

Entre el poder y el decoro: nobleza e independencia en los personajes femeninos de *Argenis y Poliarco* de Calderón

Between power and decorum: nobility and Independence in the female characters of Calderon's Argenis y Poliarco

ALICIA VARA LÓPEZ

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología. GIC-Universidad de Santiago de Compostela
Avda. Castelao s/n. 15782 Santiago de Compostela
aixavara@gmail.com

RECIBIDO: 9 DE SEPTIEMBRE DE 2011
ACEPTADO: 24 DE NOVIEMBRE DE 2011

Resumen: El presente trabajo plantea una reflexión acerca de las relaciones de los personajes femeninos de *Argenis y Poliarco* con el poder y pone de manifiesto la destacada e inusual independencia de algunos de ellos. Atendiendo a distintos pasajes de la comedia, se ahondará en la técnica con la que el dramaturgo les concede a algunas de sus mujeres ciertos privilegios sin que se produzca en ningún momento una transgresión de las leyes del decoro y la verosimilitud. La excepcionalidad de sus vidas y su condición noble las convierte en ejemplos de virtud y justifica el alto grado de independencia de muchas de ellas en situaciones concretas.

Palabras clave: Calderón de la Barca. *Argenis y Poliarco*. Personajes femeninos. Decoro. Nobleza.

Abstract: This paper presents a reflection on the relations of the female characters of *Argenis y Poliarco* with the power and shows the remarkable and unusual independence of some of them. Based on various passages of the play, this work will consider the technique with which the dramatist gives some women some privileges without cause at any time a violation of the laws of decorum and verisimilitude. The uniqueness of their lives and their status makes them examples of virtue and justifies the high degree of independence of many of them in specific situations.

Keywords: Calderón de la Barca. *Argenis y Poliarco*. Female characters. Decorum. Nobility.

1. INTRODUCCIÓN ¹

La crítica literaria se ha acercado de forma recurrente y más o menos profunda al tema de los personajes femeninos de las comedias calderonianas desde distintas perspectivas. Como punto de partida a cualquier análisis de este tipo, resultan ineludibles los trabajos de Beth Miller y Lisa Wollendorf, centrados en el estudio del tratamiento de la mujer en distintas etapas de la literatura española. Ya en el ámbito del teatro de Siglo de Oro, merecen ser mencionadas las contribuciones de Frederick de Armas, Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Melveena McKendrick y Lourdes Bueno, a las que se aludirá a lo largo de este artículo.

McKendrick afronta el estudio de mujeres del teatro calderoniano caracterizadas por su fortaleza, en contraste con otras que representan la debilidad y la sumisión al hombre. Todas ellas desempeñan papeles muy significativos y dieron lugar a destacados parlamentos en las obras de las que forman parte:

It is in Calderón that we find the most significant female roles, the most memorable female speeches, the most substantial confrontation with issues now called feminist. I am thinking not only of self-assertive characters with their eyes firmly fixed on goals of their own choosing which they may or may not achieve, women like Julia, Justina or Rosaura, but of those passive figures like Isabel, Mencía and Serafina, whose enforced removal into silence at the end of their stories stands as eloquent testimony to their terrifying helplessness in a world ruled by the needs and perceptions of men: Julia's defiant exchange with her father in *La devoción de la cruz*, Rosaura's ecstatic celebration of de-gendered identity in Act III of *La vida es sueño*, Isabel's anguished lament of shame, anger and despair after her rape in *El alcalde de Zalamea*, these are potent moments in the fictional chronicling of female experience. (122)

Lourdes Bueno, en la introducción a su brillante análisis de los monólogos pronunciados por mujeres en los dramas calderonianos, incide en esta misma idea del peso de algunos personajes femeninos como portadores de la palabra:

Es innegable el hecho de que en una cantidad considerable de textos teatrales la heroína calderoniana posee un papel de gran relevancia que, en ocasiones, llega a ser superior al masculino; baste citar, como ejemplo de ello, *La hija del aire*, *La gran Cenobia* o *La fiera, el rayo y la piedra* para darse cuenta

de la grandeza y profundidad psicológica que poseen las protagonistas. Críticos de la talla de Alexander Parker señalan, además, el tratamiento especial que nuestro dramaturgo reservaba para sus personajes femeninos. (11)

Tal y como se deduce de estas citas, la insistencia reiterada y casi exclusiva de los estudiosos en las obras más celebradas de Calderón (*La dama duende*, *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *La hija del aire*, etc.) contribuyó a condenar al olvido otras piezas, que permanecieron marginadas a lo largo de las décadas por causas diversas. Conforme a esta tendencia, los personajes de *Argenis* y *Poliarco* (comedia bizantina escrita hacia 1629) no suelen ser tenidos en cuenta en los distintos análisis y clasificaciones, aun cuando por sus características y particularidades podrían ayudar a entender muchos de los rasgos generales del dramaturgo.

En las próximas líneas se tratará de desenterrar a mujeres tan calderonianas como Hianisbe o Timoclea, que –a pesar de que gozaron de la capacidad de decidir sobre el destino de los más altos varones y representaron un papel destacado en su comedia– han sido ignoradas por la crítica en los distintos análisis de los personajes del autor. El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar acerca de las relaciones de estas mujeres con el poder y explicar la destacada independencia de algunas de ellas en consonancia con el respeto de valores tan destacados en la época como el decoro y la verosimilitud.²

2. PERSONAJES FEMENINOS EN ARGENIS Y POLIARCO

Las mujeres de *Argenis* y *Poliarco* ocupan posiciones importantes en la pirámide social de la época y se articulan en dos niveles dentro de la nobleza. En el más elevado se sitúan la princesa Argenis –clara protagonista de la comedia– y la reina Hianisbe, que reciben la obediencia y veneración de todos los personajes masculinos de la comedia. El siguiente escalón hacia abajo en la escala de poder está ocupado por las asistentes de Argenis –Timoclea y Selenisa– pertenecientes también a la nobleza, tal como informa su caracterización como *damas*.³ A continuación se realizará un sucinto análisis de cada una de ellas, por orden de protagonismo en la trama.

2.1 *Argenis*

La imagen de Argenis, protagonista femenina de la comedia y destacable por su belleza sobrenatural, se basa en una doble condición, de princesa y –por en-

cima de todo— amada.⁴ Dicha naturaleza implica una dualidad en sus características que puede llegar a entenderse como conflictiva o contradictoria y que se tratará de explicar en el contexto del pensamiento calderoniano.

