

Hacer del cuerpo objeto: la escenificación de la muerte femenina en el teatro áureo

Guadalupe Sobrón Tauber

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, Valladolid, España.

guadalupesobrontauber@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1014-4360> 



e-ISSN: 3028-9718



Guadalupe Sobrón Tauber, 2025.
Publicado por la Escuela Nacional
Superior de Arte Dramático
«Guillermo Ugarte Chamorro»
(Lima, Perú). Esta obra está bajo
una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Sobrón Tauber, G.
(2025). Hacer del cuerpo objeto:
la escenificación de la muerte
femenina en el teatro áureo.
*Liminal: Revista De investigación
En Artes escénicas*, 3. [https://doi.
org/10.69746/liminal.a56](https://doi.org/10.69746/liminal.a56)

Revisado por pares
Recibido: 04/03/2025
Aceptado: 25/09/2025

Resumen

El artículo analiza las obras *La serrana de la Vera* (1613) de Luis Vélez de Guevara, *La cisma de Inglaterra* (1627) y *El médico de su honra* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, y *El castigo sin venganza* (1631) de Lope de Vega, con el objetivo de comprender cómo se escenifica la muerte femenina y se hace uso del cuerpo de las mujeres como objeto teatral. Para ello, se adopta una perspectiva interdisciplinaria que combina un análisis semiótico del texto dramático con su proyección en el acontecimiento teatral, en diálogo con las prácticas escénicas del Barroco español. Asimismo, se incorporan herramientas de la teoría de género para desentrañar los constructos ideológicos presentes en las propuestas escénicas. Las obras seleccionadas presentan configuraciones diversas, que van desde mujeres víctimas de uxoricidio hasta castigos ejemplares por transgresiones contra la autoridad masculina. Esta heterogeneidad permite reflexionar sobre la concepción del cuerpo femenino en la época, las convenciones del decoro escénico y moral, y los discursos sociales que circulaban tanto en los textos como en su recepción. En este marco, resulta fundamental atender a las estrategias dramáticas y a los elementos patéticos utilizados para interpelar al público. Las conclusiones apuntan a demostrar que, a pesar de ciertas fisuras o tensiones ideológicas presentes en las obras, la comprensión del cuerpo femenino como objeto se reproduce tanto en la ficción dramática como en la práctica escénica.

Palabras clave: Acontecimiento teatral; cuerpo femenino; muerte; objetivación; teatro áureo.

Becoming the Body an Object: The Staging of Female Death in the Golden Theater

Abstract

This article analyzes *La serrana de la Vera* (1613) by Luis Vélez de Guevara, *La cisma de Inglaterra* (1627) and *El médico de su honra* (1635) by Pedro Calderón de la Barca, and *El castigo sin venganza* (1631) by Lope de Vega, with the aim of understanding how female death is staged and how women's bodies are used as theatrical objects. To this end, an interdisciplinary perspective is adopted, combining a semiotic analysis of the dramatic text

with its projection onto the theatrical event, in dialogue with the performance practices of the Spanish Baroque. In addition, tools from gender theory are incorporated to unravel the ideological constructs embedded in the scenic proposals. The selected plays present diverse configurations, ranging from women who are victims of uxoricide to exemplary punishments for transgressions against male authority. This heterogeneity invites reflection on early modern conceptions of the female body, scenic and moral decorum, and the social discourses circulating both within the texts and in their reception. Within this framework, it is essential to consider the dramaturgical strategies and pathetic elements used to engage the audience. The article concludes that, despite certain ideological tensions or ruptures within the plays, a representational logic persists—one that instrumentalizes the female body as a scenic object.

Keywords: Death; female body; golden theater; objectification; theatrical event.

Introducción

La representación de la muerte en el teatro áureo se ha dado de diferentes modos. Mediadas por la búsqueda de un equilibrio escénico, condicionado por la moral y la censura de la España de la Contrarreforma, y por el gusto del público,¹ las formas en que cada obra de teatro da muerte a sus personajes son múltiples y ponen en juego una amplia variedad de recursos. Contamos tanto con largas analepsis incluidas en parlamentos como con representaciones en escena, ya sea porque se muestra al público una ejecución o porque se expone el cuerpo resultante de la violencia del asesinato. El modo escénico con el que se propone representar ejecuciones y cadáveres brinda información significativa sobre el valor de los cuerpos en ese contexto específico.

Partiendo de esta premisa, abordaremos cuatro textos del siglo XVII pertenecientes al barroco español en los que se escenifica —y “espectaculariza”— la muerte de mujeres: *La serrana de la Vera* (1613) de Luis Vélez de Guevara, *La cisma de Inglaterra* (1627) y *El médico de su honra* (1635) de Pedro Calderón de la Barca, y *El castigo sin venganza* (1631) de Lope de Vega.² Todas culminan con la muerte de una mujer y, además, proponen que su cadáver aparezca en el escenario.

Ante la falta de registros detallados en términos escénicos de las representaciones de aquel siglo, tomaremos elementos brindados por las perspectivas semióticas para un análisis de los textos literarios conservados, considerando su dimensión espectacular (Bobes Naves, 1987, p. 24 y ss.).³ A este respecto, se tendrán en cuenta los distintos sistemas de signos propuestos en las dramaturgias (Kowzan, 1997, pp. 130-132), con el fin de reconstruir las posibles características de las representaciones que tuvieron lugar como acontecimientos teatrales (Dubatti, 2014, p. 66).⁴

Con respecto a esto último, las cuatro piezas contaron con puestas escénicas contemporáneas a su escritura, que se pueden corroborar mediante documentación de la época, recopilada en la base de datos DICAT⁵ (2011-2025), proyecto dirigido por Ferrer Valls. El teatro barroco contó con una alta masividad y convocatoria, y fue una gran maquinaria que vinculaba dramaturgos, autores de comedia, intérpretes y compañías teatrales. Por ello, frente a la ausencia de registros materiales de ese acontecimiento caduco, volver a los textos que se escribieron al calor de las tablas es fundamental para reconstruir los códigos dramáticos vigentes, a la vez que los imaginarios sociales. La perspectiva semiótica es implementada como una herramienta para comprender los cimientos pre-escénicos y culturales que decantaron en las representaciones.

¹ Como expresa Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

² Para la datación de las piezas se ha seguido los respectivos estudios críticos de Bolaños (2001), Ruiz Ramón (1981), Antonucci (2021) y Carreño (2019).

³ Entendemos por la dimensión espectacular a la información que ese texto dramático brinda sobre la potencial representación (Bobes Naves, 1987, p. 24 y ss.).

⁴ Desde la perspectiva de la Filosofía del Teatro que propone Dubatti, el hecho teatral se define por ser un “acontecimiento que se diferencia de otros acontecimientos por la producción de *poíesis* y *expectación en convivio*” (2014, p. 66).

