

# lexis

Vol. XXXIII (I) 2009

revista de lingüística y literatura

DEPARTAMENTO  
DE HUMANIDADES



FONDO  
EDITORIAL

## Imitación e ingenio: *El amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano y la comedia nueva\*

Laura R. Bass  
Tulane University

### RESUMEN

Este artículo ofrece un comentario textual de *El amar su propia muerte*, comedia en tres actos de Juan de Espinosa Medrano, en relación tanto con sus modelos dramáticos peninsulares como con sus preocupaciones particulares como intelectual peruano consciente de su posición secundaria frente a la centralidad cultural española. Siguiendo las prácticas de la *imitatio* barroca, Espinosa Medrano logró combinar los múltiples convenciones y subgéneros de la comedia nueva, no solo demostrando su asimilación totalizadora de sus modelos sino también poniendo en tela de juicio sus respectivas estructuras lógicas. El resultado es una alegoría del ingenio que se vincula al conjunto de la obra del autor, en particular el celebrado *Apológico* en favor de Góngora, en el que reivindica la intelectualidad criolla.

*Palabras clave:* comedia nueva - Juan de Espinosa Medrano - barroco hispanoamericano - Jael

---

\* Este artículo procede de la ponencia presentada en el congreso “El teatro en la Hispanoamérica colonial (siglos XVI-XVIII)” celebrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima, en abril de 2006. Por un error técnico no fue incorporado en el volumen al que originalmente correspondía y al que temáticamente está vinculado (I. Arellano y J.A. Rodríguez Garrido (eds.), *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009).

## ABSTRACT

This article offers a close reading of Juan de Espinosa Medrano's three-act play *El amar su propia muerte* in relation both to the author's theatrical models in Spain and to his particular preoccupations as a Peruvian intellectual aware of his secondary position vis-à-vis Spanish cultural centrality. Following the practices of baroque *imitatio*, Espinosa Medrano succeeded in bringing together the multiple conventions and subgenres of the *comedia nueva* in such a way that he not only demonstrated a totalizing assimilation of his models but also interrogated their underlying logical structures. The result is an allegory of ingeniousness linked to the author's overall project, made more explicit in such works as his famous *Apologético en favor de Góngora*, of Creole intellectual vindication.

*Keywords:* comedia nueva - Juan de Espinosa Medrano - Spanish American baroque - Jael

*El amar su propia muerte* (ca. 1645-1650) es la única comedia en tres actos conocida de Juan de Espinosa Medrano, el intelectual peruano más importante de su época, y, sin embargo, ha recibido escasa atención crítica en comparación con otros de sus escritos.<sup>1</sup> Esa relativa escasez se debe a varios factores. Quizá el más decisivo —y el que lamentablemente menos remedio tiene— sea la historia textual de la obra: el único manuscrito conocido de *El amar su propia muerte* —descubierto, transcrito y publicado por Rubén Vargas Ugarte en la tercera y cuarta décadas del siglo XX— desapareció en el incendio que devastó la Biblioteca Nacional de Lima en 1943 (véase Vargas Ugarte 1974: 29-30). Menos cuestión de desventuras textuales que de juicios estéticos e ideológicos, otros factores que explican por qué este texto teatral no ha despertado mayor interés crítico tienen que ver con su aparente falta de especificidad cultural. Basada en la

---

<sup>1</sup> Sobre la vida de este gran letrado cuzqueño, también conocido como El Lunarejo, es imprescindible el artículo de Luis Jaime Cisneros y Pedro Guibovich (1988). Con amplio apoyo documental, los autores desmienten definitivamente la imagen del escritor, inventada en el siglo XIX, como un humilde indio que logró superar sus orígenes gracias a sus prodigiosos talentos intelectuales. En cuanto a la bibliografía sobre *El amar su propia muerte*, las referencias se proporcionarán en su lugar dentro de este artículo.

historia del Antiguo Testamento de la muerte del general cananeo Sísara a manos de la israelita Jael (Jueces 4.1-24; 5.24-31), *El amar su propia muerte* parecería ser una típica comedia barroca de tema bíblico —escrita, supuestamente, cuando Espinosa Medrano todavía era colegial, como un ejercicio estudiantil.<sup>2</sup> Además, a diferencia de sus obras más comentadas —sobre todo el *Apologético en favor de Luis de Góngora* ([1662] 1982)— esta comedia carece de unos textos preliminares que lo relacionaran con el proyecto de reivindicación cultural criolla hispanoamericana por el cual Espinosa Medrano es tan celebrado.<sup>3</sup> Sin embargo, aunque no sea de manera explícita, la obra sí participa en ese proyecto —precisamente como *imitatio* de la comedia española.

