

DRAMATURGIAS LÉSBICAS EN EL SIGLO XVIII: *LA MAYOR DESCONFIANZA O AMAR DEIDAD A DEIDAD* COMO TEXTO SUBVERSIVO*

Lesbian Dramaturgies in the 18th Century: La mayor desconfianza o amar deidad a deidad as Subversive Text

Eva MORENO LAGO
Universidad de Sevilla
emoreno3@us.es

Fecha de recepción: 01/09/2024
Fecha de aceptación: 07/12/2024

RESUMEN: La comedia *La mayor desconfianza o amar deidad a deidad*, atribuida a «una dama sevillana» y conservada en un manuscrito de la BNE, constituye uno de los primeros ejemplos de representación de las experiencias lésbicas en la literatura del siglo XVIII. En este estudio se explora cómo, por medio de una relación homoerótica entre dos personajes femeninos, la obra desafía, de manera sutil, las normas sociales y literarias de su contexto cultural, insinuando una resistencia a las estructuras patriarcales y heteronormativas. Utilizando un enfoque interdisciplinar que fusiona la crítica literaria feminista, el análisis intertextual y los estudios de identidad sexual, se han examinado las dinámicas de poder y las representaciones de género en torno a la obra. A pesar de las críticas estilísticas, los resultados evidencian que esta obra es relevante para la historia del teatro español y merece una mayor atención por abordar las experiencias y deseos lésbicos de una manera compleja y temprana. Se concluye que la obra es fundamental para los estudios de género y la literatura, al visibilizar experiencias históricamente marginalizadas.

* Este trabajo se ha realizado al amparo de un Contrato de Acceso al Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación para el Desarrollo del Programa Propio de I+D+i de la Universidad de Sevilla financiado por el VI PPIT-US.

Palabras clave: identidades lésbicas; teatro español del siglo XVIII; crítica literaria feminista; resistencia patriarcal; intertextualidad; teatro privado.

ABSTRACT: The comedy *La mayor desconfianza o amar deidad a deidad*, attributed to «a Sevillian lady» and preserved in a manuscript of the BNE (National Library of Spain), constitutes one of the earliest examples of lesbian experiences represented in 18th-century literature. This study explores how, through a homoerotic relationship between two female characters, the work subtly challenges the social and literary norms of its cultural context, suggesting resistance to patriarchal and heteronormative structures. Using an interdisciplinary approach that combines feminist literary criticism, intertextual analysis, and sexual identity studies, the dynamics of power and gender representations surrounding the work have been examined. Despite stylistic critiques, the findings demonstrate that this work is relevant to the history of Spanish theater and deserves greater attention for addressing lesbian experiences and desires in a complex and early manner. It concludes that the work is fundamental to gender and literary studies by making historically marginalized experiences visible.

Key words: lesbian identities; 18th-century Spanish theater; feminist literary criticism; patriarchal resistance; intertextuality; private theatre.

La comedia *La mayor desconfianza o amar deidad a deidad*, atribuida a «una dama sevillana», ofrece una ventana poco común al tratamiento de las identidades disidentes en la literatura del siglo XVIII. Esta obra presenta una relación amorosa entre dos mujeres como eje central de la trama, lo que supone un desafío a las normas literarias y culturales de la época. A pesar de la marginación histórica de las voces femeninas y lésbicas en la narrativa literaria y en la historia, este texto emerge como una pieza fundamental para la reconstrucción de un pasado poco conocido.

El análisis de esta comedia es especialmente relevante en un contexto en el que las representaciones de relaciones entre mujeres han sido tradicionalmente ignoradas o eliminadas de los registros literarios españoles. A diferencia de la literatura anglosajona, donde los estudios sobre el lesbianismo han tenido una mayor difusión, la literatura española e hispanoamericana aún carece de un corpus de textos de temática lésbica (cuya ausencia se multiplica si se busca que estén escritos por mujeres) y, como consecuencia, de estudios y análisis sobre la representación de las identidades sexuales femeninas no normativas. Esto convierte a *La mayor desconfianza o amar deidad a deidad* en un eslabón clave para entender no solo el discurso lésbico en la literatura española, sino también para cuestionar la construcción de género y deseo en una sociedad profundamente marcada por el patriarcado.

A pesar de su relevancia, ya que esta comedia es, hasta la fecha, la primera pieza teatral escrita por una mujer que aborda la temática lésbica, ha recibido

escasa atención crítica. Las pocas veces que ha sido mencionada, como se verá en el siguiente apartado, ha sido objeto de severas críticas por sus supuestas deficiencias estilísticas, lo que ha llevado a minimizar su valor literario. No obstante, un enfoque contemporáneo desde la crítica literaria feminista permite reevaluar la obra más allá de su estética y considerar su capacidad para visibilizar identidades disidentes y cuestionar las jerarquías de poder impuestas por la sociedad.

Este artículo busca recuperar el valor cultural, social y literario de este manuscrito mediante un análisis centrado en la representación del amor entre mujeres, las tensiones de clase y poder y el uso de las estructuras convencionales del teatro mitológico y cortesano para desafiar las normas sexuales y de género. A través de esta lectura, se argumentará que *La mayor desconfianza o amar deidad a deidad* no solo debe ser considerada por su lugar en la historia del teatro español, sino también por su contribución a la representación temprana de identidades disidentes, lo que la convierte en un texto relevante tanto para los estudios de género como para la historia de la literatura.

1. DEL CANON A LA DISIDENCIA: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS LECTURAS

La primera vez que se menciona este manuscrito es en la pionera publicación de Manuel Serrano y Sanz (1903-1905), titulada *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1933*. Este registro inicial sitúa el manuscrito dentro del ámbito de la literatura femenina, marcando un hito en la documentación de autoras españolas. Más recientemente, en el volumen I de *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, este manuscrito y las cuatro obras que alberga (dos comedias y dos sainetes) vuelven a ser referenciados. En concreto, el capítulo dedicado a las «Autoras en el teatro español. Siglos XVI-XVIII», escrito por Fernando Doménech, ofrece una relación de los personajes de las cuatro obras atribuidas a «Una dama sevillana», un resumen y un breve comentario. La evaluación de Doménech sobre la comedia que aquí se analiza es negativa:

Es una comedia torpe, artificiosísima, prolija, lenta hasta la exasperación y tópica sin paliativos. Evidentemente a su autora, poco hábil, se le escapa constantemente de las manos la acción y la sustituye por larguísimos parlamentos declarativos, en que los personajes vuelven a contar lo que acabamos de ver, o por repetitivas escenas de galanteo, todas iguales.

La versificación es vulgarísima. El lenguaje, pobre, de un barroquismo tardío, sin brillo y sin emoción. El resultado, insufrible. (Doménech, 1997: 417)

Este juicio destaca las limitaciones estilísticas y estructurales que comprometen la calidad de la obra, aunque también valora previamente el «planteamiento asombroso» de la comedia. Sin embargo, es precisamente esta crítica la que abre un espacio para un análisis más profundo y matizado, que va más allá de la valoración estética para explorar la innovación temática y contextual de la comedia. El presente estudio se propone analizar la originalidad temática de la obra y su

relevancia dentro del contexto teatral y social de la época. Se examinará cómo la obra ofrece una perspectiva valiosa sobre una realidad social que ha sido históricamente opacada por el canon literario. Al abordar estas cuestiones, se pretende reivindicar la importancia de esta comedia dentro de un marco más amplio de estudios literarios y culturales.

El único estudio previo centrado en este manuscrito es el análisis de la primera comedia, *Comedia Famosa El Exemplo de Virtudes y Santa Isabel, Reyna de Ungría* (Soufas *et al.*, 2005), que defiende la obra por su sofisticación y complejidad dramática. Según este análisis, la comedia es capaz de mantener la intriga a la vez que entrelaza la vida de una santa del siglo XIII con los acontecimientos políticos del Estado español del siglo XVIII. Este enfoque contrasta significativamente con la valoración de Doménech, quien la describe como «superficial, tópica, aburrida y profundamente vieja» (1997: 415). Mientras que Doménech subraya las limitaciones estéticas de la obra, el estudio colectivo encabezado por Soufas adopta una perspectiva desde la crítica literaria feminista, apreciando cómo la dramaturga cuestiona la legitimidad de las figuras de poder y ofrece un análisis que va más allá de los criterios estéticos convencionales, valorando la obra por su capacidad de desafiar las normas sociales y su relevancia temática.