⁵ La base puede consultarse en <https://dicat.uv.es/>, y a lo largo del trabajo será referida cada entrada pertinente.

El otro elemento que sustenta nuestro abordaje es la perspectiva de género. Se espera que mediante el análisis de los textos podamos aproximarnos a comprender cómo la forma de escenificar estas muertes femeninas se relaciona con los constructos de género de la época, especialmente por el tratamiento de sus cuerpos y las performatividades de los personajes (Butler, 2002, pp. 34-39). Como señaló Anne Cruz (1993, pp. 257-258), volver al Siglo de Oro desde una mirada feminista nos permite adquirir un conocimiento más profundo de cómo se concebían las identidades sexo-genéricas en aquel momento y trazar una continuidad con algunos valores que permanecen en la actualidad. Dicho entrecruzamiento epistemológico resulta productivo para dimensionar el valor que se le otorga al cuerpo femenino y su representación en la genealogía teatral, al tiempo que nos permite sumergirnos en los mundos contruidos entre actrices y público en torno a estos supuestos.

El cuerpo femenino: en el teatro de ayer desde la mirada de hoy

La antropóloga feminista argentina Rita Segato, en su libro *La guerra contra las mujeres*, atento a la violencia de género en la actualidad, escribe lo siguiente:

El cuerpo inscrito como territorio y su afinidad con el biopoder es la forma última de control. [...] Esta nueva territorialidad no es otra cosa que el *hidden script* (guion oculto) y la precondition de las guerras no convencionales, las nuevas formas de la guerra: el poder actúa en este estadio directamente sobre el cuerpo y es por eso que, desde su perspectiva, es posible decir que los cuerpos y su ambiente espacial inmediato constituyen tanto un campo de batalla de los poderes en conflicto [...]. Como he dicho, el cuerpo femenino o feminizado se adapta de forma más efectiva a esa función enunciativa porque es y siempre ha estado imbuido de significado territorial. (2020, p. 75)

Esta cita sirve como punto de partida para pensar cómo se concibe al cuerpo femenino en este corpus. La dimensión territorial, que sigue vigente hasta nuestra contemporaneidad —incluso habiendo logrado victorias en materia de derecho —al menos en la mayoría de los países occidentales—, es un concepto que ya aparece en las obras del XVII. La prefiguración del cuerpo femenino como materia para narrar surge con frecuencia en los arcos dramáticos y opera también sobre cuerpos de mujeres reales de esa sociedad. Esto último se manifiesta en dos dimensiones relevantes para comprender los supuestos subyacentes al acontecimiento teatral.

Por un lado, se encuentra en las dinámicas sociales de aquel público que asistía a los teatros. La violación y el hoy llamado femicidio eran crímenes frecuentes y documentados. Trabajos como los de Casa (1993), Lorenzo Cadarso (1993), McKendrick (1974) y Díez Borque (2018, 2019) lo evidencian mediante ejemplos y registros legislativos. En su prólogo, McKendrick cita una carta datada en 1634 en la que se señala que un escribano mató a su mujer y “levantóse el género femenino de manera que para sosegarle fue menester con presteza ahorcar al malhechor” (1974, p. 39). Un ejemplo que llama la atención no sólo por la mención del crimen, sino también por el registro de una resistencia femenina.

Por su parte, Díez Borque, en sus ensayos, realiza un valioso recorrido por la legislación de la época, en el que describe tipos de homicidios permitidos. Allí destaca el “homicidio justificado ‘por razón de honestidad’”, para concluir que el “adulterio, la defensa de la castidad, el honor de la esposa o hija justifican el homicidio y libran al causante de toda culpa” (Díez Borque, 2019, p. 49). Ambos casos exponen una mirada ambigua que, por momentos, condena y, por otros, justifica dichas violencias. Estas paradojas también emergen en las dramaturgias. De hecho, la retroalimentación entre la realidad y el teatro fue advertida ya en aquella época. Díez Borque comenta que múltiples autores⁶ mencionan la dramatización de la muerte en el teatro del XVII y la responsabilizan de que ocurrieran crímenes reales (2018, p. 28-30).

⁶ Cita pasajes significativos de Juan Palafox, la *Consulta del consejo de Castilla de 1666*, Fray Agustín María de Jesús, Fomperosa y Quintana, y Melchor de Cabrera (Díez Borque, 2018, pp. 28-30).

Esa última idea se vincula con la segunda dimensión que nos interesa respecto de la proyección de estos conflictos en los cuerpos. Dichos crímenes, que se reiteran con frecuencia en las obras, eran representados por actrices. No es menor que, en el teatro barroco español, los personajes femeninos fueran encarnados por mujeres en el acontecimiento teatral. Más aún tratándose de un hecho tan controvertido como aclamado. Ferrer Valls sostiene que, en la mayoría de los casos, las actrices no contaban con buena reputación y que, durante el siglo XVI, hubo múltiples reparos en permitir su participación. Muestra de ello son las tentativas de prohibición de los años 1596 y 1599 (Ferrer Valls, 2002, p.148; Urzáiz Tortajada, 2023, p. 97), a pesar de las cuales lograron permanecer, siendo la mayoría de las artistas esposas de directores de compañías y/o provenientes de familias de tradición teatral.

El potencial peligro moral que suponen los cuerpos femeninos también fue remarcado por voces de la época. Incluso la propia praxis fue objeto de cuestionamiento, ya que, a pesar de las censuras literarias previas, la distancia entre el texto y la práctica efectiva se volvía difícil de controlar (Urzáiz Tortajada, 2023, p. 98 y ss.).⁷ El testimonio de Fray Agustín de Jesús María (1705), recabado por Díez Borque, dice al respecto:

Por otra parte, los pobres que ven salir al tablado la astutísima ramera cubierta de seda y oro, se entristecen y desconsuelan acordándose de la pobreza de sus mugeres. Y hasta los ricos reciben notable daño en esto, porque viendo el hábito bizarro, el aspecto agradable, la voz suave, el rostro hermoso, el andar gallardo de la ramera que representa, y todas las demás acciones suyas llenas de concupiscencia, quedan conturbados, y vueltos a sus casas ardiendo en fuego sensual, como ven a sus mugeres honestas y con hábito modesto, les parecen feas y desagradables, y por eso las desprecian. De aquí nacen las riñas y pependencias, de aquí la discordia y la guerra, y de aquí también la muerte algunas veces (Díez Borque, 2018, p. 29).

