

***La viuda valenciana y Tarde llega el desengaño:*
sexualidad y liberación femenina bajo las sombras**

Ana María Rodríguez
University of Iowa

La comedia *La viuda valenciana* (1620),¹ de Lope de Vega, y la novela corta *Tarde llega el desengaño* (1647), de María de Zayas, presentan comportamientos sexuales transgresores por parte de sus dos protagonistas, Leonarda y Lucrecia, que serían difícilmente concebibles en ámbitos diurnos. La noche actúa en estas obras como marco que permite una suspensión de los códigos de honra que atenazan la subjetividad femenina y es el elemento que permite a estas mujeres subvertir el rol pasivo al que estaban en principio destinadas. Gracias en buena parte al amparo de las sombras, ambas logran tanto ejecutar activamente sus deseos como manejar a sus parejas y al sistema que tan severamente limita su capacidad de acción. Durante la noche tiene lugar una inversión de valores y roles sexuales favorecida por un desequilibrio en la preponderancia de los sentidos: la vista, el “más noble de los sentidos” y el que ha sido más fuertemente vinculado al conocimiento,² es desplazada a un plano secundario en medio de una oscuridad que oculta comportamientos que no pueden salir a la luz. Tanto Leonarda como Lucrecia se apropian de los espacios y los tiempos nocturnos para imponerse a un orden social que las clasifica y juzga a través de su apariencia y su imagen. Es durante la noche, el momento en que las apariencias se diluyen y las imágenes pierden valor, cuando ambas logran ejercer el control de su realidad e introducir en ella comportamientos sexuales inesperados y que violan la normatividad social imperante en la época.

Las protagonistas de ambas obras se corresponden con el tipo literario que Frederick de Armas ha llamado de manera muy sugerente “invisible mistresses”:

A young man is invited to partake of an adventure: He is to follow a stranger in the dark and be led to an unknown site.[...] He is soon taken to visit his lovely jailor. Although moved by her angelic voice and soft touch, he is not allowed to see her: the lady remains in darkness, or is either veiled or masked. [...] At times the love for this mysterious lady may override all other emotions; but he may be curious as to her identity. (13)

¹ La obra se publicó en este año en la *Parte XIV* de las comedias de Lope de Vega. Probablemente fue escrita entre 1599 y 1600, siendo representada ese mismo año por la compañía de Gaspar de Porres, con la actriz Mariana Vaca como primera dama.

² Para una discusión profunda de la relación entre el sentido de la vista y el desarrollo del pensamiento, véase Jay. En particular, el capítulo 1, “The Noblest of the Senses: Vision from Plato to Descartes” ofrece especial interés para la comprensión de este tema en la temprana modernidad.

Me interesa aproximarme a estos dos personajes y a las situaciones que su “invisibilidad” crea en ambas obras para explorar los espacios literarios y sociales en los que el deseo amoroso y sexual femenino podía encontrar expresión y expansión en una realidad que trataba de sofocar estos sentimientos para mantener bajo control la sexualidad de la mujer y con ello el honor masculino y el ordenamiento social. Las dos obras aquí tratadas fueron escritas en un momento en que “Private life, especially the surveillance and gossiping about the lives of others, was a long-standing threat to the individual [...] gossip –the (invariably malicious) delving into other people’s lives, *saber vidas ajenas*– became a veritable cultural obsession” (Brownlee 2-3). Leonarda y Lucrecia se apropian del espacio doméstico y lo subvierten, transformándolo de cárcel en refugio. Crean así un auténtico espacio propio en el que expresar y ejercer sus sentimientos y deseos sin las cortapisas impuestas mediante la híper-visibilidad vigilante del espacio social barroco. Pero la casa es un elemento secundario en su liberación, al igual que las máscaras empleadas por los amantes y sus cómplices en diferentes momentos, y es en realidad la noche el marco propiciatorio y protector de las exploraciones de ambas damas.

Día y noche se alternan creando la ficción de dos sistemas de normas opuestos, en un violento y quiásmico claro-oscuro en el que la luz del día impide que la verdad pueda ser vista y la noche permite que reluzcan los deseos. Las apariencias diurnas son engañosas, y es paradójicamente durante la noche cuando el mundo deja de ser *trampantojo*, una trampa para los ojos, porque estos pierden prevalencia en la percepción y el conocimiento de la realidad a favor de otros sentidos. Los ojos se engañan, y la experiencia visual está amenazada por la confusión entre apariencia y realidad, como nos recuerdan los versos de Calderón de la Barca en *Saber del mal y del bien*:

que tal vez los ojos nuestros
se engañan, y representan
tan diferentes objetos
de lo que miran, que dejan
burlada el alma. ¿Qué más
razón, más verdad, más prueba
que el cielo azul que miramos?
(cit. en Maravall 359)

Con la noche, otros sentidos entran en juego y se imponen a la vista, y con ellos se introduce la posibilidad de nuevas formas de conocimiento que incrementan las posibilidades de aproximarse al otro. El conocimiento amoroso, privado de visibilidad, se produce a través del tacto en el momento del amor carnal, y así la noche ya no es el ámbito del engañoso sueño ni del peligro de la indiferenciación, sino que permite el contacto real y libre de apariencias de los cuerpos de los amantes.