De acuerdo con el predominio de la función de amada, destacan desde el punto de vista estilístico las escenas en las que se producen los encuentros amorosos con Poliarco, generalmente en el jardín, o aquellas en las que la princesa se lamenta ante sus damas a causa de sus tristezas de amor. Los recursos retóricos, al servicio de un estilo marcadamente artificioso, sirven para ponderar su inconmensurable sentimiento de amor hacia Poliarco, esencial en la comedia. Dentro de los patrones calderonianos y caballerescos, una de las características básicas de *Argenis* es el sufrimiento por amor, en el que vive hasta el final de la obra debido a los obstáculos que se presentan en su relación con Poliarco (“que soy infelice siempre”, v. 3265).⁵

Por otro lado, de acuerdo con la tendencia de las comedias caballerescas a situar como protagonistas de los enamoramientos y aventuras a personas pertenecientes a la realeza, se ofrece una visión de *Argenis* idealizada, paralela al héroe en cuanto a su condición de princesa heredera de un reino, poderosa y colmada de virtudes.

POLIARCO *Argenis, Argenis digo,
 en quien liberal el cielo
 logró, a pesar de la envidia,
 belleza y entendimiento.
 En efeto, es un milagro;
 es un asombro, en efeto,
 de la gran naturaleza,
 en cuyos rasgos se vieron,
 con la discreción del alma
 y la hermosura del cuerpo,
 admirados los pinceles
 del artífice supremo. (vv. 265-76)*

Conforme a esta imagen de perfección y rectitud moral, surge la total sumisión de *Argenis* a su padre Meleandro. Este sometimiento se relaciona con la defensa que ella hace de su honra a lo largo de la comedia y la aceptación del encierro en la torre para evitar los funestos pronósticos. De modo similar, su sentimiento amoroso hacia Poliarco la conduce a la aprobación del matrimo-

nio con él, a pesar de que no conoce su identidad real. La docilidad y lealtad de la protagonista a los dos hombres que gobiernan su vida la convierten en un ejemplo de pureza y obediencia, en un modelo de virtud para todas las mujeres, de acuerdo con el sistema ideológico de la época.

Sin embargo, aun estando sujeta de forma clara a las rígidas normas sociales, Argenis –como princesa– disfruta de cierta libertad a la hora de elegir a sus pretendientes, siempre dentro de los márgenes del orden establecido y conforme al decoro.⁶ Pero esta capacidad de decisión sobre su destino origina un conflicto cuando los deseos de su padre y su amado son divergentes. En este momento, el sacrificio por la honra y el propósito de no transgredir las normas sociales impulsan a Argenis a renunciar al desarrollo de su amor en Francia y a rechazar la propuesta de Poliarco de escaparse juntos ante la inminente boda de la princesa con Arcombrotto. Este esfuerzo de Argenis se verá al final recompensado con la boda dispuesta por su padre, manifestación de la justicia poética.⁷

No obstante, dicho conflicto interno entre el deseo de agradar a su amado y el deber de guiarse por su padre no siempre se resuelve con la victoria del deber. Argenis desobedece a Meleandro al mantener una relación secreta con Poliarco mientras está recluida en la torre y con ello rompe las normas establecidas. Este desliz no quedará impune, ya que los amantes sufrirán diversas separaciones antes de su unión matrimonial.

Se puede concluir afirmando que la heredera del reino siciliano es definida según los patrones neoplatónicos como una belleza sobrenatural y divina –capaz de atraer y rendir a sus pies a los más valientes caballeros. Pero al mismo tiempo, a lo largo de la acción dramática, se considera en ocasiones como mero objeto de deseo de sus pretendientes o una propiedad del padre. Esta complejidad conforme a la cual la princesa es a la vez poderosa y débil, sumisa y dueña de su destino, puede explicarse en función del gusto barroco por la oposición y el cambio. Sujetos a un vaivén dictaminado por la fortuna, los personajes calderonianos se definen por características, actuaciones y sentimientos contrapuestos.⁸ Es precisamente esta contradicción la que facilita los distintos movimientos que dan lugar a la acción dramática, en una continua búsqueda del cambio y de la *admiratio*.⁹

A pesar de la centralidad de la figura de Argenis, hay dos personajes femeninos, Hianisbe y Timoclea, que merecen una mayor atención desde el punto de vista de la definición del rol femenino en la comedia calderoniana, pues ambas cuentan con rasgos opuestos a la sumisión y a la pasividad, que han de ser analizados e interpretados en el contexto de la comedia.

2.2 *Hianisbe*

La principal función dramática de esta reina africana es la de encarnar el correlato femenino de Meleandro.¹⁰ Hianisbe está caracterizada de forma recurrente como la mismísima “deidad del África” (v. 1618), conforme a un patrón neoplatónico empleado para ponderar su poder y sus virtudes hasta el punto de que adquiere rasgos como de leyenda. De forma similar a los héroes (Arcombroto y Poliarco), el dramaturgo mitifica a Hianisbe empleando modelos clásicos en su caracterización. En efecto, cuando la reina acepta ayudar a Poliarco, señala que ha llegado el momento en el que los sufrimientos (*fortunas*) concluirán para el francés, de modo que ella misma se sitúa como agente de la voluntad divina:

HIANISBE Ensanchad
 el corazón y vivid
 confiado, pues el cielo
 hoy os ofrece por mí,
 señor, de vuestras fortunas
 el más imposible fin. (vv. 3008-13)

Por otro lado, hay que destacar los paralelismos entre Hianisbe y Dido, que inciden en otorgarle a la reina africana un halo mítico e intemporal. La similitud comienza por el hecho de que Hianisbe acoge a Poliarco en África, como Dido lo hace con Eneas, si bien no existe relación amorosa entre los dos en la comedia, debido quizá a la edad ya madura de Hianisbe. La hospitalidad es una característica básica común a ambas mujeres, que comparten además su situación en el mismo marco espacial, correspondiente a la actual Túnez (Cartago en el caso de Dido y Mauritania para Hianisbe). Las dos son viudas (Hianisbe de Túsbal y Dido de Siqueo) y tienen una hermana llamada Ana.¹¹ Por último, otro punto en común son los codiciados tesoros que tienen ambas, en el caso de Dido buscado sin éxito por su hermano Pigmalión y en el de Hianisbe robado por los piratas y restituido después por Poliarco.