2. HACIA UNA IDENTIDAD LÉSBICA EN EL SIGLO XVIII: HIPÓTESIS Y ENFOQUES METODOLÓGICOS

Como ya se ha mencionado, este manuscrito representa un eslabón clave en la recuperación de una voz literaria femenina y lesbiana que ha sido silenciada durante siglos. A través de su estudio, es posible empezar a reconstruir un lenguaje propio y una narrativa que permita explorar las experiencias e identidades lésbicas en el pasado, más allá de las normativas impuestas por la sociedad patriarcal. La autora anónima utiliza las estructuras teatrales existentes, en concreto las del teatro cortesano y las referencias mitológicas, para explorar identidades femeninas disidentes, cuestionando las expectativas matrimoniales y la legitimidad del deseo de las mujeres. La relación entre Celia y Lucrecia refleja una temprana manifestación de lo que hoy entendemos como identidad lesbiana, y su tratamiento dentro de la obra sugiere una resistencia velada a los sistemas tradicionales que limitan las expresiones de amor entre dos mujeres pertenecientes a una clase social alta.

La pregunta de investigación que guiará este estudio es la siguiente: ¿de qué manera permite la comedia reconstruir un lenguaje propio y una representación de las experiencias e identidades lésbicas en el siglo XVIII? Este análisis busca explorar cómo la obra abre un espacio para visibilizar relaciones disidentes y elaborar una dramaturgia que, a pesar de las restricciones sociales de la época, refleja las vivencias de las mujeres que amaron a otras mujeres. Para analizar el manuscrito siguiendo la hipótesis planteada, se enfoca el estudio desde una perspectiva de identidad y contexto. El análisis de la identidad de los personajes se puede llevar a

cabo mediante las categorías sexuales como construcciones culturales e históricas, tal como señalan autores como Foucault (1989) y Weeks (1987). A pesar de que el concepto de lesbianismo no existía como tal en el siglo XVIII, la relación entre Celia y Lucrecia refleja una atracción que se puede interpretar a través de la lente de las identidades disidentes. Las dinámicas de poder y los obstáculos sociales que enfrentan, como el matrimonio concertado entre Lucrecia y el Príncipe de Inglaterra, reflejan cómo las expectativas sociales limitan la libre expresión de las relaciones amorosas entre mujeres.

Desde la perspectiva de Olga Viñuales (2000), la relación entre Celia y Lucrecia refleja un proceso de negociación constante de sus identidades (de clase, de género y de edad) en el contexto social. La imposibilidad de concretar la relación dentro de los parámetros sociales muestra cómo la heterosexualidad institucionalizada excluye las relaciones no normativas, relegando el deseo erótico entre mujeres a una esfera marginal. Sin embargo, se analizará cómo las identidades más fuertes son las de clase y de edad, ya que el deseo lésbico sí puede expresarse de manera más abierta entre personajes de clases bajas, como las criadas, donde las restricciones sociales del matrimonio no son tan estrictas.

El enfoque de Goffman (1993) sobre el estigma y la revelación de la identidad también es relevante para el análisis de esta obra. A diferencia de lo que postula Goffman, Celia y Lucrecia no ocultan sus sentimientos durante la obra. De hecho, Celia anuncia su amor por Lucrecia desde el comienzo y, en momentos clave (como el final de la obra), Lucrecia revela esta relación en presencia de otros personajes. Sin embargo, la estructura social y la identidad de clase de ambas dificultan la posibilidad de que su relación prospere, puesto que los intereses familiares prevalecen sobre el amor personal.

Además, se puede aplicar la idea de constructo cultural de la identidad lesbiana, como plantea Plummer (1995), a la relación entre Celia y Lucrecia. A pesar de la falta de una categoría sexual definida en la época, la atracción entre ellas puede entenderse como un desafío a la normatividad de género. Este proceso de identificación y su significado cultural pueden interpretarse como un intento de las protagonistas de vivir de acuerdo con sus deseos, aunque finalmente deban ceder a las presiones sociales de su entorno.

Asimismo, la temática sáfica abordada en la comedia entronca inevitablemente con los conceptos de «heterosexualidad obligatoria» y «heteronormatividad», acuñados por Adrienne Rich (1996) y que se utilizarán en el análisis de la comedia. Rich argumenta que la existencia lesbiana ha sido sistemáticamente borrada de la historia y que la heterosexualidad ha sido impuesta y mantenida a la fuerza como norma. Define la heterosexualidad obligatoria como una institución, es decir, un conjunto de las relaciones de poder que han normalizado la sexualidad, equiparando las relaciones heterosexuales con lo que significa ser humano. Este marco teórico es crucial para entender cómo, en la comedia, la heterosexualidad femenina obligatoria ha suprimido tanto la resistencia de las protagonistas ante esta imposición como la posibilidad lesbiana. Además, Rich aboga por el uso de la

expresión «existencia lesbiana» puesto que «sugiere tanto el hecho de la presencia histórica de las lesbianas como también nuestra continua creación del significado de esa existencia» (Rich, 1996: 13).

El concepto de heterorrealidad propuesto por Janice Raymond (1986) es también fundamental para comprender las dinámicas que se desarrollan en la comedia. Este término se refiere a una visión del mundo que concibe a la mujer siempre en función de su relación con el hombre, de modo que, cuando las mujeres están juntas, se las percibe como mujeres solas. Esta visión contribuye a ocultar lo que Raymond denomina la «realidad real», es decir, el «ginecoafecto», incluso para las propias lesbianas.

Además de los enfoques ya desarrollados, se utilizará también la intertextualidad como herramienta crítica para evidenciar las posibles influencias literarias que han moldeado la construcción de la obra. Este enfoque permitirá analizar cómo la autora dialoga con otras tradiciones y textos del Siglo de Oro, en particular, con las obras de Calderón de la Barca y otros dramaturgos barrocos, cuyas estructuras temáticas y estilísticas parecen resonar en su obra.

3. AUTORÍA, LENGUAJE Y DATACIÓN DEL MANUSCRITO

El manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España contiene dos sainetes y dos comedias. La primera, titulada *Comedia Famosa El Exemplo de Virtudes y Santa Isabel, Reyna de Ungría*, está «compuesta por una dama sevillana a los 14 años de edad» (f. 1)¹. Esta obra, que abarca aproximadamente 70 páginas, refleja la precocidad literaria de la autora, que manifiesta su edad como signo distintivo de su vocación en la escritura. El estudio que encabezó Teresa Soufas acepta la identidad femenina de la autora, aunque se desconozcan más datos. Su defensa se debe a «la intrigante perspectiva feminocéntrica del drama y en parte porque no hay ninguna razón obvia que explique por qué un dramaturgo masculino considerara necesario firmar su obra con tal rúbrica» (Soufas *et al.*, 2005: 127). Entre la primera y la segunda jornada se incluye el *Sainete I* y entre la segunda y tercera, el *Sainetillo*, ambos en romance. Estos sainetes, protagonizados por dos «viejas», refuerzan la perspectiva feminocéntrica que destaca Soufas en su análisis.

1. El manuscrito, identificado con la signatura MSS/17430 (BNE), presenta una foliación moderna realizada a lápiz. No obstante, se ha detectado un error en la secuencia de numeración, ya que salta de la página 111 a la 113, omitiendo la 112. Para referenciar la obra en este trabajo, se empleará la numeración de esta foliación moderna, utilizando la abreviatura «f.» seguida del número correspondiente de página. La referencia a la autora será omitida, ya que su identidad (nombre y apellidos) permanece desconocida. Del mismo modo, no se incluirá la fecha de creación de la obra, dado que nunca fue publicada y no existe un registro preciso que determine su cronología exacta.

La segunda comedia, *La mayor desconfianza o amar deidad a deidad*, es considerablemente más extensa y está firmada por la misma autora, aunque sin especificar la edad. La diferencia en la extensión y el detalle de estas obras sugiere un posible desarrollo en la habilidad y la madurez de la autora. Mientras que la primera comedia fue escrita en su juventud, exhibiendo un talento temprano, la segunda parece haber sido compuesta en una etapa más madura de su vida, evidenciando una evolución en su estilo y comprensión dramática.

La variación lingüística presente en el manuscrito refuerza el origen de la autora anónima. Se aprecia un uso sistemático de la letra «s» en lugar de la «c» o «z», en palabras como «forsoso», «complaser», «finesa», «hise», etc. También se observa una confusión entre los fonemas «r» y «l» en ciertas palabras, como «artas» en lugar de «altas»². Además de las variaciones fonéticas, el texto presenta ejemplos de falta de concordancia gramatical, como en la frase donde «faltan» no concuerda en género y número con «enseñanza». El seseo constante es una marca distintiva del habla andaluza y, en particular, del habla sevillana, aunque el rotacismo no es exclusivo de esta ciudad, ambas juntas sugieren la influencia local de la autora. Además de las variaciones fonéticas, las discordancias incrementan la influencia del habla coloquial. A falta de una gramática que unificara la escritura, la autora transcribía las palabras en el dialecto que le era natural, reflejando su entorno geográfico y cultural. Se entiende, además, que esta «dama sevillana» no solo evidencia en el texto su identidad regional, sino también la del público para el que probablemente escribía. Este registro lingüístico, por lo tanto, es una forma de conectar con su audiencia y situar la obra en un contexto que es, al mismo tiempo, local y familiar para sus contemporáneos. Asimismo, este rasgo puede denotar una formación autodidacta de la escritora.

