

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

La mujer lectora en el teatro barroco

Ana Suárez Miramón

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)

Abstract This study deals with one of the topics of Baroque theater such as the presence and defense of the woman reader on stage. As there are many examples of women reading a book in painting, the same scenes can be found in theater, an artistic mode of expression which keeps a very close relationship with painting. Therefore, the aim of this study is to provide as many examples as possible where the image of a reading woman or where female speech constitute the main issues on stage settings. The result can be seen in the large number and importance of the data found that is a starting point for a much broader compendium in which the genuine interest of women by culture can be observed. Moreover, this issue has a broader scope that leads us to a reflection on justice, freedom and conscience related to the importance of the female reader, as well as an evidence of social education at that time.

Keywords Female reader. Baroque theater. Stage. Expression.

Para considerar la originalidad del tema en el teatro es necesario recordar la situación de la mujer en el siglo XVII, su posición social y la educación que recibía. Afortunadamente ya hay abundante bibliografía sobre el tema y cuanto mejor se estudian las fuentes iconográficas (cfr. Bernárdez 2007), los inventarios de bibliotecas (cfr. Cátedra 2004) e incluso las denominadas por Infantes «bibliotecas devaluadas» (1997, p. 287), más se va conociendo la realidad de que las mujeres eran buenas lectoras (cfr. Bernárdez 2007). Los abundantes ejemplos que aparecen en determinadas novelas, como en el *Quijote*, donde las mujeres muestran sus preferencias por obras de ficción, no religiosas, y la anticipada presencia en las tablas de la mujer lectora, en 1582, en la comedia de Juan de la Cueva, *El infamador* (donde Eliodora saben leer y escribir y decide acabar con los libros del Arcipreste de Talavera y los de Castillejo por misóginos) nos permiten indagar en la importancia de las imágenes visuales y los discursos de los personajes que sobre el tema difundió el teatro a partir de la comedia nueva.

Es evidente que el triunfo del teatro en el Barroco permitió llevar a las tablas la dialéctica entre la realidad social y la ilusión ante un nuevo modo de vivir y actuar por parte de la mujer, que contaba con ejemplos de la tradición escrita, de la pintura y de la vida, y que el éxito de la comedia permitió acercar a los espectadores. Hay que recordar, asimismo, la estrecha relación entre pintura y teatro, claramente expuesta en el *Persiles*

Biblioteca di *Rassegna iberistica* 5

DOI 10.14277/6969-163-8/RiB-5-58 | Submission 2015-07-31 | Acceptance 2016-03-31
ISBN [ebook] 978-88-6969-163-8 | ISBN [print] 978-88-6969-164-5 | © 2017

y avalada por Rojas Zorrilla, como ya estudiamos (cfr. Suárez 2004), y la consideración del teatro como un elemento de cultura, popularizada gracias a los criados quienes resumían de forma vulgar la información culta y así se asimilaba la cultura en diferentes niveles. Estos elementos previos justifican las interrelaciones sociales, artísticas y culturales recogidas en este género para ensayar las diferentes posturas ante temas tan importantes como la libertad, la justicia, el poder y la moral, que revelaban la oposición entre el mundo antiguo y el moderno que se iniciaba.

La educación de la mujer era fundamental y en el enfrentamiento entre pasado y presente los autores pudieron explorar, bajo el pretexto de lo peculiar femenino, los temas más importantes de la época. El que estos personajes sean los más ricos, variados y complejos de nuestra historia teatral, sólo comparables a los grandes de la tragedia antigua, no hay que considerarlo solo como un incentivo para captar espectadores, pues ¿en quién mejor que en la mujer se podía analizar lo justo y lo injusto, el derecho positivo y la ley natural y la conciencia individual y las normas sociales? Por vez primera, los dramaturgos revisaron la consideración de la mujer, desde los tratados tradicionales (Fray Luis en lo moral, Huarte en la medicina) hasta las posturas más abiertas (Castiglione, Erasmo y las doctrinas probabilistas), sin olvidar los elementos de la tradición popular, mucho más generosos en la defensa de la mujer que las propias leyes o costumbres de la época. Por ello, nos parece fundamental plasmar la riqueza visual y el discurso que sobre la mujer lectora proporciona este género, sobre todo por recoger elementos costumbristas y vivos de la realidad social. El material es muy amplio y solo pretendemos mostrar un panorama, pues su realización total requeriría un estudio voluminoso pero de extraordinario interés.