Otra característica de Hianisbe, tomada de la fuente, es el hecho de que es repudiada por su esposo (“Túsbal, cansado de mí,/ ya de sus brazos me arroja,/ ya mis finezas le cansan,/ ya mis regalos le enojan”, vv. 1512-15) y esto la empuja a adoptar a Túsbal-Arcombroto para tratar de recuperar su matrimonio. De este modo, la reina consigue fortalecer el vínculo conyugal, clara-

mente participe de los valores de la época y sumisa a su papel de esposa. Posteriormente, la muerte de su marido la sitúa como monarca absoluto, máxima figura de poder, sin la supervisión de ningún varón.¹²

En definitiva, de acuerdo con el gusto por los contrastes al que se aludía a propósito de los rasgos de Argenis, Hianisbe es un personaje que adquiere las cualidades que se pedirían a una esposa y a una madre de la época, pero no por ello deja de ser autoritaria y poderosa, como corresponde a un monarca. Caracteriza a la reina el espíritu de sacrificio por su hermana y por su matrimonio, pero también una destacada inteligencia y poder de decisión ante los problemas, que le otorga a este personaje un carácter activo equiparable al de Timoclea.

La asociación de la sagacidad con personajes femeninos es muy habitual en la época, tanto en Calderón como en otros autores, y suele ir vinculada a la malicia.¹³ Sin embargo, en los casos que trataremos en *Argenis y Poliarco* los ardidés pensados por mujeres no cuentan con fines maliciosos, sino que tienen como objetivo la resolución de problemas y la lucha contra la injusticia.

La reina goza de una libertad e independencia poco comunes en la época para una mujer, pero posibles –incluso en el rígido sistema social de la época– en circunstancias excepcionales. Es una viuda que asume el gobierno de África y esta condición real contribuye a que tenga mucha influencia en Arcombrotto y en Poliarco. De hecho, gracias a los consejos de Hianisbe y a la promesa que ella les hace, Poliarco y Arcombrotto dejan a un lado por un tiempo su enemistad y marchan en paz para Sicilia, donde se conocerán sus identidades y su destino final. Hianisbe no se encuentra presente en el desenlace, pero lo promueve al hacer llegar a Meleandro las cartas en las que se explica el origen de Arcombrotto.

En cuanto al importante peso de la reina en el conjunto de la comedia, es muy representativo un largo parlamento de carácter narrativo que pronuncia en presencia de su dama (vv. 1476-601). Lourdes Bueno caracteriza este tipo de intervenciones como una modalidad intermedia entre el monólogo y el diálogo.¹⁴ Hianisbe expresa en el convencional molde del romance acontecimientos pasados que desconoce el espectador y afectan directamente a la acción dramática. A pesar de que la reina no está sola, su parlamento se ajusta muy bien a la definición que aporta Lourdes Bueno de los monólogos narrativos en boca de personajes femeninos:

En los monólogos narrativos hay un fuerte predominio de las formas verbales, la mayor parte de las cuales denotan algún tipo de actividad. Estos

verbos, sin embargo, no escapan al influjo de la emoción que trasluce en cada una de las palabras de la narradora. Los hechos se suceden uno tras otro siguiendo una férrea lógica narrativa que, además, logra mantener alerta las expectativas del receptor. La función dramática que poseen es, claramente, la de ofrecer información al receptor sobre unos hechos clave a la hora de interpretar la acción que se desarrolla en escena; pero, no por ello, están faltos de emotividad, sino todo lo contrario, las emociones y sentimientos que la heroína experimenta a medida que narra los hechos impregnan completamente los fragmentos creando así un fuerte lazo entre acción y emoción. (48-49)

Desde el punto de vista de la puesta en escena, Hianisbe aparecería rodeada siempre de la pompa correspondiente a su status social, de forma que las escenas en las que Poliarco o Arcombrotto llegan ante ella tendrían que estar marcadas por una escenografía y representación muy ceremoniosas.

Su poder se refleja también desde el punto de vista métrico en la elección de moldes elevados como la octava real (vv. 1618-97) y la décima (vv. 1698 y 1777) en las escenas en las que aparece, de acuerdo con la selección de un estilo grandilocuente.

2.3. *Timoclea*

Timoclea es una de las damas de Argenis que en principio no gozaba de los privilegios de favorita que tenía Selenisa. A lo largo de la comedia se va ganando la confianza de la princesa, debido a la cercanía con Poliarco y a su carácter leal y desenvuelto. De manera progresiva, la posesión de información acerca del amado de Argenis la lleva a una posición preferente, muy a pesar de Selenisa.

Este personaje no se presenta a sí mismo, sino que conocemos su condición por las palabras de Poliarco, que le cuenta a Arcombrotto en qué circunstancias lo asaltaron los bandoleros.

POLIARCO [...] viniendo
 en servicio desta dama,
 que lo es de Argenis, salieron
 los bandoleros que vistes. (vv. 486-89)

Se desprende de estas palabras que Timoclea, cómplice del amor de la princesa con Poliarco, viaja protegida por él de camino a la quinta que posee (“Detrás desos montes,/ una hermosa quinta tengo”, vv. 121-22).

Su situación como propietaria de una quinta, la proximidad a la princesa y el casamiento final con Arcombrotto informan de su situación en el estamento nobiliario, como le sucede a la inmensa mayoría de los personajes de la obra. De hecho, únicamente los nobles disponían de quintas, construcciones cerca de las ciudades que servían para el descanso temporal. Nieves Romero-Díaz reflexiona acerca de la posición de la mujer en el siglo XVII a través de su movilidad de la ciudad a la quinta:¹⁵

La quinta representa un espacio idílico, un paraíso femenino en el que las mujeres intentan aislarse de las obligaciones sociales que les impone su género, obligaciones que se construyen y legitiman en la ciudad como espacio estrictamente de contacto social. ... Es decir, la quinta se destaca en cuanto a lo que tiene de contrapunto y resistencia. La quinta (espacio femenino) se ofrece como el lugar que se opone a la ciudad (espacio de obligación social-interrelación social) al mismo tiempo que depende de ella para su existencia. (1537)

El edificio de la quinta se asocia, pues, al dominio de personajes femeninos y a una mayor libertad de las damas de condición noble para expresar sus sentimientos e ideas. En la comedia que nos ocupa existen al menos tres quintas, vinculadas respectivamente a Timoclea, Hianisbe y Argenis, si bien la única en la que la mujer aparece como habitante y dueña absoluta es la de Timoclea.¹⁶