En cuanto a la datación del manuscrito, aunque la BNE lo ha catalogado dentro del siglo XVIII, en un amplio rango que abarca desde 1701 hasta 1800, las referencias a la guerra de Sucesión de la primera comedia permiten ubicar la escritura de los textos en la década de 1710 o de 1720. Además, la aparición de la palabra «chichisveo» en el *Sainete I* y la propia temática del cortejo sitúan este manuscrito indudablemente en el siglo XVIII. Según Martín Gaite, esta moda entró en España con este término proveniente del italiano «cicisveo», y «luego vino a llamarse más castizamente cortejo» (2017: 29). La circulación de este término es común en los textos de finales de la década de 1710 y «desapareció con el correr del siglo XVIII» (Martín Gaite, 2017: 21), lo que proporciona un indicio para ubicar más precisamente la redacción del manuscrito. Estos dos elementos, es decir, las referencias históricas y el uso léxico, son los principales indicativos que permiten realizar una aproximación sobre la fecha de composición de los textos.

2. Esta variación es típica del dialecto andaluz, conocida como rotacismo, donde a menudo se producen intercambios entre estos sonidos.

4. CENSURA Y RESISTENCIA EN EL TEATRO SEVILLANO DEL SIGLO XVIII

Si se tiene en cuenta la datación aproximada del manuscrito y el origen de la autora, esta comedia se sitúa en un contexto histórico y social particular marcado por la prohibición de las representaciones teatrales públicas en Sevilla. Este periodo es significativo no solo por las restricciones impuestas al teatro, sino también por la adaptación y evolución del mismo a través de medios alternativos como la lectura en espacios privados.

En el último tercio del siglo XVII, algunos enemigos del teatro emprendieron algunas campañas para prohibirlo en la ciudad de Sevilla. En 1677, las representaciones teatrales fueron prohibidas temporalmente, una medida influenciada por la prédica del jesuita padre Tirso González, quien proclamó desde el púlpito: «mientras en Sevilla no hubiese comedias estaría libre de la peste» (Molina García, 2017: 101). Esta declaración fue tomada casi como una profecía, y el Ayuntamiento de Sevilla suprimió las representaciones teatrales durante un tiempo prolongado. Más tarde, con la intervención de Miguel de Mañara, se prohibieron definitivamente. En consecuencia, tres generaciones de sevillanos, entre los siglos XVII y XVIII, crecieron sin experimentar el teatro en vivo³. Solo se permitía la lectura de obras o algunos espectáculos privados, pero no su representación en teatros profesionales.

La prohibición de las representaciones teatrales abrió paso a una época dorada para las comedias impresas, estableciendo el teatro leído como la norma. Vega García-Luengos afirma que las imprentas de la ciudad ostentaron «una de las más nutridas producciones teatrales de la geografía peninsular» con un formato de comedia suelta para facilitar su distribución, habiéndose localizado más de setecientas cincuenta obras impresas durante este siglo (1991: 47-48). Aguilar Piñal permite aventurar que las impresiones fueron de un millón y medio de comedias, sin contar con entremeses y otros subgéneros entre las cuatro imprentas hispalenses (Aguilar Piñal, 1974: 28). El hecho de que *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad* esté en formato manuscrito sugiere que estaba destinada a ser leída o representada en espacios privados, posiblemente en salones de familias pudientes de Sevilla. Esta práctica de realizar lecturas privadas permitió que el teatro continuara influyendo culturalmente, a pesar de las restricciones. Esta modalidad de recepción del teatro explica, en parte, la presencia de «larguísimos parlamentos declarativos» (Doménech, 1997: 417) y la riqueza en las descripciones de los elementos visuales. La obra bebe de la tradición del teatro cortesano porque seguramente podría haber sido escenificada en un salón nobiliario. Sin embargo, es probable que esta representación se realizara sin la opulencia de la corte, lo que implica una mayor dependencia de lo verbal para suplir la falta de elementos escénicos costosos.

3. No fue hasta la llegada de Pablo de Olavide a la ciudad, en 1767, que se emprendió un proyecto de reforma teatral en la tertulia del Alcázar. Un año después fundó la «Escuela-seminario» de actores y se emprendió la construcción del Teatro de San Eloy (Barrera y Bolaños, 1985).

Es posible que este texto, aunque se representara en una casa o palacio privado, fuera interpretado por una compañía profesional de cómicos y cómicas. Esta hipótesis se refuerza al considerar el contexto histórico: el 25 de noviembre de 1755, tras el terremoto que afectó gravemente a Andalucía, se suspendieron todas las diversiones públicas y eventos. Un dictamen real ordenó que «absolutamente se prohíba para siempre en esa Ciudad toda representación de comedias, óperas, serenatas y máquina real en Teatros públicos o casas particulares por farsantes, cómicos, empresarios u otros de cualesquiera clase que sean, naturales o extranjeros»⁴. Esta prohibición sugiere que las representaciones en casas particulares eran, hasta entonces, una práctica común y que, frecuentemente, eran realizadas por compañías profesionales tanto españolas como extranjeras. Este documento es fundamental para entender la difusión y la recepción que pudo haber tenido la comedia estudiada en Sevilla, donde la representación de obras en espacios privados, incluso con la participación de actores profesionales, era una forma de mantener viva la tradición teatral a pesar de las restricciones impuestas por la censura y las circunstancias políticas y religiosas de la época.

La censura, aunque severa en cuanto a las representaciones, no se extendió a la impresión y la lectura de las comedias. Según Aguilar Piñal (1974: 30), las prohibiciones nunca afectaron a la impresión de comedias, solo a sus representaciones en espacios profesionales. Esto explica cómo obras como *La mayor desconfianza* pudieron circular en forma manuscrita, esquivando el escrutinio de las autoridades teatrales. Nunca se publicó en imprenta, lo que sugiere que su transmisión se dio principalmente en círculos privados y restringidos. Este contexto de restricciones teatrales en Sevilla pudo haber favorecido la aparición de temáticas innovadoras, dirigidas a un público reducido y selecto. Así, se puede inferir que cuando una obra no está destinada a la impresión ni a la representación pública, existe una mayor cuota de libertad para explorar temas menos convencionales.

En el contexto de las imprentas sevillanas, predominaban las obras de Calderón de la Barca, cuyas piezas dramáticas eran altamente valoradas y reproducidas. Esto lleva a pensar que, pese a la innovación temática, la autora de *La mayor desconfianza* pudiera estar influenciada por Calderón, puesto que se alinea con algunos tópicos utilizados por este dramaturgo. Su influencia se refleja, especialmente, en la exploración de temas como el amor, los celos, las normas sociales y los recursos visuales, como el retrato, como dispositivo para dinamizar la trama y las tensiones amorosas. La dama sevillana, por lo tanto, puede considerarse una discípula o seguidora de Calderón, empleando un lenguaje dramático similar, compartiendo los códigos amorosos y la sofisticación en las descripciones detalladas que ofrecen los personajes⁵.

4. Archivo Municipal de Sevilla, Sección del Conde del Águila, t. 62, 44.

5. Una de las piezas calderonianas que más parecen haber influido a la autora es *El pintor de su deshonra*, en la que se pueden identificar claras resonancias y paralelismos. En esta obra aparecen

Por otro lado, el trabajo de González-Ruiz (2009) evidencia las relaciones homoeróticas presentes en algunas obras de Lope de Vega como *La prueba de los ingenios* (1617), *La boda entre dos maridos* (1595-1601) y *El mesón de la corte* (1588-1595). Estas representaciones de las disidencias sexuales en obras del Siglo de Oro, aunque visibles en la relación entre los personajes, se codificaban a través de metáforas y símbolos, como la figura del monstruo en *La prueba de los ingenios* (1617). La sexualidad disidente en el teatro de Lope, si bien nunca era plenamente aceptada en las obras, ofrecía una vía para la exploración de identidades de género y deseos fuera de las normas establecidas.