La visión de la mujer leyendo, bien estuviera en las escenografías o en las didascalías implícitas, debió de ser algo extraño, sobre todo para las espectadoras populares no acostumbradas a ver a mujeres con libros más que a las santas, sobre todo santa Ana y santa Teresa. La primera debía estar presente en el imaginario femenino, a juzgar por las múltiples representaciones que desde el siglo XIV en los libros de horas se venía haciendo, pero especialmente por los pintores bien conocidos por los dramaturgos, desde Lope. Solo hay que recordar a Botticelli, Yáñez de la Almedilla, colaborador de Leonardo (quien realizó varias iconografías del tema para la parroquia de San Nicolás en Valencia), toda la tradición de la escuela sevillana, Velázquez, Rubens,¹ Guido Reni, Alonso Cano, Murillo, etc, y que las estampas habían propagado, sin duda ninguna. Todas difundían la educación de la Virgen y, aun interpretándose esas

1 Rubens realizó otra imagen paralela a la de la Virgen leyendo dedicada a educación de María de Medici donde el papel de Santa Ana lo desempeña la diosa Atenea. Se ha interpretado esta dualidad como un intento de unificar la tradición cristiana y pagana.

lecturas en estricto sentido religioso, manifestaban la autonomía femenina para entender las letras divinas. En el caso de santa Teresa, desde su canonización en 1622, y las representaciones de Rubens, Zurbarán, Ribera y Velázquez, fue ampliamente conocida su afición a la lectura, pero esos modelos, como los de las mujeres nobles, sobre todo de los ambientes elitistas, como las participantes en *El Cortesano*, apenas tuvieron repercusión popular.

Sin embargo, el teatro sí colaboró en su difusión. Siguiendo los modelos iconográficos de las santas, el teatro religioso transmitió la imagen de la mujer lectora, como *Santa Juliana* (de Diamante), que aparece no solo leyendo sino escribiendo, o la propia *Santa Teresa de Jesús*, del mismo autor, en cuya acotación «aparece la santa sentada y sobre un bufete ha de haber unos libros». Estos modelos se repiten en personajes de la nobleza, tal como había hecho Rubens al poner en paralelo la educación de la Virgen con la de María de Medici, y son muchos los personajes nobles, como la reina Diana en *El dueño de las estrellas* (Ruiz de Alarcón) o la conocida Cristina de Suecia (en el auto *La protestación de la fe* y en la comedia *Afectos de odio y amor*, de Calderón y en *Quién es quien premia el amor*, de Bances Candamo), o la legendaria reina de Palmira (*La gran Cenobia*, de Calderón), las que se convierten en ejemplo para los espectadores. Incluso seres míticos, como la maga Circe en *El mayor encanto amor*, de Calderón, y su pariente Medea, en *El divino Jasón* y *Los tres mayores prodigios*, se presenta como experimentada científica y conocedora de todas las ciencias; sin embargo, por unos momentos, se olvidan de su condición mágica para defender el valor del estudio en las mujeres. No se pueden olvidar, en el amplio registro de mujeres estudiosas en este dramaturgo, los discursos y riqueza de imágenes visuales que ostenta Culpa en los autos, al presentarse como la más sabia y conocedora de todos los libros, escrituras y ciencias.