A pesar de las respuestas que puede ofrecer la significación simbólica del espacio de la quinta en las peculiaridades de Timoclea, siguen existiendo muchas interrogantes alrededor de su figura. En primer lugar, resulta llamativa la libertad e independencia de una mujer joven y soltera. Si se atiende al texto, no se halla huella alguna de sumisión de este personaje a un hermano o padre, ya que parece que –cuando no está en la corte– habita sola la casa, sin que se aluda a la característica presencia masculina protectora.¹⁷ Esta especial situación otorga a la dama cierto rol masculino vinculado a una fortaleza y libertad inusuales en mujeres de la época, que se entienden solo dentro del ámbito de la quinta, donde Timoclea ejercería su poder.¹⁸

a quién debía primero
responder agradecido:
al favor de tu hermosura
o de tu esfuerzo al favor. (vv. 575-88)

Además de ser caracterizada como hermosa, Timoclea es la portadora de la *industria* y, como tal, traza un plan que todos han de seguir para la salvación del caballero, mientras él se encuentra abatido:¹⁹

TIMOCLEA ... si en ti se emplea
la industria de Timoclea
y el esfuerzo de Arcombrotto.
Y pues que me toca a mí
la industria, hacer lo que mando,
que yo obedeceré cuando
te toque el vencer a ti. (vv. 599-605)

La dama propone a Gelanor que difunda en la corte la noticia de que su amo ha muerto al intentar cruzar el río. En la obra de Barclay era el criado el que diseñaba y protagonizaba el plan, pero quizá este papel requería una inteligencia de la que no gozaba el gracioso calderoniano. Timoclea, con un protagonismo ausente en la obra narrativa, da órdenes muy concretas al criado, sin escatimar ningún detalle en la construcción de una historia que salvará a Pollarco de la persecución.

TIMOCLEA Tú, Gelanor, parte luego
y esparce que tu señor,
temeroso del rigor
que le busca a sangre y fuego,
a nado quiso pasar
el Himera, undoso río,
y que el caudaloso brío
de su curso sujetar
no pudo el caballo y tal
sepulcro a su fama debe
que tiene en urnas de nieve
monumentos de cristal. (vv. 603-14)

A continuación, el foco de atención de Timoclea se centra en el afligido Poliarco. La dama se dirige a él con el apelativo *tú*, que puede vincularse con aquel que había utilizado para llamar la atención de Gelanor (v. 603), y emplea distintos imperativos (*desmiente, haz, encamina, mira, fía...*) para guiar al caballero hasta la cueva que se oculta bajo su casa:

TIMOCLEA Tú, por si alguien te vio acaso
 llegar aquí, la sospecha
 desmiente y haz la deshecha²⁰
 de irte y encamina el paso
 por la vereda que enseña
 esa amena población
 de los árboles, que son
 doseles, y en una peña
 que está al fin atento mira
 hasta tanto que la roca
 abra una funesta boca,
 tronera por quien respira
 una cueva que esta casa
 tiene para tal efeto
 labrada con tal secreto
 que nadie sabe qué pasa
 hasta allí. Y, si entras por ella
 una vez, fía de mí
 que no ha de saber de ti
 ni aun la luminar estrella
 del sol. (vv. 615-35)

La vinculación de Timoclea a un espacio oculto y cavado para proteger a una persona en secreto resulta curioso y evocador (¿para qué efecto tenía construida Timoclea esa mina?). Este tipo de refugios, muy característicos de la tradición caballeresca, son portadores de misterio y atraen al espectador, que se siente partícipe de una información vedada para muchos de los personajes.

En un tercer movimiento, después de una literaria descripción del refugio, Timoclea invita de manera directa a Poliarco a acompañarla allí, guiados por la luz de una antorcha:

TIMOCLEA En tanto ir podemos
 los dos a tenerla abierta,
 que es un peñasco la puerta.
 Una antorcha sacaremos
 para que sirva de guía;
 bien seguro estarás dentro,
 que es un abismo su centro,²¹
 triste oposición del día. (vv. 635-42)

Es la proximidad a la corte y el distanciamiento de la quinta lo que da fin a la independencia de esta extraordinaria dama, que se representa en el momento en el que acata el deseo real de casarse con Arcombrotto.²² En este punto tendría lugar la restauración de un orden patriarcal nunca vulnerado de forma deliberada ni consciente. Timoclea abandona su quinta y se traslada a la corte convertida en esposa, reina y –por tanto– posesión de Arcombrotto:

La mujer, al igual que la quinta, sólo tiene significación en el proceso de las relaciones culturales, ya sea con el hombre, en un caso, ya con la ciudad, en otro. Ambas se convierten en parte de esas propiedades que la nobleza debe conservar por medio de integración y definición, y al mismo tiempo defender con honor para mantener el orden sociocultural. Aunque las mujeres intenten convertirse en sujetos de autoridad como grupo y dejar de ser símbolo de apropiación, la obligación social siempre las determina. (Romero-Díaz 1543)

Asimismo, frente a la independencia y poder de una Timoclea dueña de la quinta, existe otra dócil y sumisa a la princesa, más fácil de explicar dentro del contexto teatral de la época y que además encaja a la perfección con el destino final de la dama. El papel de confidente de Argenis y cómplice de su amor con Poliarco la favorece sobremanera desde un punto de vista social e incide en que se vaya ganando la simpatía y confianza de la princesa, lo cual contribuirá a su progreso. Timoclea se muestra gustosa de escuchar las penas de amor de Argenis: “Atenta te escucha el alma,/ porque tragedias de amor/ es lisonja el escucharlas” (vv. 2343-45).

Así es como la dama se convierte en el único personaje de *Argenis y Poliarco* que asciende en el desenlace desde el punto de vista social, ya que –como esposa de Arcombrotto– pasa a ser reina. Aunque su nuevo status no se desarro-

lla en escena, resulta muy llamativa la transición que sufre el personaje desde su condición de mera dama de la princesa (ni siquiera favorita) hasta su casamiento con Arcombrotto. Una vez más es el amor que vincula a Argenis con Poliarco, tema axial de la comedia, el que se sitúa detrás de la configuración de los personajes, pues es a partir de la mediación de Timoclea entre los amantes cuando ella empieza a ser la preferida de la princesa.