De esta manera, el cuerpo, la muerte y el teatro se entrelazan. Convergen así la justificación y la condena del femicidio, junto con su representación escénica, y la censura y el favor hacia la actuación femenina. Por ello, al abordar los textos dramáticos, es clave comprender que no solo en la dimensión literaria, sino también en la escénica, la muerte se materializaba en cuerpos femeninos reales. Ese es, precisamente, el elemento disruptivo inevitable del arte dramático: el hecho de que los cuerpos que se representan en la ficción son los mismos que integran el acontecimiento. Esto vuelve al teatro un arte especialmente eficaz tanto para reproducir valores morales como para hacer eco de prácticas que pudieran interpretarse como “riesgosas” desde una óptica moralizante.

De este modo, las actrices —al igual que muchos personajes femeninos del teatro áureo— habitan una situación paradójica: por un lado, el ejercicio de una gran autonomía, que supone su trabajo; por otro, la de devenir en cuerpos objetivados y con la doble carga de ser observadas como intérpretes y como mujeres. A su vez, en cuanto a cómo se concibe a la mujer en la época, en el siglo XVI ya aparecen varios textos que se preocupan de forma explícita por la educación femenina y la normativización de la mujer. Como señala Vijarra, dichos discursos hegemónicos ubican a la mujer en un lugar de inferioridad biológica, intelectual y social (2018, pp. 78 y ss.).

Todo lo mencionado es útil para comprender los supuestos presentes en la elaboración dramática de la muerte de los personajes femeninos, que en muchos de los casos, habitan el límite de la norma establecido en la mirada hegemónica. Analizar la forma en la que se construye la muerte ficcional brinda información sobre qué características y contextos los autores proyectan en esas mujeres. Nos invita a preguntarnos sobre qué elementos hicieron que esas ejecuciones pudieran llegar al escenario a la espera de la aceptación del público, ya sea por considerarlas justas o por ser susceptibles de generar compasión.

El decoro y la muerte en el escenario áureo

⁷ Esa dimensión la expresa claramente el moralista Juan Ferrer al afirmar que “los meneos y gestos, tampoco se escriben para poder ser primero examinados por el Santo Oficio o por lo prelados y hombres doctos.” (Urzáiz Tortajada, 2023, p.105).

Si bien es cierto que la muerte, tanto de personajes femeninos como masculinos, es un elemento que está presente en multitud de obras del período, es necesario conocer las pautas de lo que era aceptable de ser puesto en escena y sus límites. En el *Arte nuevo*, Lope de Vega sienta las bases estructurales de la comedia nueva, modelo del que emerge el teatro barroco español. Allí refiere, entre otras cosas, la relevancia de los casos de honra (Vega, 2003, v. 327), la buena recepción de personajes virtuosos (vv. 329-337), la necesidad de ‘decoro escénico’ —en tanto que los personajes deben ser verosímiles a su pertenencia social (vv. 246-264)— e indica que las damas no deben ‘desdecirse de su nombre’ (v. 280). Pero, como es sabido, Lope deja la última palabra al gusto del público. Lo que permite inferir que, si esa era la pauta vigente ante un fenómeno masivo como lo fue el teatro áureo, la máxima compositiva detrás de estas obras, en las que se prevé representar cuerpos femeninos muertos lo que implica que, en última instancia, lo representado resultaba tolerable.

Al respecto de la noción decoro en el período, es relevante el *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos* (1689-1694) de Bances Candamo. El autor sistematiza rasgos del teatro de su tiempo como el tipo de comedias representadas y las convenciones para hacerlo. Desde esta perspectiva, la idea de decoro, según Arellano (1998, pp. 5-6), une dos aspectos: el moral, al defender la decencia de las representaciones contemporáneas frente a las antiguas; y el dramático, que es la correspondencia de discurso y actuación de los personajes.

Este señalamiento aparece como una defensa ante las mencionadas críticas al teatro de las visiones conservadoras que lo consideraban como una perversión moral (Bances Candamo, 1970, pp. 3 y ss.). A esa diferenciación, Bances Candamo agrega la descripción de aspectos y obras cuya recepción es paradigmática para establecer convenciones. Dentro de esas polémicas es pertinente lo que observa sobre *El pintor de su deshonra*, otro drama de honor calderoniano. El dramaturgo expresa una visión ambigua e interpretación amplia de esa muerte femenina, como puede inferirse del siguiente fragmento:

Pues ¿qué pluma, por seuera que sea, dirá que podrán las mugeres casadas hallar más a mano en ésta el deseo del adulterio que el horror del castigo, dándole a ueber el vno junto al otro? Y, si lo hallaren, maldad será de los ojos que miran, y no intrínseca malicia de el objeto, quando todo el discurso de la Comedia puede ser escuela de los buenos casados, y el fin terror de los malos. (1970, p. 34)

La reflexión es interesante respecto del decoro, dado que a la vez que polemiza con las miradas morales sobre el teatro, introduce nuevas interpretaciones. Aun así, en ninguna de las dos perspectivas evocadas el potencial horror emerge de la muerte en sí. Sino que, en el caso de Bances Candamo, se propone una lectura que permite comprender, siguiendo el modelo aristotélico, al uxoricidio de una inocente como un aspecto patético que mueve al temor y la compasión que llevan a la catarsis (Aristóteles, 1999, p. 145).⁸ A esto puede sumarse, además, la reflexión de Couderc que sugiere que hay pocos límites dentro de lo representable para la comedia nueva (2009, p. 57). Y aunque pueda ser cierta la observación —pues tanto la polémica de Bances Candamo como los textos que presentamos ratifican la escenificación de muertes—, no debemos olvidar la presencia de la censura pre y post escénica (Ver Urzáiz Tortajada, 2023) y de una visión moral hegemónica que circundaban al hecho teatral.

En vista de todo esto, a partir de los argumentos de las obras, hemos observado dos interpretaciones desde las que pueden ser concebidas esas muertes femeninas. Una primera que convierte al cuerpo en huella de un castigo ejemplar: las acciones de las mujeres asesinadas se muestran como causa de la ejecución y el cuerpo aparece como elemento plástico sobre el que expresarlo. La segunda, emparentada con la mirada de Bances Candamo, permite comprender la exposición física del cuerpo castigado desde la lógica del pathos aristotélico. Es decir, que esa muerte como evento doloroso hace del cuerpo mostrado un elemento que conmueve al público. A lo que se le suma una defensa retórica de la víctima. Asimismo, las dos perspectivas pueden coexistir en algunos de los casos.

Gila, asesina y mártir

⁸ En su Poética, Aristóteles considera como uno de los elementos de la tragedia al “lance patético” definido como “acción destructora o dolorosa, por ejemplo, las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes” (1999, p. 166).

Resulta oportuno iniciar el análisis con la obra cuya puesta en escena se presume como la más “espectacular” en términos escénicos: la muerte truculenta de Gila, protagonista de *La serrana de la Vera*. Vélez describe el final del siguiente modo:

([...][C]orren el tafetán y *parezca Gila en el palo, arriba, llena de saetas y el cabello sobre el rostro*, y salgan abajo Giraldo y don Juan.)