Personajes religiosos, nobles, míticos y alegóricos constituían una enseñanza para los espectadores, tanto por su palabra como por la visión que se ofrecía en el escenario. Junto a esos personajes excepcionales, el acceso de las mujeres a la Universidad permitió que no sólo pudieran ingresar en ella las pertenecientes a la nobleza sino a la burguesía acomodada. Su eco estaba vivo y se trasladó al teatro convirtiendo Salamanca en el espacio literario de emancipación femenina, siempre travestida de hombre, como ocurre en *El amor médico*, de Tirso o en *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas, entre otras obras. Asimismo, el recuerdo de los pocos, pero elocuentes ejemplos de mujeres cultas del entorno de la reina Católica, aún permanecía en la sociedad, como son los casos de Francisca de Nebrija, Lucía Medrano y, sobre todo, Beatriz Galindo, la Latina, consejera de la reina, que se convirtió en el primer icono de mujer seglar sobresaliente en el estudio de Humanidades y Ciencias. Su proeza se convirtió en materia dramática, y algunas protagonistas,

como Jerónima, de *El Amor médico*, de Tirso, se apoyaron en su ejemplo para defender su causa y llegó a considerarse un auténtico mito de la emancipación intelectual femenina:

La Reina doña Isabel
(que atenta hazaña dio fin)
empieza a estudiar Latín,
y es su preceptora en él
otra (que por peregrina
no hay ingenio que no asombre)
tanto, que olvidan su nombre,
y la llaman la latina. ([1635] 1997, p. 97, vv. 117-124)

El hecho de que *La Latina* dirigiese también una importante Academia en la que participaron eminentes comentaristas de los clásicos, influyó en la multiplicación de Academias por España, presididas por mujeres que seguramente habían estudiado Filosofía o Gramática y difundían estos conocimientos en sus círculos. El teatro, espejo de costumbres, introdujo y dio vida a esas Academias, que tenían lugar o bien en dependencias de la casa, o en el propio jardín (espacio femenino por excelencia) y cuya popularidad permitió a Polo de Medina titular su obra miscelánea *Academias del jardín* (1667). La organización y funcionamiento de estas tertulias femeninas pueden verse recreadas en la obras de Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*. En ésta, su autor recuperó el ambiente dialéctico y festivo que caracterizaba a estas reuniones.² En *Lo que son mujeres*, además ellas son quienes deciden qué hombres prefieren, pasando a ser ellos 'objetos de selección' de las mujeres.

Nuestro teatro áureo, en sus diferentes géneros, supo manifestar dialécticamente todas las posibilidades de la situación de la mujer. Precisamente la estructura de la comedia, con la participación y enfrentamiento de damas y caballeros, damas entre sí, y graciosos con damas, permitía mantener posturas muy divergentes para mostrar las distintas visiones acerca de la mujer lectora, pero su crítica resulta también muy ilustrativa del cambio que se estaba experimentando. En este género se defiende la preferencia del hombre para casarse con una mujer sin estudios porque las bachilleras no resultan buenas para engendrar hijos ni para ser buenas casadas, según algunos médicos (Huarte de San Juan) y algunos filósofos (Aristóteles), aunque hay una clara excepción en Calderón en *El sitio de Bredá*, cuyo protagonista no hace ningún

² Aunque las Academias solían tener carácter festivo, no se limitaban a celebrar el ingenio sobre temas de actualidad o literarios. María Cazalla, hermana del célebre arzobispo Juan de Cazalla, convirtió su casa en una verdadera Academia de teología en donde dio a conocer la doctrina de Erasmo.

asco a la bachillera. En general, lo más reiterado es el desprecio por las bachilleras, las cultas o de ingenio. En obras como *La dama boba*, *La boba para otros y discreta para sí*, *La doncella Teodor*, *Los embustes de Fabia*, *Averígüelo Vargas*, *Céfalo y Pocris*, *Con quien vengo, vengo*, *El escondido y la tapada*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Peor está que estaba*, etc., puede verse ese rechazo. La burla llega incluso al auto de *El gran teatro del mundo*, cuando el Labrador se queja de su suerte y culpa de ella a Eva, «que pecaba de bachillera» (Calderón de la Barca [1635] (2005), p. 71, v. 562). Por supuesto, esa burla constituía el blanco de las críticas entremesiles (*El doctor*, de Quiñones de Benavente) y era el contrapunto necesario para establecer esa tensión de la época entre la crítica a la mujer que abandonaba sus labores y el aumento de mujeres poetas y dramaturgas en la época. A los graciosos les corresponde la función de criticar a las 'letradas', «que como gallina echada | en su estrado suele estar» (*El cuerdo en su casa* de Lope de Vega 1929b, p. 566a), hasta el punto de hacer del término bachillera un insulto.

