

# «Ella es sola la que con tan honesta intención vive»: Marcela entre feminismo y misticismo

IOLE SCAMUZZI\*

## Resumen

Tras un breve recorrido acerca de la crítica feminista sobre Marcela, se aceptan algunas de sus propuestas. Marcela efectivamente reivindica su derecho de palabra en un mundo masculino, y acaba interpretando el papel, tradicionalmente reservado a los hombres, de maestra de amor en continuidad con los tratados neoplatónicos y el género pastoril (*Galatea*). Sin embargo, el discurso aparentemente libertario de la pastora vuelve a lo divino los instrumentos retóricos neoplatónicos mediante el diálogo intertextual con el discurso místico teresiano. Por lo tanto, Marcela se configura como un alma filósofa que rechaza las formas terrenales del amor para acceder a su morada final: el conocimiento de Dios.

**Palabras clave:** *Quijote*; novela pastoril; amor platónico; misticismo; género.

**Title:** “She Is the Only Woman that Holds to Such a Virtuous Resolution”: Marcela between Feminism and Mysticism

## Abstract

After a rapid review of some feminist interpretations of Marcela, some instances are accepted: Marcela indeed claims her right of speech in a male-dominated world. She acts as a love teacher in a platonic love school, traditionally a male role in pastoral novels (*Galatea*) and neo-platonic treatises. In her apparently libertarian speech she converts the platonic rhetorical instruments into mystical discourse by contaminating her speech with Santa Teresa’s concepts and words. She eventually comes out as a philosophic soul denying herself to earthly love in order to access her final home: the knowledge of God.

**Keywords:** *Don Quixote*; Pastoral Novel; Platonic Love; Mysticism; Gender.

\* Universidad de Turín. [iole.scamuzzi@unito.it](mailto:iole.scamuzzi@unito.it) / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3602-2204>

**Cómo citar este artículo / Citation**

Scamuzzi, Iole. 2022. «“Ella es sola la que con tan honesta intención vive”»: Marcela entre feminismo y misticismo». *Anales Cervantinos* 54: 273-290. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2022.010>

When the Woman is put outside of Philosophy by the Master Subject, she is argued into that dismissal, not foreclosed as a casual rhetorical gesture. (Spivak 1999, 112)

## FEMINISMO Y ESENCIALISMO

«“Fémina inquieta y andariega” apellidaron desdeñosamente a la santa Teresa de Jesús cuando la virgen de Ávila se lanzó, también, por los caminos de Castilla a deshacer entuertos, a reparar agravios, a esparcir por la tierra las simientes de la piedad y del amor» (Espina 1930, 57). Con estas palabras abre Concha Espina el capítulo de su libro sobre las mujeres del *Quijote* que dedica a Marcela, la pastora desdeñosa cuyo desprecio mató a Grisóstomo. Se suele considerar abierta, con este estudio, la línea de investigación “feminista” sobre el interesante personaje cervantino<sup>1</sup>. Algunos años antes, en 1905, con ocasión del centenario de la publicación del *Quijote*, María Carbonell ya había celebrado a la pastora, reivindicando la diferencia que la mirada de una estudiosa mujer significaría para la valoración de su comportamiento:

Si las mujeres tuviéramos que retratarla, diríamos que Marcela era hermosa y discreta, digna en el porte, valerosa en el resistir, prudente en el rechazar, activa y enérgica con los que se desmandaban, firme en sus convicciones, amante de su libertad, incapaz de rendirse sin amor, en una palabra, todo un carácter entero, resuelto, convencido (Carbonell 1905, 7).

Tal mirada permitía descubrir en Cervantes una sensibilidad hacia los personajes femeninos hasta entonces infravalorada, y tan profunda que excedería los límites de los mundos posibles hasta involucrar a las mujeres del entorno social del escritor. Escribe Carbonell:

El gran Cervantes, al retratar a las mujeres puso de manifiesto su caballeridad e hidalguía nativas, su exquisito sentimiento y la bondad de su corazón. Jamás se ensañó con ellas, como Quevedo y otros escritores, ni

1. Para una reconstrucción inteligente y sistemática de las lecturas femeninas y feministas de Marcela véase Navas Ocaña 2012.

sacó a la pública vergüenza sus defectos y debilidades, *comprendiendo que unos y otras son propios de la humanidad y no exclusivamente del sexo femenino* (Carbonell 1905, 4, cursiva mía).

La simpatía por lo femenino de Cervantes se origina, según Carbonell, en la caballerosidad y la nobleza de espíritu que permiten al escritor concebir a las mujeres como seres humanos en sentido universal, y no como subcategoría defectuosa de la especie.

Muchos estudios, más recientes y arraigados en la psicología lacaniana, hacen hincapié en la excepcionalidad del discurso de Marcela, no tanto por su contenido, cuanto por su misma existencia<sup>2</sup>. Cervantes la presenta al lector a través de las miradas de varios personajes masculinos (Pedro y Ambrosio), pero deja que Marcela tome la palabra y se defienda por sí misma, lo que de por sí subvierte la lógica patriarcal del discurso narrativo:

In addition to the social significance of Marcela's decision to live freely as a shepherdess and not marry, her resolution is theoretically indicative of her determination to speak through her body and combat patriarchal narrative discourse. By refusing to marry, Marcela rebels against the essentialist notion of gender. Adopting a feminist perspective, she casts the female body into a new light by converting what patriarchal discourse promotes as a means of oppression into a means of escape, a «point of view (a site of *difference*) from which phallogocentric concepts and controls can be seen through and taken apart, not only in theory but in practice» (Gabriele 2003, 513)<sup>3</sup>.