FERNANDO Ha sido/ justo castigo.

MADALENA Bizarra/quedó en el palo también.

ISABEL A mí me entenece el alma.

D. JUAN Este es su padre, señor.

FERNANDO No sé qué merced os haga,/ don Juan, por este servicio,/ si no es que tengáis la vara/ perpetua en Plasencia.

D. JUAN Beso/ vuestras generosas plantas.

FERNANDO Y a vos, que luego os entreguen/ el cuerpo para enterrarla,/ quedando allí una memoria/ que de ejemplo sirva a España,/ haciéndoos franco también.

GIRALDO Vuestra piedad nos ampara,/ que ésta fue desdicha mía.

D. RODRIGO Ya puesto en orden, aguarda/ de Plasencia el regimiento.

FERNANDO Vamos, señora.

D. RODRIGO Aquí acaba/ La serrana de la Vera,/ que fue prodigio de España. (Vélez de Guevara, 2001, vv. 3283-3305).⁹

La escena funciona como cierre de la historia de la serrana Gila, abandonada por su prometido noble, el capitán don Lucas, luego de acceder a mantener relaciones sexuales premaritales. Gila, hija del campesino Giraldo, posee aptitudes tradicionalmente asociadas a lo masculino, como el combate o la caza, en las que se destaca por sobre los hombres que la rodean. Tras el abandono de don Lucas, la serrana jura venganza a todos los varones, se traslada al monte y mata a múltiples hombres, siendo el último aquel que la deshonoró. De modo que, aunque su motivación es comprensible, su actitud es salvaje y amenazante, al igual que la performatividad de su identidad.

La obra se enmarca en el contexto de los Reyes Católicos, y otro de los rasgos que la crítica ha señalado como disidente en ella se desprende de una atracción explícita hacia la figura de Isabel I.¹⁰

Gila representa una amenaza para el orden masculino, ya que, al igualarlo, puede también eliminarlo. Por lo tanto, desde la perspectiva epocal, resulta evidente que merece un castigo ejemplar. Además de los asesinatos que comete, su actitud varonil al restaurar su honor mediante la fuerza física hace que, simbólicamente, represente un peligro para el orden social. Este peligro también se proyecta sobre el orden estamental, ya que Gila pertenece al estado llano y se enfrenta a personajes nobles.

La ejecución de Gila contrasta con la representación de la muerte del capitán, quien también es castigado moralmente por aprovecharse del honor de la campesina. Cabe recordar que don Lucas vuelve a encontrarse con Gila luego de su traición y, como forma de resarcimiento, le propone nuevamente matrimonio. Pero la serrana no acepta y lo arroja al vacío. Su muerte sí ocurre en escena, pero sin exposición del cadáver, a diferencia de la de Gila.

De manera que, el tratamiento de ambas muertes es opuesto. La primera, no ocurre en escena,¹¹ pero sí

⁹ Las cursivas son nuestras.

¹⁰ Los trabajos como el de Moncayola (2020) abordan este elemento.

¹¹ Couderc (2009, p. 73) comenta que en el teatro áureo términos de decoro la ejecución de ciertas muertes, especialmente de

se muestra su cuerpo intervenido por el castigo. Esto puede explicarse, en primera instancia, retomando la premisa de Segato: el cuerpo de la mujer resulta un espacio más fácilmente transformable en objeto de comunicación, es decir, concebible de disponer. En segundo lugar, porque mostrarla siendo agente material de la ejecución equipara la crueldad con la violencia que se impone sobre ella en el final.

No obstante, dentro de la obra existen elementos que se contraponen a la interpretación de su muerte únicamente como castigo que delimita el bien y el mal. Como se observa en la escena final, la figura femenina de mayor jerarquía, la reina Isabel I, se conmueve tras su desenlace. A ello se suma que Gila actúa, a lo largo de la obra, como consecuencia de una injusticia, y que antes de ser juzgada tiene oportunidad de réplica:

GILA Nadie de mí se lastime,/ los que me ven tan amarga/ muerte morir, porque yo/ no la tengo por desgracia; /contenta muero por ver/ que el cielo con ésta traza/ de mi predestinación/ el bien que mi muerte aguarda; /que de otra suerte parece/ que fuera imposible a causa/ de los delitos que he hecho /sólo por tomar venganza,/ que sin robos y salteos, / por estas manos ingratas /tengo a cargo dos mil vidas /de que pido perdón. [...]

Padre, sí,/ que esto merece quien pasa/ por las libertades todas/ de los hijos. Si tú usaras/ rigor conmigo al principio/ de mi inclinación gallarda, /yo no llegara a este extremo (Vélez de Guevara, 2001, vv. 3226-3256).

Gila reconoce la legitimidad del castigo. Incluso acepta la muerte, como una pena justa y consecuente con su accionar. Pero, al mismo tiempo, señala que la responsabilidad no es exclusivamente suya, sino también del padre, por su falta de rigor en la crianza. De igual modo, Vélez retoma el mito del romance popular y, como indica Nieto Nuño (2020, p. 223), humaniza la figura de la serrana seductora y asesina transformándola en una mujer labradora deshonrada. De esta forma, construye puentes hacia el público. La estructura dramática facilita un acercamiento positivo hacia Gila, o al menos evita reproducir una mirada maniquea en la que todo lo que procede es reprochable.

En este sentido, esa conexión con el público se consolida con la elección de la actriz Josefa Vaca, a la que se le dedica el manuscrito (DICAT, 2011-2025¹²), como se expresa en la siguiente acotación: “Gila poniéndole la escopeta a la vista, que lo hará muy bien la señora Jusepa” (Vélez de Guevara, 2001, p. 119). Además, consta que la actriz llevó a cabo el papel y, si se sigue la didascalia, puede inferirse una relación entre el tipo de personaje y la valoración positiva de la actriz.¹³

Esto último sugiere la frecuencia y la aceptación de personajes como Gila en los escenarios, pertenecientes a la categoría de mujer varonil (McKendrick, 1974, pp. ix-xiii). La acotación de Vélez evidencia tanto el carácter fuerte de la propia actriz como la frecuencia de determinadas acciones en escena que seguramente serían bien valoradas como entretenimiento, aunque no necesariamente como reflejo de una conducta social aceptada.

En las primeras escenas en las que aparece Gila, la performatividad de una masculinidad hiperbólica favorece situaciones dramáticas de tono humorístico. Sin embargo, este tono se pierde cuando su actitud interfiere en lo vincular y lo sexual. Desde una perspectiva moral, puede interpretarse que el dramaturgo construye un camino hacia la piedad del público mediante el reconocimiento del error por parte de Gila, y su aceptación de una sentencia que actúa como contrapunto a ese carácter transgresor que, paradójicamente, la hace un personaje atractivo.