El argumento de *La viuda valenciana* y el de la historia de don Jaime y Lucrecia intercalada en *Tarde llega el desengaño* son muy similares y ampliamente conocidos. Leonarda, la protagonista de la comedia de Lope, es una viuda que rechaza frontalmente la idea de un nuevo matrimonio e incluso de relaciones amorosas, a pesar de las presiones ejercidas por su tío (preocupado por la honra de una mujer libre) y del acoso de varios pretendientes³. Cuando conoce a Camilo siente una incontrolable atracción hacia el joven y, con la colaboración de sus criados, urde un plan para poder emprender una relación amoroso-sexual con él sin que ello comprometa su reputación ni sus intenciones de no volver a contraer matrimonio. Comienzan así una serie de visitas de Camilo, privado de visión, a la casa de Leonarda. Durante ellas, puede acompañar a la dama e incluso gozar de sus favores sexuales, pero siempre sin poder verla ni conocer de modo alguno su identidad. La acción transcurre entre las ansiedades surgidas por la curiosidad de Camilo, que no se resigna a no saber quién es su dama y cuál es su apariencia, y los enredos derivados de la confusión de esta anómala situación. Finalmente, Camilo logra ver a Leonarda solo instantes antes de que sus amoríos sean descubiertos públicamente. Todo se resuelve con una rápida boda que pone a salvo la honra de la protagonista.

Con su actitud, facilitada por el amparo de las sombras, Leonarda (y Lucrecia, como veremos más adelante) amenazan el poder asignado al deseo masculino como regidor de la sexualidad humana. *La viuda valenciana* constituye en este sentido una aportación a un tema poco explorado culturalmente en el primer Humanismo y en los años posteriores a la Contrarreforma: el mundo del deseo humano. Efectivamente, al situar la reflexión aceptable acerca de la sexualidad dentro de la más amplia discusión del matrimonio, no se llevó a cabo mayoritariamente una discusión normalizada del espacio sexual. Como señala Fernando R. de la Flor, el matrimonio “se concibe así como una figura de sujeción de todo un campo de Eros a la deriva” (373). Sobre todo predominaba un gran temor ante el potencial de la libido de la mujer, que debía estar bajo el control del sacerdote-confesor en primer lugar, pero también de las demás figuras masculinas que la rodeaban, y que eran quizás las más amenazadas por la perversión tentadora de la mujer, como sugieren algunas representaciones muy difundidas en la época a través, por ejemplo, de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias:

El vicio de la carne, es una dama,
Del medio cuerpo arriba muy hermosa,
Del medio abaxo, pez, de dura escama.
Orrenda, abominable, y espantosa:
Con halagos os llama y con su llama
Abrasa y quema, aquesta semidiosa,

³ Melveena McKendrick lleva a cabo en “Women Against Wedlock: The Reluctant Brides of Golden Age Drama” un estudio de varios personajes de comedias que se corresponden con el tipo de *mujer esquiva*, entre las que no incluye a la Leonarda de *La viuda valenciana*.

Por tal tenida entre los carnales,
Princesa de las furias infernales. (Cit. en Rodríguez De la Flor 382)⁴

Además, como afirma Rodríguez de la Flor, “dentro de unas cuantas órdenes religiosas, a cuya cabeza se sitúan los jesuitas, el horror a la mujer como agente de la sexualidad se reparte también con un menosprecio activo del valor de los sentidos” (400). El papel de los sentidos en *La viuda valenciana* es primordial, tanto por su presencia (el tacto, el olfato) como, quizá de forma incluso más importante, por su ausencia (la vista). A lo largo de la obra, y especialmente en los encuentros amorosos entre Leonarda y Camilo, se lleva a cabo una sugerente reflexión acerca del papel de los diferentes sentidos en las relaciones amorosas y sexuales, como parte de uno de los asuntos principales que atraviesan la obra, esto es, la posibilidad de que el amor pueda existir sin que la visión del ser amado incite al amor y contribuya a mantenerlo:

¿Soy herbolario o doctor?
¿Qué me importan a mí olores?
Los ojos hacen gozar;
que aquel ver causa el hallar
suavidad en los amores,
y el conocer y el tratar.
Que por lo contrario, el ciego,
como yo a esta dama llego,
es en el deleite igual
a cualquier bruto animal. (183)