Si se atiende a la transformación de los materiales de la fuente, el objetivo de este giro final en el destino de la dama calderoniana enlaza con un propósito de economía de personajes, que condujo a la eliminación de la hermana de Poliarco, que era la que cumplía la función de esposa de Arcombrotto en la historia primitiva. La supresión de muchos de los personajes en la adaptación a las tablas implica la reelaboración y enriquecimiento de aquellos que se mantienen, que pasan a adoptar las funciones de los desaparecidos. Desde esta perspectiva estructural cobra sentido el crecimiento y mayor complejidad de Timoclea, que fue elegida por el dramaturgo para convertirse nada menos que en la heredera de los reinos de Sicilia y África al final de su comedia.

2.4. *Selenisa*

Lo primero que debe tenerse en cuenta es la menor independencia y protagonismo de este personaje con respecto a las demás mujeres de la comedia estudiadas hasta el momento. Selenisa se sitúa en una posición secundaria y cuenta, a su pesar, con un margen de movimiento e influencia bastante limitado. No obstante, existen algunas características destacables que cabe desglosar para completar un estudio integral de los distintos papeles femeninos de la obra.

La consideración de este personaje como *dama* (v. 797a), acompañada de los sentimientos amorosos que experimenta, informan respectivamente de su origen noble y su temprana edad, que la sitúan en una posición abierta al amor.²³ Es precisamente este sentimiento, que guarda en secreto, y los celos, los que le originan a Selenisa el dolor y frustración que la definen como personaje dramático.

Su condición de enamorada se sugiere de manera indirecta y enigmática a través de la temática de sus canciones (vv. 3234-37, 3250-57). Podría interpretarse que el amor que guarda Selenisa en secreto sea hacia Arcombrotto, dado el extraño comportamiento de la dama en su presencia y sus palabras en aparte destacando la belleza de este caballero “(Gallardo es el africano)” (v.

1094). Además, cuando se ve a solas con él en el parque –espacio asociado al encuentro de los amantes– Selenisa muestra rabia y frustración al determinar que el africano trata de seducirla solo para acercarse a Argenis.

La historia de Selenisa y Arcombrotto sería la única que se trunca (exceptuando la de Arcombrotto con su hermana Argenis), ya que la Selenisa calderoniana paga con la soledad sus celos desmedidos hacia Timoclea –como dama de Argenis– y hacia la propia Argenis –como amada de Arcombrotto–.

El instante de mayor intensidad dramática que protagoniza Selenisa tiene lugar cuando la dama, dolida y molesta con Argenis, rechaza la joya de Arcombrotto y decide traicionar a la princesa revelando su relación secreta con Poliarco (v. 2030), hecho que provocará los celos del africano. Los siguientes versos sintetizan su voluntad vengativa:²⁴

SELENISA y a tiempo llega que yo
 desengañe su esperanza
 por sólo tomar venganza. (vv. 1992-94)

SELENISA Pues da sepulcro de olvido
 a una esperanza que yace
 en la cuna donde nace,
 porque tu intento atrevido
 conquista imposible ha sido
 de una hermosura sin fe... (vv. 2022-27)

El personaje de Selenisa es uno de los que experimenta mayor cambio en la transformación dramática desde la fuente, si bien el giro que sufre va encaminado a difuminar sus rasgos y restarle protagonismo en la trama. La complejidad de una consejera activa que termina por traicionar a la princesa se simplifica de forma apreciable. La Selenisa calderoniana es una mera confidente celosa, menos amenazante y dañina que su homóloga, aunque en ocasiones desconcierta en sus actitudes.²⁵

En los siguientes versos se aprecia una Selenisa dolida porque Argenis, que antes se dirigía a ella como *amiga* (v. 904), la aparta para estar a solas con Timoclea:

SELENISA (¿Qué novedad es aquesta?
 ¿Argenis de mí recata

sus gustos? ¿A mí me niega
 sus secretos y ya fía
 de otro pecho sus tristezas?
 ¿Pues en qué la he deservido?
 ¿Qué ha visto en mí que no sea
 lealtad y amor? Triste voy;
 ¡quiera Dios que por bien sea! (vv. 1123-31)

Es entre los versos 1995 y 2001 de la comedia donde se percibe cierto eco de la maldad original de Selenisa. Sin embargo, en este caso el deseo de venganza se justifica por los celos y no se trata de una traición motivada por los beneficios económicos, como en la fuente.²⁶

SELENISA El tiempo que se fió
 de mí Argenis, en mí halló
 lealtad y, pues desconfía
 de mí quien de otra se fía,
 a un agravio, una venganza.
 ¿No faltó su confianza?
 Pues falte también la mía. (vv. 1995-2001)

Se trata de un personaje bastante ambiguo, enigmático, que arrastra en la comedia secuelas de la maldad que tenía la Selenisa de la fuente, aunque en este caso no llega a pagar con la muerte sus deslealtades. A pesar de la intensidad de sus sentimientos, Selenisa no cuenta con un margen de acción que le permita hacer daño a sus enemigos. Por el contrario, relegada a un lugar secundario en la acción, está condenada al silencio. De hecho, sus últimas palabras con valor son una triste letra acerca de sufrir por amor y callar, con la que expresa al mismo tiempo su pena y la de Argenis. En la disposición final de las bodas es la gran olvidada, mientras su rival Timoclea se casa con Arcombroto y pasa a ser reina de Sicilia.

SELENISA Si no me dejan hablar,
 yo moriré de temor,
 que no hay tristeza en amor
 como sufrir y callar. (vv. 3234-37)

¡Qué tarde remedio espera
 quien ama y no se declara!,
 que yo pienso que, si hablara,
 hasta las piedras moviera.
 El callar me ha de matar
 Sufriendo tanto rigor... (vv. 3250-55)

Desde el punto de vista estilístico, sus intervenciones son muy líricas y sugieren misterio. La dama canta al amor y al silencio y transmite de este modo ambigüedad y emociones negativas y desconcertantes.

Temáticamente encarna, por su experiencia con *Argenis*, la mutabilidad de la fortuna y aporta ideas como la tristeza, la venganza, el despecho, los celos y la traición.

En el nivel de la representación Selenisa protagoniza dos escenas paralelas en el jardín en las que habla con Arcombrotto de forma bastante misteriosa y parece dar rienda suelta a sus ansias de venganza contra *Argenis*. Queda claro una vez más que la participación de Selenisa en la comedia se produce mediante expresiones indirectas, simbólicas e inescrutables.

3. CONCLUSIONES

Argenis y Poliarco, obra ante todo amorosa, se aleja de cualquier lectura comprometedor susceptible de frenar los deseos de medra de un dramaturgo que comienza a despuntar por esta época en el ámbito cortesano.