Por otro lado, la escenificación de esa muerte, con el cuerpo elevado y atravesado por saetas, establece, como señalan Stroud (2000) y Sosa (2020), un paralelismo con la de San Sebastián, referencia posiblemente reconocible para el público. Esta similitud refuerza la interpretación de un final trágico.¹⁴ Como se mencionó en el apartado anterior, se superpone la muerte como castigo ejemplar a la visión compasiva que puede mujeres, eran veladas.

¹² Jusepa o Josefa Vaca fue una actriz reconocida y mencionada por diferentes autores de la época. Para un detalle documentado de su vida, referimos a su entrada en DICAT: <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/2396/2> (consulta: 04/09/2025).

¹³ Según DICAT, constan registros de la compañía presidida por el esposo de Josefa Vaca de representaciones en 1614 y 1618 que a su vez fueron aclamadas. Véase: <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/1499/3> (consulta: 04/09/2025).

¹⁴ Vélez cierra la obra llamándola “tragedia” (Vélez de Guevara, 2001, p. 303).

propiciar ver a la protagonista de ese modo. Couderc comenta que la presentación escénica de santos mártires “contribuye a enaltecer su valor excepcional, al tiempo que satisface el gusto del público” (2009, p. 72). Es decir que, aunque gracias a ese paralelismo, la muerte de Gila pueda interpretarse mediada por un manto de piedad, la imagen también se explica por la fascinación que puede generar ver ese cuerpo violentado. Así, coexisten la martirización y la objetivación del cuerpo femenino. Esta dualidad, como se observa en la cita inicial, también se reproduce en las percepciones de los personajes: los femeninos se inclinan a tenerle piedad, y los masculinos, a reafirmar el castigo.

El cuerpo femenino como imagen final: dos obras de Calderón

Una contracara de esa configuración ambigua entre lo ejemplar y lo susceptible de movilizar la compasión que encontramos en Gila es *La cisma de Inglaterra* de Calderón. La didascalía con la que se encabeza la escena final indica:

“Tocan chirimías y clarines y salen a la jura los que pudieren, el Rey y la Infanta, que suben en un trono, a cuyos pies, en lugar de almohada, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena, cubierto con un tafetán, y, en estando sentados, la descubren.” (Calderón de la Barca, 1981, p. 190).

Como puede inferirse, la obra reconstruye el conflicto amoroso, religioso y político entre Enrique VIII, Catalina de Aragón y Ana Bolena. Para ello, se lleva a cabo una reelaboración histórica que concluye con las muertes de ambas mujeres. El contraste entre los dos personajes se subraya en la forma en que se representan sus respectivas defunciones.

La escena referida, que Ruiz Ramón (1981, pp. 45 y ss.) señala como irónica para el espectador de aquel entonces —que estaba al tanto del verdadero devenir político inglés— lo pone de manifiesto. Mientras que la muerte de Catalina sólo es aludida y ella es caracterizada como una mujer casta, fiel y consejera de un rey evidentemente perdido; Ana, presentada como manipuladora y protestante, es ejecutada, y su cuerpo se convierte en material escénico sobre el cual reafirmar la postura nacional. Se descubre al espectador como una señal de la inclinación del rey hacia la heredera española, hecho que, como es y era sabido, no se corresponde con la realidad histórica.

Ana, como mujer amoral —también por su rol dramático de tramoyera y seductora— deviene en un objeto, y su castigo se muestra como tal. Si bien, como sugiere Escudero Baztán (2018, p. 57), el personaje de Ana está mediado por las convenciones dramáticas,¹⁵ su construcción de género se escapa de la norma social: tanto desde un criterio religioso como conductual. Por lo cual, no hay posibilidad de una mirada piadosa sobre ella. La imagen final es dramáticamente potente: el cuerpo vuelto espectáculo simboliza, además de la tragedia de Bolena, el deseo frustrado del proyecto católico. De modo que, a diferencia de lo que ocurre con Gila, Ana no tiene lugar de réplica. Es ejecutada por su padre y ninguno de los otros personajes se muestra empático ante ese desenlace. Este primer detalle es un patrón que se reitera en las obras siguientes: las mujeres mueren a manos del hombre responsable de ellas, es decir, de aquellos que cuentan con la legitimidad para disponer de su cuerpo y materializar el “asesinato justificado”.

A su vez, en términos de construcción del personaje, a diferencia de lo que ocurría con Gila, Ana no tiene un parlamento en el que se redima. Sus palabras finales son:

Aquí dio fin mi fortuna,/ aquí los triunfos sublimes,/ aquí las doradas glorias,/ aquí las honras insignes./ ¡Ay, fortuna lo que al Mundo/ sin sazón, sin tiempo diste,/ rosadas hojas! ¿Qué importa/ que sus giros ilumine/ el sol tus flores si, luego,/ airados vientos embisten,/ y, hechos cadáver del campo,/ tus destroncados matices,/ aves sin alma en el viento/ fueron despojos sutiles? (Calderón de la Barca, 1981, vv. 2721-2735)

¹⁵ Escudero Baztán considera que, siguiendo la fuente histórica del relato de Rivadeneyra, los personajes de Ana y de Enrique VIII modifican su caracterización histórica para adecuarse al sistema de personajes de la comedia nueva (2018, pp. 59-60).

El texto subraya el deseo de una vida de gloria. El personaje, en la intimidad confesional que le otorga la inminente muerte, no expresa arrepentimiento ni brinda una justificación razonable, como sucede en otros casos calderonianos. No se despliega ninguna estrategia para conmover, más que la propia poesía y la interpretación que la actriz hiciera de ella. Por lo tanto, la disposición final de su cuerpo no apela a la mirada piadosa del público, sino a una reafirmación de la postura española y a las consecuencias que debería tener el alterar el orden monárquico.

Acorde al registro de DICAT, sabemos que la obra se representó alrededor del año 1627, según un pago en el que figura el autor de comedias Andrés de la Vega por una función ante los reyes.¹⁶ Es decir, que hubo efectivamente un público noble, que asistió y para quién fue pensada la propuesta escénica, que exalta una visión presuntamente compartida.

Lo señalado no implica que la escenificación de la muerte femenina en Calderón siempre ocurra de ese modo. Sería una generalización inadecuada, dado que el factor histórico y el género referidos son especialmente relevantes para la decisión tomada. De hecho, como se desprende de la mencionada reflexión de Bances Candamo, al adentrarse en obras de honor, donde aparecen casos de uxoricidio, hay estrategias en la dramaturgia calderoniana que se acercan a las desplegadas en *La serrana*. Un caso ejemplificador de ello es el de *El médico de su honra*.