Lo que más nos interesa no son las conclusiones de estas discusiones, sino el hecho de que la experiencia sensorial se haya situado en el centro de la obra, conectada directamente con la reflexión más amplia que tiene lugar en ella acerca de la sexualidad humana en general y la libido femenina en particular.⁵

Jaime Fernández ya ha señalado la oscuridad de la noche, junto con la máscara, como uno de los medios fundamentales que usa Leonarda para satisfacer sus deseos, si bien interpreta la noche como “símbolo de la oscuridad espiritual (abandono de la razón) en que se ha sumido, y que, por contraposición a la luz, expresa lo carnal y la carencia de moralidad” (824). Fernández sitúa esta afirmación en el contexto de su interpretación de la obra como una denuncia de la falta de correspondencia entre el honor-opinión y el honor-virtud en unos personajes a los que entiende como

⁴ “Emblema 94. Primera centuria”.

⁵ Otra obra en que se conecta la sensorialidad con la vivencia amoroso-sexual femenina problematizando el predominio de la vista como medio de conocimiento es *La pícaro Justina*: “True love is defined by Justina as exchange and, as such, it resides in the hands rather than in the heart. The world is seen through her hands which become the emblem of the individual’s control of the self in the practical sphere of social intercourse.” (Spadaccini y Martín-Estudillo xxii).

incongruentes, inmorales, egoístas, cegados por la pasión y a los que Lope reprueba. Esta valoración negativa afecta especialmente a Leonarda quien, a juicio de Fernández, está endiosada, se oculta inmoralmemente, manipula a Camilo y es además la responsable del rencor y la venganza exhibidos por los tres galanes a los que rechaza. Mi lectura de *La viuda valenciana* no concuerda con esta visión, que entiendo demasiado negativa e injustificablemente moralizante, ya que no me parece que nos encontremos ante una obra que busque la reprensión ni el aleccionamiento. El tono de la obra es desenfadado, y las acciones de la protagonista no se presentan como deleznable ni son castigadas bajo los efectos de la justicia poética; antes al contrario, se ven recompensadas y hasta socialmente validadas con un matrimonio que, nótese, no se limita a una transacción contractual, sino que está embebido de amor pasión. Es cierto que Leonarda parte de una postura reacia a contraer de nuevo matrimonio, y sigue manteniendo esta opinión incluso cuando ya ha iniciado su relación amorosa con Camilo, relación que, por otra parte, se plantea en un primer momento simplemente como un mutuo goce físico. Pero a medida que avanza la acción, Leonarda experimenta transformaciones en sus sentimientos y en el modo de entender su relación con su amante, y son los celos que progresivamente va experimentando lo que nos informa de estos cambios. Leonarda se ha enamorado de Camilo, aun sin quererlo ni programarlo, y esta es la causa del descontrol emocional que muestra en el acto III, a partir del momento en que ve a Camilo con su antigua amante, Celia. Es ahora cuando Leonarda se siente más sola que nunca y cuando la preocupación por su honor se agudiza, por lo que crea una nueva burla para confundir a Camilo. Leonarda tiene el control de la situación en todo momento, y nunca cede a otros personajes la capacidad de dirigir sus actos y sus planes. El matrimonio con Camilo es en realidad la mejor salida que tiene Leonarda para poder continuar sus relaciones, ahora basadas en fuertes sentimientos de la mujer hacia el amante.

Ante una situación insostenible, Leonarda consigue la mejor solución para proteger su honor: normalizar sus amores con Camilo y evitar el matrimonio impuesto con cualquier pretendiente sin interés para ella, lo que es una amenaza constante para la viuda a lo largo de la obra. Pero el control que ejerce sobre su propia existencia es tal que antes de embarcarse en la aventura matrimonial ya ha comprobado que ella también es amada por Camilo. Leonarda consigue así darle un vuelco al concepto de matrimonio que había vivido con su primer esposo. Todas las señales indican que Leonarda había tenido un matrimonio concertado por otros, sin amor. Ahora ha aprendido: cuando se casa es porque quiere y con quien ella quiere. Frente a un mundo que impone el matrimonio como controlador del deseo, especialmente del deseo femenino, Leonarda consigue apropiarse de sus deseos y manifestarlos mediante, primero, su ocultación pública, para canalizarlos después hacia el marco permitido por la sociedad; y siempre logrando seguir su *gusto* compatibilizándolo con lo *justo*. Las figuras masculinas que la rodean (principalmente su tío, los tres pretendientes que la acosan y Camilo) tratan de dirigir su posición social a través del control de su estatus legal, financiero y sexual, pero Leonarda logra escapar de este control y establecer sus

propias reglas para introducirse en la institución matrimonial. Además, cuando lo hace todos los demás personajes mejoran también su situación, lo que corrobora además la capacidad femenina de organización social, avalada por el final feliz de la comedia.