Las consecuencias colectivas del desenlace de la comedia no son más que un reconocimiento de la omnipotencia de la monarquía establecida y un alegato en favor de su ideología y valores. Los enlaces matrimoniales, en los que las mujeres son meros peones manejados por Meleandro, consiguen una reconciliación entre Francia y Sicilia por medio del amor de *Argenis* y *Poliarco*, así como la unificación de los reinos de Sicilia y Mauritania bajo la figura de Arcombrotto.²⁷ El poder absoluto se restaura y fortalece en manos del monarca, al tiempo que a nivel dramático se solucionan los conflictos que dieron lugar a la trama.

Un recorrido por las distintas mujeres de la comedia nos lleva a establecer una gradación de menor a mayor condición activa, desde Selenisa hasta Timoclea, pasando por *Argenis* y Hianisbe. Del estudio de los rasgos que caracterizan a estas damas se extrae que la proximidad al régimen monárquico, su condición noble y determinados sucesos extraordinarios que experimentaron todas

ellas, excepto Selenisa, facilitan su independencia y reconocimiento por parte de los personajes varones, lo cual incide en la verosimilitud de sus acciones.

Conforme al código neoplatónico en el que la amada es un ser superior pero a la vez un mero objeto de deseo, la pasividad de Argenis en la acción dramática contrasta con su centralidad en la comedia, derivada de una idealización de su belleza y virtudes que la lleva a convertirse en el premio más codiciado para los héroes. A pesar del status social que le concede la condición de princesa y la estilización con la que la describen sus pretendientes, Argenis no posee iniciativa propia más allá de la capacidad de rechazo de los pretendientes no deseados o el poder de persuasión con el que frena a Poliarco en su deseo de fugarse con ella. Pero no es la rebeldía o las ansias de libertad lo que la motivan, sino el sometimiento al padre y su deber de mantener el orden en el reino de Sicilia, aun cuando de este modo contravenga a sus intereses como enamorada.

El caso de Selenisa es mucho más difícil de valorar, pues se trata de un personaje muy enigmático y con escasa participación en la comedia. Bien es cierto que la dama es capaz de traicionar a la princesa revelándole a Arcombroto su relación con Poliarco y también se atreve a rechazar las lisonjas del africano, del que podría estar enamorada, pero no existen afirmaciones ni acciones clave que permitan situarla como un personaje fuerte o independiente. De hecho, la tensión dramática que promueven sus intervenciones deriva precisamente de su falta de libertad para expresarse en su condición de enamorada no correspondida y también en la faceta de dama favorita desplazada. Existen muchas limitaciones en Selenisa que le impiden hacer oír su verdad, por eso se ve relegada a un segundo plano y elige vías alternativas –indirectas y ambiguas– para manifestar sus sentimientos.

Por contraposición, Hianisbe –en el dominio de su reino– y Timoclea –en su quinta– representan a lo largo de la comedia roles muy masculinos y son un ejemplo del poder de decisión y del peso dramático que Calderón concede a algunas de sus mujeres que no están acompañadas por varones y quizá por ello tienen la libertad de gobernar sus vidas. Tanto Hianisbe como Timoclea muestran características habitualmente atribuidas a varones, como la capacidad de liderazgo, según la cual trazan planes para conseguir sus objetivos. Estas características las acercan a personajes como doña Ángela, que utilizó su inteligencia y manipulación para manejar a los hombres que la rodeaban.²⁸ Las dos mujeres emplean un lenguaje muy asertivo en momentos de crisis, de acuerdo con su fortaleza y capacidad de tomar decisiones.

Sin embargo, a pesar del margen que conceden situaciones especiales como la viudedad de Hianisbe o la nobleza de Timoclea, el orden patriarcal establecido siempre se impone a lo largo de la comedia, sobre todo, en un desenlace convencional y complaciente con la monarquía absoluta.²⁹ El rey Meleandro adopta el tópico papel de *Deus ex machina* y determina en los últimos versos el destino de todos los personajes, de modo que se le asigna solo a él la función de restaurar las identidades perdidas por los héroes y disponer los casamientos.

En este contexto, cada una de las mujeres de la comedia sucumbe de un modo u otro ante el poder de los hombres que la rodean. Selenisa permanece callada ante la evidencia de que su amado no la corresponde; Argenis, a pesar de conseguir casarse con Poliarco, es privada del reino de Sicilia porque aparece un heredero varón, hijo del rey fuera del matrimonio; Hianisbe queda relegada a un segundo plano en la intervención final; mientras que Timoclea pasa a ser esposa de Arcombroto por mera convención, sin que él haya manifestado ningún interés previo por ella, y pierde así su autonomía.

En definitiva, Calderón otorga protagonismo a determinadas mujeres que brillan por sus cualidades y viven, como los héroes que las acompañan, situaciones excepcionales que las diferencian de las demás y las convierten en ejemplos idealizados de virtud y valor. Sin embargo, todas ellas –al igual que las mujeres más convencionales de su repertorio– forman parte del plan general de una comedia totalmente acorde con el sistema social e ideológico de la época. Selenisa, Argenis, Hianisbe y Timoclea, desde su posición social privilegiada, emprenden luchas para conseguir sus objetivos personales y para ello utilizan todos los recursos que les aporta su cercanía al poder. No obstante, su camino por la comedia discurre siempre dentro del decoro y se rige por las normas y valores de una sociedad que de una forma u otra, antes o después, las acomoda y las somete al hombre y al rey.