El drama de honor calderoniano cuenta con interpretaciones controvertidas, como demuestra el trabajo introductorio que realiza Fausta Antonucci (2021). La polémica propiciada por la obra refiere a si se avala o no el uxoricidio que lleva a cabo Gutierre sobre Mencía por considerarla —falsamente— infiel. Esta discusión nace debido al despliegue polifónico y el espacio dramático que se les da a los diferentes agentes involucrados.¹⁷ En dicho marco, ingresa la aparición del cadáver de Mencía tras haber sido ejecutada por su marido. Reza la didascalia: “[Gutierre] Descubre a Doña Mencía en una cama, desangrada” (Calderón de la Barca, 2021, p. 114).

Si en las dos piezas anteriores las indicaciones escénicas contemplaban el descubrimiento del cadáver como parte de una imagen total construida fuera de escena, en esta obra, y en la que abordaremos de Lope de Vega, los cuerpos son dispuestos por la voluntad explícita de otros personajes. Gutierre expone el cuerpo de su esposa como una prueba de que ha muerto por una sangría y, con ello, pretende convencer al Rey de que no ha matado a su mujer. Suceso que el monarca, junto con la audiencia, sabe que es falso. De esta manera, aunque nuevamente se elide el momento exacto de la ejecución, la esposa se convierte en una inocente castigada. Es el uso que su marido hace de su cuerpo el que lleva a que el cadáver sea un objeto —escénico— que enmascara las condiciones reales de la muerte.

Y si bien, como sostiene Arellano, Gutierre condensa el conflicto trágico del hombre que actúa en favor del honor a pesar de su amor (2015, p. 26), también se muestra la impunidad con la que puede accionar sobre su esposa. Aspecto que se reafirma en la manipulación del cadáver y su exposición. La duda de Gutierre ocurre en un orden privado, pero incluso en sus lamentos subyace la convicción patriarcal del momento de que su esposa es un objeto del que puede disponer, para ser castigado o perdonado, sin siquiera consultarle. Son supuestos que la obra muestra sin inclinarse de forma evidente hacia una censura o aceptación de ellos.

Nuevamente, como sucedía con Ana, la relación familiar que los une es acompañada por la licitud para ejecutar a la esposa ante una presunta infidelidad, bajo la premisa de limpiar la honra propia. El cuerpo femenino se vuelve un instrumento de comunicación del cual se puede disponer, y esto se pone de manifiesto tanto en los argumentos como en la propuesta escénica.

Aun así, vuelve a superponerse lo ejemplar de la muerte con la compasión. La ambigüedad de la obra se mueve entre la aceptación de los hechos y la justificación de Gutierre, y los discursos de otros personajes de menor jerarquía que se oponen al uxoricidio. A este respecto, tanto Mencía como el criado Coquín tienen un

¹⁶ <https://dicat.uv.es/consulta/busqueda/registro/5003/1> (consultado 04/09/2025)

¹⁷ Hemos analizado esta cuestión con mayor profundidad en Sobrón Tauber (2023).

espacio retórico para mostrar su desacuerdo desde la premisa de la injusticia. No es gratuito que las últimas palabras de Mencía sean “El cielo sabe que inocente muero” (Calderón de la Barca, 2021, v. 2482). Es decir, que frente a la objetivación que subyace en el asesinato, las voces subalternas son las que introducen el discurso heterónimo (Vijarra, 2018, p. 76) que subjetiva a la víctima.

Volviendo al ejemplo de McKendrick referido en el segundo apartado, así como se aceptaba la postura de Gutierre —al menos en términos teatrales—, la violencia intramatrimonial era un conflicto presente en lo social. De este modo, esa dualidad se reproduce en la obra: ambos personajes se justifican, aunque escénicamente el cuerpo sigue siendo un objeto.

De hecho, aunque se suponen constancias de representación de la obra en DICAT y según el estudio de Antonucci (2021, p. 121), que no terminan de definirse por la convivencia de la obra con otra homónima de Lope de Vega, para pensar la recepción es interesante la referida reflexión de Bances Candamo sobre *El pintor de su deshonra*. Allí se da a entender que la visión moralista tiene represalias no tanto contra el asesinato femenino, sino contra la sugerencia de adulterio. Del mismo modo, Bances Candamo observa, en esa ambigüedad, a la vez que un ejemplo moral, la visión piadosa de la protagonista cuya situación es semejante a la de Mencía.

El castigo sin venganza o la ejecución de los amantes

En esta línea, es interesante observar lo que ocurre en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. La obra trata del enamoramiento de dos jóvenes nobles: Casandra, esposa del duque de Ferrara, y el conde Federico, hijo de su marido. Su amor se vuelve inevitable, lo que conduce al esposo a castigarlos matándolos. Así concluye el texto teatral:

MARQUÉS Ya/ queda muerto el Conde.

DUQUE En tanta/ desdicha aún quieren los ojos/ verle muerto con Casandra.

Descúbralos.

MARQUÉS Vuelve a mirar el castigo/ sin venganza.

DUQUE No es tomarla/ el castigar la justicia./ Llanto sobra y valor falta;/ pagó la maldad que hizo/ por heredarme. (Vega, 2009, vv. 3008-3017)

Las didascalias, en primer lugar, son más sucintas respecto de la representación explícita. Esto sugiere que la muerte orquestada por el Duque —en la que ata y amordaza a su esposa, la cubre con un tafetán y envía a su amante a ciegas para que la mate— pudo resultar excesivamente truculenta para mostrarla en escena, o posiblemente difícil de realizar técnicamente.

A lo dicho, se suma que los personajes castigados cuentan con un desarrollo a lo largo de la pieza que favorece un acercamiento con el público. Durante los dos primeros actos, Lope muestra su proceso de enamoramiento y las contradicciones que acechan a dos sujetos honrados que, como señala García Reidy, a pesar de ciertos rasgos tipificados, resultan más complejos que en otras piezas del autor (2009, p. 33). Ambos proclaman, en su discurso, el *pathos* implícito de que ese amor es inseparable de su destino trágico:

CASANDRA Yo he de perderme. / ¡Tente, Honor! ¡Fama, resiste!

FEDERICO Apenas a andar acierto.

CASANDRA Alma y sentidos perdí

FEDERICO ¡Oh, qué extraño desconcierto!

CASANDRA Yo voy muriendo por ti.

FEDERICO Yo no, porque ya voy muerto.

CASANDRA Conde, tú serás mi muerte. (Vega, 2019, vv. 2019-2026.)