De Armas afirma que “The purpose of these *comedias* is not the overthrow of order, it is not to make woman the perpetual ruler [...]. The purpose of this joyous charade has simply been woman’s desire to demonstrate her humanity to man. In the end society will intervene and demand the return to the ‘proper’ roles” (59-60). Estoy de acuerdo con De Armas, pero también es cierto que en este proceso se ha creado un modelo alternativo y muchas veces subversivo con respecto a las expectativas del comportamiento femenino. La inclusión de estos modelos, que los hace plenamente visibles trayéndolos al escenario, contribuye a la normalización de los mismos y sobre todo a la reflexión acerca de la viabilidad de integrarlos en el sistema que a priori los rechaza. Esto es especialmente cierto en el caso de una comedia como *La viuda valenciana* ya que, como explica Catherine Connor, “Comedy is society’s permitted experimentation with socio-cultural change, and female subversion has always been a chief method of exploring how things might function under various states of revolt” (27). Además, aunque a veces nos cueste entenderlo desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XXI, en este caso como en el de otras muchas comedias que terminan con el matrimonio de la protagonista rebelde, este final no implica una claudicación ni un castigo por haber cuestionado la norma social, sino que supone un triunfo, un final feliz. Está claro que en la España de los siglos XVI y XVII, el matrimonio constituía “the legal structure offering the greatest potential for economic, socio-cultural, and political security. It still was, in short, the only social medium, although a traditional and patriarchal one, in which they might have hoped to improve their lives.” (Connor 36). El final de *La viuda valenciana* valida el comportamiento de Leonarda premiándola, y el público terminaría la obra viendo cómo una mujer que ha organizado activamente el modo de manifestar su deseo amoroso-sexual, que ha mostrado su ingenio y discreción durante proceso, y que ha cuestionado los asfixiantes códigos del honor, alcanza finalmente un matrimonio ventajoso precisamente con el galán por ella escogido. Las acciones de Leonarda no son motivo de reprobación sino de admiración y satisfactoria sonrisa en el desenlace de la obra, y con esto se valida el modelo femenino propuesto por la protagonista y la acusación a un sistema de ordenamiento social que problematiza la capacidad de una mujer para escoger esposo y decidir cómo ha de transcurrir su vida.

Para ello Lope ha elegido a una mujer viuda, situada en un espacio liminal difícilmente aprehensible, como los tratados de la época nos muestran:

¡Oh quan peligroso es el estado de las biudas!: en que si una biuda sale de su casa, la juzgan por deshonestá; si no quiere salir de casa, piérdesele su hazienda; si se ríe un poco, nótanla de liviana; si nunca se ríe, dizen que es ypócrita; si va a la iglesia, nótanla de andariega; si no va a la iglesia, dizen que es a su marido ingrata; si anda mal vestida, nótanla de estremada; si

tiene la ropa limpia dicen que se cansa ya de ser biuda; si es esquiva, nótanla de presumptuosa; si es conversable, luego la sospecha en casa; finalmente digo que las desdichadas biudas hallan a mil que juzguen sus vidas y no hallan a uno que remedie sus penas. (Guevara, cit. en Ferrer 43-44)

La viuda inspira desconfianza porque es una mujer que se encuentra bajo un control menos directo que la soltera y la casada. En el caso de Leonarda, además, posee mayor independencia económica. La viuda, en definitiva, es “un ser abyecto, rechazado, que vive en los márgenes de la sociedad por su hiperbólica vulnerabilidad pero que al mismo tiempo, su condición de viuda es huella de su falta de virginidad, del desvanecimiento de su pureza” (Caballo-Márquez 31). Son sobre todo las “viudas alegres” las que despiertan mayor temor, porque “no se les da nada por la muerte de sus maridos” (Vives, cit. en Vigil 204) y que llegan a “darse a los que les agradasen [...]”. Estas después de viudas tienen menos seso que antes de casarse.” (Francisco de Osuna, cit. en Vigil 205). La condición de viuda de Leonarda es fundamental como parte de su caracterización y en conexión con los conflictos que se desarrollan en la obra, y el título mismo muestra la centralidad de esta característica de la protagonista. Leonarda pretende en un primer momento ajustarse al modelo de viuda ideal propuesto por los moralistas: enlutada, encerrada en casa, manifestando su dolor por la muerte de su esposo. Ella misma reconoce que la tarea no es fácil: “Pero en la dificultad / escriben que está la gloria, / y eso se llama vitoria, / resistir la voluntad. / Dejadme aquí, pensamientos; / no hay más, no me he de casar” (109), y ha de esforzarse a menudo en las primeras escenas de la obra para continuar ajustándose al modelo: “Resistid, castos intentos” (110). Es precisamente su ambigüedad lo que nos prepara para su reposicionamiento en otro modelo de viuda completamente opuesto y muy popular en la época: el de la “viuda alegre.” Y una viuda alegre que tiene muy clara su intención de no volverse a casar y de vivir una relación amorosa con el hombre que ella elige llevada por su deseo:

Leonarda.