En este sentido, es posible que la autora sevillana de *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad* se haya visto influenciada por este tipo de representaciones homoeróticas, especialmente en un momento histórico en el que las tensiones sobre la sexualidad y el género comenzaban a aflorar en la literatura, pero todavía dentro de un marco que obligaba a la disimulación y la ambigüedad. Al igual que en la obra de Lope, la autora construye un «tercer espacio» de transgresión, similar al descrito por González-Ruiz (2009), donde lo prohibido y lo permitido coexisten de forma ambigua. En la comedia de la autora sevillana se evidencia la influencia de este tipo de discurso subversivo que permeaba la narrativa de la época, al presentar una relación entre mujeres sin transgredir explícitamente las normas sociales.

La circulación de obras como las de Lope en las imprentas sevillanas del XVIII probablemente ofreció un espacio de reflexión para las escritoras contemporáneas, quienes, aunque no podían posicionarse abiertamente a favor de las relaciones homoeróticas, sí encontraban maneras de explorarlas y mostrarlas a su público. Así, la autora sevillana podría haber sido consciente de los matices homoeróticos en la obra de Lope de Vega y otros autores como Álvaro Cubillo y, al mismo tiempo, adaptar estas influencias a las restricciones sociales de su propio contexto.

También es probable que, en el debate intelectual y filosófico surgido en la Edad Media, y muy presente en el siglo XVIII español, la querella de las mujeres

personajes como el Príncipe de Ursino, Porcia y la criada Flora, nombres que se repiten en la comedia estudiada, sugiriendo una intertextualidad deliberada. En ambas obras, el puerto es un elemento clave para el desarrollo de la trama puesto que las ciudades en las que transcurre la acción son marítimas. El uso de equívocos y engaños es otro elemento compartido. Calderón, experto en crear situaciones de confusión y malentendidos para intensificar el conflicto dramático, parece haber influido en la construcción de *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, donde los equívocos, como el intercambio de retratos o las identidades falsas (el Príncipe de Ursino finge ser un vasallo), juegan un papel crucial en el desarrollo de la trama. Otro aspecto calderoniano que resuena en la comedia de la dama sevillana es la representación de las relaciones amorosas que se desarrollan en la clandestinidad por no ser aceptadas. En las obras de Calderón, las relaciones prohibidas o secretas revelan la falta de libertad para elegir una pareja, reflejando una sociedad corrupta y atrapada en sus propias convenciones. Al igual que en muchas obras calderonianas, la comedia analizada termina con un retorno al orden social establecido, aunque este desenlace no conlleva una verdadera resolución emocional. Las protagonistas se ven obligadas a someterse a sus responsabilidades nobiliarias, dejando a un lado sus deseos personales en favor del deber.

(Arriaga Flórez y Moreno-Lago, 2022) pudiese haber condicionado a la autora sevillana. En el contexto de la comedia *La mayor desconfianza*, el amor lésbico no solo es una crítica a las estructuras patriarcales, sino que también responde a la construcción social del deseo y la identidad de las mujeres. Las protagonistas de la obra, Celia y Lucrecia, se oponen a los mandatos familiares y sociales que dictan sus destinos, lo que puede interpretarse como una manifestación indirecta de la querella de las mujeres, que luchaba por los derechos, el reconocimiento y la autonomía femenina.

5. LA TRAMA DEL DESEO: LA COMPLEJIDAD DE LAS IDENTIDADES DISIDENTES

La obra sigue una estructura típica de las comedias del Siglo de Oro español, divide en tres jornadas, siendo la tercera la más corta. A lo largo de sus 4002 versos, despliega una narrativa compleja de amor, celos y desconfianza, utilizando los recursos propios del teatro de enredo para mantener la tensión y el interés dramático. La autora utiliza una variedad de formas métricas, aunque predominan el verso octosílabo (en los diálogos más dinámicos) y el verso endecasílabo (en los momentos de mayor lirismo). La rima sigue diferentes patrones, siendo en su mayoría asonante, realizando numerosos cambios a lo largo de las tres jornadas. El manuscrito que se conserva probablemente sea un borrador y no la versión definitiva, ya que presenta frecuentes correcciones y tachaduras. Además, se observan irregularidades métricas, con versos que no encajan perfectamente en el esquema métrico esperado, y algunas palabras están divididas entre dos versos, con alguna sílaba al final de un verso y las restantes al inicio del siguiente. Estos detalles sugieren que la obra podría haber estado en proceso de revisión.

El escenario de la comedia es Chipre, un lugar recurrente en varias obras de Calderón que exploran temas amorosos. Este ambiente se enriquece con la inclusión de un personaje alegórico, la música, que participa en diversas escenas acompañadas de cantos y melodías. Como señala Sabik: «Las escenas de amor, acompañadas de música y coros, muchas veces cantadas por sus protagonistas –sobre todo si estos son dioses–, tienen como marco el tópico “locus amoenus”, representado, en la mayoría de los casos, por el decorado de jardín o selva florida de una Sicilia o Chipre alegres y festivos» (Sabik, 2002: 296). En *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, estas características se manifiestan claramente, reforzando la atmósfera idílica y sensual que envuelve las relaciones amorosas en la obra.

La comedia presenta una intrincada red de relaciones amorosas enmarcadas en un contexto semimitológico, ya que los dioses van a interceder en los vínculos afectivos de los personajes. El inicio nos presenta a Celia y Lucrecia como una pareja de enamoradas que simbolizan el amor correspondido, desafiando las normas heteronormativas de su tiempo. El propio título de la comedia sugiere claramente que su temática principal es el amor entre dos mujeres. Según el diccionario de

autoridades, el término «deidad» se utiliza para hacer referencia a las damas: «Suele llamar la lisonja o la pasión desordenada (aunque con la impropiedad que se dexa reconocer) a las Damas, para explicar sus perfecciones en la hermosúra, y otras prendas y circunstancias» (*Diccionario de Autoridades*, 1732, definición 3). En este contexto, el título indica una relación amorosa entre dos mujeres, explorando la idea de un amor divino o excepcional entre ellas. El monólogo que inicia la obra muestra a Celia explicando su situación amorosa a su criada y confidente, Flora:

y al fin en esto, mi Flora,
muchos días a enteradas
las dos solas contra todos
estamos, y porque faltas
no nos hagan rendimientos
ni en que finezas emplearlas
yo fingiendo de galán
caricias que no son falsas
lugar a correspondencias
doy a mi Lucrecia amada. (f. 70)

El uso de la palabra «correspondencias» destaca la reciprocidad en la relación de estos dos personajes. Las une una relación de parentesco, ya que Celia aclara «Soy prima en fin» (f. 69) y, tal y como se deduce de este monólogo, ambas han compartido su vida desde pequeñas en la corte de Chipre: «siendo en Chipre mi crianza» (f. 69). Sin embargo, tal y como señala Rougment, el conflicto dramático no puede ocurrir con un amor pleno y satisfecho:

El amor feliz no tiene historia [...] sólo el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la *pasión* de amor. Y pasión significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental. (Rougemont, 1978: 16)

La primera amenaza, por lo tanto, con la que se topan es que Celia y Lucrecia están juntas en un mundo que no las comprende ni las acepta, lo que se deduce con el verso «las dos solas contra todos». Este sentimiento de aislamiento refuerza la idea de que su amor, en cuanto experiencia lésbica, es un acto de resistencia y complicidad frente a las normas sociales. Celia asume un rol en la línea de la tipología de mujer hombruna o varonil dominadora al «fingir de galán» que, tal y como describe Marcello, es «descendiente de las mujeres guerreras» (1996: 235). Esta representación desafía las normas de género de la época porque, a diferencia de otras comedias, ella no se disfraza de hombre, sino que asume ese rol desde su propia apariencia femenina. Esto permite a Celia actuar con una libertad que de otro modo no tendría y, por lo tanto, buscar soluciones para impedir el matrimonio forzado de Lucrecia.

Según Bravo Villasante la única obra del Siglo de Oro que no disfraza a su mujer hombruna es la de Álvaro Cubillo, titulada *Añasco el de Talavera*, aunque lo hace con la intención de caricaturizar al personaje y exagerar su monstruosidad. El propósito es magnificar el caso «contra natura» y destacar su condición como anormal. La protagonista adquiere rasgos extremadamente masculinos: mata por celos, muestra una furia excesiva y comete actos atroces que la sitúan fuera de los parámetros tradicionales del comportamiento femenino y la convierten en una criminal. Este tratamiento busca reforzar la noción de lo negativo en asumir características que no son propias de las mujeres. Estos gestos exagerados no se corresponden con el carácter de Celia, quien nunca actúa de forma violenta ni desmesurada. Otro elemento que contrasta con *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad* es que la protagonista de Cubillo, Dionisia, expresa su amor por su prima Leonor abiertamente, pero recibe un rechazo absoluto, ya que «Leonor no quiere aceptar esta pasión de un ser que está entre varón y mujer» (Bravo Villasante, 1988: 109). Esta diferencia subraya un contraste significativo en la representación de la identidad femenina en ambas obras.