En el polo opuesto, se manifiesta la defensa de la mujer lectora. Además de las mujeres de la Antigüedad, de las cultas y las religiosas, también se hicieron famosas otras que no pertenecían a las clases privilegiadas. Es el caso de Feliciano Enríquez, inspiradora de Rosarda, protagonista de *El alcalde mayor*, de Lope. Se trata de una curiosa pieza en que una mujer, amante del estudio, se disfraza de hombre y estudia leyes en Salamanca alcanzando el cargo de alcalde mayor de Toledo. Lope nos ofrece una documentada bibliografía sobre los manuales más leídos en la época (de astrología, arte y derecho) y que resultan familiares para la protagonista. La atrevida decisión de Feliciano³ de ingresar en la Universidad fue llevada al escenario también por Mira de Amescua en *La Fénix de Salamanca*, y Rojas Zorrilla, en *Lo que quería ver el marqués de Villena*, recuperó el ambiente universitario salmantino y la hizo obtener a su protagonista una cátedra bajo el nombre de Doctor Madrid.

En la realidad, aunque la mujer tenía pocas posibilidades para aprender, podía, no obstante, acceder a la cultura oral (sermones, cantos, romances, lecturas públicas en voz alta, religiosas y profanas), lo que la permitía entender las citas y referencias que el teatro comunicaba. Resulta interesante cómo la joven esposa de *El comendador de Ocaña* demuestra conocer perfectamente el abecedario cuando le recita a su esposo todas las cualidades que éste ha de tener, tal como él había hecho antes acerca de los deberes de una buena esposa. Aunque no sabemos si sabía leer, lo cierto es que conoce perfectamente el abecedario y esa misma retahíla la recita otro personaje de Lope en la comedia pastoril *La Arcadia*, aunque en este

3 Autora muy elogiada por Lope y que en su madurez literaturizó su propia biografía en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*.

caso la mujer no solo sabe leer y escribir sino que conoce perfectamente el valor del estilo y lo utiliza para leer un soneto de dos maneras diferentes con solo cambiar la puntuación, anécdota muy curiosa y desde luego muy original tratándose de un personaje femenino.

El temor de moralistas sobre la desgracia que podía acarrear el saber y escribir, por las cartas o notas que pudiera recibir y enviar la mujer, fue utilizado en el teatro para generar conflictos dramáticos. Se puede ver con mucha frecuencia en obras de Lope (*La boba para los otros y discreta para sí, El gallardo catalán, Lo cierto por lo dudoso, El hombre por su palabra*), de Tirso (*El condenado por desconfiado, Todo es dar en una cosa*) y de Calderón (*Cada uno para sí, El José de las mujeres, Las armas de la hermosura*), entre otros.

Lope de Vega defendió en varias obras, pero especialmente en el Libro IV de *El peregrino* (1604), a las mujeres cultas de diferentes épocas a las que dedicó grandes elogios, como analizó Vosters (1968), y recuperó en su teatro nombres míticos (Musas, Sibilas, Casandra, Nicostrata), personajes históricos (Débora, Safo, Cornelia de los Gracos, Santa Paula), y añadió una nutrida lista de damas famosas de la época, algunas de las cuales se convirtieron en personajes dramáticos, como la citada Feliciano y Valentina Pinelo (agustina sevillana, conocida por el sobrenombre de 'Penélope cristiana'), posible modelo de su comedia sobre santa Ana, *La Madre de la mejor*, aunque también coincide con el apodo que recibe Dorotea, la protagonista de *La pobreza estimada*, también calificada de «Penélope cristiana» (Vega 1994, p. 631). Juliana Morell fue dramatizada como Florela en *La prueba de los ingenios*, reconociendo en sus versos la altura a la que había llegado en filosofía, astrología, aritmética y matemática, hasta el punto de considerarla «la Sibila | de Mantua» (Vega 1971, p. 318b)

