el hombre puede orientarse y que le ayuda a reconocer el bien del mal. No obstante, el sentimiento de los celos es tan poderoso y peligroso que puede privar a las personas de este sentido. Se puede establecer aquí un paralelismo entre el sentido de la vista y la mente: Así como una persona pierde la vista, también pierde su capacidad de pensar racionalmente.

No ser capaz de controlar las propias emociones condujo directamente al caos en el Siglo de Oro. Esta confusión es también reconocible cuando Cervantes (1605, 22) escribe “le faltó a Lotario en este punto todo su buen entendimiento”. Por culpa de los celos, Lotario carece del juicio y la racionalidad que debe tener todo hombre católico honrado.

Cervantes confirma varias veces y mediante el uso de diferentes recursos estilísticos literarios el discurso de la Iglesia Católica sobre la pecaminosidad de los celos. Subraya que conducen invariablemente a una aberración que desemboca en la irracionalidad. Sin duda, se puede argumentar aquí que la lección que habría que aprender de esta situación sería que los celos nublan la razón y el conocimiento que Dios ha dado al hombre para tomar decisiones maduras y bien meditadas. Sólo cuando Lotario se tranquiliza y consigue separarse de sus celos, recupera la cordura. En cuanto se libra momentáneamente de los celos, se da cuenta de que ha actuado de forma irracional e inmoral. Lotario se arrepiente plenamente de sus actos. Para subrayar la desviación del camino recto y honrado que provocan los celos, Cervantes vuelve a utilizar la metáfora de un camino, como hace al describir las consecuencias de los celos de Anselmo. Escribe “no por camino tan cruel y tan deshonorado” (Cervantes 1605, 23) al destacar que el comportamiento de Lotario hacia Camila era inmoral. Al utilizar de nuevo la metáfora de un camino del que uno se desvía cuando se comporta celosamente, se prohíbe otra representación figurativa de los celos como algo que roba la mente. Sólo se puede volver a pensar con claridad y actuar de forma honorable cuando se está libre de celos y curiosidad.

### 5.2. Los celos y el matrimonio

Es evidente que los intensos celos que Anselmo siente hacia Camila desempeñan un papel fundamental en el matrimonio. Significa que el marido no puede confiar ni en su mujer, ni en su intachable reputación. Con los celos

nublando una vez más su racionalidad, Anselmo es de la opinión simplista de que una prueba de lealtad de esta naturaleza inmoral resolverá todas sus preocupaciones y problemas. Esto es irracional, porque el hecho de que Camila supere una prueba de fidelidad no significa que vaya a seguir siéndolo siempre en el futuro (Barbagallo 1994, 213). Sin embargo, la irracionalidad de los celos convence a Anselmo de que realmente tiene a la mujer perfecta para toda la vida si ella supera esta única prueba. Es como si los celos le convencieran de que no merece una mujer “tan perfecta” (Cervantes 1605, 4). Esto desencadena cierta inseguridad en el matrimonio, lo que aumenta aún más el sentimiento de celos. Los patrones de conducta y los procesos de pensamiento de Anselmo muestran cómo los celos condicionan su matrimonio y el de su mujer. Sin embargo, estas fuertes emociones de celos e inseguridad no sólo condicionan la relación entre Camila y Anselmo, sino que también aseguran que se pierda el aspecto posiblemente más importante de un matrimonio sano y funcional. El matrimonio debe verse como un proyecto en el que ambas partes trabajan juntas todo el tiempo y se esfuerzan por garantizar cierta seguridad y confianza en la relación. Es esencial que ambos cónyuges persigan el mismo objetivo y se lo comuniquen mutuamente. Como ya explicado, debido a los fuertes sentimientos de celos, que, como se ha señalado repetidamente, nublan el sentido común y roban racionalidad, existe una falta de comunicación y de propósito común entre Anselmo y Camila. En lugar de compartir sus preocupaciones e inseguridades con su mujer, Anselmo recurre a su mejor amigo en varios lugares y, además, urde un plan para poner a prueba de forma artera la fidelidad de su propia pareja.

Además de robarle una relación amorosa pacífica y sana, los celos en el matrimonio llevan a que Camila pierda sus valores honorables. Antes de que su marido decidiera poner a prueba a su esposa, se decía de la mujer

que “los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro” (Cervantes 1605, 4). Aquí, la bondad y la misericordia de la figura femenina se comparan con un material muy caro y valioso, el oro, para enfatizar estos rasgos de carácter. Camila era casta, tranquila, racional y moral. Los celos, causantes de actos inmorales, la despojaron de estos rasgos honorables, pues se convirtió en engañadora y mentirosa. Es evidente que Camila se convirtió en una esposa que se alejó gradualmente de su fe (Hahn 1972, 136). Evolucionando hacia lo negativo y dejando de poseer los codiciados rasgos morales de carácter hace que entre Camila y la imagen idealizada de una esposa moral y fiel del Siglo de Oro surja una clara brecha. Por consiguiente, la dinámica de los celos y el matrimonio desemboca de nuevo en una doctrina católica. Mientras uno sea temeroso de Dios y siga los mandamientos y prohibiciones de la Iglesia católica, como dejarse llevar por la curiosidad y los celos, mentir o engañar, se mantiene en su estado más sano y racional y, en consecuencia, puede tener un matrimonio seguro.

### 5.3. La incompatibilidad de la dinámica entre matrimonio y amistad con los celos: el engaño y desengaño

#### 5.3.1. El conflicto entre la amistad y una relación amorosa

El amor que uno recibe de su pareja y siente hacia ella en una relación romántica es completamente distinto del amor que uno siente por el otro en una amistad platónica. Aunque no sería justo argumentar que uno de estos dos tipos de amor es más fuerte o intenso que el otro, porque cumplen funciones y necesidades diferentes y ambos son necesarios en una vida sana y equilibrada, son extremadamente diferentes. Una de estas discrepancias sería la profundidad de la intimidad emocional. En una relación romántica con una pareja, es natural sentir una fuerte intimidad con la pareja de la relación, mientras que, en una amistad puramente platónica, la intimidad

sexual y física no juega ningún papel. Las emociones que se sienten se describen mejor con las palabras “intensidad y pasión” (Carillo 2023, 40). Con los fuertes sentimientos de intimidad, crece también el sentimiento de pura exclusividad. Cabe señalar aquí que, como la relación entre Camila y Anselmo es de naturaleza monógama, el enfoque de esta tesis de licenciatura ignorará las relaciones polígamas. La exclusividad, si se ve amenazada, tiende a despertar connotaciones negativas como rabia, envidia, tristeza y celos ante la idea de tener que compartir pareja sentimental con otra persona. En otras palabras, la codiciada exclusividad que se desea en una relación monógama desencadena sentimientos de celos, como es el caso de Anselmo. Como quiere tener a su mujer exclusivamente para él, ya sea para proteger su honor o por los fuertes sentimientos que siente por ella, el hombre siente celos. Esta diferente naturaleza de los dos amores hace difícil y casi imposible conciliar amistad y amor, porque en una relación romántica siempre habrá sentimientos, como los celos, que harían tóxica una amistad sana, y viceversa. Estos celos desencadenan la incompatibilidad entre el matrimonio y la amistad, que se analiza con más detalle en el siguiente subcapítulo.

Además de la exclusividad en las relaciones románticas, fruto de los sentimientos de celos, la intensidad de la amistad entre Anselmo y Lotario también provoca incompatibilidad con el matrimonio. Como ya se ha visto y analizado en el capítulo 3, la relación platónica entre los dos hombres es un vínculo inmensamente intenso y prácticamente inseparable. Tal amistad, como la de “los dos amigos” (Cervantes 1605, 32), entra en conflicto y no se ajusta en absoluto al concepto de matrimonio según la Iglesia católica. Muchos pasajes de *El curioso impertinente* muestran que la amistad de Anselmo es tan importante para él como su amor o matrimonio con Camila. Sin embargo, de lo que no se da cuenta es de que anhela dos aspectos

que son incompatibles (Ife 2005, 678). Como subraya Wayne (2012, 3), según la Iglesia católica, el matrimonio es un pacto ante Dios que se establece para toda la vida. Esta relevancia atribuida al matrimonio y su priorización absoluta simplemente no es compatible con una amistad de la misma intensidad que la de Anselmo y Lotario.

Como consecuencia de los celos, casi todos los personajes del *curioso impertinente* han perseguido, en determinadas situaciones, el objetivo de engañar a alguien. El objetivo era engañar la realidad de otra persona, sólo por interés propio. Más concretamente, engañar a la otra persona solía ocurrir para asegurar y proteger el honor, el matrimonio, la amistad o la propia imagen de uno mismo. En el siguiente subcapítulo se analizan varios fragmentos de texto del *curioso impertinente*, que son claros casos de engaño y desengaño derivados de los celos y de la búsqueda del beneficio e interés propios. A través de este engaño y desengaño, se muestra la incompatibilidad del matrimonio y la amistad en presencia de los celos.

### 5.3.2. El engaño y el desengaño

Desencadenado por los celos y el ansia incontrolada de conocimiento, el plan de Anselmo de pedir a su mejor amigo que sedujera a su mujer para poner a prueba su fidelidad provocó varios engaños y desengaños por parte de todos los personajes. Esta *sarta de mentiras* hizo imposible que la amistad y el matrimonio coexistieran en presencia de los celos.

Antes de analizar los engaños y desengaños, es primordial aclarar la luz bajo la que Cervantes presenta el engaño. Escribe “usando en esto del artificio que el demonio usa cuando quiere engañar a alguno [...]” (Cervantes 1605, 12). El autor inserta el engaño en una imagen negativa y utiliza una connotación religiosa al incluir al demonio. El engaño es categorizado

como una clara obra del diablo de la que la gente debería distanciarse. Porque, como se verá, si interactúan con estos engaños, será la desintegración final de sus matrimonios y amistades.

En un intento de poner a prueba la lealtad de su esposa, Anselmo instrumentalizó a su mejor amigo y su estrecha relación a su favor, lo que en consecuencia llevó a que su amistad se convirtiera finalmente en un factor que destruyó el matrimonio. A través del pecado inicial de celos de Anselmo, Lotario se encuentra en la tesitura de reflexionar sobre “el modo que tendría para engañar a Anselmo sin ofender a Camila” (Cervantes 1605, 11). Por culpa de este engaño de Lotario, Anselmo asume durante un tiempo el desengaño de que su mujer le es fiel. Esta realidad persiste hasta que la verdad sale a la luz y él “vio que en más de media hora Lotario no habló palabra a Camila, ni se la hablara si allí estuviera un siglo.” (Cervantes 1605, 13). Aquí, tras el engaño, aparece el desengaño. Anselmo se entera de la verdad, que su mejor amigo le ha estado mintiendo todo el tiempo y que nunca ha intentado seducir a Camila, así pues, se enfrenta la narrativa fabricada por Lotario con la realidad real, que es que Lotario realmente no ha intentado seducir a Camila. Las posibles consecuencias de esta discrepancia podrían ser la ruptura de la amistad, ya que Anselmo se da cuenta de que no puede confiar en Lotario. También es posible que Anselmo escudriñe sus actos, reflexione y llegue a la conclusión de que Lotario sólo le mintió porque sería inmoral y estaría mal seducir a la mujer de su amigo. No obstante, ambas consecuencias muestran la discordancia entre la amistad y el matrimonio, pues ambas exhiben el dilema ético que surge cuando, en presencia de los celos y la falta de confianza, se mezclan los miembros de las relaciones platónicas y los de las uniones románticas.