[...]
 ¡Quién vio mi celo y mi pecho,
 ¡oh mancebo, antes de verte!
 Pero el rigor de la muerte
 no es conmigo de provecho.
 No me tengo de casar,
 si el mundo está de por medio.

Julia.

Yo, señora, sé un remedio.

Leonarda.

[...]

¡Vesme ardiendo, y como fiera
te burlas de mi cuidado!
Pues remedio he de tener
sin perder mi punto y fama,
y he de aplacar esta llama
crüel. (144-45)

Otra inquietante viuda centra la atención en “Tarde llega el desengaño”, uno de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas. Se trata de Lucrecia, protagonista de una historia intercalada que narra el caballero Don Jaime cuando, ante la sorpresa de los invitados a su casa por el maltrato al que somete a su esposa Elena, decide contarles su vida a manera de explicación. En *Tarde llega el desengaño* conocemos a Lucrecia cuando don Jaime narra la historia de su vida para explicar y justificar el maltrato al que somete a su esposa Elena tras ser informado de la presunta infidelidad de esta. Lucrecia fue una amante de juventud de don Jaime en Flandes, con la que el protagonista mantuvo múltiples encuentros secretos sin llegar a saber quién era hasta que un ingenioso truco le permite identificar su casa y finalmente pudo “alcanzar, aunque contra su voluntad, dejarse ver” (521). Al igual que ocurría en *La viuda valenciana*, en este caso también es la mujer quien escoge a su amante y trama el plan que permitirá que los encuentros amorosos se produzcan alejados del conocimiento público, y sobre todo sin que el amante pueda identificar a la dama. El final de los amores es, sin embargo, muy diferente en el texto de María de Zayas. Don Jaime no puede superar su curiosidad y llega a descubrir quién es Lucrecia y, lo que es peor, comparte el secreto con uno de sus camaradas. A partir de este momento, don Jaime es amenazado de muerte “por mandado de quien más te quiere” (522) y llega a ser atacado, lo que le lleva a huir de Flandes. El final de su estancia allí termina con tanto misterio como el que había rodeado el comienzo de sus amores con Lucrecia, ya que solo es informado por sus superiores de que una nota les había avisado de que “por loco y mal celador de secretos había sido. Que no hiciese juicios, que de mano de mujer se había todo originado” (524). Nada es explicado con claridad, pero don Jaime se marcha convencido de que Lucrecia, despechada al enterarse de que él no había respetado su pacto de absoluta discreción para sus amores, ha ordenado su muerte y no cejará en su empeño hasta eliminarlo.

La presencia de esta historia llama la atención en el marco general de este relato, ya que aparentemente tiene poco que ver con la narración principal de Don Jaime, la cual versa acerca de los antecedentes que han llevado a su esposa a vivir encerrada sin apenas medios de subsistencia, humillada y víctima de un constante abuso. De Armas sugiere que el episodio de Lucrecia “may have been included to balance the shock of the brutal husband’s behavior with the cruelty of a woman”, si bien reconoce que la comparación “reveals man as the cruel jailor, while woman emerges as a creature imprisoned by her society, a society ruled by men” (45-46). La crueldad de don Jaime está fuera de duda: Elena ha sido (falsamente) acusada por su esclava negra de haber

mantenido relaciones adúlteras con su primo, y Jaime reacciona con enorme violencia: matando a este y condenando a su mujer a vivir como un animal, mientras la esclava que la ha acusado disfruta de los privilegios que le corresponderían a la humillada esposa. Pero resulta difícil aceptar sin más la explicación del comportamiento de Lucrecia como pura crueldad, más o menos matizada, precisamente por la exageradamente reacción de don Jaime con respecto a su esposa Elena, y sobre todo como parte de una colección de novelas destinadas a desengañar a las mujeres acerca de la injusticia, crueldad y misoginia institucionalizada que inevitablemente marcar las relaciones con los hombres. La primera conexión entre Elena y Lucrecia es sugerida en el texto cuando Jaime enfatiza el parecido físico entre ambas mujeres y la relación asociativa que él mismo establece entre ambas nada más conocer a su futura esposa:

ya no tenía ninguna voluntad de casarme, porque aún vivía en mi alma la imagen adorada de madama Lucrecia, perdida en el mismo día que la vi; que aunque había sido causa de tanto mal como padecí, no la podía olvidar ni aborrecer. Hasta que una Semana Santa [...] vi un sol: poco digo, vi un ángel; vi, en fin, un retrato de Lucrecia, tan parecido a ella, que mil veces me quise persuadir a que, arrepentida de haberme puesto en la ocasión que he dicho, se había venido tras mí. Vi, en fin, a Elena [...]. (524)