La crítica feminista, tras un cuidadoso estudio de las mujeres del *Quijote* y de otras obras cervantinas<sup>4</sup>, acierta en afirmar que el alcaíno no cree que la condición física y social de las mujeres determine inapelablemente y fatídicamente su destino. Con la terminología de los estudios feministas, podríamos afirmar que Cervantes no cree en teorías esencialistas sobre el género (en el sentido de *gender*), o por lo menos no las aplica indistintamente. Con teoría esencialista sobre el género se suele entender que

las bases biológicas de la diferencia sexual, en las que se incluyen tanto la sexualidad como la capacidad de la mujer para dar la vida, se consideran esenciales para la definición de sus cualidades de sujeto: cualidades espirituales y sensibles, de amor, intimidad, paz. Cualidades «biófilas», creadoras de vida (Piccone y Saraceno 1996, 14, traducción mía).

2. Parker en su artículo de 2014 analiza desde este punto de vista varias mujeres del *Quijote*, que encontrarían su autodeterminación en el momento mismo en que Cervantes les otorga la posibilidad de narrar su propia historia.

3. La cita dentro de la cita procede de Jones (1985, 362).

4. La crítica feminista a partir de sus albores basa sus teorías en un análisis detenido de las soluciones narrativas aplicadas por Cervantes a todos sus personajes femeninos. Véase otra vez Navas Ocaña 2012.

A partir de tales bases biológicas se desarrolla la serie de eventos culturales que construyen y consolidan el papel de la mujer en la sociedad, con sus características de subalternidad, recato, pureza, etc., necesariamente dependientes de la naturaleza. A la esencialista suele oponerse la teoría deconstruccionista del género, según la cual las diferencias biológicas no pueden determinar el papel de la mujer en la sociedad, y hasta el concepto de maternidad es fruto de construcción cultural. La mujer, por consiguiente, tal y como el hombre, debe construir su identidad individual prescindiendo de los puntos de referencia ligados al sexo y al género, lo que abre la vía al reconocimiento de identidades individuales no *cisgenéricas* (Piccone y Saraceno 1996, 14).

Se puede defender, hasta cierto punto, la idea de que Cervantes juega con la identidad de género de sus personajes cuando presenta a mujeres vestidas de hombre, valientes y apasionadas, como Dorotea (a menudo emparejada con Marcela como modelo de feminismo cervantino); o bien a mujeres castas hasta el ascetismo y elocuentes como cicerones como Marcela; o por fin a hombres delicados y sensibles como Periandro<sup>5</sup>. También es cierto que Marcela es la única mujer del *Quijote* cuya vida no se resuelve en matrimonio y maternidad, o sea, adhiriéndose a un modelo esencialista. Sin embargo, aun admitiendo que Cervantes, en el *Quijote*, no hace alarde de machismo esencialista, sino que se presta a intercambios y mestizajes de papeles entre los géneros, creo que sería excesivo cargar en sus espaldas el mérito de su *deconstrucción*<sup>6</sup>, por la sencilla razón de que no tenía ni siquiera las nociones de género y de deconstrucción. Como recomendaba Montero Reguera en un artículo de 1994 no muy bien recibido por la crítica feminista<sup>7</sup>, «para buscar un nexo común a toda la labor literaria cervantina –si es que esto es posible– habría que dirigirse a terrenos que a su autor sí le preocupaban realmente (¡y de qué manera!), como, por ejemplo, el de la teoría literaria» (1994, 115).

El género literario y sus ambigüedades interesan al alcaláino mucho más que el género biológico y cultural, y todas las soluciones que parecen revolucionar la visión renacentista de la mujer (y del hombre) se pueden explicar de forma más persuasiva, y con mayor adherencia a los textos, con los mecanismos de la parodia dentro de un género literario determinado o con los efectos creados por el enfrentamiento entre los sistemas axiológicos de géneros literarios distintos. Concretamente, propongo aquí explicar la excepcionalidad del carácter de Marcela a través de uno de los mecanismos narrativos más fascinantes y refinados en Cervantes, o sea, por un lado, la parodia den-

5. El travestismo de Periandro en el *Persiles* es objeto de la máxima atención por la crítica feminista. El Saffar (1984) llega a teorizar una fluidez de género para Periandro, capaz a la vez de enfrentarse con enemigos masculinos en sentido tradicional y de compartir su identidad con Auristela. Rossi (1986) amplía el proceso de “feminización” de Cervantes a su biografía (véase Navas Ocaña 2012 y Ruffinatto 2015).

6. Gabriele (2003, 515) ve en Marcela y su fuerte individualidad «a deconstructive objective on the part of Cervantes regarding both genre and gender».

7. Para su recepción en el ámbito feminista, véase otra vez Navas Ocaña (2012, 222n).

tro del género pastoril y, por el otro, el choque entre el sistema axiológico pastoril y el místico.

## LA FILOSOFÍA DE AMOR

El sistema de funcionamiento y de significación del amor en el mundo pastoril, como es sabido, está fundado en el neoplatonismo cristiano, muy en boga a partir del siglo XVI en toda Europa, gracias a una rica tratadística y a su temprana recepción en la novela pastoril. Varios estudiosos, el primero entre ellos Francisco López Estrada (1948), tras las huellas de los grandes eruditos de finales del XIX<sup>8</sup>, han estudiado la importancia de la filosofía neoplatónica del amor en *La Galatea* y en los episodios pastoriles del *Quijote* (Forcione 1988).

Cervantes deja clara su opinión sobre los tratados de amor en el prólogo de 1605:

Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo que os hinchá las medidas. Y si no queréis andar por tierras estrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca, *Del amor de Dios*, donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia (Cervantes 1997-2022, I, Prólogo).