A través del personaje de Celia se construye una identidad lésbica que se escapa de los patrones configurados hasta el momento. En un contexto dominado por la heteronormatividad, la pareja de lesbianas a menudo se representa bajo la estructura de la pareja heterosexual, con una de las mujeres asumiendo un rol masculino (*butch*) y la otra un rol más femenino (*femme*). La figura de *butch* se corresponde con la lesbiana masculinizada cuyo comportamiento y vestimenta se asemejan a los de un hombre, mientras que la de *femme* se asocia con el arquetipo de mujer pasiva, dulce y entregada al hombre, similar a la figura femenina en las parejas heterosexuales (Simonis, 2009: 14). Aunque la actitud decidida y activa de Celia en varias situaciones, como cuando miente al Rey para ganar tiempo y evitar la boda de Lucrecia, podría asociarla con el estereotipo de la *butch*, su identidad es mucho más compleja. Celia misma reconoce su papel activo y asume que es algo propio de los hombres, como cuando dice: «hice papel de galán, / mentir al fin, diciendo qué hacer» (f. 84). Además, ella explica y reflexiona sobre cómo estos roles han sido impuestos desde la infancia, moldeando tanto su identidad como la de Lucrecia y afectando a su relación. Al hacerlo, atribuye parte de su conducta y su carácter a la influencia de la sociedad, reconociendo que estos factores externos han jugado un papel determinante en la formación de su personalidad y en la dinámica de su relación: «Ya la corte nos nombraba / a mí el galán por rendido, / y a ella por lo firme dama, / quedándome de mi celo / la exactitud con que amarla» (f. 69).

Celia se presenta también como una mujer culta e inusual, cuya inclinación por la lectura es una parte esencial de su rutina diaria, describiéndola como «la regular tarea / de todas las noches». Este hábito no solo subraya su intelecto, sino que también la distingue dentro del contexto de la obra como un personaje atípico para la época y el único que aparece leyendo. Su conocimiento de la mitología grecolatina se muestra en una escena de la segunda jornada en la que, antes de

dormir, se dispone a leer un capítulo sobre la diosa Minerva. Durante la obra, aparecen constantes referencias mitológicas, lo que puede ser visto como un guiño a los gustos y formación cultural de la autora anónima de la comedia.

Además, es esta sabiduría adquirida a través de la lectura la que permite a Celia encontrar la solución definitiva al conflicto dramático. Su erudición no es meramente decorativa, sino que juega un papel crucial en el desarrollo de la trama. No obstante, a pesar de estos comportamientos que podrían asociarla con el estereotipo *butch*, Celia también es descrita en términos muy femeninos por otros personajes que se enamoran de su belleza. El Duque de Mantua, Celeuco, al ver su retrato, exclama:

qué deidad es esta, Dioses,
oro brillante es su pelo,
su frente tersa y con punta
sus ojos grandes y negros
su nariz en proporción
carmín su boca excediendo
sus mejillas ya de rosas
adelantando el concepto
las tres hermosas deidades
de Juno, Palas y Venus
que por ser privilegiadas
sus bellezas compusieron
que litigar no tuvieran
si vieran este diseño. (f. 102)

Este elogio a su apariencia física, con referencias a deidades femeninas de la cultura grecolatina, muestra que Celia no encaja en una categoría fija. Su belleza es admirada tanto en el contexto femenino (Rosimunda también elogia su hermosura tanto cuando se topa con su retrato como al conocerla en persona) como en el masculino, creando un personaje que muestra la diversidad y la complejidad de las identidades lésbicas. Además, Celia es frecuentemente descrita como una «rara beldad», un término que sugiere que su belleza y su identidad son difíciles de encasillar y que no se ajusta a los moldes tradicionales. Asimismo, el acto de «fingir de galán» también introduce una dialéctica de ilusión y verdad, propia en las comedias del Siglo de Oro. Mientras Celia aparentemente asume un papel masculino, sus sentimientos y acciones hacia Lucrecia son genuinos. Esto refleja un tema central de la obra: la lucha entre las apariencias externas y la verdad interna de los personajes.

La relación entre Celia y Lucrecia se enmarca, aparentemente, dentro de los convencionalismos del amor caballeresco-cortés. Tanto es así que Celia, al describir su propio enamoramiento, recurre a este lenguaje del amor cortés en el que el nacimiento del amor se produce, de forma inmediata e inevitable, a través de la vista a lo que luego sigue un pensamiento moderado (Bruno Nardi, 1990: 13). En palabras de Celia, su amor entró: «con facilidad bien alta / por los ojos, luego

el pecho / da al saqueo: qué desgracia». A pesar de esto, se percibe un complejo juego entre el amor cortés y el amor carnal, revelando las diferentes dimensiones de su vínculo. En diversos pasajes, Celia idealiza a Lucrecia, utilizando un lenguaje elevado y diversos gestos de adoración, como en el siguiente fragmento en el que destaca que la beldad de Lucrecia es probada por los dioses:

Beldad que el mundo idolatra,
hermosura en quien los dioses
prueba hicieron de su alta
sabiduría de Chipre.
Reina y dueño de las almas
que rendidas a su rey
y postradas a su azar
hacen holocausto propio
en el incendio abrasadas,
que ellas mismas fomentaron
a el pedernal de la ingrata
belleza. (ff. 68-69)

Sin embargo, también se aprecia una dimensión física y tangible de su amor, que trasciende la mera adoración platónica, al ofrecerse entre ellas «caricias que no son falsas». Este amor se presenta a su audiencia como sincero y fuerte, enfrentándose a múltiples amenazas externas, como la imposición matrimonial por parte del Rey de Chipre, padre de Lucrecia.

La imposición del Rey empuja a ambas amantes a contemplar la muerte como la única salida frente a la desesperación que les provoca la heterosexualidad obligatoria. Cuando Celia se entera de esta noticia expresa su dolor convirtiendo a la muerte como un símbolo de escape para no aceptar la vida que se les impone: «el ya forzoso precepto / que mi vida ha de acabarla» (f. 71). Lucrecia muestra su impotencia frente al poder tiránico de su padre, que posee la autoridad para decidir sobre su destino. Por eso, Lucrecia no ve diferencia entre la muerte y el matrimonio, ya que ambos significan el fin tanto de su libertad y como de su amor por Celia: «y que no pueda mi anhelo / de mi padre detener / lo tirano y suspender / mi muerte o mi casamiento» (ff. 78-79)⁶. A Celia también se le presenta la posibilidad de un casamiento con el Duque, aunque en su caso no es una imposición inmediata. Sin embargo, ella rechaza esta idea, afirmando que preferiría

6. Un recurso dramático que también evidencia la influencia no solo de Calderón, sino de otros dramaturgos barrocos, es la utilización del desmayo como accidente que desencadena momentos cruciales en la trama. En Calderón, estos pequeños incidentes inesperados suelen precipitar momentos de revelación o crisis emocional. Lucrecia se desmaya al enterarse de que su padre ha comprometido su mano al Príncipe de Inglaterra y con ese pacto se intensifica la conciencia de las protagonistas sobre su destino inevitable. Este desmayo simboliza el profundo deseo de muerte que aflora ante la imposibilidad de escapar al matrimonio impuesto, un tema que se había anticipado en los parlamentos previos, donde la muerte se plantea como la única salida frente a la heterosexualidad obligatoria.

morir antes que someterse a los designios heterosexuales que se le plantean. Su respuesta es clara y contundente:

porque primero arrojada
del pirámide mayor
y de la almena más alta
acabara con mi vida
porque con ella acabara
tantas ansias, tantos sustos,
tantos sobresaltos, tantas
angustias, y porque al fin
el morir aun más me agrada. (ff. 71-72)

A pesar del sufrimiento que está generando este amor, se entiende que alguna vez fue fuente de alegría. Celia intenta explicar y justificar su relación con Lucrecia. Cuando le está contando su experiencia a Flora reconoce la confusión que puede generar una situación tan inusual, tanto para la criada como para la sociedad en general. De esta forma, evidencia el frecuente ocultamiento de la experiencia lesbiana. Celia reconoce que una de sus criadas ha vigilado a Lucrecia para asegurarse de que esta rechaza a sus pretendientes. Esta acción sirve como una manera de demostrar a Flora que el rechazo de Lucrecia hacia los hombres es una manifestación de su inclinación por las mujeres, algo que, aunque extraño y poco común en la sociedad de la época, es real y significativo:

Confusa⁷, es fuerza que atiendas
una idea tan extraña
tan nueva, tan nunca vista
y, al parecer, desusada.
Mas para tus confusiones
poder pues apaciguarlas
hasta decirte que nacen
de idea que en mi criada
quiso seguir la princesa,
y es que en hombres no se halla
ninguno que sea constante
y tan bien prendado
de los casos que refieren
historias, fecunda tantas. (f. 69)

Celia intenta aclarar las dudas de su criada explicando que la conducta de Lucrecia surge de la idea de que ningún hombre es constante o digno de su afecto. Celia no solo valida el comportamiento de Lucrecia, sino que también lo justifica

7. La ausencia de acotaciones en el manuscrito abre espacio para la especulación sobre el contexto de estas palabras. Se podría pensar que expresan un gesto de asombro por parte de Flora, ante la confesión de su ama, Celia, acerca de su amor por Lucrecia.

como una respuesta racional y consciente frente a la actitud masculina que busca siempre una «presa fácil», sugiriendo que su amor por las mujeres es una alternativa más fiel y constante. La protagonista busca una forma de legitimar y defender su vínculo, incluso en un contexto donde las relaciones entre mujeres eran vistas como idea «tan nueva, tan nunca vista»⁸.