Asimismo, en el curso de la curiosidad impertinente, resultante de la fingida traición de Lotario a Camila y, por supuesto, del plan inicial de su marido para engañarla, Camila engaña ahora a Anselmo para demostrar su

inocencia y, en consecuencia, salvar el honor del matrimonio. Se desarrolla una tensa dinámica entre la pareja y sus amigos. Camila finge ira hacia Lotario delante de su marido, que llega a tal extremo que incluso está dispuesta a matarlo. Cervantes (1605, 28) describe la fuerza del personaje femenino como “tan vivamente fingía aquel extraño embuste y fealdad”. El engaño se utiliza aquí como instrumento de visualización emocional. A través de él, Anselmo se encuentra en la distorsionada realidad de que su mujer Lotario es consciente de las consecuencias de sus celos y de la profunda agresividad que sólo existiría si ella fuera realmente inocente y hubiera sido agraviada. Este engaño a Anselmo sirve para salvar no sólo su matrimonio, sino también su propio honor y, por tanto, también el honor de su marido, si todos creyeran que sigue siendo casta y preservara su inocencia, aseguraría su honor y, a través de la mencionada unificación de marido y mujer, protegería además la reputación de su marido.

A través del engaño de Lotario y Camila, Anselmo vive en el desengaño de que ahora, por fin, sabe la verdad de una vez por todas y que la fidelidad de su mujer ha quedado demostrada, ya que ella ha fingido que incluso moriría por el honor y el matrimonio de ambos. Esta falsa creencia de que Anselmo ahora por fin sabe con certeza que su mujer le es fiel puede compararse a la “ceguera espiritual que le llevó a cometer su enorme pecado” (Hahn 1972, 136). No sólo ignoraba su fe, sino también la de su esposa. En consecuencia, los celos iniciales de Anselmo le llevaron a traicionar su fe, a poner en peligro su amistad con Lotario y a imposibilitar una relación sana y platónica con la mujer de su mejor amigo. Por consiguiente, la incompatibilidad entre el matrimonio y la amistad se demuestra una vez más en cuanto entran en juego los celos.

El desengaño final es la aceptación definitiva de la realidad verdadera y no distorsionada. Los tres personajes han aceptado esta realidad y conforma

la verdad que refleja cómo los celos y las consiguientes acciones impulsivas e irracionales de todos los personajes condujeron a la destrucción absoluta del honor y las relaciones de todos. Por último, el desengaño final también indica que el pecado de los celos, especialmente cuando interactúa con los matrimonios y las amistades, significa la muerte de todos los personajes, al igual que significó la muerte de Anselmo, Lotario y Camila.

Es evidente que todos los engaños y desengaños que se producen están estrictamente conectados y desencadenan una cierta reacción en cadena, ya que un engaño lleva a otro, lo que, en consecuencia, destruye la armonía entre la amistad y el matrimonio y hace que ambos sean incompatibles. En este punto, se puede establecer un paralelismo con la doctrina católica, que afirma que cometer un pecado lleva a cometer el siguiente. Como Anselmo tiene que satisfacer su sed de conocimiento causado por los celos, no podía confiar en Dios y en el plan de Dios. Al sucumbir al pecado de la curiosidad y los celos desencadena un efecto dominó. De su pecado surgen los errores de otras personas, que obligan a los distintos personajes a mentir, engañar, etc. en sus amistades y matrimonios. Más concretamente, a causa del pecado de Anselmo, Lotario empezó a mentir a su mejor amigo y Camila no sólo tuvo que engañar a su marido, sino que también sintió el pecado de los celos. Esta colectividad del pecado de los celos resultó en una amistad rota y un matrimonio fracasado. Para ilustrar la gravedad de las consecuencias de los celos, Cervantes describe la forma en que Camila los comete en 1605, 18): “ella sin duda cayera en la desesperada red de los celos”. El uso aquí del recurso estilístico de una imagen sensorial crea la imagen de una red encadenada llena de sentimientos de celos de la que uno no puede escapar una vez atrapado dentro. Esto también refleja el hecho anteriormente comentado de que un engaño lleva a otro. En otras palabras, igual que un acto de celos lleva a otro, un engaño también alimenta

más mentiras. Esta concatenación de actos falsos e inmorales pone de relieve las repercusiones de los celos en amistades y matrimonios.

## 6. La discrepancia entre el principio y el final del *curioso impertinente*

Abundan las hipótesis y las posibles razones sobre qué persona, o qué concepto social tuvo la culpa o, en otras palabras, fue más fuerte que las amistades y los matrimonios más unidos de la época. Neuschäfer (1990, 610) subraya que “nunca antes, en la historia de la novelística, el amor matrimonial y la firme amistad han estado tan fundamentalmente fuera de duda”. Por mucho que la amistad y el matrimonio fueran tan estables, sin embargo, impulsados por los celos, fueron destruidos por ciertos factores aún más poderosos que las relaciones interpersonales más estrechas descritas hasta entonces en la historia de la novela.

Es imposible pasar por alto el inmenso contraste entre el comienzo del *curioso impertinente*, donde todos los personajes estaban unidos y había armonía, y el final de la obra, donde el destino de los tres protagonistas acaba en una muerte solitaria y trágica. Más concretamente, Camila, que era “tan buena y tan perfecta” (Cervantes 1605: 4) al principio, muere sola en un monasterio, Lotario fallece en una batalla y Anselmo “paga con su vida la obsesiva curiosidad que le embargaba” (Flores 2000: 346).

Diversos factores, unidos a los celos, propiciaron este cambio radical, que se tradujo en destrucción y dolor. En los siguientes subcapítulos, se presta más atención al concepto del honor en el Siglo de Oro, al amor en sí mismo y al protagonista Anselmo. Sin duda, estos tres componentes y sus consecuencias contribuyeron a la escalada de las consecuencias de los celos. Por

lo tanto, se refleja este hecho y se analiza cuál de estos cuatro componentes desempeñó un papel más importante en la formación de esta inmensa discrepancia entre el principio y el final de la obra, que desemboca en la destrucción total de la amistad y el matrimonio, así como de la ruina de las almas de cada personaje.

### 6.1. La reputación como piedra de escándalo

La fijación por el honor y la importancia que se le atribuye comienza en el siglo XVI, cuando se escriben y publican varios tratados sobre la importancia del honor (Villaseñor 2001, 659). Esta inmensa relevancia atribuida al honor en el Siglo de Oro presionó a toda la población. El fin último en la vida, así como la clave del éxito, era ser respetado en la sociedad y gozar de buena honra.

Esta relevancia de la honra se observa en varios momentos de la obra en los que Cervantes vincula la pérdida de reputación con la muerte. Por ejemplo, cuando Lotario dirige la pregunta “¿No vengo a quedar deshonorado y, por el mismo consiguiente, sin vida?” a su mejor amigo Anselmo. (Cervantes 1605, 5). Mediante el uso del clímax, la palabra deshonorado se intensifica a sin vida. Esto equipara el honor con la muerte y sugiere que la pérdida del honor es tan grave como morir.

Otro caso en el que el honor está fuertemente ligado a la muerte es aquel en el que Camila imita a Lucrecia (Cervantes 1605, 25). Aquí, Camila desempeña el papel de la esposa virtuosa (Beusterien & Laguna 2020, 54). Lucrecia es una mujer de la mitología que antepuso el honor de su familia a su propia vida (Herrero Medina 2021: 54). El suicidio de Lucrecia es probablemente el único suicidio que tiene una connotación positiva y es respetado, porque se hace con el único objetivo de salvar el honor de la mujer y el de su marido. Para hacer creer a todos que es una mujer casta y que su marido

puede seguir gozando de buena honra, Camila imita a Lucrecia y finge que va a suicidarse. Esta norma social de alabar y honrar un intento de suicidio para quedar bien con el país refleja los extremos a los que la gente del Siglo de Oro estaba dispuesta a llegar para salvar su honor. Esta normalización e incluso glorificación de los intentos de suicidio, con el sentido de probar y restaurar la propia pureza e inocencia, perpetúa la convicción social de que hay que llegar a todos los extremos para asegurar el propio honor. En otras palabras, por culpa de la prioridad del concepto de la honra, ni Camila se priva de fingir su muerte, ni Anselmo duda en pedir a su mejor amigo que seduzca a su propia mujer por su honor.

Por el bien de la reputación, las llamadas *leyes del honor* establecen que tal adulterio va seguido de la deshonra, el derramamiento de sangre o la muerte (Gil Oslé 2009, 94). El concepto de honor y crimen de honor puede criticarse aquí porque, como puede verse más arriba, sólo conduce a la violencia y a la escalada. Si no se hubiera incluido el componente de la reputación, Anselmo, Lotario y Camila podrían seguir vivos y habrían tenido la oportunidad de confesar sus pecados y pedir perdón. El concepto de honor, sobre todo cuando se le atribuye esta inmensa relevancia, lleva a que el desarrollo personal del hombre se frene. Este truncamiento del desarrollo personal se produce porque el objetivo de cada persona no es desarrollarse y aprender de los errores cometidos, sino asegurar su apariencia en la sociedad. Además, es contradictorio que las personas que son vistas en la sociedad como gozan de buena fama y como individuos intachables y morales sólo persigan el objetivo de proteger su imagen en el país en lugar de desarrollarse más y alcanzar su máximo potencial.



## 6.2. El amor como causante del problema

En *El curioso impertinente*, el amor aparece repetidamente como un factor peligroso que es mucho más fuerte que el hombre. Lo controla a él y a todas sus acciones. Así lo confirma Neuschäfer (1990, 609), que subraya este hecho diciendo “el amor acompañado de locura, es decir por una pasión no controlada ya por la razón”. Los personajes de la obra no son culpables de sus pecados, porque se vieron empujados involuntariamente a cometer esos errores sólo por un sentimiento que los controla.

El amor se presenta como factor a lo que hay que temer. Cervantes (1605, 27) escribe “sólo se vence la pasión amorosa con huirla, y que nadie se ha de poner a brazos con tan poderoso enemigo, porque es menester fuerzas divinas para vencer las tuyas humanas”. Aquí, el amor se describe utilizando palabras con connotaciones negativas como poderoso enemigo y huir. La gente huye de las cosas que son más fuertes, más poderosas que ellos, y así es exactamente como se representa el amor. La simple fuerza humana no basta para protegerse. Hay que tener habilidades divinas para no sucumbir desprotegido a estos sentimientos de amor. Cervantes (1605, 20) describe otras connotaciones negativas que muestran la fuerza e incalculabilidad del amor con la elección de las palabras “porque el amor, según he oído decir, unas veces vuela y otras anda, con éste corre y con aquél va despacio, a unos entibia y a otros abrasa, a unos hiere y a otros mata”. Aquí se emplea el lenguaje figurado utilizando verbos como herir y matar. Con ello, una vez más, se ofrece una imagen muy vívida y agresiva del amor que pone de relieve su extremo poder sobre los seres humanos.

Los impulsos y deseos que el amor despierta en el hombre limitan su libre albedrío e incluso le hacen apartarse de aspectos que en un principio estaban fijados en su personalidad, como la fe. Así, los sentimientos de amor de Anselmo hacia Camila provocaron sus celos y, en consecuencia, actuó

en contra de valores fijados en su fe. Por consiguiente, si el amor no hubiera sido un componente, no habría cometido uno de los mayores pecados del catolicismo, ya que, sin amor hacia una persona, uno no sentiría celos. Esta “falta de fe que muestra Anselmo [...] constituye una especie de ruptura con Dios” (Guzmán 2015, 85).