Como otras veces, Cervantes combina dos obras coherentes como género, pero no como calidad; si los *Diálogos de amor* de León Hebreo eran un clásico europeo, el *Tratado del amor de Dios* del padre Fonseca no era más que una obra de consulta para predicadores, que se nutría de la obra toscana entre otras muchas. He aquí el juicio de Menéndez Pelayo:

El famoso *Tratado del amor de Dios*, del maestro Cristóbal de Fonseca, de la Orden de San Agustín [era] libro de verdadera decadencia, farragoso y pedantesco, y tal que sólo debe la reputación que disfruta, entre los que no le han leído, a la casualidad de haberle citado Cervantes en el prólogo del *Quijote*, nada menos que en cotejo con León Hebreo. [...] Como siempre es título de autoridad para un libro el haber formado parte de la biblioteca cervantesca, la sombra del gran novelador ha protegido a Fonseca, que es, sin duda (para hablar claro), uno de los menos originales y de los más pesados místicos españoles. Sólo a título de compilador, aunque desaliñado y sin arte, puede tener su valor, y esto para quien no conozca los originales que saqueó a manos llenas. El libro pertenece a la categoría de los llamados *predicables*, es decir, de los repertorios de lugares comunes, sentencias y textos para uso de los predicadores (Fonseca lo era de mucha fama), sin una centella de espíritu propio en el autor. Hasta el estilo, que todavía es

8. «M. Menéndez Pelayo fue el que en 1905 en sus *Orígenes de la novela* planteó un estudio congruente del conjunto, apoyado en el libro de H.A. Rennert de 1892, puntos de partida para un mejor conocimiento del género», López Estrada (1996, 192).

de buen tiempo, se mueve lánguido y perezoso, obstruido por innumerables alegaciones de los antiguos y de los Santos Padres<sup>9</sup> (Menéndez Pelayo 1974, I, 581).

Cervantes menciona los *Diálogos de amor* en su versión italiana, aunque ya se conocía la traducción del Inca Garcilaso de la Vega: no es inusual que Cervantes juegue al escondite con autores originales y traductores, callando significativamente los nombres de unos u otros. También es conocido su escaso aprecio por la traducción entre idiomas vulgares. León Hebreo, que se servía de principios e ideas de Marsilio Ficino, sin embargo, había alcanzado una fama europea tal como para establecerse cual clásico en el ámbito de la filosofía de amor. Por el contrario, el *Tratado* de Fonseca abandonaba la forma del diálogo para alcanzar a un público más amplio, con la prosa sencilla e inspirada propia del libro de devoción: iba retomando ideas de los textos filosóficos, añadiéndoles todo lujo de citas de las Sagradas Escrituras y de los padres de la Iglesia; además, a menudo superponía un filtro alegórico a sus lecturas filosóficas para que se ciñesen más a su afán místico. Por todas estas razones, en esta ocasión me parece útil leer el discurso de Marcela a contraluz de los *Diálogos* más que del *Tratado*, aunque no dejaré de citar las palabras de Fonseca que evocan los conceptos abordados por Marcela. También citaré los *Diálogos* en italiano, para no hacer de menos a Cervantes, que chapurreaba más de dos onzas de toscano.

Otra fuente imprescindible para entender el episodio de Marcela es el personaje y los quehaceres de Gelasia, en el libro sexto de *La Galatea*. En un cultísimo estudio sobre la novela pastoril cervantina y su intertexto tratadístico, Cerrón Puga (2017, 55-56) afirma: «Gelasia sale del tablero de *La Galatea* y reaparece en el *Quijote* en forma de Marcela [...] mientras Galercio, que se tira al tajo queriéndose abismar en las aguas del Lete, lo hace como cadáver de Grisóstomo que canta desde el Hades su canción desesperada».

Como ya observaba Menéndez y Pelayo (López Estrada 1996, 192) y analiza detenidamente Cerrón (2017), la fuente de las teorías sobre el amor expuestas a lo largo de *La Galatea* se encuentra en León Hebreo, los *Asolani* de Pietro Bembo, el *Cortesano* de Baltasar Castiglione, y posiblemente el propio *De amore* de Marsilio Ficino. Todas estas obras tienen forma de diálogo, como en la antigüedad el *Simposio* y el *Fedro* de Platón. Sperone Speroni recomendaba explícitamente el diálogo como la mejor forma para tratar de amor: «Il parlare dello amore, massimamente filosofando (vagando per lo gran mare de la sua essenzia) e di insegnarla desiderando o di parer di insegnarla, non è disdetto al dialogo» (Soria Olmedo 2002, 18n).

El diálogo, socrático o más dramatizado, se lleva a cabo entre dos (o más) interlocutores: un maestro, siempre hombre, y un discípulo, a menudo mujer; lo mismo ocurre con las novelas pastoriles, maestras de discurso amoroso para el público femenino: «Escuela de amor es lo que también son los libros de

9. Soria Olmedo (2012).

pastores, sobre todo para las mujeres, que en ellos aprenden el lenguaje conveniente para tales situaciones, y a moverse en los lances de amor» (López Estrada 1996, 194).

Los discursos de amor (platónico) encuentran su solución en la plenitud del diálogo y en la interacción entre las partes que, mejor o peor gestionadas por los autores (la crítica difiere sobre el realismo de los dos papeles de Filón y Sofía), se completan formando la filosofía de amor. Cervantes lo entendía muy bien, y por ello había desarrollado en forma de tenzón el debate entre Elicio y Lenio en *La Galatea*. Sin embargo, a la hora de volver sobre el mismo tema veinte años después, con el episodio de Marcela, el alcaláino advierte lo inactual tanto de la forma dialogística como del mundo arcádico. Por lo tanto, injerta en el mundo posible pastoril el monólogo prosístico, con la intención de quebrar la unidad axiológica del género. El primer monólogo que encontramos en los capítulos bucólicos del *Quijote* es el célebre sobre la edad de oro, que reduce al silencio a los cabreros, y anticipa, en su falta de capacidad comunicadora (Hart 1978), la arenga de Marcela. El discurso soñador del Caballero de la Triste Figura llega, repentino y gratuito, a sacudir el contexto realista que le involucra: los pastores no entienden, Sancho se aburre, las bellotas que sirvieron de musas quedan sin comer en su regazo. La ironía del narrador no se deja esperar:

Toda esta larga arenga —que se pudiera muy bien escusar— dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando (Cervantes 1997-2022, I, 11).