6. EL JUEGO DEL AMOR, LOS CELOS Y LA DESCONFIANZA

Desde el comienzo de la obra, los temas de los celos y la desconfianza se presentan como elementos centrales en la relación entre Celia y Lucrecia y en las tensiones amorosas que se plantean en la dramaturgia. Tras el monólogo inicial de Celia, aparece su pretendiente, Astolfo, el Duque de Moscovia, a quien Celia rechaza con firmeza. Sin embargo, cuando Lucrecia entra en escena, la criada Flora ya anuncia la inevitable aparición de los celos: «Aquí celos ha de haber / y riña» (f. 73). La primera interacción amorosa entre Celia y Lucrecia está impregnada de un galanteo mutuo que confirma la reciprocidad de su amor⁹, aunque, inevitablemente, los celos se filtran en su relación. Lucrecia, al ver al Duque junto a Celia, confiesa su desconfianza: «Celosa estoy, / Astolfo con Celia estaba / si habrá mudar dictamen / temor tengo, susto y drama» (f. 74). La autora utiliza al Duque para ilustrar la naturaleza destructiva de los celos, en contraste con el amor honesto y puro que une a las protagonistas. Esta dualidad crea una tensión entre los sentimientos opuestos, como el amor y los celos, que define el conflicto principal de la obra.

El Duque también percibe algo extraño entre las dos mujeres y, sospechando una relación amorosa, decide observarlas en secreto para confirmar sus dudas: «Confesar se miran y esto / sobre aquel modo de entradas / tan extraño no sé qué / el imaginar me haga» (f. 74). Este es el primer indicio claro de que los celos serán el motor de muchas de las acciones de los personajes y acarrea desconfianza, tal y como se destaca en el título de la propia comedia. De hecho, en la obra, los celos no son solamente una emoción corrosiva, sino también un ingrediente dramático que intensifica el conflicto amoroso.

En las comedias de autores como Tirso de Molina y Lope de Vega, los celos no siempre conducen a la tragedia, sino que a menudo sirven como vehículo para confirmar el amor. Gurméndez defiende que «Tirso de Molina entiende los celos como ardides para llegar a conocerse, saber cuál es nuestra verdadera sustancia y tener conciencia lúdica que el amor es el descubrimiento de nuestra realidad escondida, subyacente, misteriosa» (1997: 94) y en la obra que se analiza sucede algo similar. Los celos de Lucrecia no son solo una fuente de sufrimiento, sino también un indicador de la fuerza de sus sentimientos hacia Celia. Esta dinámica recuerda

8. La criada, cuando termina de escucharla, también le confiesa que «en todo es tu historia rara» (f. 72).

9. «Lucrecia.- Garbosa estás. Celia.- Y tú bella. / Lucrecia.- Qué discreta. Celia.- Qué bizarra.» (f. 74).

las concepciones clásicas de los celos en el teatro barroco, donde sentir celos es parte del juego amoroso, agregando profundidad y complejidad a la relación. Sin embargo, en *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, la desconfianza no se disuelve fácilmente, y la relación entre Celia y Lucrecia es constantemente amenazada por las dudas y la presión social.

Un elemento clave en esta dinámica de celos y desconfianza es el retrato de Celia, que juega un papel simbólico en la trama. Celia, en su intento por recuperar la confianza de Lucrecia, decide colocar su retrato en un camafeo, aparentemente destinado a ella, grabando una inscripción que promete felicidad si la desconfianza desaparece:

Quién de mi dueño por mano
a merecerme llegare
será felice su amor
su desconfianza yace. (f. 87)

Este objeto representa tanto el compromiso amoroso como la esperanza de superar las barreras emocionales y sociales que amenazan su relación. El retrato en el camafeo es una metáfora del amor idealizado y de la necesidad de confianza para alcanzar la felicidad. Tradicionalmente, el retrato en la literatura barroca es una extensión de la persona amada: «Tener el retrato de la persona amada es tenerla “en presencia”; es índice de fidelidad o infidelidad» (Rodríguez Vianna Peres, 2004: 1509). Sin embargo, antes de que pueda entregar el camafeo a Lucrecia, el Rey interviene, presionando a Lucrecia para que acepte casarse con el Príncipe de Inglaterra. Ante esta presión, Lucrecia queda paralizada y recurre a Celia en busca de ayuda. Celia, con ingenio, elabora una estrategia para ganar tres días, pero, en medio de estos acontecimientos, olvida el asunto del retrato y lo pierde. Mientras tanto, el Duque, que ha estado escuchando la conversación, encuentra el camafeo. Aprovechando la oportunidad, añade su retrato junto al de Celia, lo que provoca que otros personajes piensen que existe un compromiso entre ellos. Estas escenas también ofrecen la idea de que el retrato puede ocupar el lugar de un amor no correspondido.

Más tarde, Celeuco, el duque de Mantua, le roba el retrato y se enamora de la imagen. Luego pasa a manos de Rosimunda y, finalmente, del Príncipe de Inglaterra. Ninguno de estos tres personajes conoce a Celia ni a Lucrecia, por lo que asumen que tal hermosura solo puede pertenecer a la princesa de Chipre. Esta suposición errónea genera aún más confusión en la trama, por lo que el camafeo se convierte en catalizador de conflictos amorosos y celos. Por lo tanto, se puede apreciar en este elemento una herencia de las comedias de Calderón, donde el retrato se configura como un foco escénico y un resorte dramático para dinamizar las relaciones sentimentales (Balestrino, 2010: 9)¹⁰.

10. La comedia de la dama sevillana establece un diálogo intertextual con diversas obras de Calderón en las que el retrato actúa como catalizador de enamoramiento, como es el caso de *El pintor*

El honor, por su parte, es otro tema central en la obra, pero se presenta de una manera distinta a como suele tratarse en las tragedias del Siglo de Oro¹¹. En *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, el honor no está directamente relacionado con el amor entre Celia y Lucrecia, sino con las obligaciones sociales que recaen sobre Lucrecia como princesa de Chipre. La presión por cumplir con los designios de su padre, el Rey, y casarse con un hombre poderoso para asegurar la continuidad del poder es la verdadera fuente de conflicto. Lucrecia se siente atrapada por los pactos matrimoniales que ignoran sus deseos, algo recurrente en las obras del Siglo de Oro donde aparecen relaciones concertadas por los padres de las protagonistas¹².

Sin embargo, es importante señalar que el amor entre Celia y Lucrecia no amenaza el honor de los personajes masculinos, como sucede en otras obras del Siglo de Oro donde los celos entre hombres llevan a la venganza y al duelo. El Duque de Moscovia, aunque celoso, no percibe a Celia como una amenaza a su honor debido a que su rival es una mujer, y, además, una princesa. Esto refleja la lógica de la heterorrealidad, en la que la relación entre dos mujeres no se concibe como una amenaza real a las normas sociales ni a la estructura patriarcal del honor masculino. Incluso con la certeza de que el afecto entre ellas es recíproco, la rivalidad amorosa no sigue las convenciones del teatro barroco, donde los rivales masculinos deben enfrentarse para defender su honor. Esta situación también alude al concepto de ginecoafecto de Raymond, que reconoce los vínculos afectivos entre mujeres, aunque estos queden oscurecidos o minimizados por la normatividad heterosexual. En este contexto, las relaciones entre mujeres no se pueden concebir como una realidad real y refuerzan así la imposición de la heterosexualidad obligatoria.