No sólo el amor entre Anselmo y Camila, que dio lugar a la idea de Anselmo de poner a prueba la fidelidad de su esposa de forma inmoral es el culpable del trágico final de la obra, sino también el amor que surgió entre Lotario y Camila. Al principio de la obra, antes de que surgieran sentimientos de amor entre la mujer de Anselmo y su mejor amigo, todo transcurría según el orden natural. De inmediato, cuando Camila y Lotario sintieron amor mutuo, empezaron a surgir los primeros problemas, porque antes Lotario era sólo el mejor amigo de Anselmo y no la aventura de Camila, y Camila era la esposa casta de Anselmo y no la esposa que engaña a su marido con su mejor amigo. Como este amor no tiene un origen natural, según Schreckenberg (2016, 319), estamos hablando aquí de una «concepción técnica del amor» que convirtió la curiosidad de Anselmo en una “situación de laboratorio completamente artificial<sup>2</sup>. Hablamos de este amor antinatural porque, en un principio, Lotario fingió deliberadamente estar genuinamente interesado en Camila para ponerla a prueba. Con el tiempo, los sentimientos fingidos se convirtieron en sentimientos reales (Schreckenberg 2016, 318). Si nunca hubiera llegado el momento de que las emociones simuladas se convirtieran, tampoco se habría producido el triángulo amoroso, desencadenante de todas las tragedias posteriores. Más precisamente, sin el amor que Camila sentía por Lotario, no habría cometido adulterio, del mismo modo que Lotario, sin sus sentimientos por Camila, habría permanecido fiel a su mejor amigo.

### 6.3. Anselmo como imputado

En el transcurso del *curioso impertinente*, Anselmo persiguió el objetivo de proteger su honor garantizándose una esposa fiel a su lado. Se deja llevar por sus celos, no escucha las advertencias de su mejor amigo, espera de su esposa una perfección inalcanzable y desencadena con sus actos la pérdida de todas sus amantes.

Por un lado, aunque Lotario intenta detener a Anselmo, éste no escucha a su mejor amigo y causa de todos modos un daño irreparable. Lotario advierte a Anselmo “Pues si tú sabes que [...]”, “Si no la tienes por lo que dices, [...]” y “si es tan buena como crees” (Cervantes 1605, 6). Lotario plantea varias preguntas a las que Anselmo no da respuestas plausibles y significativas. Por muchas razones por la irracionalidad que diera Lotario a Anselmo con la repetición del *si*, no le hizo caso. En consecuencia, Anselmo conduce a su amante a una muerte pecaminosa.

Asimismo, en lugar de intentar mejorar su matrimonio, entablando una conversación abierta y sincera con su pareja en la que le cuente sus preocupaciones y dudas, la pone a prueba de forma hipócrita. Espera de su mujer una perfección y pureza absolutas, como la del oro o los diamantes (Cervantes 1605, 4-7). Sin embargo, no considera que sea imposible alcanzar este ideal y esta perfección sin defectos porque, por ejemplo, el oro o las joyas sólo son tan puros e impecables porque no están ligados a los sentimientos humanos, a las hormonas y a las necesidades individuales. A lo largo de la obra, Camila seguía buscando a menudo la ayuda y el apoyo de su propio marido, pero nunca los ha recibido. Así, mientras Camila buscaba la protección y la ayuda de Anselmo, él no estaba disponible porque, mientras tanto, la estaba poniendo a prueba taimadamente. Una mujer no recurrirá a otro hombre si puede estar segura de que obtendrá de su pareja todo lo que necesita.

Además, las acciones de Anselmo también le llevan a “Quitar la libertad del alma a Camila” (Barbagallo 1994: 212). Los celos por la belleza de su mujer y el saber que cualquier hombre la querría no sólo por su intachable reputación sino también por su belleza exterior le llevan a cometer muchos errores, que al final tienen consecuencias irreparables. Sabe que ella tiene libre albedrío y quiere destruirlo porque es consciente de que ese libre albedrío le permite elegir a otros hombres. Su objetivo es proteger su honor minimizando el riesgo de tener una esposa impúdica. Sin embargo, la falsa creencia de que el honor del hombre quedaba mancillado por las acciones y errores de la mujer hablaría en contra de la independencia y racionalidad del hombre tan extendida en el Siglo de Oro. Nadie es culpable de mancillar el honor de Anselmo, excepto él mismo. Flores (2000, 341) cree que Anselmo no perdió su honor cuando Camila cometió el error, sino de inmediato en el momento en que ofreció a su mejor amigo la oportunidad de seducir a su propia esposa.

Finalmente, en las últimas páginas de la obra, Cervantes escribe (1605, 30) “por mil maneras era Anselmo el fabricante de su deshonra [...]”. El autor concluye la obra asegurando que transmitirá la información de que Anselmo y sus acciones son los únicos culpables de la pérdida de su honor y del trágico final. Impulsado por sus celos, Anselmo lo arriesga todo en el transcurso del *curioso impertinente* para proteger su honor. Como profetizó Lotario, y como confirman los códigos morales católicos, ningún valor añadido puede resultar de las acciones impulsadas por la curiosidad, los celos y la mentira. La confusión interior de Anselmo provocada por su incontrolable sed de conocimiento llevó a que su matrimonio, su amistad y su vida acabaran.

## 7. Conclusión

Indudablemente, esta tesis de licenciatura confirma la hipótesis en la que se basaba al mostrar cómo los celos contribuyen a la incompatibilidad entre el matrimonio y la amistad en la obra *El curioso impertinente* de Miguel de Cervantes.

Cervantes emplea distintas retóricas literarias como los elementos bipartitos, el paralelismo, la hipérbole, etc., para resaltar la fuerza del vínculo entre Anselmo y Lotario. El autor consigue enfatizar la conexión entre estos dos hombres a la vez que llama la atención sobre algunos límites que, por muy significativa que sea la amistad para ellos, no transgredirían, como el límite divino. Aunque ni siquiera la gran importancia de su vínculo logró que los dos hombres se desviaran de su brújula moral y cometieran pecados mortales, a través del análisis literario se hizo evidente que la poderosa emoción de los celos llevó a los dos hombres a mentir, engañar y apuñalarse por la espalda robándoles la razón y la racionalidad.

Haciendo hincapié en el análisis del matrimonio de Anselmo y Camila, se demostró que estos dos llevaban una pareja muy tradicional que, tal y como exige la iglesia católica, coloca a la mujer como pacificadora y unifica el honor del hombre y de la esposa. Sin embargo, un resultado significativo que cristalizó es que mientras Camila fue colocada en un alto pedestal que no le permitía cometer ningún error o desviarse de algún valor moral católico sin manchar el honor de su marido, las acciones y errores del hombre son considerados intrascendentes y no representan ninguna amenaza para la reputación de la pareja.

Al analizar los efectos de los celos, se hizo evidente que Cervantes utiliza la anáfora, las connotaciones negativas, las comparaciones con enfermedades y las estructuras sintácticas complejas para mostrar la destrucción

desencadenada por esta emoción humana. Indudablemente, los celos enloquecen al ser humano, le despojan de su racionalidad y brújula moral, empañan el alma y, por último, destruyen las relaciones humanas, además de hacer totalmente incompatibles la amistad y el matrimonio. Aunque el amor en las relaciones platónicas y en las relaciones amorosas es distinto por naturaleza, podrían coexistir potencialmente, sólo si el factor de los celos no está en la ecuación. Al relacionar este hecho con el triángulo amoroso de Anselmo, Lotario y Camila, se ha puesto de manifiesto que el matrimonio y la amistad son mutuamente excluyentes. Cervantes fundamenta esta incompatibilidad haciendo que los tres personajes incurran en diversos casos de engaño y desengaño, o lo que es lo mismo, participen activamente en comportamientos inmorales y destructivos que no están en consonancia con sus creencias y que conducen a la muerte de los tres. Esta participación repetitiva en la mentira y el engaño ocasionados por los celos condujo a un colapso total de los ideales significativos necesarios para garantizar la compatibilidad de los matrimonios y las amistades, así como para hacer posible su coexistencia.

### BIBLIOGRAFÍA

- Baumer, Andreas. "Religion in Spanien". In *Handbuch der Religionen der Welt / Teilband 2: Europa*. Germany: Traugott Bautz Verlag, 2012. 419-424.
- Barbagallo, Antonio. "Los dos amigos. El curioso impertinente y la literatura italiana". *Anales cervantinos* 32 (1994), 207-219.
- Britton, Robert. *Don Quixote and the subversive tradition of Golden Age Spain*. Brighton, Chicago: Sussex Academic Press, 2019.

Campbell, Gwyn; Williamsen, Amy. *Prismatic Reflections on Spanish Golden Age Theater: Essays in Honor of Matthew D. Stroud*. New York: Peter Lang Publishing, Incorporated, 2016.

Carrillo, Victor. “Para entender el amor romántico”. *Instituto De Estudios Superiores De Administración De Venezuela* 27 (2023), 40-43.

Flores, Roxana Maria. “Formación del personaje femenino en El curioso impertinente”. *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (2000), 331-350.

Gil Oslé, Juan Pablo. “Early Modern Illusions of Perfect Male Friendship: The Case of Cervantes’s *El curioso impertinente*”. *Cervantes (Gainesville, Fla.)* 29 (2009): 85-115.

Guzman, Elizabeth. “A Typology of Cervantine Marriage: On the Subversion of Tridentine Orthodoxy”. University of California, 2015.

Hahn, Jürgen. “El curioso impertinente and Don Quijote’s symbolic struggle against curiositas”. *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972), 128-140.

Herrero Medina, Miguel. “La muerte de Lucrecia: una decisión de índole familiar”. *Anuario da Facultade de Dereito da Universidade da Coruña* 25 (2021), 50-71.

Ife, Barry. “Cervantes, Herodotus and the Eternal Triangle: Another Look at the Sources of *El curioso impertinente*”. *Bulletin of Hispanic Studies* 82 (1996): 671-682.

Laguna, Ana María; Beusterien, John. *Goodbye Eros: recasting forms and norms of love in the age of Cervantes*. Toronto: Buffalo: University of Toronto Press, 2020.

Lauer, Robert. “Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro”. *Hipogrifo* 5 (2017): 293-301.

Martínez, Calvo. *La concepción aristotélica de la amistad*. Madrid, España: Gredos. 1999.

Merriem-Webster. 2024. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/amicus%20usque%20ad%20aras> (zuletzt besucht am 27.8.2024).

Neuschäfer, Hans-Jörg. “El curioso impertinente y la tradición de la novela europea”. *Nueva revista de filología hispánica* 38 (1990): 605-620.

Real Academia Española. 2023. <<https://dle.rae.es/reputaci%C3%B3n>> (consultado el 27.07.2024).

Real Academia Española. 2023. < <https://dle.rae.es/amistad>> (consultado el 11.08.2024).

Sistema de Universidades Estatales de Oaxaca. *El curioso impertinente – Miguel de Cervantes Saavedra*. Freeditorial. <https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Miguel%20de%20Cervantes%20El%20curioso%20impertinente.pdf> (zuletzt besucht am 09.09.2024).

Villaseñor, Charlene. “Black, Love and Marriage in the Spanish Empire: Depictions of Holy Matrimony and Gender Discourses in the Seventeenth Century”. *Sixteenth Century Journal* 32 (2001): 637-667.

Wayne, Lawrence. “El sacramento del matrimonio y la Iglesia católica”. *Hispanic Ministry Catholic Diocese of Richmond* 87 (2012): 3-7.

Padilla, Vigura; De la Torre, Miján. “La pica: retrato de una entidad clínica poco conocida”. *Nutrición Hospitalaria* 21 (2006): 557-566.