La arenga de Marcela se introduce de forma más gradual y llega al escenario en aparente continuidad con el universo pastoril, si no fuera por el detalle, muy bien analizado por la crítica feminista, de que ya no es un hombre el que habla y enseña, sino una mujer. Sobre esta mujer el lector pensaba saberlo todo tras su presentación por las voces masculinas, que la pintan según el tópico de la Diana desamorada (Cerrón 2017, 53). Marcela, sin embargo, aparece en la peña para desarrollar su defensa y montar su propia escuela de amor, en la que intenta educar y desengañar a sus interlocutores. Este discurso contiene varias palabras clave que le van alejando paulatinamente de su contexto pastoril; tras la desaparición de la heroína, nos enteramos de que el mundo de pastores que nos rodeaba se ha convertido en un retablo vacío.

Marcela empieza su defensa con un cuidadoso catálogo de todos los temas y problemas del amor según la teoría neoplatónica. Parte de la parodia de Cervantes hacia el mundo pastoril y neoplatónico se encuentra en esta elección: encargarle a una mujer el papel, tradicionalmente masculino, del maestro. Las Dianas desamoradas suelen acabar enamoradas a su propio pesar. Marcela, sin embargo, no, y por ello podemos decir que abandona esta categoría tópica en el momento en que toma la palabra. Desgraciadamente, carece de discípulos

abiertos a entender su mensaje<sup>10</sup>. Es necesario analizar todos los conceptos neoplatónicos planteados por Marcela, y su argumentación, para entender qué papel interpretará tras dejar el de pastora: no va a ser el de feminista.

## LA ESCUELA DE AMOR DE MARCELA

El primer tema tratado es si el amor es un acto voluntario o imposición del destino. Empieza Marcela: «según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso»; y retoma luego: «el cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino, y el pensar que tengo de amar por elección es escusado». Ella aboga por el principio de que amar y el objeto del amor son elección del alma amante, como ya había afirmado León Hebreo en palabras de Filón: «Perché dicono il desiderio essere effetto volontario d'essere o avere la cosa stimata buona, che manca, e l'amore essere affetto volontario di fruire con unione la cosa stimata buona che manchi» (Ebreo 1929, 207). Algo parecido repite Fonseca (1592, 116): «La causa del amor más principal es el bien, que es el objeto natural y proporcionado de nuestra voluntad». El muy difundido principio según el cual el amado es movido a piedad por el amor del amante no es razón suficiente para insuflar el amor en un alma que no lo quiere. Marcela rechaza por lo tanto el servicio de amor que, si no vinculaba la mujer a ninguna práctica amorosa, sí la sometía tanto a las quejas como a los requiebros del amante. Desarrolla su argumentación a partir del concepto de belleza, y del amor que necesariamente brotaría de ella, vinculando a sus poseedores:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis decís y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. No todas hermosuras enamoran: que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad (Cervantes 1997-2022, I, 14).

Este lugar común se confuta con un *argumentum ex absurdo*, o sea que, si ella fuera amada por un hombre inferior a ella en belleza, no podría estar

10. Daniel Lorca escribe, en 2014, un extraordinario artículo en el que analiza el monólogo de Marcela como discurso filosófico y escuela con docente femenina (el mismo planteamiento que tenemos en estas páginas), pero centrándose en el estoicismo. Como es sabido, el estoicismo contribuye al nacimiento y a la cristianización del pensamiento platónico sobre el amor, así que el razonamiento de Lorca resulta muy adherente al texto cervantino y muy persuasivo. Sin embargo, me parece que el foco de la parodia y de la invención de Cervantes se encuentra en los diálogos de amor y en la literatura pastoril, por las razones que vengo aportando. No excluyo que mi interpretación y la de Lorca puedan considerarse ciertas a la vez.

ella obligada a corresponder su amor tan solo porque el amor otorgado podría calificarse como una deuda. La misma idea se encuentra de forma parecida en los *Dialoghi*. Sofia niega que por el simple hecho de ser amada, tenga la obligación de pagar al amante con la misma moneda, mientras Filone utiliza la metáfora de la deuda para afirmar lo contrario:

FILONE: Mira che dar tu remedio a la terribil pena mia è vero debito (poi che noi siamo veri amici), ben che non l'abbi promesso;

[...]

SOFIA. La promessa solamente è quella che fa il debito, senza aver bisogno d'altro obbligo.

FILONE. Piu giusto è ch'il debito solamente facci promissione, senza esser bisogno il promettere. [...] Non ti si può resistere, o Sofia: quando penso averti levato tutte le vie del fuggire, tu ne fuggi per nuova strada; sì che bisogna far quel che ti piace, e la principal ragione è ch'io so' amante e tu sei l'amata, e a te tocca darmi la legge e a me con esecuzione osservarla. (Ebreo 1929, 201)

Solo lo prometido es deuda, según las mujeres, mientras, según los hombres Grisóstomo y Filone, el servicio de amor es suficiente para pretender correspondencia.

La superioridad o inferioridad recíproca del *argumentum ex absurdo* de Marcela se mide en la belleza, concepto que a lo largo del discurso sufre un deslizamiento desde su significación física –la belleza de los cuerpos– a su significación filosófica, o sea, la belleza como guía hacia el entendimiento de la Creación. Observa Fonseca (1592, 241):

Qué alma hay tan torpe que, levantando los ojos al cielo, ya que no sean los deseos, considerando en una noche clara, lucida, y serena, aquel toldo y aquel pabellón tan bello, sembrado de tan varia y numerosa pedrería, que está como pestañeando en aquel silencio sordo, y en aquella quietud tan sosegada, que no diga las palabras que dijo Ozias a Judith: “benedictus qui fecit caelum et terram”. Benditas sean manos que tal supieron hacer.