Vollendorf ha profundizado en la directa relación entre estas dos experiencias amorosas de don Jaime al afirmar que “Easily threatened by female sexuality –which, from Jaime’s experiences with the princess, has strong associations with danger and death– Jaime reacts to the possibility of his wife’s impropriety with an elaborate plan to punish her” (*Reclaiming* 151). En efecto, Jaime comete los mismos errores en ambas relaciones: sobre todo, desconfía de las mujeres y cree las acusaciones que otros vierten contra ellas sin llegar a escucharlas, mostrando así su desprecio hacia el discurso femenino. Además, emplea el dominio que posee del honor de las mujeres con las que se relaciona para beneficiarse o protegerse a sí mismo, pues no puede soportar no tener el control de la relación amorosa de la que es parte. Así comienza el fracaso de su relación con Lucrecia, pues la revelación del secreto de sus encuentros no es más que la manifestación del afán de recuperar el control de su amante y de sus amoríos, después de haber sido desplazado al papel de objeto por las acciones de Lucrecia. Y así también se desencadena la violencia en su relación con Elena, cuando Jaime entiende la venganza como el único modo de volver a dominar en una relación en la que se siente burlado. Jaime no puede aceptar un cambio en la conducta amorosa y sexual femenina, y su reacción ante esta situación es recurrir a la violencia, a la aniquilación y a la humillación de las mujeres por las que se ha sentido burlado y dominado. Para que esta subyugación femenina sea eficaz, es necesario que haya una constatación pública de la misma a través de testigos que, como su amigo don Baltasar y don Martín, certifiquen que Jaime ocupa la posición dominante y que ha domesticado la amenaza de la aniquilación de su masculinidad sexual y social. La

noche ha sido el escenario que ha propiciado la incapacidad de Jaime de mantener el dominio en su relación con Lucrecia, pues durante la noche ella puede escapar del peligro de la deshonra, iniciar sus amores con el español y poner en ejecución sus deseos. Y es a la luz del día cuando Jaime desmonta el ocultamiento de Lucrecia, expone su intimidad públicamente y con ello recupera el poder que la posición activa de la mujer le había arrebatado.

La asociación entre la nocturnidad y el control femenino (con la consiguiente pérdida de poder masculino) es fundamental. Lucrecia queda asociada a la noche, a las sombras⁶ que favorecen la transgresión de las normas, y por supuesto también a la inversión de los valores que organizan las relaciones entre los sexos. El erotismo, el misterio y la seducción que trae consigo la noche en los comienzos de este episodio, son rápidamente transformados en el imaginario de Jaime en amenaza, temor y muerte. De nuevo observamos el temor que el deseo femenino provoca al conectarse con la degradación del cuerpo masculino, que cae, bajo el dominio de la sexualidad de la mujer, en la atonía y el descontrol (Rodríguez de la Flor 394). Lucrecia es la mujer de las sombras, de la oscuridad, frente a Elena, a quien desde un principio se asocia con la luz, la claridad, con la mirada y los sentidos visuales: “*vi un sol: poco digo, vi un ángel [...] Y así que la vi, no la amé, porque ya la amaba: la adoré*” (524, énfasis mío). Elena, frente a Lucrecia, puede ser vista, analizada, sometida al escrutinio de la mirada que la clasifica y la posiciona en el lugar social que le corresponde por su condición femenina, claramente demarcada por reglas de comportamiento específicas: “*Era doncella, y sus virtudes las mismas que pude desear, pues al dote de la hermosura se allegaba el de honesta, recogida y bien entendida. No tenía padre, que había muerto un año había, y su madre era una honrada y santa señora*” (524). En la oscuridad, Jaime había perdido el rol dominante, y por ello requiere de luz para aclarar todas las dudas y exorcizar la amenaza de una mujer como Lucrecia que él identifica con el peligro de la castración y de la aniquilación literal y simbólica. No hay dudas sobre Elena porque su identidad queda al descubierto completamente, y eso es precisamente lo que busca Jaime para recuperar el papel de control que había perdido con Lucrecia. La necesidad de retomar el dominio que Jaime entiende que le corresponde le lleva a no unirse a ninguna mujer hasta encontrar una que pueda ser controlada fácilmente: Elena es más joven que él, es doncella, y sobre todo es huérfana y pobre. De este modo, Jaime encuentra a una versión de Lucrecia despojada de los elementos perturbadores de la princesa flamenca, más poderosa y rica que él, experimentada en las artes amoratorias como corresponde a su condición de viuda, y sobre todo con el suficiente poder, inteligencia y capacidad de acción como para planear el modo de manifestar su deseo sin perder la honra. Y transforma además el espacio doméstico (en el que él había perdido el control de su relación amorosa con Lucrecia, y que había tratado de “violar” mediante el truco de las marcas de sangre en la pared para retomar con su mirada el

⁶ Un completo y provocativo estudio acerca de las sombras en la historia cultural puede encontrarse en Stoichita.

dominio de la mujer) en el espacio de la venganza, la tortura y el cautiverio femenino (Williamsen 144).