# AMOR ES FIDELIDAD: EL MATRIMONIO COMO RECOMPENSA EN LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD DE MARÍA DE ZAYAS

MARLENE WAZLAWIK

---

## Abstract.

El fin de la comedia *La traición en la amistad*, escrito por María de Zayas y Sotomayor durante el siglo de oro español, ha sorprendido a muchos críticos por ser demasiado convencional y conservativo comparado con el tono progresivo del resto de la obra, ya que utiliza la solución tradicional del matrimonio entre varios personajes para reconstituir el orden social que ha sido perturbado por una red de engaños y mentiras. En esta tesina, sin embargo, se examina la hipótesis de que el fin de la comedia sí está en concordancia con una interpretación feminista debido a la curiosa caracterización de los personajes Marcia y Gerardo, y que su matrimonio sirve como recompensa para Marcia por priorizar la amistad sobre el amor, al contrario de la antagonista Fenisa, que es castigada con la aislamiento de la comunidad de mujeres que se forma a lo largo de la obra.

► [Índice de este número](#)

2024 | Vol. 7

**Más allá de la muerte:**

Discursos del amor en el Siglo de Oro

Seite 58-75

**vistazo.**

## AMOR ES FIDELIDAD: EL MATRIMONIO COMO RECOMPENSA EN LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD DE MARÍA DE ZAYAS

MARLENE WAZLAWIK

### 1. ¿Un fin sorprendente?

Matthew Stroud (1985, 545) afirma que en el siglo de oro una obra de teatro debería terminar o en matrimonio o en muerte, o en las dos, para tener éxito (“To succeed, the Golden Age play had to end with a death or a marriage or both”). *La traición en la amistad*, la – a lo que se sabe – única comedia de María de Zayas y Sotomayor no es ninguna excepción a esta regla. La red compleja de engaños y tretas en esta obra es solucionada al fin por tres matrimonios entre los protagonistas para restablecer el orden social que ha sido perturbado por la vida amorosa extensiva de algunos personajes. Sin embargo, aunque el fin es poco sorprendente para una típica comedia de capa y espada en el siglo de oro, la crítica moderna reconoce que al primer vistazo la solución no parece muy en concordancia con la actitud hacia varias cuestiones sociales presente durante la comedia: El amor es constantemente subordinado a la amistad, como sugiere ya el título, y la supuesta virtud y el honor de los hombres (de los cuales tradicionalmente se esperaban esas cualidades) son cuestionados. No obstante, de las tres amigas Marcia, Belisa y Laura que, entre otros, protagonizan la comedia, cada una termina casándose según lo “ordena el cielo”, como lo pone Marcia (2837-2838) al final de la trama. Pero en esta obra, que rompe tan fuertemente con los roles de género y que pinta una imagen poco tradicional de la sociedad española en el siglo de oro, ¿cómo es posible que el fin sea tan conforme con las normas sociales y teatrales de aquel tiempo?

¿Solamente le fue imposible a María de Zayas escaparse de la estructura rígida del género literario, como teorizan autores como Stroud (1985) y Hegstrom (1994)? ¿O se puede encontrar en el final convencional un mensaje más filosófico?

En esta tesina se discute la teoría de que el fin tradicional y tal vez inesperado de *La traición en la amistad* no solamente quiere cumplir con las normas del género literario, sino que el matrimonio es la recompensa que recibe Marcia al priorizar la amistad sobre el amor. Fenisa, por otro lado, es castigada con aislamiento por abandonar y traicionar a sus amigas. El fin de la comedia entonces representa la distribución justa de consecuencias positivas y negativas, como se puede interpretar según Reichenberger (1959, 312), quien comenta en el caso contrario: “If the play ends leaving the audience with their sense of justice outraged, then we have tragedy.” Por ello, el matrimonio de Marcia con Gerardo a quien inicialmente no quería parece tener una connotación positiva, mientras que Fenisa se queda soltera y es además castigada con la aislamiento de sus ex-amigas. En esta tesina se investigará por qué la conclusión de la obra teatral se debería interpretar de esta manera. Para este objetivo, en la siguiente sección se da una comparación de las protagonistas Marcia y Fenisa con el fin de determinar por qué una merece un final feliz y la otra no. En sección 3, entonces, se discutirán las posibles evaluaciones del matrimonio por las mujeres que protagonizan la obra y cómo afecta a sus (futuros) maridos, analizando sobre todo la relación entre Marcia y Gerardo.

## 2. Mismo punto de partida, diferentes destinos: comparando a Marcia y Fenisa

Aunque las diferencias entre las dos protagonistas Marcia y Fenisa son acentuadas tanto en la obra como en la literatura secundaria, sus similitudes y paralelismos a menudo quedan sin mencionar. Jannine Montauban (2011, 296) describe a Marcia como “un reflejo invertido de las acciones y actitudes de Fenisa”, pero esta interpretación solamente resulta evidente considerando que la situación en la que las dos mujeres se encuentran al comienzo de la trama es casi la misma: Las dos son hijas todavía solteras de padres nobles, son amigas (o por lo menos así se estiman), y se enamoran del mismo hombre a primera vista. Sin embargo, ahí empiezan a mostrarse los caracteres opuestos de las dos protagonistas que pronto convierten a Marcia en la heroína y a Fenisa en la antagonista de la comedia. Cada una tiene su propia manera de manejar el tema de desear a un hombre que ya está comprometido a otra mujer, y la obra ofrece un unívoco juicio sobre cuál actitud es la más moral. Por lo tanto, esta sección está dedicada a comparar a las dos protagonistas Marcia y Fenisa para poder concluir por qué el personaje de Marcia es digno de recompensa mientras que a su adversaria se debe castigar.

### 2.1. Las amigas

La primera jornada de la comedia empieza con una escena entre las entonces todavía amigas Marcia y Fenisa que ya da un avance de cómo la relación entre ellas se va a desarrollar. Marcia cuenta de su primer encuentro con Liseo, el hombre cuyos ojos la tienen enamorada. Inicialmente, Fenisa no entiende los sentimientos de su amiga, pero cuando esta le muestra un retrato de Liseo, de repente Fenisa también se obsesiona con él. Trata de

convencer a Marcia de que se olvide de su nuevo amante y la recuerda en Gerardo, el hombre que ya lleva siete años queriéndola, pero cuyos sentimientos Marcia no reproduce. A lo largo de la comedia se queda claro que Fenisa habla de hipócrita cuando intenta hacerle sentir culpable por no aceptar el amor de Gerardo, ya que ella trata igual y aun peor a varios de los hombres que tienen sentimientos amorosos por ella. Su insinceridad es subrayada por la frecuente aliteración en su justificación (“es más justicia / estimar a quien te quiere / más que a quien quieres”, 132-134), que en este contexto puede sonar casi como tartamudeo. Marcia siente que Fenisa se está volviendo sospechosa y se da cuenta de lo deshonesto que es su amiga, lo cual le causa salir del escenario.

Para Juan Gil-Olse, la escena demuestra que la relación entre Marcia y Fenisa es “un calco de las amistades masculinas” (2016, 369), que en la literatura de aquel tiempo muchas veces eran caracterizadas por algún obstáculo (como el amar a la misma mujer) que las ponía en peligro o las rompía, como es el caso por ejemplo en *El curioso impertinente*, una novela integrada en el famoso *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Aunque la representación literaria de estas amistades en el siglo de oro no era del todo positiva, la filosofía prevalente entonces dictaba que la amistad verdadera solamente podía existir entre dos hombres. Según Wyszynski (1998), María de Zayas también basa su idea de la amistad en el concepto antiguo originario de la *Ética nicomáquea* de Aristóteles, que se había hecho popular de nuevo durante el renacimiento. Sin embargo, este tipo de amistad se reservaba para los hombres, ya que dependía de la virtud, una cualidad tradicionalmente masculina. Además, no podía existir entre más de dos individuos, parecido a la idea de la monogamia. En *La traición en la amistad*, Zayas rompe con dos de estos criterios para una amistad verdadera: Mientras que Fenisa personifica la idea masculina (y en esta obra claramente negativa) de la amistad, entre Marcia, su prima Belisa, y Laura, tres (y no dos)

mujeres ‘virtuosas’, se forma una conexión tan fuerte que al final reestablece el orden social, cosa que en comedias del siglo de oro canónicamente es tarea de los hombres. La manera de representación de esta relación estrecha entre mujeres ilustra que el concepto tradicional de la amistad debe ser cuestionado, ya que falla cuando involucra a solo dos personas, pero es exitosa con tres.

La culpa del fin de la amistad inicial entre Fenisa y Marcia la tiene solamente Fenisa, como se puede observar en las primeras escenas. Sabe bien cuánto le importa a Marcia Liseo, pero no obstante decide buscar una relación con él. Su actitud tampoco se puede justificar con la presunción de que simplemente no es consciente de que su comportamiento podría dañar la amistad con Marcia, ya que menciona varias veces que a una amiga en realidad no debería tratarse así y se pregunta: “¿Soy amiga? Sí; pues, ¿cómo / pretendo contra mi amiga / tan alevosa traición?” (163-165). Sin embargo, al final gana su atracción por Liseo (“El amor y la amistad / furiosos golpes se tiran; cayó la amistad en tierra / y amor victoria apellida.” – 171-174). Estos versos que Fenisa enuncia en un aparte son una muestra de poca empatía y egoísmo por su parte, ya que le importan más sus propios sentimientos que los de su amiga, que son iguales e igual de importantes. La amistad entre ella y Marcia termina cuando esta sale enojada de la conversación de la primera escena, y a partir de ese momento Fenisa ya no tiene relaciones amigables con los otros personajes femeninos menos con su criada Lucía, con quien comparte sus gustos y sentimientos. Sin embargo, como en esta relación hay un desequilibrio del poder entre las dos mujeres, no se puede considerar una amistad igual a la que existía entre Fenisa y Marcia.

La traición total cometida por Fenisa hacia su ex-amiga pasa cuando Gerardo viene a la casa de Fenisa para preguntar por Marcia, de quien está

enamorado desde hace siete años. Fenisa es muy consciente de sus sentimientos, pero de todas formas intenta ligar con él solamente porque la oportunidad se presenta. Gerardo, sin embargo, es el único hombre que la rechaza, nunca dudando su amor de Marcia. Fenisa no parece esperar el rechazo, ya que nunca antes le ha pasado. Su motivación para esta acción no queda muy clara; de una breve conversación con su criada Lucía se aprende que a Fenisa le hace ilusión engañar a la gente presumida (1587-1594):

*Lucía:*

Señora, ¿por qué haces esto,  
y sin mirar lo que pierdes?

*Fenisa:*

Tienes razón. ¡Ay, Lucía,  
enredo notable es éste!  
¡Traición en tanta amistad!  
Mas, discurso sabio, ¡tente,  
que no hay gloria como andar  
engañando pisaverdes!

También se puede interpretar que Fenisa en realidad no sabe por qué intenta quitarle el admirador a su amiga porque Gerardo mismo no le importa mucho. Solamente le parece molestar el hecho de que haya algún hombre al que no pueda enamorar. Su actitud hacia el amor y los hombres se examinará en más detalle en sección 2.2.