Si Lope inicia este camino de presentar y defender a la mujer culta, sus seguidores insisten en el tema y Calderón convierte esa defensa en un auténtico plano de igualdad con el hombre. Incluso en los autos presenta, bajo la encarnadura femenina, personajes fundamentales como la Discreción que se enfrenta al Poder para hacerle reflexionar sobre la importancia de estudiar antes de gobernar (*No hay más fortuna que Dios*). Le reprocha al Poder, hombre, su escasa atención por los libros y destaca la necesidad de leer para aprender incluso las virtudes necesarias para participar en la vida pública y privada, al tiempo que le recuerda el «esfuerzo», «fatigas», «vigilias», «ansias» y «anhelos» «que cuesta el estudio» (Calderón 1952, pp. 624a-b). La acotación presenta visualmente ante los espectadores a la mujer leyendo, como si se tratase de un cuadro de la época: «*En el Tablado corriendo una Cortina, se verán estantes de libros, y en medio una mesa con papeles, y recado de escribir, y la Discreción leyendo, sentada* (p. 623-b). No es el único ejemplo de auto sacramental. En *Los alimentos del hombre*, la Justicia (femenina) en su trono se muestra igualmente delante de un bufete para dictar leyes justas.

En los dos casos, se trata de una enseñanza visual y discursiva para el espectador.

Este tipo de acotaciones, con mujeres ante su bufete y escribanía, que suele aparecer al principio de la obra o al inicio de una jornada, es decir, en los ejes dramáticos fundamentales, le permitía al espectador familiarizarse con esa estampa, que también la pintura había difundido, sobre todo en los modelos holandeses (Vermeer, *Muchacha leyendo una carta*, *Muchacha escribiendo una carta*, *Dama en amarillo escribiendo* y *Lectora en azul*; o de Gerard Ter Borch, *Mujer escribiendo una carta*, *La carta*, o Gabriel Metsu, *Mujer que recibe una carta*). En el teatro esas imágenes presentan a la mujer 'sentada en un bufete' con libros o instrumentos de escribir (*El dueño de las estrellas*, *Industrias contra fineza*, *La gran Cenobia*, *Afectos de odio y amor*, *De cosario a cosario*, *Santa Teresa*) y otras, simplemente escribiendo, leyendo o entre libros (*Los melindres de Belisa*, *Examen de maridos*, *La viuda valenciana*, *La reina de los reyes*, *La Arcadia*), y en algunas se relata la actividad intelectual (*La villana de Vallecas*, *El semejante a sí mismo*, *Examen de maridos*).

Lo importante es que no se queda en un cuadro o una referencia el tema, sino que la mujer que escribe o lee tiene su propio discurso. En ocasiones, el discurso femenino no aparece precedido de imágenes visuales ante el espectador, pero su importancia es decisiva para corroborar el interés por el tema que, aun teniendo en cuenta su esencia dramática, no se puede negar que se trata de una auténtica lección. Lope siempre elige a mujeres en cuya actuación puede observarse la cercanía del modelo real, por un parte, y la fuerza ideal, por otra. En esa dualidad reside la sugestiva serie de personajes que dejaron huella en los dramaturgos posteriores. Como símbolo del tema que nos ocupa, habría que colocar en primer lugar a Laura, *La vengadora de las mujeres*, donde todo su parlamento inicial reproduce la tensión humana soportada por la mujer: su falta de libertad, su fragilidad en cuestiones de honor, su imposibilidad de seguir estudios en la Universidad, etc. Su decisión de vengar a todas las mujeres convirtió la obra y al personaje en un decidido emblema de su emancipación. Hay que pensar que el éxito obtenido por la actriz María de Alcaraz y León en los corrales madrileños no pudo deberse sólo a su buen hacer recitativo; algo más debió calar en las espectadoras.