Notas

1. El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre “Patrimonio teatral clásico español” TECE-TEI, conocido como TC/12, cuyo coordinador ge-

- neral es Joan Oleza, de la Universitat de València. Ambos proyectos reciben fondos Feder.
2. La comedia que nos ocupa cuenta con un especial interés a la hora de ilustrar la esencia dramática calderoniana, pues deriva de una fuente narrativa (la *Argenis* de John Barclay) que fue en su momento un *best seller* y que ofrecería al dramaturgo garantías de éxito en una adaptación a las tablas. La labor de reescritura de la obra previa en molde dramático debió de ser compleja, ya que unos personajes nacidos en un contexto novelesco tuvieron que ser ajustados a la órbita teatral de la Comedia Nueva.
 3. “[dama] Se llama en palacio y en las casas de las grandes señoras la criada de estimación que nunca sirve en oficios bajos ni se ocupa en haciendas de la casa, siendo solo de su obligación asistir inmediatamente a la Persona Real o a su Señora” (*Diccionario de Autoridades*). La larga nómina de damas calderonianas puede consultarse en Tyler/Elizondo (475-77).
 4. En la comedia no se hace referencia a la edad de Argenis, que según la fuente cuenta con 20 años (Pellicer f. 9r).
 5. Cito siempre *Argenis y Poliarco* por la edición que estoy preparando en mi tesis doctoral. De momento, ver Calderón, *Comedias* II (107-208).
 6. De hecho, los pretendientes de Argenis siempre forman parte de la realeza, lo sepa ella o no.
 7. “En la mayoría de los casos, la boda final no es causa sino efecto de la comedia. Las bodas finales no transforman lo que antecede la comedia; al contrario, si hay bodas al final, es porque lo que las precede es una comedia. Para distinguir la comedia de la tragedia habremos, pues, de analizar, no el final, sino lo que conduce a ese final” (Ruano de la Haza 271).
 8. Catherine Larson (36) atribuye a la protagonista de *La dama duende*, doña Ángela, una caracterización dual y opositiva en cierto modo similar a la que se aprecia en Argenis. La estudiosa destaca el carácter fuerte e independiente de la dama, que es a la vez débil frente al amor. La estudiosa aprecia la capacidad de doña Ángela para comportarse de forma benévola o malévola, según la situación. Para explicar toda esta aparente contradicción Larson recurre a la existencia de dos Ángelas: la viuda y hermana frente a la amada, objeto de deseo: “The idea that Angela is an amalgam of opposing concepts or images, as well as concomitantly opposing signifiers, is central to Calderón’s treatment of

- his female character. For each of the male characters, Doña Ángela is many things, including a beautiful woman, a widowed sister needing protection, a phantom lady, a veiled *dama* running from a man, the object of amorous desire, a giver of gifts, and the noble hostess of a fantastic banquet” (43-44). Para un estudio del personaje de doña Ángela ver también Martino (51-66).
9. Malveena McKendrick alude a esta ambivalencia en figuras femeninas trágicas: “The spatial metaphors in *El médico de su honra* form part of a confused, contradictory referential network centred on the heroine –metaphors of sovereign beauty, of solar dominion, of splendour and purity jostle with the image of woman as a unit of exchange ..., images of hunting, of the heron and the goshawks, and metaphors of enclosure. In *El pintor de su deshonra* there is a similar disconcerting juxtaposition on the one hand of images of cosmic and divine beauty ... and on the other of images of passivity and enclosure, of hostility and indifference” (135).
 10. Sicilia, reino de Meleandro, y África, reino de Hianisbe, son los espacios que se van sucediendo en la comedia de forma simétrica, en consonancia con la equiparación de sus respectivos monarcas en muchas escenas.
 11. Son también viudas, como afirman Tyler/Elizondo (494), personajes calderonianos como doña Ángela (en *La dama duende*), Camila (en *La gran Cenobia*), Semíramis (en *La hija del aire*) y Silvia (en *Mejor está que estaba*).
 12. La presencia de reinas es, sin embargo, habitual en el teatro calderoniano. Consúltese la larga lista de personajes femeninos que desempeñan este papel en Tyler/Elizondo (488-89).
 13. Es muy representativo el caso de doña Ángela en *La dama duende*, quien –para burlar la vigilancia de sus hermanos– crea una industria que puede considerarse una representación teatral dentro de la propia comedia. Catherine Larson (44-45) estudia este recurso.
 14. “Se trata de las tiradas o parlamentos extensos en los que la protagonista narra un acontecimiento, generalmente del pasado, a otro personaje con la finalidad de informarle ... La adscripción, por mi parte, de estos discursos a la categoría de monólogo se basa, principalmente, en la longitud de los mismos y, de forma predominante, en la actitud que adopta el hablante a la hora de emitirlos. Otro aspecto decisivo que influye en su inclusión es la ausencia de respuesta por parte del interlocutor; éste permite que la voz femenina se explaye libremente, sin interrumpir ni una sola vez su discurso; de ahí que la posible denominación, ofrecida por

- Ruiz Ramón, de ‘discursos de una sola voz’ sea muy sugerente y, al tiempo, acertada” (Bueno 180).
15. La estudiosa analiza los valores de este tipo de edificación relacionada con las mujeres en la obra narrativa *Navidades de Madrid*, de Mariana de Carvajal y Saavedra.
 16. La quinta de Hianisbe (vv. 2686, 2946) –que mira al mar– es muestra del valor simbólico y poético que puede alcanzar este espacio. La edificación –al igual que la dama que está a su servicio– actúa de confidente de la reina, ya que es el lugar destinado a que desahogue su tristeza cuando anhela la llegada de Arcombrot y la recuperación de la joya que probaba su identidad. Con el cambio de cuadro y formando un paralelismo espacial, aparece la quinta de Argenis en Sicilia (v. 3212), donde la princesa –acompañada de Selenisa– llora la ausencia de su amado. Se trata también de un refugio femenino en el que en cierto modo la princesa se sentiría libre para expresar sus penas. Se denomina también *quinta* el edificio custodiado por mujeres donde se guardaba a Argenis de su destino trágico (v. 291).
 17. La omisión de una figura masculina en la quinta de Timoclea no tiene que implicar necesariamente que no se presuponga, si bien es extraño este silencio, sobre todo si se relaciona con el carácter activo y la independencia de la dama.
 18. Siempre se necesita alguna razón que justifique la libertad femenina, su salida de los márgenes convencionales. Un ejemplo puede ser la necesidad de enfrentarse a la injusticia ajena o propia, que impulsa a las damas a ser activas para salir en defensa de ellas mismas o de otra víctima. Además del motivo de la defensa, para que se produzcan estos comportamientos tiene que existir un amparo o salvaguarda como puede ser un refugio (una quinta o un lugar secreto) o un disfraz que oculte la auténtica identidad femenina. En *La vida es sueño* se le atribuyen a Rosaura características masculinas escudadas en su disfraz de hombre. Gracias a esta nueva identidad, la dama goza de completa libertad para atravesar largas distancias en soledad y restituir su honra. No obstante, en el último acto Rosaura aparece luchando en la batalla ya con su verdadera identidad. Para McKendrick (142-43), esta liberación final de la apariencia masculina supone una triunfal proclamación de la femineidad de la dama.
 19. Tal y como se ha avanzado, el personaje calderoniano de doña Ángela en *La dama duende* es uno de los mayores exponentes de este modelo de mu-