Al contrario que Fenisa, Marcia no solamente forma parte de esta primera amistad fracasada, sino también se lleva muy bien con su prima Belisa y



forma una relación amistosa con Laura, la engañada amante de Liseo. Mientras que se podría argumentar que a Belisa le tiene cierta obligación familiar y eso explica su cercanía, no se puede decir lo mismo sobre la amistad curiosa entre Marcia y Laura. Inicialmente, las dos mujeres se encuentran en una situación no muy favorable para tal relación: Sus sentimientos por el mismo hombre hasta pueden llevar al público a anticipar una disputa como la de Marcia y Fenisa en la primera escena, pero no llega a eso. Laura viene a la casa de Marcia y termina sobrecogida por la belleza de esta, y viceversa. Cuando Fenisa trataba de hablar mal de Liseo para que Marcia se olvidara de él, ella no quería escucharlo, pero a Laura no cuestiona en absoluto cuando esta le cuenta sobre los engaños de los que las dos mujeres fueron hechas víctimas. Más, Marcia promete dejar de amar inmediatamente a Liseo porque le importa más la lealtad a su nueva amiga, que corre peligro de perder su honor si Liseo no se casa con ella (994-1006):

*Marcia:*

Laura, si tu sentimiento  
es ése, puedo jurarte  
que no le he dado a Liseo  
favor que no pueda al punto  
quitársele. Yo confieso  
que le tengo voluntad;  
mas, Laura hermosa, sabiendo  
que te tiene obligación  
desde aquí de amarle deajo,  
en mi vida le veré.  
¿Eso temes? Ten por cierto

que soy mujer principal  
y que aqueste engaño siento.

Cabe preguntarse cuánto Marcia realmente quiere a Liseo si es tan fácil para ella olvidarse de sus sentimientos por él, o si tal vez no es enteramente sincera cuando dice “desde aquí de amarle deajo” (1002), pero es cierto que a partir de ese momento ya no busca una relación con él. Refiere a si misma como “mujer principal”, que forma una antítesis con el uso de “aqueste engaño” en el siguiente verso (1005-1006). De esta manera Zayas subraya que Marcia no merece a un hombre como Liseo que es tan negligente con sus afecciones. Susan Paun de García (1988, 388) comenta que “Marcia es la figura ejemplar con mayor fuerza moral, y como tal es digna de imitación” – y por consecuencia, no es digna de un marido como Liseo.

Sin embargo, Marcia tampoco tiene escrúpulos engañando a los demás, como se ve en la tercera jornada cuando Laura finge ser Marcia para poder casarse con Liseo, mientras que Marcia finge ser Belisa. Esta escena indica que no es el engaño per se que debe ser condenado, sino que el motivo por el que pasa. El motivo de Marcia, cuya idea fue la treta, es vengarse de los personajes que les han hecho daño a ella y a sus amigas, y el engaño lleva al restablecimiento del orden social. Por eso, las mujeres también sienten que el engaño es justificado, como comenta Belisa con respecto a Liseo (2269-2276):

*Belisa (aparte):*

Laura será tu mujer  
a quien es tu fe deudora  
que si egañando has vivido  
y de ti engañada ha sido,

hoy tu engaño pagarás,  
y por engaño serás  
a tu pesar, su marido.

Los paralelismos y repeticiones de diferentes formas de la palabra *engaño* subrayan que este fallo es algo frecuente en Liseo y que lo hace sin pensar, mientras que para Marcia es una solución para un existente problema. Marcia no tiene que ser honesta siempre para ser considerada la heroína de la trama, ya que este no es el mensaje moral de la obra. Es más importante que esté dispuesta a ayudar a sus amigas, y lo hace de una manera que hasta le causa la pérdida temporaria de su propia identidad, como nota Wyszynski (1998, 26). Este acto puede simbolizar su voluntad de entregarle todo lo que sea a su amiga Laura, aun si es su propia persona. Las tres amigas así también se encarnan a una sola mujer cuyo único objetivo es la venganza de los que la engañaron y traicionaron. Confirma Constance Wilkins (1991, 110) que “[although] the faulty text causes some confusion about who is speaking, the fluidity between characters seems deliberate”.

La amistad entre Marcia y Laura es una relación especial, como se observa durante la escena en la que las dos mujeres se encuentran por primera vez. Inicialmente, parece muy superficial, dado que ambas (y también Belisa) comentan mucho el aspecto físico de la otra (como su talle y sus ojos), pero Alba Urban Baños (2012, 251) interpreta la interacción como una manifestación de “la teoría platónica que trata la belleza como signo distintivo de la virtud”. Sin embargo, hay también varios autores que toman los cumplidos extensivos que se hacen las mujeres la una a la otra como una ilustración del deseo homoerótico, una teoría que se discutirá más en la siguiente sección.

## 2.2. Las amantes

Como ya se mencionó arriba, la situación inicial de tanto Marcia como Fenisa es casi la misma, por lo menos según sabe el público al principio: Las dos empiezan enamoradas de Liseo, en particular de sus ojos, que son mencionados por ambas mujeres de una manera paralela:

<i>Marcia</i> (5-8):	<i>Fenisa</i> (488-491):
Puso los ojos en mí	En tu retrato miré
y en ellos mismos me envía	las partes que te dio el cielo
aquel veneno que dicen	y al fin por ojos y oídos
que se bebe por la vista.	me dio el amor sus venenos, [...]

Los dos personajes comparan el amor con veneno, aunque de Fenisa ya no parece original y solamente está copiando a su ex-amiga. Adicionalmente, parece que quiere sobrepasar a Marcia con la mención de los oídos además de los ojos. El tema de la vista es uno muy común en el discurso del amor en el siglo de oro y en cuanto a la obra *La traición en la amistad* es examinado en Stroud (1995, 160-162).

El paralelismo entre los dos personajes Marcia y Fenisa es amplificado porque el público al principio todavía no sabe que Liseo no es el único hombre por quien se interesa Fenisa. Este hecho solamente se descubre a lo largo de la comedia. Se podría argumentar que Marcia igualmente no tiene solo un amante, ya que también está Gerardo, pero nunca se descubre si alguna vez le ha dado la impresión de que lo quiere de vuelta o si Gerardo simplemente no acepta la realidad de que Marcia no se interesa por él. El público solamente es testigo de que Marcia empieza a echarlo de menos cuando siente que lo está perdiendo, como le explica a su prima en la segunda jornada: “¿Sabes, prima, que siento y que me tiene / cuidadosa de ver que no

parece / el discreto Gerardo, que te juro / que me siento en extremo descontenta?” (1633-1636).

En general, las ideas que tienen los dos personajes principales del amor son bastante diferentes: Marcia es presentada como más idealista, especialmente en el principio de la primera jornada cuando afirma que “nadie puede sin amor / vivir” y el cambio del orden de las palabras dentro de la oración y el encabalgamiento de *vivir* subrayan fuertemente la idea de que el amor es igual a la vida, aunque también es frecuentemente comparado con la muerte. Por consecuencia, Marcia también expone la idea de que el amor es lleno de antítesis que demuestra en su soliloquio en forma de soneto que introduce la segunda jornada (863-876):

*Marcia:*

Amar el día, aborrecer el día,  
 llamar la noche y despreciarla luego,  
 temer el fuego y acercarse al fuego,  
 tener a un tiempo pena y alegría.  
 Estar juntos valor y cobardía,  
 el desprecio cruel y el blando ruego,  
 temor valiente, entendimiento ciego,  
 atada la razón, libre osadía.  
 Buscar lugar donde aliviar los males  
 y no querer del mal hacer mudanza,  
 desear sin saber qué se desea.  
 Tener el gusto y el disgusto iguales  
 y todo el bien librado en esperanza,  
 si aquesto no es amor, no sé qué sea.

La poesía de estos versos muestra que Marcia es un (tal vez el único) personaje que acepta que el amor significa también sufrimiento. Fenisa, en cambio, ama de una manera muy diferente: Mientras que Marcia solamente puede dirigir su afición a un hombre a la vez, Fenisa no quiere restringirse por la monogamia. Dice que “en [su] alma hay lugar / para amar a cuantos [ve]” (444-445) y que realmente quiere “a los feos, hermosos, mozos, viejos / ricos y pobres, solo por ser hombres” (2393-2394). Según Paun de García (1988, 382), “[es] evidente que las ‘leyes’ del amor no admiten al corazón una pluralidad de amantes y en eso Fenisa se va en contra de ellas.” Le asegura a su criada Lucía que realmente ama a todos sus amantes y también se pone celosa cuando uno de ellos muestra interés por otra mujer. Sin embargo, el concepto que ella tiene del amor no es tan puro y razonable como el de Marcía, porque para Fenisa sus sentimientos son *hechizo* o *locura* y nada natural, y tampoco acepta que, según la filosofía de su tiempo, el amor va siempre acompañado del sufrimiento. Evita la soledad con la compañía de varios hombres en vez de solo uno para nunca tener tiempo para echar de menos a nadie (1471-1475):

*Fenisa:*

Si un amante se ausenta, enoja o muere  
 no ha de quedar la voluntad baldía  
 porque es la ociosidad muy civil cosa.  
 Mal haya la que solo un hombre quiere,  
 que tener solo uno es cobardía.

Sin embargo, no se puede acusar a Fenisa de que no le importen sus amantes, porque nunca se olvida de ninguno y es también celosa de ellos. No obstante, al mismo tiempo los miente a todos y no respeta sus sentimientos. Su insinceridad se representa en la comedia por el notable número de

apartes que tiene su personaje, que es el tema del ensayo de Jannine Montauban (2011). Una característica interesante de estos apartes es que los otros personajes pueden ver que Fenisa está pensando en algo o que ya no está siguiendo su conversación con ella. Eso alude a la traición cometida por ella que es aún peor porque pasa justamente delante de los ojos de los demás, pero no pueden verla ni escucharla. Solamente el público y Fenisa misma saben lo que está pasando en su mente y como juega con los sentimientos y las relaciones de sus supuestas amigas y sus amantes.

Un tema recurrente en la comedia es que los personajes describen a sí mismos como no merecedores de la afición de sus amados. Don Juan, por ejemplo, comenta durante un aparte de Fenisa, “Pues no quiero / verte así contigo hablar / si no es que a ti te enamoras, porque yo no te merezco” (195-198), y Fenisa sueña con ver a Liseo con los versos “[...] vengo llena de miedo / a ver de mi dulce dueño / la gala que no merezco” (421-423). La tarea de los amigos y las amigas es, entonces, afirmar que el personaje sí merece el amor de la persona querida, como Belisa describe a Gerardo como “quien más te [Marcia] merezca” (667). En la amistad entre Marcia y Laura, es posible que la escena del primer encuentro que incluye excesivos cumplidos y afirmaciones de belleza sirva como ilustración de cómo las dos mujeres se dan cuenta de lo merecedor que es la otra del amor de su amado. Así Marcia le explica a Liseo al final de la comedia, “Pues Laura es tuya, por mí tu mano merezca” (2838-2839). Parece que cuando Marcia ve por primera vez a Laura es con los ojos de un hombre, como afirma Susan Paun de García (1988, 387): “Su intercambio [de Laura, Marcia y Belisa] de lisonjas deja ver que la belleza hace en ellas el mismo efecto que en los hombres.” Sin embargo, tampoco tiene que ser interpretado de la manera de que solamente los hombres pueden tener sentimientos semejantes por una mujer. Trabajos como el de María Delgado Berlanga (1999), Lisa Vollen-dorf (2000), y Alba Urban Baños (2012) se enfocan en una interpretación

homoerótica de la escena clave que define la relación entre Laura y Marcia. Hay múltiples indicios que consolidan esta teoría, por ejemplo, cuando Marcia, que al principio de la comedia admira los ojos de Liseo, hace lo mismo con los de Laura (“que los ojos / me tienen enamorada” – 909-910). Además, después de encontrarse con Laura por primera vez y de planear su venganza, comenta sobre Fenisa que “[mal] haya quien en tal tiempo / tiene amigas” (1082-1083). Sin embargo, ¿cómo se puede extender esta generalización a todas las mujeres que aparecen en la obra, cuando entre Marcia y Laura hay tanta armonía? Con Belisa se puede argumentar que es la prima de Marcia y por eso no solamente su amiga, pero ¿dónde deja eso a Laura? Es posible que Marcia interprete su relación con Laura como algo más fuerte que la amistad, ya que ha sido decepcionada por su supuesta amistad con Fenisa y ya no quiere definir así lo que se desarrolla entre ella y Laura, pero también puede ser que tenga sentimientos amorosos por su nueva “amiga”.