Leonarda y Lucrecia juegan con su capacidad de mostrarse y ocultarse aprovechando la complicidad de la noche y la suspensión del escrutinio que traía aparejado el hecho de ser vistas, y en este sentido se aproximan al tipo de la *tapada* que experimenta con sus ropajes y las posibilidades de ocultamiento que estos les ofrecen. Por ello son tanto o más amenazantes que las llamadas *tapadas* que, como Bass y Wunder han señalado, eran un “clearly recognizable social type: seductive, defiant, and disruptive of the social order” (99). La *tapada*, como las viudas que adoptan el rol de amantes invisibles, “created herself at will, and she could uncover herself with equal ease, which, of course, made her quite difficult to catch” (112). Estas mujeres son problemáticas porque abren la posibilidad de burlar el control imprescindible para mantener un sistema social basado en la honra, y por tanto cuestionan la capacidad de ese sistema para mantenerse. Las *amantes invisibles* todavía agravan más esta consideración ya que, si bien siguen aparentemente el modelo de conducta ideal de encerramiento e inactividad propugnado por moralistas de la época (Antonio de León Pinelo y Fray Luis de León entre otros), subvierten dicho modelo al introducir a sus amantes en el espacio mismo que supuestamente debe alejarlas del comportamiento deshonroso. Mariló Vigil ha señalado que en esta época las viudas eran muy numerosas debido al alto índice de mortalidad (195). Ya he mencionado que constituían un grupo social diferenciado del que se desconfiaba. No estaban controladas directamente por ningún hombre y habían conocido ya los placeres de la carne, por lo cual podían constituir un ejemplo negativo para las demás mujeres (Vigil 195). Por otro lado, quiero destacar que estaban en control del espacio doméstico, que en su caso actúa como el velo que podría ocultar su conducta amoroso-sexual. Si bien es cierto que el anonimato que favorecía el estilo *tapado* se asociaba a la infidelidad femenina, en el caso de Leonarda y Lucrecia esta ecuación se refuerza y es precisamente el deseo que ellas experimentan y buscan materializar lo que les fuerza a “taparse.” Su ocultamiento es propiciado por el mismo luto en que se encuentran, ya que el color negro de sus ropajes las sitúa en un espacio de sombras que las aísla pero también las protege en un espacio marginal literal y simbólicamente. La viuda misma es una sombra que, lejos de los ojos que juzgan y condenan, subvierte el espacio destinado a su encerramiento con el ‘manto’ que les otorga la oscuridad nocturna. La noche es indudablemente el elemento fundamental que protege a la mujer de la inquisitiva mirada que somete a escrutinio sus actitudes y comportamientos, y también es el medio por el cual el poder de la mirada masculina se difumina, haciendo perder al amante la posición de dominio y control de la relación amorosa. La protección otorgada por la noche promueve que la sexualidad femenina y masculina pueda ser “actuada” de modos poco habituales y se expanda en toda su capacidad performativa, proporcionando espacios y manifestaciones de expresión del deseo que problematizan el sistema de la honra y el reparto tradicional de roles en los comportamientos amorios tanto de hombres como de mujeres.

Lisa Vollendorf acierta al afirmar que el modo en que las mujeres percibían y experimentaban la sexualidad “at times, differed significantly from the cultural norm” (“Good Sex” 10). Con objetivos diferentes, y a través de modalidades textuales diversas, Lope de Vega y María de Zayas han creado en *Leonarda* y *Lucrecia* respectivamente dos personajes sorprendentes con los que exploran los límites nocturnos de un sistema sociocultural cuyo ordenamiento se basa en gran medida en la disciplina escópica. Entre las sombras, la expresión del deseo femenino halla cauces inesperados que expanden el espacio de las prácticas sexuales femeninas en su época. En medio de las sombras los agentes sociales sometidos a mayor grado de represión y control, como es el caso de las mujeres, se liberan de la amenaza de las apariencias y ven aumentadas sus posibilidades de violar las normas o de al menos burlar temporalmente al sistema represor. Se subvierte así la asociación de la noche con el peligro, la amenaza y la facilidad para la deshonor y destrucción pública de la mujer cuando esta se apropia de la nocturnidad y, oculta en ella, despliega deseos inconfesables e inaceptables en su medio social. Al hacer invisible la realización de estos deseos, la mujer gana paradójicamente presencia real en el mundo, materializando sus sentimientos, pasiones y perturbadoras inquietudes fuera de sí misma. La noche no oculta la verdad; más bien, todo lo contrario, pues otorga la protección necesaria para que dicha verdad salga a la luz. A través de la manipulación de los significados nocturnos y del desplazamiento de la agencia de la mirada, se recrea una realidad artificial, inventada y subversiva que da lugar al conocimiento y expresión de una realidad oculta. En medio de todas las apariencias y falsedades, lo que realmente cobra entidad de veracidad es el deseo femenino y su capacidad de llevarlo a cabo a través de su astucia e inteligencia durante la noche, cómplice de su burla y de su satisfacción carnal.