- jer que se atreve a manipular a los hombres hasta el punto de mostrarse superior a ellos (ver Larson 47).
20. *Desbecha* es el “disimulo, fingimiento y arte con que se finge y disfraza alguna cosa” (*Diccionario de Autoridades*).
 21. *Abismo* significa de forma metafórica “lo que es inmenso e incompreensible. Se toma muchas veces por el infierno” (*Diccionario de Autoridades*). Este sustantivo reaparece ya en el verso 647, lo cual incide en recalcar la caracterización infernal de la mina. *La vida es sueño* y *Argenis y Poliarco*, escritas en la misma época, cuentan con una importante influencia de la obra de Barclay, expresada en la similitud de la cueva donde se esconden Poliarco y Segismundo, que Calderón describe de forma muy similar en ambas comedias. Compárense los versos 622-37 de *Argenis y Poliarco* con los parlamentos de Rosaura y Clarín en las páginas 16-17 (*Comedias, I*). Resulta llamativa la coincidencia en el campo semántico de la oscuridad y la dureza, que aparecía ya en la obra de Barclay. Además, en las dos comedias se utiliza la expresión “funesta boca” para referirse a la puerta de la cueva, y conseguir su personificación.
 22. Para dar coherencia a este final el dramaturgo inserta hacia la mitad de la comedia un pasaje en el que la dama afirma con rotundidad que si Arcombrotto fuese capaz de reconocer semblantes, habría detectado en el suyo “amorosas muestras” (vv. 1189-93). En este momento está declarando un amor que se verá correspondido en la escena final, cuando Arcombrotto comunica su deseo de casarse con ella.
 23. La Selenisa de la fuente, en cambio, es una mujer madura, tal como muestra el hecho de que tiene un hijo de la edad de Arcombrotto.
 24. Selenisa es leal a Argenis hasta que se siente desplazada por Timoclea, pero a partir de este momento su desconfianza y celos la convierten en malvada y por tanto justifican su castigo final. De esta forma, no se vulnera la justicia poética.
 25. La riqueza del personaje de Selenisa en la fuente se manifiesta en el componente de la traición, muy diluido por Calderón. La dama en la obra narrativa es comprada por favores de Radiobanes, pretendiente de Argenis, y en su sed de dinero llega a hablar mal de la princesa a Poliarco para sembrar la desconfianza (f. 187v) e incluso se propone deshacerse de Poliarco y raptar a Argenis (f. 235r). Su gradual metamorfosis desde confidente a malvada y su suicidio al ser descubierta (ff. 260r-261v) son eliminados por Calderón.

26. El nombre de Selenisa aparece también en *Psiquis y Cupido*. En esta obra existen muchos de los rasgos de la maldad de la Selenisa original. El mayor defecto de la Selenisa de *Psiquis y Cupido* es también la envidia, aunque en este caso se debe a la belleza de su hermana Psiquis, que la convierte en preferida. Selenisa se enamora del marido de su hermana, Cupido, (como en *Argenis y Poliarco* se enamora del pretendiente de su ama). Al final tiene que conformarse con el casamiento con Arsidas, no sin que antes intente todo tipo de ardides para separar a su hermana de Cupido.
27. Una lectura atenta de la visión calderoniana de la mujer como un personaje fuerte o activo es legítima siempre y cuando no implique un desenfoque y distorsión en la contemplación de los demás componentes de la comedia, claramente preeminentes.
28. Lo que diferencia a Timoclea y Hianisbe de doña Ángela es que ellas ponen su inteligencia al servicio del bien común y no del suyo propio. Precisamente esta generosidad de Timoclea para ayudar a Poliarco e interceder entre él y Argenis será premiada en el desenlace.
29. Dawn L. Smith alude a la frecuente restauración del orden establecido en los finales de comedias, donde la mujer termina siempre sometida al varón mediante el casamiento: “The paradigm of the world-upside-down carries the assurance that, no matter how successful the woman may be in her manipulations of the male sphere, in the end the world will return right side up again, the comedy will end in marriages, the laws of society will be reimposed. In the *comedia* woman may sometimes be portrayed as a wild animal [una fiera], but she is safely contained in a gilded cage whose existence is acknowledged and maintained by the dramatists themselves, both male and female. Nevertheless, despite the acceptance of this ultimate sanction, the *comedia* suggests to us that even in her most flattering role –in the theater, as in life– woman is, at best, perceived as a ‘troublesome helpmate’, a challenge and an enigma. She may be relegated to the margin, but her presence and her power cannot be ignored” (26-27).

Obras citadas

- Armas, Frederick A. de. *The invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- Bueno, Lourdes. *Heroínas con voz propia: el discurso femenino en los dramas de Calderón*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, I: primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- . *Comedias, II: segunda parte de comedias*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007.
- Diccionario de Autoridades*. 1726-1739. Ed. facsímil. 3 vols. Madrid: Gredos, 1990.
- González, Aurelio. "Personajes femeninos en contraste: parejas antagónicas en comedias de Lope de Vega". *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 532-43.
- Larson, Catherine. "La dama duende and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel". *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991. 33-50.
- Martino Crocetti, María. "La dama duende: Spatial and Hymeneal Dialectics". *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991. 51-66.
- McKendrick, Melveena. *Identities in Crisis: Essays on Honour, Gender and Women in the Comedia*. Kassel: Edition Reichenberger, 2002.
- Miller, Beth, ed. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California, 1983.
- Pellicer de Ossau y Tovar, José. *Argenis*. Madrid: Luis Sánchez, 1626.
- Romero-Díaz, Nieves. "De la quinta a la ciudad: Carvajal reflexiona sobre la posición de la mujer en el dinamismo social del seiscientos". *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004. 1535-43.

- Ruano de la Haza, José María. "La escenificación de la Comedia". *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*. Eds. José M.^a Ruano de la Haza y John J. Allen. Madrid: Castalia, 1994. 247-608.
- Smith, Dawn L. "Introduction: The Perception of Women in the Spanish *Comedia*". *The perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991. 17-29.
- Stoll, Anita K., y Dawn L. Smith, eds. *The perception of women in Spanish Theater of the Golden Age*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.
- Tyler, Richard W., y Sergio D. Elizondo. *The characters, plots and settings of Calderón's Comedias*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.
- Wollendorf, Lisa, ed. *Literatura y feminismo en España: siglos XV-XXI*. Barcelona: Icaria, 2005.