Ya Elicio había aclarado muy bien la vía que se abre al alma siguiendo el hilo de la belleza, y el riesgo que conlleva limitarse a apreciar la de los cuerpos:

Un bello rostro y figura  
aunque caduco y mortal  
es un traslado y señal  
de la divina hermosura.  
Y el que lo hermoso en el suelo  
desama y echa por tierra,  
desechado sea del cielo  
y no le sufra la tierra.  
(Cervantes 1999, 232)

En el lenguaje y en el sentir común, el amor coincide a menudo con el deseo. La identidad o alteridad entre amor y deseo es otro tema fundamental de los *Dialoghi*, y cuanto más refinada se hace la discusión entre Filón y Sofía, más complicada parece la distinción entre los dos principios. Sin embargo, el concepto muy platónico de degeneración permite al final proporcionar una distinción. El amor sabe medirse con su objeto, mientras el deseo se desenfrena fácilmente, porque es más sensible a la belleza de los cuerpos. Si el amor es guiado por el caballo blanco hacia las *ideas*, el deseo viaja sobre el caballo negro, que, desenfrenado, se dirige hacia la tierra:

FILONE. La tua bellezza in forma più divina che umana a me si rappresenta; ma per essere sempre accompagnata d'un pongitivo e insaziabile desiderio, si converte di dentro in uno pernizioso e molto furioso veleno, sì che quanto tua bellezza è più eccessiva, tanto produce in me più rabbioso e velenoso disio. La presenza tua m'è triaca solamente perché mi ritienne la vita, ma non per levar la velenosità e la pena, anzi la prolunga e fa più durabile: però che vederti mi proibisce il fine, qual sarebbe termine al mio ardente desiderio e riposo a mia affannosa vita (Ebreo 1929, 199).

La misma idea la expresa Fonseca, en su arrebatada prosa:

Y estas seis pasiones que son amor, odio, deseo, temor, tristeza, y alegría, llaman los filósofos la parte concupiscible de nuestra anima. Otrosí del deseo del bien absente juzgado por fácil o por posible nace la esperanza: mas juzgado por dificultosa, o imposible, nace desconfianza y desesperación. Y si es muy grande el deseo nace otra pasión que es animosidad que atraviesa por grandes dificultades; pero si todavía se atraviesan estorbos y nos impiden lo que deseamos, o nos sacan de la mano lo que poseemos, encréspace la irascible, que es otra parte principal de nuestra ánima, que venga los agravios que recibe la concupiscible, y tiene siempre la espada en la mano con extraño brío y coraje para defender los estorbos de nuestros deseos (Fonseca 1592, 16).

También en este caso, ya encontramos el tema de la degeneración del amor hacia deseo desenfrenado o “apetito” en el discurso de Elicio:

El amor es infinito  
si se funda en ser honesto  
y aquel que se acaba presto  
no es amor, sino apetito.  
(Cervantes 1999, 233)

Marcela llama *porfia* al amor degenerado de Grisóstomo, una obstinación ciega y sorda a los desengaños y a los mensajes más altos:

Él, con todo este desengaño, quiso porfiar contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra

mi mejor intención y prosupuesto. Porfió desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa!

(Cervantes 1997-2022, I, 14)

Si Sofía aceptaba mantener una relación, por lo menos dialógica, con Filone (son muchos los lugares donde acepta la teoría, pero no la práctica, de su amor), Marcela rechaza el amor de Grisóstomo *a priori*, porque no se dan las condiciones de la interacción. Su honestidad, intelectual más bien que física, se basa en el desengaño<sup>11</sup> que una y otra vez ofrece al sordo Grisóstomo, incapaz de asumir el papel del discípulo en un diálogo con ella. Porfiado y solo, Grisóstomo se muere –por mal de amor o suicidio, importa poco– entregándose al soliloquio de la canción desesperada. Su alma queda condenada, porque no supo escuchar la palabra que levantaría su mirada al Cielo.

## UN GIRO A LO DIVINO

Es aquí donde se manifiesta aquel deslizamiento del tema de la belleza desde su manifestación física hacia su valor divino, al que aludíamos más arriba. Marcela, como acabamos de ver, domina los temas neoplatónicos que estructuran la novela pastoril. Sin embargo, empezamos a percibir una interferencia en sus palabras, al escuchar repetido once veces el término *alma*, cuyo hilo arrastra consigo el concepto de belleza. Según Marsilio Ficino, el alma es capaz de mirar contemporáneamente hacia la creación y hacia el Creador, es la cópula del mundo, que arranca de la belleza de los cuerpos y levanta los ojos a la del Cielo. El alma sigue el recuerdo de la belleza en busca de su plenitud, que puede cifrarse en la unión entre los cuerpos de macho y hembra, pero se alcanza de verdad solo en la unión del alma con Dios.

Yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella [...] la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca. La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? Yo *nací libre*, y para poder *vivir libre* escogí la *soledad* de los campos: los *árboles* destas *montañas* son mi compañía; las *claras aguas* destes arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas *comunico* mis *pensamientos* y *hermosura* (Cervantes 1997-2022, I, 14).

11. He aquí la palabra clave que individua Lorca en el discurso de Marcela para considerarla filósofa estoica: el desengaño es su forma de guiar a los demás hacia la virtud que ella ya ha alcanzado.

Se cruzan en este pasaje dos géneros bien distintos: la novela pastoril y la mística (poética y prosística), y el mundo posible de los pastores se hace borroso<sup>12</sup>. Marcela no pidió tener la belleza que persigue Grisóstomo. Ceder a su amor implicaría atar su alma al caballo negro, limitar su aspiración a la belleza de los cuerpos, perder su virtud. Ella reconoce y busca otra belleza; su voluntad, libre, la inclina a otra forma de amor, que se alcanza en la soledad, con la contemplación, el silencio y el pensamiento. Escribía Santa Teresa en *Castillo Interior* (2018, 1102):

No es pequeña lástima y confusión que, por nuestra culpa, no entendamos a nosotros mismos ni sepamos quién somos. ¿No sería gran ignorancia, hijas mías, que preguntasen a uno quién es, y no se conociese ni supiese quién fue su padre ni su madre ni de qué tierra? Pues si esto sería gran bestialidad, sin comparación es mayor la que hay en nosotras cuando no procuramos saber qué cosa somos, sino que nos detenemos en estos cuerpos, y así a bulto, porque lo hemos oído y porque nos lo dice la fe, sabemos que tenemos almas. Mas qué bienes puede haber en esta alma o quién está dentro en esta alma o el gran valor de ella, pocas veces lo consideramos; y así se tiene en tan poco procurar con todo cuidado conservar su hermosura: todo se nos va en la grosería del engaste o cerca de este castillo, que son estos cuerpos.