Ambos textos ofrecen opciones de conducta que plantean la posibilidad del ejercicio de una actitud autónoma por parte de personajes femeninos que adaptan y expanden el rígido sistema sexual en que se mueven para lograr la expresión y la consumación de sus deseos, al tiempo que desvelan la hipocresía de los valores normativos que rigen su sociedad. La multifacética gran máscara que constituye la noche funciona como instrumento de ocultamiento, pero simultánea y paradójicamente saca a la luz los elementos de la sexualidad femenina que debían permanecer ocultos. Para ello es necesario alterar la jerarquía de los sentidos, y así transformar el predominante orden barroco que propugnaba el carácter primordial de la vista como medio de conocimiento, en detrimento de otros sentidos como el olfato y el tacto, como Norbert Elias ha señalado en conexión con la articulación de las jerarquías sociales (203). En las dos obras que nos ocupan, al modificar la jerarquía sensorial relegando la visión a un lugar secundario, se propone un tipo alternativo de conocimiento y un modelo que invierte las relaciones de poder marcadas por las convenciones de género. Esto causa una grieta en el orden social y por ello en ocasiones se vuelve, como en la novela de María de Zayas, amenazante y destructivo, cuando la pérdida de poder masculino es resistida violentamente. En cambio, *La viuda*

valenciana plantea la posibilidad de que modelos invisibles pero existentes de comportamiento femenino sexualmente heterodoxo conduzcan a una (re)integración exitosa de sus agentes en la esfera de las convenciones, con lo que la obra de Lope de Vega contribuye a su normalización.

Obras citadas

- Brownlee, Marina S. *The Cultural Labyrinth of María de Zayas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Caballo-Márquez, Reyes. "Erotismo y fantasía: La mujer y la imaginación en *La viuda valenciana* y *La dama duende*." *Comedia Performance: Journal of the Association for Hispanic Classical Theater* 3.1 (2006): 29-42.
- De Armas, Frederick A. *The Invisible Mistress: Aspects of Feminisms and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville, Virginia: Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- De la Flor, Fernando R. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process. Vol. I. The History of Manners*. Trad. E. Jephcott. New York: Urizen Books, 1978.
- Fernández, Esther. "*La viuda valenciana* o el arte de provocar ocultando." *Hispania* 91.4 (2008): 774-84.
- Fernández, Jaime. "Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: 'Un tan indigno ejemplo.'" *Hispania* 69.4 (1986): 821-29.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1994.
- León, Luis de. *La perfecta casada*. Palencia: Simancas Ediciones, 2005.
- León Pinelo, Antonio de. *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres*. 2 vols. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones de Historia Americana, 1966.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 2000.
- McKendrick, Melveena. "Women Against Wedlock. The Reluctant Brides of Golden Age Drama." *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1983. 115-46.
- Osuna, Francisco de. *Norte de los estados*. Sevilla: Bartolomé Pérez, 1531.
- Spadaccini, Nicholas, y Luis Martín-Estudillo. "Introduction: The Baroque and the Cultures of Crises." *Hispanic Baroques. Reading Cultures in Context*. Ed. Nicholas Spadaccini y Luis Martín-Estudillo. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005. ix-xxxvi.
- Stoichita, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Trad. Anna María Coderch. Madrid: Siruela, 1999.
- Vega, Lope de. *La viuda valenciana*. Ed. Teresa Ferrer Valls. Madrid: Castalia, 2001.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- Vives, Juan Luis. *Libro llamado instrucción de la mujer cristiana*. Valencia: Jorge Costilla, 1528.
- Vollendorf, Lisa. "Good Sex, Bad Sex: Women and Intimacy in Early Modern Spain." *Hispania* 87.1 (2004): 1-12.

- . *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*. Chapel Hill: U.N.C. Department of Romance Languages, 2001.
- Williamsen, Amy R. "Challenging the Code: Honor in María de Zayas." *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. Ed. Amy Williamsen, y Judy A. Whitenack. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1995. 133-51.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Obra narrativa completa: Novelas amorosas y ejemplares, Desengaños amorosos*. Ed. Estrella Ruiz-Gálvez Priego. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2001.