No obstante, lo importante para la trama no es la definición exacta de la relación entre Marcia y Laura, sino el apoyo incondicional que ofrece Marcia a las otras mujeres que buscan su ayuda y que son sinceras con ella. Por esta actitud Marcia merece un final feliz al contrario de Fenisa, quien no siente obligación a sus demás. Su destino entonces no se decide a través de su actitud al amor, sino por cómo trata a sus amigas. Los detalles del premio y del castigo que reciben los dos personajes al final respectivamente se examinarán en el siguiente capítulo.

### 3. Final feliz: ¿El matrimonio como recompensa?

Un matrimonio (o múltiples) normalmente significa el mejor fin de una obra de teatro, y era especialmente común para las comedias en el siglo de oro. Su función es la reconstitución del orden social y por eso tiene una connotación positiva en el contexto histórico, como indica Arnold Reichenberger (1959, 307). Sin embargo, como afirma Hegstrom Oakey (1994, 60) usualmente son los hombres los que reestablecen su dominancia sobre las mujeres cuando se casan con ellas, y en *La traición en la amistad* los roles de género con respecto a esta solución son invertidos. Juan Gil-Olse (2016, 368) define los matrimonios finales como una “lucha contra la infidelidad de los hombres”, y Valerie Hegstrom Oakey (1994, 65) resume el fin de la comedia con las palabras, “the final scene of *La traición* finds Gerardo on his knees, Juan enslaved, Liseo beholden to the owner of his soul, and the women in charge of their own circumstances and the destinies of the male characters”. Laura Gorfkle (1998) analiza que a lo largo de la trama queda claro que el control de los sucesos es practicado por la comunidad fuerte de mujeres que se forma entre Laura, Belisa y Marcia, que a solas no son muy poderosas pero cuando se juntan dominan el escenario.

No obstante, el orden social y el control no son factores muy influyentes en las motivaciones de los personajes de la obra, ya que el objetivo principal de cada uno es encontrar el amor (también de Fenisa, y de Liseo y Don Juan, aunque sus ideas del amor se diferencien de las que tienen los demás personajes). El fin de la comedia entonces parece poner muchas restricciones en la libertad de los sentimientos que se muestra durante las dos primeras jornadas y se puede tomar como una crítica a las personas que solamente siguen a su corazón sin cualquier pensamiento razonable. Sin embargo, Belisa y Laura parecen tener suerte en el amor porque terminan con

el respectivo hombre al que deseaban. Lo mismo no se puede decir para Marcia, que en ningún momento parece realmente enamorada de Gerardo menos al fin de la tercera jornada, cuando sorprende al público con una intensa declaración de amor. Aunque es posible que Marcia por suerte haya descubierto en este momento oportuno que también quiere a Gerardo como él la ha querido desde hace siete años, la solución parece brusca. En las siguientes secciones se discutirá qué es lo que Marcia realmente gana casándose con Gerardo, mientras que Fenisa se queda sin marido y aislada de las mujeres que antes eran sus amigas. Para este objetivo, hace falta examinar también los matrimonios entre Laura y Liseo, y Belisa y Juan como comparación para lo que constituye una relación exitosa, y también se mira la situación de Fenisa para determinar cuál es exactamente su castigo.

#### 3.1. Fenisa – el matrimonio denegado como castigo

Aunque casi todos los personajes masculinos de la comedia tienen una relación amorosa de alguna forma con Fenisa, por su manera de conversar con y sobre ella el público nota que los sentimientos que tienen por ella no son de amor profundo. Nadie le hace declaraciones de amor como le pasa a Marcia con Gerardo o a Belisa con Don Juan, pero sus sentimientos tampoco son ilustrados como un amor puro cuando habla de su afición como un hechizo o se considera loca. Aunque ninguno de sus amantes sabe que también está viendo a otros hombres, parecen sentir que Fenisa no es una *mujer principal* como Marcia y por lo tanto no la toman tan en serio. Liseo, por ejemplo, nunca la considera una posible futura esposa, al contrario de Marcia, y no le tiene el mismo respeto. Le explica a su criado León que lo que tiene con Fenisa no es una relación seria (1298-1303):

Liseo:

[...]

León, si yo a Fenisa galanteo,  
 es con engaños, burlas y mentiras,  
 no más de por cumplir con mi deseo,  
 a sola Marcia mi nobleza aspira;  
 ella ha de ser mi esposa, que Fenisa  
 es burla.

Es un aspecto en el que Fenisa y Liseo son personajes muy similares, porque a Fenisa también le gusta burlarse de los hombres, según estima Hegstrom Oakey (1994, 62). Hay varios ensayos de la crítica que encuentran más paralelismos entre Fenisa y los personajes canónicamente masculinos, y el trabajo de Gwyn Campbell (1998) está dedicado enteramente a este tema. Fenisa es frecuentemente comparada con el personaje de Don Juan y tener múltiples amantes y repartir afección libremente tradicionalmente son características de los hombres en el teatro del siglo de oro. Ese comportamiento ‘masculino’ hace que Fenisa aparece como la antagonista de la comedia, según Hegstrom Oakey (1994, 68), porque rompe con la norma y con los roles de género y eso debe ser rectificado al fin de la obra. Aunque los hombres (menos Gerardo) se portan igual de promiscuos que Fenisa, ella termina con el peor castigo, mientras que Juan y Liseo, aunque se puede argumentar que son castigados porque su libertad en el amor acaba, se quedan con relaciones estables. Ellos también han engañado a las amigas que deciden tomar el destino en sus propias manos, pero son perdonados casi sin más consecuencias negativas. Paun de García (1988, 386) supone que, en la obra, “los hombres engañan porque ese es su modo de ser”, pero para Fenisa no hay esa justificación. Como mujer, les debe cierta lealdad a los otros personajes femeninos de la comedia, pero abandona a las amigas a favor de sus amantes. En un mundo dominado por hombres no se pone al lado de sus ‘hermanas’ para luchar con ellas

contra la discriminación y los engaños que sufren, según analiza Wyszynski (1998). Eso representa de cierta forma una traición doble, y por consecuencia las mujeres la excluyen de su comunidad y ya no la apoyarán si en algún momento las necesita como Laura necesitaba a Marcia. Su verdadero castigo entonces es la aislamiento de las mujeres y no de los hombres, porque no se le va a hacer difícil encontrar a más amantes. Sin embargo, el final de la comedia, cuando el gracioso León la ofrece a los hombres del público como último insulto, eso alude a que ninguna de sus relaciones se fundará en el amor verdadero y que nadie le querrá dar la estabilidad que ofrece un matrimonio.

Hay también cierta evidencia que las demás mujeres no tienen un problema en general con el hecho de que Fenisa tenga más de un amante a la vez y que solamente les empieza a molestar cuando ella les quita sus propios hombres. Marcia parece saber de los gustos de su amiga y por eso queda sorprendida en la primera escena cuando Fenisa de repente está en contra del amor. Un indicio para esta hipótesis es que en las líneas 69-71 Marcia le pregunta, “Espantada estoy de verte, / Fenisa, tan convertida; ¿haste confesado acaso?” Además, Fenisa no quiere aceptar su castigo final porque no entiende por qué lo merece, como afirma Monica Leoni (2007, 157) y como indican los últimos versos de su personaje (2891-2894):

*Fenisa:*

Todos habéis sido ingratos  
 a mi favor y finezas.  
 Justicia, cielos, justicia,  
 sobre aquesta casa venga.

Todo eso muestra que el crimen de Fenisa no es tanto su actitud hacia el amor, sino más la traición de sus amigas en el proceso, como se puede ver también en el título de la comedia, *La traición en la amistad*, que ni siquiera menciona el amor.

El destino de Fenisa ha extrañado a muchos críticos, ya que no está muy en concordancia con el tono semejante al ‘feminismo’ moderno del resto de la obra. Matthew Stroud (1985, 545-546) presenta tres posibles interpretaciones sobre el fin de la comedia en cuanto al personaje de Fenisa que han influido en otros autores desde entonces, y la primera es la hipótesis que ya se examinó arriba, que se enfoca en el castigo a través de la aislamiento de las mujeres. Es también la interpretación explorada en Wyszynski (1988) y encaja de cierta forma con la imagen feminista que se ilustra con la amistad entre Laura, Belisa y Marcia que aislan a la persona que no quiere luchar por su causa y que va en contra de sus intereses. Demuestra que las mujeres necesitan esa comunidad para poder exigir el respeto de los hombres que ejercen el control sobre la sociedad. Sin embargo, hay una interpretación que aún más sigue las filosofías del feminismo moderno, y toma a Fenisa como una víctima más de la discriminación por los hombres. El hecho de que no hay redención de su crimen para ella ilustra que las mujeres siempre son las perdedoras en los conflictos sociales en el siglo de oro. No obstante, eso no parece el mensaje final de la comedia, como se ve en los últimos versos con los que concluye el gracioso León la obra (2909-2912):

León:

Señores míos, Fenisa,  
cual ven, sin amantes queda  
Si alguno la quiere, avise  
para que su casa sepa.

Estas palabras finales no suenan como crítica de una sociedad sexista, sino muestran que los personajes de la comedia y también el público deberían estar de acuerdo con que Fenisa merezca el tratamiento que recibe en el fin.

La última interpretación que discute Stroud busca la motivación para el final de Fenisa en las normas estrictas del género literario de la comedia en el siglo de oro: Aunque María de Zayas haya creado una obra que critica el sexismo prevalente en su tiempo, para ser respetada como autora y dramaturga tenía que demostrar que conocía las reglas que imponía el género teatral, y eso le hizo concluir su comedia de una manera tradicional que tal vez no concuerda enteramente con el resto de la trama. Hegstrom Oakey (1994, 59) da un paso más allá y afirma que Zayas se dejó limitar por las formalidades de la comedia que no supo romper.

Sin embargo, el final de *La traición en la amistad* no es tan inesperado como muchos ensayos lo consideran, dado que para Fenisa no había otra posible solución porque no aprende de sus errores y no se da cuenta del daño que les está haciendo a sus amigas. Por eso debe ser castigada para demostrarle que tiene que dejar sus engaños para poder recuperar su posición en la sociedad.

### 3.2. Laura, Belisa, y los hombres desleales

Si el matrimonio es el premio al final de la trama, Laura y Belisa también deberían ser entre las ganadoras del juego de amor y engaño que sucede en *La traición en la amistad*. Sin embargo, cabe preguntarse si alguna de ellas realmente va a tener una relación feliz o si están contentas con lograr sus objetivos de recuperar su honor, en el caso de Laura, y con obtener el control sobre su amante, como lo hace Belisa. Lo que queda cierto es que ninguno de los dos hombres es el marido ideal porque cada uno tiene sus

tendencias de engañar y mentir y es cuestionable si van a cambiar de actitud al estar casados.

El personaje de Belisa es curioso en cuanto a su destino final porque casi no encuentra obstáculos en su camino de venganza: Don Juan simplemente le tiene que pedir perdón y eso es suficiente para que se casen los dos. No obstante, Don Juan no parece respetar mucho a Belisa y sus declaraciones de amor suenan insinceras porque siempre repite las mismas metáforas (las de la esclavitud y de la muerte). Tampoco le importa si Belisa está enojada y no la toma en serio, como muestra en los versos 1167-1172 después de que su amante se enfadara por su relación con Fenisa:

*Don Juan:*

[...] ¡Qué hermosa estás!