Marcela deja de ser eco de Sofía y se transforma en voz de santa, trasladándose desde el mundo pastoril al místico. Ella es toda alma, y solo en su alma, no en su cuerpo, se conoce y reconoce. En la última sección de su arenga, la pastora deja de lado la terminología neoplatónica y asume otra, propia de la literatura mística. Su alma y la creación *comunican*, se funden en la contemplación.

Decía Gelasia:

Del campo son y han sido mis amores;  
rosas son y jazmines mis cadenas;  
libre nascí, y en libertad me fundo.  
(Cervantes 1999, 615)

Esta fusión es posible solo gracias a la soledad, que, según Santa Teresa, es fundamental para la contemplación de la creación y para que el alma se conozca de verdad a sí misma. El concepto vuelve también varias veces en fray Luis, muy admirado por Cervantes (Díaz 1971). Véase, por ejemplo, este pasaje de la *Exposición del libro de Job*:

12. El género cuajará más tarde, en el XVII en novelas místico-bucólicas como *Soledades de Aurelia* de Gerónimo Fernández de Mata (Madrid, Catalina de Barrio, 1639), véase Nider (1998) y González Ramírez y González (2020). Aquí la protagonista, Aurelia, como Marcela, nunca ha conocido caída, y se encamina a la vida ermitaña espontáneamente, tras desengañarse, con sabiduría y retórica, a su pretendiente.

... y como no hay quien llame a la puerta de los sentidos, sosiega el alma retirada en sí misma; y desembarazada de las cosas de fuera, éntrese dentro de sí, y puesta allí, conversa solamente consigo y reconócese. Y como es su origen el cielo, avecinase a las cosas dél y júntase con los que en él moran (León 1804, 103).

El agustino repetía el mismo concepto en la *Oda I* (vv. 35-40), justamente conocida como “La vida retirada”:

Vivir quiero conmigo,  
gozar quiero del bien que debo al cielo,  
a solas, sin testigo,  
libre de amor, de celo,  
de odio, de esperanzas, de recelo.  
(León 2015, 71-72)

No hay conversación que se parezca a la del alma consigo misma, que se encamina a escuchar la de Cristo<sup>13</sup>. Grisóstomo pertenece a un mundo que Marcela acaba de dejar. Última meta de la contemplación de Marcela (y de Gelasia) son las cumbres de las montañas, extremo alcance del mundo hacia el Cielo, desde donde se mueve el alma a la comunión divina: «Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera» (Cervantes 1997-2022, I, 14).

Ya se rajó el cielo de papel del mundo pastoril: aparece un cielo más alto, tan desproporcionado con respecto al primero, que el lector ya no puede ni siquiera tener lástima del pobre Grisóstomo, cuya alma desesperada yace en el caudal del río por no haber sabido interrogar la Creación acerca de su ser. Concha Espina, al empezar su estudio sobre Marcela con una cita de Santa Teresa, había intuido el camino. He aquí su paráfrasis del párrafo conclusivo de la arenga:

Dueña soy de mis sentimientos, contra los cuales ninguna violencia humana tiene poder, y ellos me inducen con alta vocación a vivir sola y tranquila en esta sierra, elevando mi alma desde las cumbres a los cielos para aprender entre plegarias y meditaciones una dichosa ruta que me lleve hasta Dios (Espina 1930, 65).

## A FIN DE CUENTAS

Como Concha Espina, varios estudiosos, a lo largo del tiempo, han sido seducidos por la idea de una afinidad entre don Quijote y Santa Teresa. Príncipe entre ellos fue Miguel de Unamuno, quien vuelve varias veces sobre el

13. El concepto llega, un poco rebajado, hasta Antonio Machado: «Quien habla solo espera / hablar con Dios un día», en «Retrato» (*Campos de Castilla*).

tema en *En torno al Casticismo*, la *Vida de don Quijote y Sancho*, y *Del sentimiento trágico de la vida* (Fernández 1984). El filósofo plantea alguna similitud intrínseca entre la misión del caballero andante y la de la santa, los dos en busca de una distinta forma de eternidad, como se lee en el célebre soneto *Irrequietum Cor*:

Gozó dolor sabroso, Quijotesa  
 á lo divino, que dejó asentada  
 nuestra España inmortal cuya es la empresa:  
 sólo existe lo eterno; Dios ó nada!

Más recientemente, Carlos Enrique Castilla (2015) relaciona las andanzas del Caballero en la segunda parte de la novela con *Camino de Perfección y Castillo interior*. No encuentra correspondencias textuales puntuales, sin embargo, observa que los dos escritores se sirven de una instrumentación retórica e ideológica común a la hora de enfrentarse con los conceptos de camino, salida, oración y queja. Más profundo le parece el vínculo entre el episodio de la cueva de Montesinos y el ascenso de Teresa en las moradas del alma, porque en ambas situaciones el máximo ensimismamiento del personaje se corresponde con una suspensión del tiempo y la infabilidad de la experiencia vivida. Cervantes vierte la experiencia teresiana a lo cómico haciendo de ella una catábasis en lugar de una ascesis. Como es sabido, rara vez Cervantes deja inalteradas sus fuentes, pero su conocimiento del mundo carmelita y de Santa Teresa no se puede poner en duda si recordamos que su hermana Luisa había profesado en esa orden en 1565, y había vivido en el monasterio de Alcalá con la santa entre 1567 y 1568 (Santamaría 1644). Por lo tanto, no parece extraño encontrar el eco del *Castillo Interior* en el episodio de Marcela: esta huella intertextual es el instrumento retórico que le permite a Cervantes realizar el deslizamiento del mundo bucólico al mundo místico que describimos en los párrafos anteriores.