De hecho, la única escena de duelo con espada en la obra ocurre entre el Duque de Moscovia y el Príncipe de Ursino, quienes se enfrentan al darse cuenta de que ambos pretenden a la misma dama, lo que desata los celos y los sentimientos de agravio¹³. El Duque, al darse cuenta de que este personaje ha hablado a solas con Celia, siente que su honor está en juego, a pesar de no tener ningún compromiso con ella. En esta escena se revela cómo la percepción del honor masculino

de su deshonra y Darlo todo y no dar nada. En esta última, también aparece la Reina de Chipre relacionada de manera simbólica con los retratos, lo que refuerza la conexión entre ambas obras.

11. Entre las obras de Calderón donde los celos son un tema central que desencadena el conflicto dramático se destacan *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* y *A secreto agravio, secreta venganza*.

12. En el *El médico de su honra* de Calderón, Doña Mencía es uno de los pocos personajes femeninos de las obras de Calderón que denuncia la imposición paterna al señalar cómo su padre ha atropellado su libertad para elegir esposo.

13. El Príncipe de Ursino llega a las costas de Chipre tras una tormenta, arrastrado por el mar. Al despertar ve a una dama (Celia) y deslumbrado por su belleza asume, como lo hacen otros personajes, que se trata de la princesa Lucrecia.

está profundamente arraigada en el comportamiento de los hombres nobles. En su mente, cualquier interacción masculina que comprometa la exclusividad de su cortejo con su amada es motivo para considerar una acción violenta en defensa de su honor. Él mismo expresa su indignación y la necesidad de vengarse:

Este fue el que a Celia hermosa
le habló y los sentimientos
que hoy de su ingratitud
haseían¹⁴ y no he hecho
que su muerte así declare
lo mismo que le prometo
pues dije si proseguía
en tan grande atrevimiento
le vengaría. (f. 115)

A pesar de la complejidad emocional que enfrentan las protagonistas, el amor entre Celia y Lucrecia no trasgrede el orden social de la misma manera que lo haría un adulterio o una relación prohibida (es decir, extraconyugal) en otras comedias barrocas. Aunque todos los personajes son conscientes de su relación, la honra de Celia y Lucrecia permanece intacta. Lucrecia es constantemente descrita como una dama discreta, principalmente porque es conocida por rechazar a todos los hombres. Esta discreción y el hecho de que su relación con Celia no sea vista como una amenaza al honor revelan la falta de implicación política y de poder en este vínculo amoroso. Aquí cobran especial relevancia las palabras de Charlotte Bunch, quien argumenta que la lesbiana, al rechazar la relación con los hombres y elegir a otras mujeres, desafía el sistema político establecido. Según Bunch, las relaciones entre hombres y mujeres son inherentemente políticas porque implican poder y dominio (Bunch, 1975). En este sentido, la relación entre Celia y Lucrecia desafía y redefine las bases del poder y la lealtad dentro de la estructura social. Sin embargo, esta subversión no es plenamente reconocida ni sancionada porque las mujeres, al carecer de poder real (no gestionan propiedades, tierras, negocios) ni pueden participar de los acuerdos entre reinos, familias nobles o comerciales), son concebidas como figuras pasivas dentro del orden social. Esta concepción de la mujer, relegada al margen de las relaciones de poder, hace que la relación no sea vista como una amenaza directa al orden establecido, permitiendo que su honra permanezca intacta. Esto contrasta con los encuentros carnales entre las amadas, que, a pesar de constituir una relación fuera del matrimonio, no se le otorga importancia. Su amor, aunque desafía las convenciones sociales, no compromete su honor femenino, lo que diferencia esta obra de otras donde la pérdida de la honra (a través del encuentro carnal con un hombre) implica la marginación social de las mujeres y la reclusión en el convento.

14. Vulgarismo: «harían».

Finalmente, el desenlace de la obra trae consigo un retorno a la ortodoxia social. Celia y Lucrecia, conscientes de su responsabilidad como miembros de la nobleza, aceptan su destino y se resignan a la separación. La presión del poder patriarcal, representado por el Rey, y las obligaciones sociales asociadas a sus roles como mujeres nobles, las llevan a cumplir con los matrimonios impuestos. Sin embargo, la obra deja en evidencia la falta de libertad de los personajes femeninos para elegir a sus parejas, una crítica sutil que conecta la obra con los grandes temas del teatro barroco sobre el poder, el amor y la imposición social.

7. LA INTERVENCIÓN DIVINA EN EL AMOR Y LA AUTONOMÍA DE LOS CRIADOS: UN CONTRAPUNTO EN EL DESENLADE

El desenlace de la obra presenta una resolución aparentemente feliz que, paradójicamente, pone fin a la relación amorosa introducida al inicio de la obra entre Celia y Lucrecia. El intríngulis amoroso se resuelve gracias a la intervención divina de Mercurio, quien actúa como un clásico *Deus ex machina* para restablecer el orden y alinear las uniones afectivas según las convenciones sociales.

Venus, conocedora del engaño de Celia, decide no ayudarlas y no ofrece ninguna respuesta respecto al matrimonio concertado por el Rey de Chipre. Entonces, Celia encuentra la respuesta en su lectura nocturna. En este libro se explica que el dios Mercurio puede ofrecer una solución. Lucrecia realiza la consulta y expone frente a todos los personajes la resolución dictada, que se ajusta a la ortodoxia y a la heteronormatividad predominantes. De esta forma, se establecen las siguientes uniones matrimoniales: el Príncipe de Inglaterra contrae matrimonio con Lucrecia, el Duque de Moscovia (Astolfo) se une con Celia, Rosimunda se casa con el Duque de Mantua (Celeuco), incluso la sacerdotisa Astrea encuentra pareja en el Príncipe de Ursino (Fadrique). Estas uniones no solo resuelven las tensiones amorosas, sino que también reflejan las preocupaciones morales y éticas inherentes al tema del amor, especialmente en las comedias del Siglo de Oro. En ellas, se puede apreciar una constante oposición entre razón y pasión, un tópico «de tradición senequista» (Sabik, 2002: 296), que también se manifiesta en nuestra comedia.

Sin embargo, no todos los personajes encuentran pareja. El Rey de Chipre, debido a su edad avanzada, permanece soltero y fuera de cualquier acuerdo amoroso. Del mismo modo, los tres criados, Roberto, Porcia y Flora, quedan sin compromiso matrimonial, generando una dinámica interesante, puesto que entre tres personas solo dos podrían formar una pareja, dejando inevitablemente a uno sin compañía.

A diferencia de la nobleza y de las familias cercanas a las cortes de los distintos reinos, cuyos destinos amorosos son dictados por la intervención divina, los criados ejercen su autonomía en asuntos del corazón. Este contraste se evidencia en el siguiente fragmento:

ROBERTO.- Que tan solamente a mí

por ruin será me deja
 suelto Mercurio, si Baco
 hablase el primero fuerza
 pero ya que en escoger
 despacio tengo a la venta,
 señora Porcia.

PORCIA.- Pues soy
 yo traste, acaso si él fuera
 estaba bien.

ROBERTO.- Quieres tú.

FLORA.- Tampoco.

ROBERTO.- Pues porque ellas
 no queden desconsoladas
 si a mí consolado dejan
 densen la mano las dos.

FLORA.- ¿Quieres tú?

PORCIA.- Si quiere ella
 esta es.

FLORA.- Y aquí auditorio
 se da fin a la comedia. (f. 161)

En este pasaje, que es el que cierra la comedia, Roberto intenta primero conquistar a Porcia y luego a Flora, pero ambas rechazan sus propuestas. Ante estas negativas, sugiere que Porcia y Flora se unan entre sí, idea que ellas aceptan, sellando así su relación y cerrando con esta unión la comedia. Este final ilustra cómo, sin la intervención de los dioses, los hombres (y especialmente los de clases sociales inferiores) carecen de la capacidad suficiente para seducir a las mujeres, una temática que se repite en la obra con las constantes negativas de Lucrecia al Príncipe de Inglaterra y de Celia a sus pretendientes.

La acción de Roberto trasciende su propio desengaño amoroso, actuando como mediador y facilitador del amor entre Porcia y Flora. Aunque podría interpretarse como un aliado del amor homosexual femenino, también se percibe un matiz paternalista en su razonamiento, ya que justifica este amor para que ellas «no queden desconsoladas». Además, él busca su propio consuelo al aceptar su soledad, pero también pretende beneficiarse de algún modo y por eso permite la unión «si a mí consolado dejan». Esta actitud de Roberto no sorprende puesto que durante la comedia ha ayudado a Rosimunda en varias ocasiones solo con la intención de recibir algún regalo a cambio.