Parece que con enojos

hacen más tus bellos ojos

con que la muerte me das

llevando el alma en despojos.

Mira que muero por ti.

No le deja tiempo para articular su ira (razonable y esperada recordando que su amante le ha engañado con otra mujer) y la llena de cumplidos para no tener que justificar su comportamiento. También es hipócrita porque se pone celoso cuando Fenisa le pregunta por Liseo, pero luego hace lo mismo con Belisa preguntándole por Fenisa y Liseo y no se da cuenta del efecto que va a tener ese acto en su amante. Además, Don Juan está usando a Belisa para intentar hacerle celosa a Fenisa, pero ella descubre lo que está haciendo y le acusa “[hante] picado los celos / y quieres por causa mía / vengarte del que te ofende” (1201-1203). Tampoco quiere asumir responsabilidad para sus actos y los excusa con “Fenisa tiene la culpa” (1189).

A pesar de todos sus fallos, no necesita mucho tiempo para convencer a Belisa que realmente la quiere y para que le perdone (mientras que él necesita más tiempo para olvidar a Fenisa y solamente lo hace cuando la ve con otro hombre). Tampoco tiene que hacer mucho para que Belisa le crea, su aspecto físico parece ser suficiente y otra vez Zayas usa el tema del amor que entra por la vista, o en las palabras de Belisa: “¡Ay, mi don Juan, que en mirarte / casi me tienes rendida!” (1249-1250). Juan Gil-Olse (2016, 374-375) afirma que Belisa no necesita más que la disculpa de Don Juan, pero también teoriza que su motivación para reconquistar a Don Juan tal vez no es el amor, sino el querer vengarse de Fenisa. Otra posible interpretación es que Belisa sabe que Don Juan es su destino y por eso ya se siente “vengada” tan fácilmente. Este sentimiento se ilustra cuando durante su conversación con Don Juan empieza a preguntarse:

*Belisa:*

¿Qué me dices, pensamiento?

¿Qué pides, afirmación mía?

¿Qué me dices, voluntad,

que parece que te inclinas,

porque al fin todas las cosas

vuelven a lo que solían?

Marcia también practica esa filosofía y le explica a Liseo al final de la comedia que “cosa imposible / es apartar lo que ordena / el cielo [...]” (2836-2838). Parece entonces no haber más justificación para el destino de esa pareja que la del orden (divino) de las cosas que lo exige. Aunque Belisa se presenta muy enamorada de Don Juan, no está claro si se trata de un amor de por vida o si los dos se cansarán pronto el uno del otro después de haberse casado.



La motivación de Laura para casarse con Liseo es muy diferente y tiene que ver con su reputación en la sociedad del siglo de oro. Con la promesa del matrimonio, Liseo la ha convencido de tener sexo con él, pero después no quiere cumplir con esta promesa. Como Don Juan con Belisa, Liseo no respeta mucho a Laura y empieza a insultarla en cuanto encuentra a otras amantes, diciendo que “Laura ya no es mujer, es una fiera / Marcia es un ángel, mi Fenisa diosa” (1281-1282). También está dispuesto a olvidar a Laura inmediatamente después de recibir su carta en la que finge irse al convento, aunque también parece arrepentirse un poco de haberla tratado tan mal. Afirma que se habría casado con ella si no se hubiera decidido por este camino en los versos 1968-1971:

*Liseo:*

[...]

Si Laura no hubiera dado  
santo fin a su afición,  
cumpliera con mi obligación  
a su firmeza obligado.

Sus palabras no lo dejan claro si todavía tiene algo de sentimientos amorosos por Laura o si todo fuera solamente por *obligación*. Sin embargo, no pasa mucho tiempo lamentando el fin de su relación con ella, sino inmediatamente después se decide por casarse con Marcia en vez de Laura (sin preguntarse primero si Marcia también quiere dar este paso).

En general, para él no es un castigo demasiado severo tener que casarse con Laura al final, según comenta Susan Paun de García (1988, 385), porque hasta se arrepiente del destino con el que le ha dejado. No obstante, solamente acepta su compromiso con ella con un *pues* (“Ésta es mi mano,

y con ella / el alma, pues, será tuya”, 2856-2857), como indica Matthew Stroud (1985, 544). No parece el mejor comienzo de un matrimonio feliz, pero está claro que su relación ya no es muy romántica, según afirma Juan Gil-Olse (2016, 376). Sin embargo, Laura al final recibe la recompensa que buscaba: su motivación solamente era restituir su honor, según comenta también Bárbara López-Mayhew (2003, 32-33), y Liseo es simplemente un instrumento para lograr este objetivo. A través del matrimonio con el hombre al que entregó su honor Laura puede recuperar su posición en la sociedad y puede evitar un destino como el que se cerne sobre Fenisa.

### 3.3. Marcia y Gerardo – el matrimonio feliz

Como se discutió arriba, ni Don Juan ni Liseo es el hombre ideal con el que casarse, pero ¿qué es lo que entonces le hace especial a Gerardo? En esta sección se investigará si Marcia realmente es la más afortunada en su selección de marido, o si la única función del personaje de Gerardo es asegurar que ninguna de las mujeres se queda sola al final de la comedia y que las normas del género literario son cumplidas. La segunda teoría es la más aceptada en general, según Juan Gil-Olse (2016, 377), quien comenta:

La crítica suele considerar que el matrimonio de Marcia no es importante ya que es una solución tradicional al problema que ocasionaría la existencia de una mujer soltera que persiste en su actitud de mujer esquiva. Se insiste, también, en lecturas donde el matrimonio final no es importante porque es una tapadera del deseo homoerótico.

Gil-Olse mismo, en cambio, considera a Marcia y Gerardo la “pareja central de la obra” (2016, 378), y varios aspectos de la comedia apoyan esta interpretación. Marcia es, sin duda, la protagonista que es presentada de la manera más positiva y por lo tal la antítesis de Fenisa, la antagonista. Gerardo es único entre los personajes masculinos porque resiste los avances de Fenisa y su afección para Marcia nunca cambia, aun cuando ella ya no quiere

verlo. Aunque se puede argumentar que la pareja central de *La traición en la amistad* son Laura y Liseo porque su relación es la que avanza más la trama, la importancia de la relación Marcia/Gerardo no se puede negar. Su representación es decisiva para la imagen del amor que pinta la obra, que es uno que enfatiza la lealtad y la sinceridad sobre todo. Desde el punto de vista de Marcia, los sucesos de la trama sirven para enseñarle las características que debería priorizar en un marido y las encuentra todas en Gerardo. Sin embargo, al principio de la comedia, todavía piensa de él de una forma muy diferente: El público no ve a los dos interactuando de verdad hasta la última escena en la que todos los personajes se encuentran en la casa de Marcia, y antes de eso el único contacto que se percibe entre Marcia y Gerardo es cuando él emplea a dos cantantes para acompañar sus lamentos delante del balcón de su amada. Marcia lo escucha durante un rato, pero se cansa pronto de la canción. Además de eso, solamente se sabe que Marcia al conocer a Liseo dejó de ver a Gerardo, lo cual le causa mucho dolor a él. La crítica no está de acuerdo si esos hechos significan que Gerardo no le gusta a Marcia o si simplemente no le importa. Valerie Hegstrom Oakey interpreta que “she [Marcia] considers him little more than an annoyance” (1994, 62), pero a Matthew Stroud le parece que “[while] she does not dislike Gerardo, she perceives his love as a threat to her independence” (1985, 539). No obstante, si considera el amor de Gerardo una amenaza a su independencia, con Liseo no debería ser diferente. El matrimonio a cualquier hombre significaba una cierta pérdida de libertad para las mujeres en el siglo de oro, y Liseo no es ninguna excepción. Según la hipótesis de Stroud, entonces, la diferencia entre Gerardo y Liseo para Marcia es que está enamorada del segundo, mientras que no tiene nada que ganar de una relación con el primero, por lo menos inicialmente antes de descubrir el daño que hacen los engaños de los demás hombres. El tratamiento inicial de Gerardo es una crítica hacia la actitud de Marcia de no valorar lo que ya

tiene por delante y de querer algo que no le beneficiará. Sus sentimientos por Liseo parecen más superficiales que los que desarrolla por Gerardo, porque con este no menciona los ojos y la vista como lo hace con Liseo. Cabe preguntarse si tal vez Gerardo simplemente no es tan atractivo como Liseo y el mensaje moral de la obra es que uno tiene que ver más allá de la superficie para descubrir las cualidades realmente importantes de una persona. Es ciertamente una interpretación que hasta el día de hoy aparece muy frecuentemente en la literatura (especialmente con respecto a los hombres), pero no está en concordancia con la idea de que Marcia y Laura se vuelven amigas tan fácilmente porque ven en la belleza de la otra que también tiene buen carácter. No obstante, es posible que en la obra se apliquen escalas diferentes a los hombres y a las mujeres en cuanto al aspecto físico y la conexión con la personalidad.

¿Cuáles son, entonces, las cualidades que convierten a Gerardo en el marido ideal para Marcia? Su rol positivo se define en oposición a los demás personajes masculinos, cuya característica más destacada es su tendencia a engañar a sus amantes. Gerardo, sin embargo, lleva siete años enamorado de la misma persona y no se rinde de mostrarle su amor a Marcia, aunque ella no sienta lo mismo por él. Desde una perspectiva feminista moderna se remarcaría sobre su inhabilidad de aceptar el rechazo de la mujer a la que admira y se interpretaría como una falta de respeto a la persona de Marcia, pero en *La traición de la amistad* es visto como una de sus virtudes que al final de la obra es recompensada con el matrimonio con la mujer a la que lleva tanto tiempo queriendo. Gerardo, tal vez, puede ser considerado el verdadero ganador del fin de la comedia, porque desea a una sola cosa (el amor de Marcia) y lo recibe al final por su perseverancia. La evolución del personaje de Marcia, por otro lado, es más complicado. Para ella, hace falta el momento de realización de que el amor de Liseo no será duradero y de que nunca va a ser la única mujer que le interese. No obstante,

es posible que en su subconsciente ya lo sabía desde el principio, porque no duda lo que le cuenta Laura sobre su amante por ni un momento. Cuando las tres amigas Marcia, Laura y Belisa empiezan a formar un plan para restituir el orden que ha sido perturbado por Fenisa y los hombres desleales, Marcia se da cuenta de que al emparejar a Belisa con Don Juan y a Laura con Liseo, ella misma se quedará soltera. Es en este momento que empieza a echar de menos a Gerardo y su amor constante y, aunque se puede argumentar que no es muy romántico que él sea solamente su última opción, también se escucha en los versos que dirige a Belisa (1633-1646) una reorientación del amor apasionante a uno que valora más la estabilidad y la lealtad, cosas que muchas mujeres en el siglo de oro carecían:

*Marcia:*

¿Sabes, prima, que siento y que me tiene  
cuidadosa de ver que no parece  
el discreto Gerardo, que te juro  
que me siento en extremo descontenta?  
Porque viendo, Belisa, los engaños  
de los hombres de ahora, y conociendo  
que ha siete años que este mozo noble  
me quiera sin que fuerza de desdenes  
hayan quitado su afición tan firme,  
ya como amor su lance había hecho  
en mi alma en Liseo transformada,  
conociendo su engaño, en lugar suyo  
apoyento a Gerardo, y así tiene  
el lugar que merece acá en mi idea.