Decíamos que se recurre al término *alma* once veces en el discurso de Marcela. Se trata del 7% de las ocurrencias totales en los dos *Quijotes*<sup>14</sup>, concentrado en pocas páginas<sup>15</sup>. Tal densidad parece ser intencional.

Al revés, el término *morada*, que concluye en clímax ascendente la arenga, aparece tan solo cuatro veces. Como es sabido, la palabra “morada” es término técnico en Santa Teresa, quien llama así los “aposentos” que el alma encuentra en sí misma en su recorrido hacia la unión con Dios (2018, 1102).

... se me ofreció lo que ahora diré, para comenzar con algún fundamento: que es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas. Que, si bien lo consideramos, hermanas, no es otra cosa el alma del justo sino un paraíso adonde dice Él tiene sus deleites. Pues ¿qué

14. En total, lo encontramos 153 veces.

15. Con respecto a la extensión, el discurso de Marcela constituye el 0,27% de la obra entera.

tal os parece que será el aposento adonde un Rey tan poderoso, tan sabio, tan limpio, tan lleno de todos los bienes se deleita? No hallo yo cosa con que comparar la gran hermosura de un alma y la gran capacidad.

Todas las veces que Cervantes utiliza esta palabra, lo hace en relación con algo divino o sobrenatural. En Sierra Morena (I, 25) don Quijote invoca a los «rústicos Dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada». En I, 40, dentro del cuento del capitán cautivo, encontramos *morada* en asociación con *alma*: «las almas de tres mil soldados / subieron vivas a mejor morada». Solo una vez aparece en el *Quijote* de 1615, en II, 8, dentro de una cita de Garcilaso, égloga III: «allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas...».

Si *alma* parece significativo por razones cuantitativas, *morada* lo parece por cualitativas. Podemos por tanto suponer que, aunque no se pueda hablar de cita textual, porque no lo es una sola palabra, Cervantes insta una conexión intertextual con Santa Teresa y la literatura mística, y que esta le permite romper con el mundo pastoril mediante una repentina vuelta *a lo divino*.

## CONCLUSIONES

Esta interpretación del discurso de Marcela lleva consigo algunas consecuencias que parecen iluminar con más claridad las ambigüedades que la crítica ha encontrado en este episodio de la novela.

Marcela no acepta el amor de Grisóstomo no por desdenosa, sino por filósofa, y más aún, por mística. Se haya suicidado o no, el alma de Grisóstomo anda perdida porque, desesperado, no ha sabido aprovechar las enseñanzas de Marcela en su escuela de amor divino; tras subir en el caballo negro, precipita hacia la damnación.

El alma de Marcela, montada en el caballo blanco, galopa hacia el Cielo, ya libre de todas las ataduras terrestres: la libertad que Marcela reivindica no es la libertad *en* este mundo, sino la *de* este mundo; desaparece así cualquier connotación feminista. Esta exigencia no conlleva, de hecho, ninguna consecuencia social, sino que concuerda más bien con las doctrinas contrarreformistas del libre albedrío y no entra en conflicto con el papel tradicional de la mujer madre, esposa, monja.

Más aún, el discurso de Marcela es funcional a la intención paródica cervantina, porque provoca el encuentro violento del género neoplatónico-pastoril con el género místico. Al encontrarse, los dos mundos se muestran desnudos de sus fundamentos retóricos y axiológicos, se alejan de los lectores y se dispersan en el universo textual. El golpe de gracia al retablo se lo da don Quijote. La crítica considera cómica e inactual su reacción en cuanto se lanza al seguimiento de la doncella no obstante el general desengaño al que acaba de asistir. Curiosamente, escasa atención se ha dedicado a la frase con la que él concluye su final defensa de la pastora (ya ausente): «... es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea hon-

rada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que, *en él, ella es sola la que con tan honesta intención vive*» (Cervantes 1997-2022, I, 14, cursiva mía).

Si ella es sola la que con tan honesta intención vive, no hace falta decir que las demás tienen intención mucho menos honesta, por no decir viciosa. Esta consideración vuelve a apartar a Marcela del mundo, tanto ficcional como referencial, y a sacarla del consorcio humano. Sin embargo, aun poniendo a salvo a Marcela, la observación de don Quijote no brilla por caballerosidad, puesto que supone la desvergüenza del género femenino en su mayoría. Este pensamiento no es ajeno al narrador de primer nivel que en el capítulo 9 de la primera parte, mientras anda por Toledo en busca del manuscrito de Cide Hamete, por una vez sin más filtros que el de la ironía, observa: «Doncella hubo en los pasados tiempos que, al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, y se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido» (Cervantes 1997-2022, I, 9).

Si Dulcinea se hubiese portado como Marcela, hubiera deshecho los fundamentos del mundo caballeresco en la cabeza de don Quijote, que no está listo a renegar de él, mientras sí ha aceptado, aunque a disgusto, el fin del mundo pastoril y de la Edad de Oro. Puede que Marcela no, pero las doncellas inquietas y andariegas siguen necesitando su protección. La mujer sigue encontrando su destino en el casamiento, aunque, sí, con el hombre al que quiera; una vez casada ha de mantenerse fiel, so pena de la vida, como bien demuestra la novela del *Curioso impertinente*; debe además mantenerse bajo la dirección espiritual e intelectual de un hombre, «porque todo lo que suele adquirir un gobernador discreto suele perder y derramar una mujer rústica y tonta» (Cervantes 1997-2022, II, 42).

Como advierte Ruffinatto (2002, 40), cada vez que se nos antoja encontrar pensamientos revolucionarios en Cervantes, llega don Quijote a desmentirnos<sup>16</sup>. Tantos espejismos, desdoblamientos, interferencias de sistemas, ironía y parodia nos dejan al fin desorientados acerca de las opiniones de Cervantes sobre el mundo referencial, de las que no encontramos huella en sus escritos. Posiblemente solo consistan en el consejo que da don Quijote a Sancho a la hora de salir para el gobierno: «Primeramente, ¡oh, hijo!, has de temer a Dios, porque en el temerle está la sabiduría y siendo sabio no podrás errar en nada» (Cervantes 1997-2022, II, 42).