Esta escena, que cierra el segundo acto, denota que ambos son conscientes del riesgo, pero no pueden evitarlo. Antes de este desenlace, cada uno enfrenta internamente diversos argumentos y contradicciones que alimentan su deseo. Entre estas razones que fundamentan lo que luego será el adulterio, se destaca un parlamento de Casandra en el inicio de la segunda jornada. Allí ella expresa que el duque la desprecia, que casi no se ha acercado a su lecho y lo define como un hombre que solo busca una mujer como un adorno del hogar (Vega, 2009, vv. 996-1083). En esa queja, sostiene que “con marido bueno/ ¿cuándo se vio mujer mala?” (vv.1062-1063). Casandra replica el comportamiento del duque negándose a ser una esposa/mujer-objeto, en contraste con su vínculo con Federico, quien la individualiza. La extensa argumentación busca justificar su proceder al responsabilizar a su marido. De este modo, si bien es evidente cuál es la pauta del honor y que la muerte es inevitable, los personajes castigados se explican y se construye el puente de la compasión. Esto lleva a que su ejecución resulte impactante y trágica.

Sobre esto último, es productivo comparar la muerte femenina con la masculina. Aunque ambos cometen el mismo acto, su tratamiento es muy distinto. Al igual que en las dos obras de Calderón, Casandra muere en las manos de hombres de los que depende: su esposo lo planea y su amante lo ejecuta. Y, a diferencia de su amante, que es asesinado con conciencia, ella muere oculta y silenciada. El duque envía a atarla y taparle la boca antes de ocultarla para engañar a Federico. En este sentido, Casandra deviene en puro cuerpo antes de morir. De modo que, aunque los dos integran la imagen final, en el tratamiento previo se resalta la objetivación de la corporalidad femenina. Asimismo, en el plan del duque de hacer pasar a Federico como traidor, se esconde el hecho de que justificar el asesinato de su hijo varón es más complejo que el de su esposa. Es el duque, también, quien devela los cuerpos en las tablas y hace de ellos una escena ejemplar. El honor actúa como principio que permite objetivar en el ámbito privado, de modo que otra vez convergen líneas de ejemplaridad y compasión desde la mirada externa.

Respecto a las representaciones de la obra, acorde a los datos de DICAT, se cuenta con dos registros escénicos de 1633 y 1635. Aunque como ha desarrollado la crítica, se trata de una obra maestra de Lope, su proceso de recepción se vincula con el final que hemos analizado:

la obra sufrió una difusión inusual por su complejidad. Tras haber terminado de escribir *El castigo sin venganza*, Lope decidió en algún momento volver al texto y retocar el final, reforzando el efecto trágico mediante una apariencia con los cadáveres de los amantes y matizando la figura del duque de Ferrara. Se desconoce el motivo exacto de esta reescritura y se trata del primer aspecto llamativo de *El castigo sin venganza*. (García-Reidy et al., 2021, p. 273)

Ese cambio que acentúa la dimensión trágica resulta llamativo frente a la recepción, tanto porque otorga mayor exención al duque como por la forma de mostrar los cuerpos y provocar un efecto más impactante. Los críticos indican que Lope, desde su título, competía con otros ingenios de la época que habían acertado con dramas de honor (García-Reidy et al., 2021, pp. 272-273), por lo que una apuesta mayor a la espectacularidad puede corresponderse con un efecto dramático potente que guste al público desde el patetismo trágico.

Conclusiones

Couderc al analizar la muerte y el decoro en la obra de Lope de Vega, aborda distintos tipos de decesos en escena, desde los cómicos hasta los trágicos y ejemplarizantes. Al referirse a *El castigo sin venganza*, señala:

todo esto prepara el descubrimiento, o apariencia, pues la doble muerte sustraída a la vista del público es en realidad la preparación a una última e impactante imagen, el descubrimiento de los dos cadáveres, que un director de escena con alguna inspiración puede fácilmente mostrarnos como enlazados en una ‘escena interior’ [...]. La apariencia es un recurso habitual en el teatro aurisecular (2009, p. 67).

Esta reflexión en torno a cómo funciona el decoro y la espectacularidad puede proyectarse a las otras piezas analizadas. En las cuatro, la muerte funciona a través del mecanismo del descubrimiento: el cadáver no se muestra en el momento de la ejecución, pero irrumpe en la escena final como un objeto cargado de simbolismo, capaz de provocar conmoción en el espectador.

Y, si bien las obras incluyen muertes masculinas, el tratamiento que se hace de los cuerpos femeninos presenta continuidades atendibles que los distinguen de los masculinos. Esto es evidente en el ya mencionado contraste entre Casandra y Federico, en el que a ella se la priva de su condición de sujeto previo a la muerte. Así, el uxoricidio aparece solapado con una objetivación previa de la mujer: a Mencía no se la escucha y a Casandra se la silencia. En todos los casos, se trata de mujeres ejecutadas por hombres que ocupan posiciones de poder sobre ellas: un rey, un padre, un esposo y un amante, todos inscritos en jerarquías marcadas por la estructura social y sexo-genérica de la época.

Por otra parte, las tres primeras muertes trascienden el plano íntimo y adquieren una dimensión simbólica. En *La serrana de la Vera*, Gila muere como San Sebastián; en *La cisma de Inglaterra*, el cuerpo de Ana Bolena materializa el anhelo de una victoria religiosa y política; y en *El médico de su honra*, Mencía corporiza la metáfora médica que da título a la obra. En los tres casos, las didascalías son plásticas y evocan disposiciones espaciales y materiales: el cadáver se hace parte de la escena desde la propuesta dramática. Como hemos ido analizando, esto se proyecta en el cuerpo material de la actriz que, en el escenario, se convierte en un objeto escénico del que puede disponerse.

De esta manera, lo que se observa en la *praxis* teatral es la exposición de dinámicas privadas en las representaciones públicas. Esos acuerdos tácitos sobre el cuerpo femenino se ponen de manifiesto en escenarios y en los cuerpos de actrices. De allí que surgieran los referidos recelos recopilados por Díez Borque: mujeres que ejercen control de su cuerpo públicamente y cargan con las contradicciones del discurso social sobre eventos como los uxoricidios o los propios comportamientos disidentes.

Si retomamos la reflexión de Segato, encontramos que se reafirma la idea de que el cuerpo femenino en estas obras es, a fin de cuentas, el espacio de la comunicación. Producto de la objetivación en una época donde no hay independencia jurídica femenina —como la entendemos hoy—, y donde la sexualidad está atada de forma inseparable al honor familiar, la mujer es un lienzo donde trazar un mensaje. La mujer como cuerpo puro es susceptible de objetivarse. Y en ese sentido, el hecho de que sean los hombres quienes escriben sobre esos cuerpos es ineludible. Sólo Gila, dentro de los casos mencionados, es quien toma represalia contra ello, y su crimen no puede ser descubierto, pues el cuerpo del capitán no se devela.¹⁸ Esa proyección traza una continuidad que sigue vigente.