La interacción directa entre Flora y Porcia, en la que Flora pregunta «¿Quieres tú?» y Porcia responde afirmativamente, evidencia la reciprocidad afectiva. Esta correspondencia amorosa refleja la relación inicial entre Celia y Lucrecia, otorgando a la obra una estructura cíclica que comienza y termina con el amor mutuo entre mujeres. Hay que destacar que la obra no presenta ninguna condena hacia el amor homosexual femenino cuando este se materializa. Al contrario, permite que las mujeres, especialmente aquellas de rango social más bajo, elijan libremente sus parejas.

8. CONCLUSIONES

La mayor desconfianza o amar deidad a deidad es un ejemplo de cómo las restricciones pueden dar lugar a nuevas formas de expresión cultural. Esta obra, conservada en un manuscrito y caracterizada por influencias calderonianas e incluso lopescas, ofrece una ventana al teatro alternativo del siglo XVIII, donde las identidades disidentes y las pasiones ocultas encontraron un espacio seguro en la privacidad de la lectura colectiva. Es, por lo tanto, un texto pionero en la literatura española por ser la primera obra teatral escrita por una mujer que aborda explícitamente la temática lésbica. Se enmarca dentro de una dialéctica entre el amor cortés y el carnal. A través de la fusión de estos dos elementos, la obra presenta una relación que es tanto idealista como tangible, ofreciendo una visión compleja y matizada del amor lésbico, permitiendo explorar la autenticidad y la resistencia de las identidades amorosas.

A diferencia de otras obras en las que el personaje de la mujer varonil que mantiene encuentros amorosos con otra mujer se enfrenta al rechazo por razones racionales o morales, en *La mayor desconfianza* no existe tal oposición explícita al amor entre mujeres. En su lugar, este amor se ve truncado por la imposición de matrimonios forzados, reflejo de las obligaciones sociales que recaen sobre las clases altas. Así, el desenlace restaura el orden tradicional, imponiendo el retorno a la ortodoxia.

Si, tal y como afirma Viñuales, «la identidad lésbica se empieza a construir en la revelación, implica conciencia de diferencia y apela al “yo mismo”» (2000: 49), entonces la comedia, aunque no desarrolle una concepción clara de la identidad lésbica tal como la entendemos hoy, ofrece un recorrido por la construcción de esta identidad. Este proceso comienza con el acto de hacer públicos los sentimientos de Celia hacia Lucrecia y la afirmación de la reciprocidad de ese amor, lo que marca un proceso de autoafirmación identitaria más ligado a lo que estos personajes sienten que a una definición categórica de lo que son.

A lo largo de la comedia, se ofrece una interpretación alternativa del lesbianismo, que contrasta con los estudios del siglo XIX realizados por médicos y psicólogos, quienes intentaron establecer ciertos atributos comunes a todas las lesbianas. Aquí, no se presenta un modelo idealizado o prototípico de lesbiana, incluso aunque Celia pudiera encajar con algunos estereotipos de la lesbiana masculinizada o *butch*. La reacción social frente al amor entre mujeres ha contribuido históricamente a la formación de una identidad sexual con características específicas construidas por terceros, pero estas no se evidencian de manera explícita en este texto teatral.

En cambio, las identidades más estables dentro de la obra están más relacionadas con el estatus social, la edad, el género y el nivel de instrucción de las protagonistas. En este contexto, el sentimiento amoroso entre las protagonistas se ve limitado por las identidades que las atraviesan, a pesar de que intenten reflexionar y buscar maneras de escapar a esas limitaciones. Las cuatro lesbianas identificadas

en la obra representan la diversidad de estilos de vida que pueden tener las mujeres que aman a otras mujeres, sugiriendo que la experiencia lésbica es múltiple y no puede no puede reducirse a una representación estereotipada única.

A pesar de las críticas estilísticas, esta comedia es un eslabón clave en la historia del teatro español no solo por su valor literario, sino también por su contribución al desarrollo de una identidad lésbica en la dramaturgia española. Esta obra se presenta como un texto fundamental para los estudios de género y la literatura, ya que ofrece una perspectiva única sobre las complejidades del deseo y la resistencia a las imposiciones sociales, estableciendo un precedente importante en la representación de las identidades disidentes en la literatura.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Arriaga Flórez, Mercedes y Moreno-Lago, Eva (2022), «La Querella de las Mujeres en la deconstrucción del imaginario patriarcal», en María Eduarda Mirande, María Soledad Blanco, Álvaro Fernando Zambrano (coords.), *Literatura e imaginarios sociales: problemas, revisiones y propuestas*, San Salvador de Jujuy: Tiraxi Ediciones, pp. 69-100.
- Balestrino, Graciela (2010), «Visualidad y (meta)teatralización del poder en Darlo todo y no dar nada de Calderón», en *IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27-30 de abril de 2010, La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario*, La Plata: Asociación Argentina de Hispanistas, pp. 1-13.
- Barrera López, Trinidad y Bolaños Donoso, Piedad (1985), «La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide», en *Andalucía y América en el siglo XVIII: Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla: Editorial Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, pp. 23-56.
- Bravo Villasante, Carmen (1988), *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid: Editorial Mayo de Oro.
- Bunch, Charlotte (1975), «Lesbians in Revolt», en Nancy Myron y Charlotte Bunch (eds.), *Lesbianism and the Women's Movement*, Oakland: Diana Press, pp. 29-39.
- Doménech, Fernando (1997), «Autoras en el teatro español. Siglos XVI-XVIII», en Juan Antonio Hormigón (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. I, Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Foucault, Michel (1989), *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI.
- Goffman, Erving (1993), *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu.
- González-Ruiz, Julio (2009), *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, Berna: Peter Lang.
- Gurméndez, Carlos (1997), *Tratado de las pasiones*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Marcello, Elena Elisabetta (1996), «Álvaro Cubillo de Aragón, Añasco el de Talavera», en *III Congreso de la AISO*, II, Toulouse-Pamplona: Studia Aurea, pp. 231-241.
- Martín Gaité, Carmen (2017), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid: Siruela.
- Molina García, Leonardo (2017), «Misiones populares de los jesuitas en Andalucía: de 1554 a la actualidad», *Anuario de Historia de la Iglesia andaluza*, 10, pp. 73-148.
- Nardi, Bruno (1990), *Dante e la cultura medievale*, 2.^a ed., Roma: Laterza.
- Plummer, Ken (1995), *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Words*, London: Routledge.

- Raymond, Janice (1986), *A Passion for Friends: toward a Philosophy of Female Affection*, London: The Women's Press.
- Real Academia Española (1726-1739), *Diccionario de Autoridades*, t. III [Repositorio Diccionario Histórico de la Lengua Española: <https://apps2.rae.es/DA.html>].
- Rich, Adrienne (1996), «La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana», *Duoda: Revista d'Estudis Feministes*, 11, pp. 13-37.
- Rodríguez Vianna Peres, Lygia (2004), «El retrato en la expresión barroca del teatro del Siglo de Oro: emblemática y teatralidad», en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 1507-1522.
- Rougemont, Denis de (1978), *El amor y occidente*, Barcelona: Editorial Kairós.
- Sabik, Kazimierz (2002), «El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón», en Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale (coords.), *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno della Associazione Ispanisti Italiani. Firenze 15-17 marzo 2001*, vol. I, Firenze: Andrea Lippolis Editore, pp. 287-296.
- Serrano y Sanz, Manuel (1903-1905). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Biblioteca Nacional.
- Simonis, Angie (2009), *Yo no soy esa que tú te imaginas: El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*, Alicante: Universidad de Alicante.
- Soufas, Teresa; Dixon, Abreu; Barbas, Laura; Crespo, Isabel; Farmer, Ángeles; Flesler, Daniela; Moser, Shani; Ortiz, Roberto; Rinka, Marcie; Sisk, Christina; Vaca, Paulina; Wang, Juping y Whitlock, Nancy (2005), «Juegos con Santa Isabel: drama de la pluma de una adolescente desconocida», en Lisa Vollendorf (ed.), *Literatura y feminismo en España* (s. XV-XXI), Barcelona: Icaria, pp. 127-140.
- Una dama sevillana (1710-1720), *La mayor desconfianza y amar deidad a deidad*, BNE, Ms. 17430.
- Vega García-Luengos, Germán (1991), «Teatro e imprenta en Sevilla durante el siglo XVIII: los entremeses sueltos», *Archivo Hispalense: Revista Histórica, Literaria y Artística*, 74(226), pp. 47-98.
- Viñuales, Olga (2000), *Identidades lésbicas. Discursos y prácticas*, Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Weeks, John (1987), «Question of identity», en Pat Kaplan (ed.), *The Cultural Construction of Sexuality*, New York: Tavistock, pp. 30-51.