Seguramente, la sabiduría y el donaire de Cervantes llevan cuatro siglos entreteniéndolo a Dios en su morada eterna.

16. «Chiunque s'illude di trovare nel romanzo di Cervantes un messaggio rivoluzionario, rivoluzionario contro la società del tempo, o quanto meno una lezione di vita o ancora i tratti caratteristici dell'animo spagnolo [...] viene sempre seccamente smentito proprio dallo stesso Don Chisciotte».

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Carbonell, María. 1905. “*Las mujeres del Quijote*”, discurso leído el día 7 de mayo de 1905 para conmemorar el tercer centenario de la publicación de la inmortal obra de Cervantes “*El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*”. Valencia: imprenta de Doménech y Taroncher.
- Castilla, Carlos Enrique. 2015. «*Don Quijote de la Mancha*, un camino de perfección». En *El Quijote en Tucumán. A 400 años de la publicación de su Segunda Parte*, coordinado por Elena Pedicone Parellada, 89-111. Tucumán: UNT.
- Cerrón Puga, María Luisa. 2017. «Desamorados y muertos de amores: Marcela y Grisóstomo a la luz del *De Amore* de Marsilio Ficino». *Crítica del Texto* 20(3): 41-64.
- Cervantes, Miguel de. 1997-2022. *Don Quijote de la Mancha*, edición en línea de F. Rico. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes, accesible en: <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>>.
- Cervantes, Miguel de. 1999. *Galatea*, edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García Berdoy. Madrid: Catedra.
- Díaz, Ramón. 1971. «*Los Nombres de Cristo* y Pietro Bembo, con un apunte sobre Marcela». *MLN* 86 (2), Hispanic Issue: 199-210.
- Ebreo, Leone. 1929. *Dialoghi d'Amore*, edición de Santino Caramella. Bari: Laterza.
- El Saffar, Ruth. 1984. *Beyond the Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Espina, Concha. 1930. *Mujeres del Quijote*. Madrid: Renacimiento.
- Fernández, Pelayo H. 1984. «Santa Teresa en Unamuno: Santa Teresa y Don Quijote». En *Santa Teresa y la literatura mística hispánica*, coordinado por Manuel Criado del Val, 747-755. Madrid: EDI-6.
- Fonseca, Cristóbal de. 1592. *Tratado del amor de Dios*. Salamanca: Foquel.
- Forcione, Alban. 1988. «Cervantes en busca de una pastoral auténtica». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36(2): 1011-1043.
- Gabriele, John P. 2003. «Competing narrative discourses: (Fe)Male fabulation in the episode of Grisóstomo and Marcela». *Hispanic Review* 71 (4): 507-524.
- González Ramírez, David y María Ángeles González Luque. 2020. «Edición crítica de una obra rara y olvidada del Siglo de Oro. *Soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata». *Artifara* 20(2): E 57-E 93.
- Hart, Thomas R. 1978. «Rhetoric and Persuasion in Marcela’s Address to the Shepherds». *Hispanic Review* 46(3): 187-198.
- Jones, Ann Rosalind. 1985. «Writing the Body. Toward an Understanding of *L’écriture féminine*». En *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, editado por Elaine Showalter, 361-377. Nueva York: Pantheon Books.
- León, Luis de. 1804. *Exposición del Libro de Job*, edición de Fr. Antolín Merino. Madrid: Ibarra.
- León, Luis de. 2015. *Poesía*, edición de Juan Francisco Alcina. Madrid: Catedra.
- López Estrada, Francisco. 1948. *La “Galatea” de Cervantes*. La Laguna: Universidad.
- López Estrada, Francisco. 1996. «La escala filosófica del amor en *La Galatea*». En *Spanische Literatur - Literatur Europas*, editado por Frank Baasner, 192-199. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Lorca, Daniel. 2014. «Marcela, the Young Woman as a Neo-stoic Philosopher in Part I of *Don Quijote*». *Hispanófila* 172: 55-66.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. 1974. *Historia de las ideas estéticas en España*, I. Madrid: CSIC.
- Montero Reguera, José. 1994. «Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*». *Anales Cervantinos* 32: 98-116. <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1994.282>

- Navas Ocaña, Isabel. 2012. «Lecturas feministas de Cervantes». *Romanische Forschungen* 124(2): 222-238.
- Nider, Valentina. 1998. «Las *Soledades de Aurelia* de Fernández de Mata: ¿una novela hagiográfica?». En *Actas del IV congreso AISO*, editado por María Cruz García de Enterría y Alicia Cerdón Mesa, 1107-1118. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Parker Aaronson, Stacey L. 2014. «“Quizá volverán...”: Four Incidents of Rape (or Threatened Rape) in *Don Quijote de la Mancha*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 34(1): 121-140.
- Piccone, Simonetta y Chiara Saraceno, eds. 1996. *Genere: la costruzione sociale del femminile e del maschile*. Bologna: Il Mulino.
- Rossi, Rosa. 1986. *Escuchar a Cervantes. Un ensayo biográfico*. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Ruffinatto, Aldo. 2002. *Cervantes*. Roma: Carocci.
- Ruffinatto, Aldo. 2015. «Fugas de Argel». En *Dedicado a Cervantes*, 17-40. Madrid, Sial.
- Santamaría, Francisco de. 1644. *Reforma de los Descalzos*, tomo I. Madrid: Diego Díaz de la Carrera impresor del Reyno.
- Soria Olmedo, Andrés. 2002. «Introducción». En León Hebreo, *Diálogos de Amor*, 9-43. Madrid: Alianza.
- Soria Olmedo, Andrés. 2012. «En vuestra casa tenéis a Fonseca, *Del amor de Dios*». *Lectura y Signo* 7: 17-27.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Teresa de Jesús, santa. 2018. *Tutte le opere*, edición de Massimo Bettini. Milán: Bompiani.

Recibido: 26 de julio de 2021

Aceptado: 12 de junio de 2022