En este sentido, en las cuatro obras, pareciera que los límites del decoro escénico se impusieran sobre la violencia que se ejerce, pero no sobre su consecuencia. Lo que nos hace suponer que, con o sin polémica, el final trágico de estas mujeres es tolerable de ser observado. Incluso en los casos donde esa espectacularidad de la muerte funcionara para propiciar empatía mediante el *pathos*, la plasticidad de las imágenes analizadas habla de una disposición estética del cadáver. Se ponen en juego las tensiones entre el decoro moral y escénico, lo que lleva a preguntarse por las implicancias de dichas licencias en un fenómeno masivo como fue el teatro en el Siglo de Oro. En última instancia, el cuerpo femenino se reafirma como un objeto de consumo, cuya aparición —aunque sea para ser cuestionada— continúa siendo deseada como parte del espectáculo.

Contribución de autoría:

¹⁸ Una excepción de esto es *Cada cual lo que le toca* de Rojas Zorrilla, una de las pocas obras donde la dama ejecuta a quien la ha deshonrado y se expone el cuerpo del muerto. Bances Candamo menciona que fue abucheadada (1970, p. 35). A su vez, es necesario subrayar que la mayoría de las muertes masculinas en las piezas áureas ocurren en enfrentamientos entre hombres.

Guadalupe Sobrón Tauber es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés:

Ninguno.

Financiamiento:

Autofinanciado.

Referencias

- Antonucci, F. (2021). Estudios y anexos. En P. Calderón de la Barca, *El médico de su honra. El alcalde de Zalamea* (pp. 119–209). *Colección Real Academia Española*. Planeta.
- Arellano, I. (1998). Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo. En C. Strosetzki (Ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica* (pp. xx–xx). Iberoamericana / Vervuert.
- Arellano, I. (2013). El honor calderoniano en las comedias de capa y espada. *Romanische Forschungen*, 3 (125), 331-352. <https://doi.org/10.3196/003581213807731957>
- Arellano, I. (2015). Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro. *Boletín de la Real Academia Española*, 95(311), 17–35.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Edición trilingüe (Trad. de V. García Yebra). Editorial Gredos.
- Bances Candamo, F. (1970). *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*. (Ed. D. W. Moir). Tamesis Books Limited.
- Bobes Naves, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
- Bolaños, P. (2001). Introducción bibliográfica y crítica. En L. Vélez de Guevara. *La serrana de la Vera* (Ed. de P. Bolaños) (pp. 9-92). Editorial Castalia.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan* (Trad. A. Bixio). Paidós.
- Calderón de la Barca, P. (1981). *La cisma de Inglaterra* (Ed. F. Ruiz Ramón). Editorial Castalia.
- Calderón de la Barca, P. (2021). *El médico de su honra. El alcalde de Zalamea*. (Eds. F. Antonucci y J. M. Escudero Baztán). *Colección Real Academia Española*. Planeta.
- Carreño, A. (2019). Prólogo. En L. de Vega. *El castigo sin venganza* (Ed. A. Carreño) (pp. 9-103). Ediciones Cátedra.
- Casa, F. P. (1993). El tema de la violación sexual en la comedia. *El escritor y la escena: Actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)* (pp. 203-212). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Couderc, C. (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Couderc, C. (2009). El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega. En G. Serés, I. Arellano Ayuso y A. Blecua (coords). *El teatro del siglo de oro: edición e interpretación* (pp. 51- 77). Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Cruz, A. J. (1993). Los estudios feministas en la literatura el Siglo de Oro. En M. García Martín, I. Arellano Ayuso, J. Blasco y M. Vitse (coords.). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Vol. 1.* (pp. 255-260). Ediciones Universidad de Salamanca.

- DICAT (2011-2025). DICAT. *Grupo de Investigación Teatral*. (Dir. por T. Ferrer Valls). Universidad de Valencia. <https://dicat.uv.es/>
- Díez Borque, J. M. (2018). Homicidio femenino: teatro del Siglo de Oro y ley. En I. Arellano Ayuso y G. Santonja Gómez-Agero (coords.). *La hora de los asesinos: crónica negra del Siglo de Oro* (pp. 27-34). Instituto de Estudios Auriseculares.
- Díez Borque, J. M. (2019). Homicidio femenino y masculino: teatro del siglo de Oro y ley. En E. Di Pinto (ed.). *Delito y muerte en el teatro del Siglo de Oro español* (pp. 39-53). Visor Libros.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Escudero Baztán, J. M. (2018). Estudio preliminar. En P. Calderón de la Barca. *La cisma de Inglaterra*. Ediciones Cátedra.
- Ferrer Valls, T. (2002). La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro. En F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.). *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)* (pp. 139-160). Universidad de La Rioja.
- García Reidy, A. (2009). "El castigo sin venganza" o la trágica pasión por lo imposible. En L. de Vega. *El castigo sin venganza* (Ed. A. García Reidy). Editorial Crítica.
- García-Reidy, A., Valdés Gázquez, R., & Vega García-Luengos, G. (2021). Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*. *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 27, 270-329. <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>
- Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del Teatro* (pp. 121-153). Arco Libros.
- Lorenzo Cadarso, P. L. (1989). Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el Siglo XVII. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 15, 119-136. <https://doi.org/10.18172/brocar.1817>
- McKendrick, M. (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the «Mujer Varonil»*. Cambridge University Press.
- Moncayola, E. (2020). La Serrana de la Vera, posibilidades de la libertad femenina en el siglo XVII. *Ímpetu*, 3, 81-94.
- Nieto Nuño, M. (2020). *La serrana de la Vera*: de heroína trágica a su compleja mitificación contemporánea. En F. Domínguez Matito, J. M. Escudero Baztán y R. Lázaro Niso (comps.). *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- Ruiz Ramón, F. (1981). Introducción. En P. Calderón de la Barca. *La cisma de Inglaterra* (Ed. F. Ruiz Ramón) (pp. 7-72). Editorial Castalia.
- Segato, R. (2020). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros.
- Sobrón Tauber, G. (2023). La problemática representación del honor: un abordaje comparativo del *El médico de su honra* y *Cada cual lo que le toca*. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 55, 108-126.
- Sosa, M. B. (2022). Mujer (salvaje y loca) que corre con lobos. «La serrana de la Vera» en su escenario natural y simbólico. *Jornaler@s: Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 5 (5), 246-256.
- Stroud, M. (2000). Homo/hetero/social/sexualGila in Vélez de Guevara's «La serrana de la vera». *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 6 (1-2), 53-70. <https://doi.org/10.2307/44791603>
- Urzáiz Tortajada, H. (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Ediciones Universidad de Valladolid.

- Vega, L. (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Ed. Original de J. M. Rozas). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>
- Vega, L. (2009). *El castigo sin venganza* (Ed. A. García Reidy). Editorial Crítica.
- Vélez de Guevara, L. (2001). *La serrana de la Vera* (Ed. de P. Bolaños). Editorial Castalia.
- Vijarra, R. (2018). Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónimo de la temprana modernidad española. *Esferas Literarias* 1, 75-86. <https://doi.org/10.21071/elrl.vi1.11451>