En relación con la lectura y el estudio, son bastantes las protagonistas que muestran su entusiasmo por los libros, como Rosaura, conocedora del latín y «lectora de mil libros curiosos» (Vega 1929a, p. 215a) (*El alcalde mayor*); Leonarda, quien lee para entretenerse y conoce bien a Espinel, Gálvez de Montalvo, Cervantes, el Cancionero (*La viuda valenciana*); Nise (*La dama boba*, donde puede seguirse también el sistema de instrucción de la mujer); o Belisa (*Los melindres de Belisa*). Los ejemplos son muy variados. En *La doncella Teodor*, basada en una leyenda, la protagonista, una esclava comprada por un mercader que le dio estudios, consigue

salvarle cuando está arruinado gracias a sus conocimientos. El autor la propone como modelo femenino y el hombre defiende su sabiduría. Resulta igualmente interesante la facilidad para la retórica de Belisarda quien, en comedia pastoril *La Arcadia*, escribe una carta-soneto para su amiga Anarda y ella, experta en puntuación, 'partiendo los versos' y estableciendo nuevas pausas diferentes al original, da un nuevo sentido a la carta y transforma el mensaje recibido en otro que contente al seductor.

Si Lope desarrolla un discurso elogioso para la mujer, Tirso avanza en esa creación de caracteres femeninos y en el desarrollo de fórmulas teatrales para convencer a los espectadores de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres y, por tanto, del derecho al estudio. De entre los variados tipos creados por Tirso, destacan las protagonistas de ambiente urbano, el más apropiado para mostrar damas atrevidas, libres, inconformistas, capaces de romper las reglas sociales sin que la misma sociedad se percate de ello. Sus personajes muestran gran modernidad, como la Jerónima de *El amor médico*, cuyas ideas pueden engrosar las antologías de la más auténtica defensa de la mujer. En *El celoso prudente* también se presenta a una mujer leyendo una carta al principio de la obra, que constituye el nudo dramático de la misma, y Jusepa se muestra buena lectora del portugués (*Por el sótano y el torno*). Por otra parte, resulta muy interesante cómo la protagonista de *La fingida Arcadia* se muestra gran lectora de Lope y de Garcilaso. Da una lección del conocimiento que se tenía del autor más famoso de la época, y lo curioso es que se nos dice que sus libros están en el jardín, de modo que el ámbito natural femenino se une aquí con los libros. Asimismo, por el discurso del padre puede verse que también en las familias había interés en que las mujeres estudiaran.

Si la aportación de Tirso se basa en la exteriorización dinámica y plenamente activa de la mujer para afirmar su valor en la vida social, la de Calderón es el resultado de una profundización interior. Sin relegar las anécdotas ni los recursos consagrados en la escena por sus predecesores, el dramaturgo utiliza un mecanismo nuevo, basado en las leyes y en la moral natural, consistente en aplicar la doctrina probabilista para juzgar a la mujer. Tal doctrina, desarrollada por Suárez, distinguía entre el fuero externo (ley positiva) y el interno (de la conciencia), de manera que la defensa de la mujer (lo mismo que la del hombre) cobra una importancia fundamental. Diríamos que obliga, pues es consecuencia de la aplicación de un derecho. Por ello, en muchas ocasiones Calderón llega a burlarse de los moralistas que tantas prohibiciones intentaban sobre las mujeres y tanto las condenaban. Es lo que sucede en *Las armas de la hermosura*, en donde la romana Veturia se enfrenta a las leyes del honor, afirma el valor intelectual de las mujeres y se opone a las arcaicas leyes de la justicia para la mujer cuando la del hombre se rige por un derecho más moderno.

A partir del ejemplo histórico de Cristina de Suecia, en *Afectos de odio y amor*, el dramaturgo alienta a las mujeres a estudiar porque «ser valientes y ser sabias | es acción del alma, y no es | hombre ni mujer el alma» (Calderón 1956, p. 1759b). Tanto en comedias como en dramas, tragedias e incluso en autos, la variedad y riqueza de matices con que presenta al personaje femenino es extraordinaria, pero su más importante aportación al tema es la libertad de conciencia que exhiben sus mujeres, y por tanto su libertad para estudiar. Cualquier elemento de ficción le sirve al autor para hacer un homenaje a la mujer culta. Un ejemplo muy interesante es el de Eugenia, protagonista de *El José de las mujeres*, atrapada intelectualmente por un texto sobre el que reflexiona y que le sirve de pauta para defender el estudio.