El mensaje que el público puede sacar de aquel cambio de actitud es que el amor basado en la razón es mejor que el basado en el alma (o en el corazón, como se forma la dicotomía en la literatura moderna). Gerardo no es la última opción para Marcia, sino la más lógica, porque le puede ofrecer fidelidad y sinceridad, algo que no se puede decir de los otros hombres que aparecen en la comedia. Además, el concepto de querer algo o a alguien solamente cuando uno ya no lo tiene, como le pasa a Marcia cuando Gerardo deja de verla, sin duda no es algo propio de *La traición en la amistad*, sino que ocurre frecuentemente tanto en la ficción como en la vida real. No es coincidencia, entonces, que Marcia se enamore de Gerardo justo en el momento en el que siente que lo está perdiendo, a pesar de los años que él antes pasó demostrándole su afección. Cuando a Marcia finalmente le entran tales sentimientos por Gerardo, culmina en la declaración de amor quizás más intensiva de toda la obra. Se nota también que en estos versos ya no está hablando del sufrimiento que uno tiene que tolerar por el amor y simplemente parece contenta de haber encontrado a alguien que realmente la valora y respeta. Es un contraste a la imagen del amor comunicada en el resto de la comedia y aún más claramente subraya que la relación que ha encontrado Marcia es diferente y mejor que las de sus amigas. Juan Gil-Olse (2016, 376-377) afirma que el matrimonio entre Marcia y Gerardo en sí es una representación de la fidelidad, ya que Gerardo es el único hombre que nunca se deja enredar por Fenisa. Sus sentimientos hacia Marcia son tan fuertes que ni siquiera considera engañarla (aunque ni siquiera son pareja en este momento y Gerardo sospecha que su amada ya tiene otro amante) e insulta a Fenisa en vez de reproducir sus piropos, confirmando que sigue tan enamorado de Marcia como siempre (1570-1575):

*Gerardo:*

¡Calla, lengua de serpiente!  
¡Calla, amiga destos tiempos!

¡Calla, desleal, y advierte  
que he de adorar a aquel ángel!  
Jamás mi fe se arrepiente  
De un ángel, de un serafín.

Es también el único de los hombres que reconoce cómo Fenisa está engañando y haciéndole daño a Marcia y también le acusa abiertamente de comportarse como mala amiga. Otra diferencia entre él y los otros hombres es que no le importa cómo es tratado por Marcia, nunca va a pensar mal de ella y no se arrepiente de su amor. Bárbara López-Mayhew (2003, 31) supone que Marcia lo elige como marido justamente por esta razón: Le da la seguridad de que sus sentimientos por ella nunca cambiarán y que no va a dejarla por otra mujer. Sin embargo, no todos los críticos están de acuerdo con esta caracterización de su personaje, como por ejemplo Matthew Stroud (1985, 540): Según él, Marcia nunca podrá tener la certidumbre de que Gerardo no se habría comportado igual de mal como Liseo si le hubiera entregado su honor como lo hizo Laura y que solamente evitó ese destino casándose con él antes de tener sexo. No obstante, no se encuentra mucha evidencia a favor de esta hipótesis en la obra. Siete años son un tiempo bastante largo para perseguir a alguien solamente por su cuerpo y no por amor verdadero, y tampoco explicaría por qué Gerardo rechaza a Fenisa si la tiene tan dispuesta a acostarse con él. Es más probable que Gerardo realmente es un ejemplo de un hombre virtuoso como lo desean las mujeres en el siglo de oro, aunque no se muestra tan fuerte y masculino como Liseo y Don Juan (cuya masculinidad, sin embargo, está basada por la mayor parte en la poligamia). Autores como Juan Gil-Olse (2016, 377) encuentran una cierta “inversión de géneros” en la relación entre Marcia y Gerardo porque los dos no son personajes estereotípicos para

su tiempo. Marcia es una mujer que toma el control sobre su destino en sus propias manos en vez de esperar a que un hombre lo haga por ella y que usa el matrimonio como un arma en contra de la infidelidad. También es caracterizada como un personaje listo e inteligente que rápidamente puede planear una treta para encontrar una solución a los problemas de sus amigas, algo que normalmente es la tarea de los personajes masculinos. Adicionalmente, pasó siete años soltera a pesar de tener ya un admirador porque valora más su libertad que una relación con alguien de quien no está enamorada y no fue problema para ella quedarse sola aunque en su sociedad las mujeres solamente tenían la opción de casarse o de irse al convento, pero no de vivir de soltera. Sin embargo, mientras que Marcia es recompensada por sus “virtudes masculinas”, a Fenisa el comportamiento masculino le causa la exclusión de la sociedad. Cabe destacar, entonces, que no todas las características de los hombres deben ser copiadas y que una actitud “masculina” no es necesariamente algo positivo.

Gerardo, por otro lado, demuestra características que tradicionalmente se atribuyen a los personajes femeninos: No disfruta de la libertad sexual que tiene como hombre de una cierta manera, como lo hace por ejemplo Liseo, sino se queda tan fiel a su amada como si ya estuviera casado con ella. Además, admira a Marcia de una forma un tanto pasiva que en estos tiempos se esperaba más de las mujeres. Pasa su tiempo lamentando el hecho de que su amada no siente lo mismo por él y que no quiere verlo, y a pesar de traer a dos cantantes para acompañar su triste canción delante del balcón de la casa de Marcia, no demuestra más iniciativa para ponerse en contacto con ella. Aunque el feminismo moderno interpretaría su actitud como más respetuosa y aceptante de los sentimientos (más bien la falta de los cuales) de Marcia, en los tiempos en los que María de Zayas escribió *La traición en la amistad* se percibía más como debilidad. En general, dentro de la relación Marcia es la parte más activa y Gerardo la más pasiva, y eso no encaja

muy bien con los roles de género en el siglo de oro. Su matrimonio entonces parece criticar la imagen tradicional e ilustrar que una relación feliz solamente puede existir cuando se dejan al lado los estereotipos. Aunque el matrimonio es una solución canónica en las comedias, los personajes de Marcia y Gerardo no lo son y su unión comunica un mensaje más feminista de lo que generalmente se estima en la crítica.

Para concluir, hace falta comentar que la teoría de que Gerardo es una solución forzada al problema de las normas del género literario de la comedia deja al lado ciertos aspectos importantes de la relación entre Marcia y Gerardo que son relevantes para la trama de la obra y sobre todo para la imagen del amor que pretende comunicar. Es cierto que el personaje de Gerardo solamente existe para servir como futuro marido de Marcia, pero como María de Zayas ya sabía que ese iba a ser su destino, podría haberlo caracterizado completamente diferente: Podría haber creado un personaje enteramente nuevo aún más atractivo que Liseo que solamente aparece al final de la obra (porque regresa de la guerra, de viaje etc.) y de cuyos ojos Marcia se enamora de un instante después de tener que olvidar a Liseo, pero en cambio el público recibe a un hombre que ha estado siempre al lado de Marcia y que está dispuesto a esperarla durante años. Como ya se discutió en la sección anterior, Marcia es presentada como la más merecedora de un final feliz, y lo encuentra en Gerardo. Ella es la más afortunada de sus amigas porque no solamente se puede casar con un hombre leal y sincero, sino también llega a quererlo de verdad a lo largo de la comedia. Los sucesos de la obra prometen que tendrá una relación estable y llena de fidelidad, y esas cualidades son destacadas como las más importantes en el amor.

## 4. Conclusión

El objetivo de esta tesina fue investigar el papel del matrimonio en la comedia *La traición en la amistad* y examinar su evaluación en la obra con respecto a la importancia que llevaba en el siglo de oro. Se contrastaron los dos personajes Marcia y Fenisa, que son percibidos de una manera similar por el público al inicio de la trama, pero que llegan a destinos muy distintos al final de la obra. Marcia valora la amistad y la comunidad entre mujeres y recibe como recompensa el matrimonio con su admirador de siete años, Gerardo, mientras que Fenisa es caracterizada como egoísta y traidora a quien le gusta engañar a los demás, por lo cual se queda sola y aislada de la comunidad femenina. Durante toda la obra se nota una actitud proto-feminista de las mujeres hacia las estructuras patriarcales que dominaban la sociedad del siglo de oro, y Fenisa termina siendo castigada porque no apoya a sus amigas en su lucha contra la discriminación por los hombres. El matrimonio de Marcia, por otro lado, a primera vista parece no más de un fin tradicional de una comedia de estos tiempos y por lo tanto a menudo es dejado al lado por la crítica, pero en esta tesina se argumentó que tiene una función central para la imagen del amor y de las relaciones amorosas que pinta la obra y que sirve para subrayar la importancia de la fidelidad y de la perseverancia.

### BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. *Nicomachean Ethics*. Traducción de H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Campbell, Gwyn E. "(En)Gendering Fenisa in María de Zayas' *La traición en la amistad*." *Romance Languages Annual* 10 (1998): 483-487.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote De La Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

Delgado Berlanga, María José. “Lesbiografías: Exposición y expansión del deseo femenino en *La traición en la amistad* de María de Zayas y Sotomayor.” *Romance Languages Annual* 10 (1999): 534-538.

Gorfkle, Laura. “Female Communities, Female Friendships and Social Control in María de Zayas’s *La traición en la Amistad*: A Historical Perspective.” *Romance Languages Annual* 10/2 (1998): 615-620.

Gil-Olse, Juan. “La tradición de la amistad femenina en *La traición de la amistad* de María de Zayas.” *Bulletin of Hispanic Studies* 93/4 (2016): 361-384.

Hegstrom Oakey, Valerie. “The Fallacy of False Dichotomy in María de Zayas’s *La traición en la amistad*.” *Bulletin of the Comediantes* 46 (1994): 59-70.

Leoni, Monica. “La Traición en la Amistad: The Convenient Demonization of Fenisa and the Subsequent Creation of the ‘Other.’” *Bulletin of Comediantes* 59/1 (2007): 149-166.

López-Mayhew, Bárbara (ed.). *La traición en la amistad. María de Zayas*. Newark, NJ: Juan de la Cuesta, 2003.

Montauban, Jannine. “‘Pues no quiero verte así contigo hablar’: los apartes en *La traición en la amistad*, de María de Zayas.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35/2 (2011): 289-304.

Paun de García, Susan. “*Traición en la amistad* de María de Zayas.” *Anales de Literatura Española* 6 (1988): 377-390.

Reichenberger, Arnold G. “The Uniqueness of the *Comedia*.” *Hispanic Review* 27 (1959): 303-316.

Stroud, Matthew D. “Love, Friendship and Deceit in *La traición de la Amistad* by María de Zayas.” *Neophilologus* 69 (1985): 539-547.

Stroud, Matthew D. “The Demand for Love and the Mediation of Desire in *La Traición en la Amistad*.” En: A. R. Williamsen & J. A. Whitenack (eds.). *María de Zayas: The dynamics of discourse*. Fairleigh Dickinson University Press, 1995. 155-169.

Urban Baños, Alba. “La amistad en comedias de autoría femenina: Homoerotismo en *La traición en la amistad* de María de Zayas.” *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* 4 (2012): 250-257.

Vollendorf, Lisa. “The Future of Early Modern Women’s Studies: The Case of Same-Sex Friendship and Desire in Zayas and Carvajal.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4 (2000): 265-84.

Wilkins, Constance. “Subversion through Comedy? Two Plays by Sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas.” En: Anita K. Stoll & Dawn L. Smith (eds.). *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Lewisburg, London: Bucknell UP & Associated UPs, 1991. 107-120.

Wyszynski, Matthew Alan. “Friendship in María de Zayas’ *La traición en la amistad*.” *Bulletin of Comediantes* 50/1 (1998): 21-33.

Zayas y Sotomayor, María de. *La traición en la amistad*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2007.