Su discípulo, Rojas Zorrilla, siguió la línea de la defensa de la mujer y no sólo la igualó al hombre en capacidad sino que incluso propuso su superioridad. El ejemplo de *Lo que quería ver el marqués de Villena* puede servir como resumen del carácter espectacular del teatro (con la presencia de espejos mágicos que permiten ver la realidad en diferentes espacios), del interés por teatralizar lo legendario (la cueva de Salamanca y el marqués de Villena), de acercar lo cotidiano y real al público (ambiente festivo de los estudiantes y sus formas de diversión), de transmitir una información sobre el método de alcanzar una cátedra universitaria o la forma de celebrar una Academia, presidida por una mujer y, sobre todo, hacer de la mujer culta un nuevo emblema de modernidad. Por algo la obra no termina como la mayoría, con casamiento. El camino iniciado por Lope se puede cerrar con el ejemplo de Bances Candamo en *Afectos de odio y amor*, sobre la reina Cristina de Suecia, modelo de mujer culta.

Aunque los ejemplos se multiplican en todos los autores, e incluso podría realizarse una rica antología de mujeres lectoras, lo importante es que el teatro barroco resulta el mejor vehículo para expresar la importancia y necesidad de la mujer de acceder a la cultura y permitir su independencia, la posibilidad de ejercer su voluntad y el conocimiento de las leyes para no estar sometida y obrar libremente en la vida, y así decidir también en sus sentimientos. En el fondo, los múltiples ejemplos de mujeres lectoras en el teatro revelan el triunfo de la modernidad frente a un mundo de normas rígidas de las que el individuo trataba de escapar. El teatro permitía, por su capacidad dialéctica, romper con los tópicos y arriesgar posturas nuevas, como ocurre con el tema de la mujer lectora.

Bibliografía

- Bernárdez, Asunción (2007). «Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de oro». *Edad de Oro*, 26, pp. 67-89.
- Calderón de la Barca, Pedro (1952). «No hay más fortuna que Dios». En: *Obras completas*, vol. 3. Edición de Ángel Valbuena. Madrid: Aguilar, pp. 609-634.
- Calderón de la Barca, Pedro (1956). «Afectos de odio y amor». En: *Obras completas*, vol. 2. Edición de Ángel Valbuena. Madrid: Aguilar, pp. 1747-1797.
- Calderón de la Barca, Pedro [1635] (2005). *El gran teatro del mundo*. Edición de Enrique Rull. Barcelona: Ollero y Ramos.
- Cátedra, Pedro M.; Rojo, Anastasio (2004). *Bibliotecas y lecturas de mujeres: Siglo XVI*. Salamanca: Instituto de la Historia y del Libro y la Lectura.
- Infantes, Víctor (1997). «Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas». *Les livres des Espagnols à l'Époque Moderne*, núm. monogr., *Bulletin Hispanique*, 99, pp. 281-292.
- Suárez, Ana (2004). «Visualización teatral y alegórica en el Persiles». En: Villar Lecumberri, Alicia (ed), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa 1-5 de septiembre de 2003), vol. 1. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 1027-1046.
- Tirso de Molina [1635] (1997). *El Amor médico*. Edición de Blanca Oteiza. Madrid: Revista de Estudios. Pamplona: GRISO. Universidad de Navarra.
- Vega, Lope de (1929a). «El alcalde mayor». En: *Obras de Lope de Vega*, tomo 11. Edición de la RAE (nueva edición). Madrid: Imprenta de Galo Sáez, pp. 210-245.
- Vega, Lope de (1929b). «El cuerdo en su casa». En: *Obras de Lope de Vega*, tomo 11. Edición de la RAE (nueva edición). Madrid: Imprenta de Galo Sáez, pp. 547-586.
- Vega, Lope de (1971). «La prueba de los ingenios». En: *Obras de Lope de Vega*. Madrid: Atlas, (BAE t. 246, vol. 30), pp. 275-338.
- Vosters, Simón A. (1968): «Lope de Vega y las damas doctas». En: Magis, Carlos H. (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (México D.F., 26-31 de agosto de 1968), vol. 3. México: El Colegio de México, pp. 909-921.