Hay que recordar que para los escritores del Renacimiento y Barroco la imitación era la fundación del quehacer literario y artístico y no una admisión de deficiencia.<sup>4</sup> Esto es fundamentalmente diferente de nuestra percepción moderna, heredera del Romanticismo decimonónico y el privilegio que este movimiento otorgó a la originalidad —un privilegio que tuvo correlato en la construcción, en el mismo siglo XIX, de nacionalidades a base de la valorización de la especificidad local.<sup>5</sup> En lo que se refiere a la cultura colonial hispanoamericana, existe una tendencia crítica a valorarla en la medida en

<sup>2</sup> Que Espinosa Medrano escribiera la obra cuando era estudiante en el Colegio Seminario de San Antonio Abad se desprende de los últimos versos: “Y aquí tiene / fin esta sagrada historia / de *El amar su propia muerte*. / El doctor Juan de Espinosa / Medrano, aquél a quien debe / el Seminario Antoniano / créditos que lo engrandecen, / la sacó a luz, cuando era / colegial actual, y espera / que le perdonéis las faltas / si en tal pluma caber pueden” (vv. 2940-2950 en la edición de Ricardo Silva-Santisteban). Cotejando esta afirmación con otros documentos relacionados con la vida del autor, Cisneros y Guibovich fechan la composición de la obra entre 1645 y 1650 (1988: 337).

<sup>3</sup> Aunque se aproximan al tema desde perspectivas muy distintas, tanto González Echevarría (1993) como Beverley (1996) ofrecen lecturas importantes del *Apologético* de Espinosa Medrano como un ejercicio de autoafirmación criolla.

<sup>4</sup> Sobre el concepto de la *imitatio* en el Renacimiento, son fundamentales los estudios de Greene (1982) y Pigman (1980). Para la apropiación de ese concepto por parte de autores españoles del Siglo de Oro, véase los trabajos de Cruz (1988), Vilanova (1953) y Vitulli (2005), quien recoge una amplia bibliografía sobre el tema.

<sup>5</sup> Sobre la conexión entre el Romanticismo y la formación de literaturas nacionales en Hispanoamérica, véase el trabajo de González Echevarría (1996).

que se aparta de lo europeo para abrir una perspectiva marcadamente diferenciadora. Esa tendencia se ve reflejada, por ejemplo, en el artículo “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica” de Mabel Moraña (1988). Aun cuando explora la literatura barroca hispanoamericana en el complejo vaivén entre su alcance universalista, es decir, su abarcamiento de los más amplios modelos europeos, por un lado, y su conciencia de una marginalidad frente al centro cultural y político español, por el otro, claramente privilegia esto último. Con respecto a Espinosa Medrano específicamente, demuestra esa preferencia en su breve discusión del *Apologético*: después de afirmar que su defensa de Góngora le sirve al autor cuzqueño para demostrarse digno de participar en los debates literarios peninsulares (“se articula a la revisión del cánón culterano proponiéndose como un interlocutor válido en la disputa metropolitana”), introduce un “sin embargo” que delata su mayor interés en un Espinosa Medrano principalmente consciente de su desplazamiento cultural (“Su sofisticado discurso crítico, no está exento, sin embargo, de nutridas referencias a la condición marginal del intelectual de Indias”) (Mabel Moraña 1988: 240). Aquí el enfoque se dirige ya no tanto a la labor misma del *Apologético* —es decir, su refutación de los argumentos antigongorinos del portugués Faría y Souza— como a los reclamos reivindicativos que el autor desarrolla en su famoso prólogo. En última instancia, Moraña adopta una perspectiva teleológica: ve en la preocupación de Espinosa Medrano, por su condición marginal, las semillas de la formación de una literatura hispanoamericana propia y diferenciada.<sup>6</sup>

Para el caso de *El amar su propia muerte* en concreto, la búsqueda de una voz diferenciadora adquiere un giro indigenista en Raquel Chang-Rodríguez (1994), quien encuentra en esta comedia de tema bíblico y género literario español elementos religiosos e ideológicos

---

<sup>6</sup> En palabras de Moraña, refiriéndose a los prefacios a *La Lógica* además del *Apologético*, “La queja y el reclamo, el tono reivindicativo y la arrogancia implícita en la apropiación de los códigos expresivos dominantes, son la modulación de una conciencia crítica incipiente. Aun aplicada a elementos, como el culteranismo, que integraban el discurso canónico, esa conciencia crítica descubre en la tradición hispánica inmediata su propia tradición, pero al mismo tiempo descubre su posición excéntrica, desplazada, con respecto al objeto de su reflexión” (1988: 241).

andinos que cuestionan implícitamente el orden colonial.<sup>7</sup> Aunque valioso como intento de recuperar una obra poco estudiada, ese enfoque resulta simplista. Al insistir en la especificidad local del texto, pasa por alto la relación —mucho más compleja y dinámica de lo que se podría pensar a primera vista— que establece con sus antecedentes genéricos peninsulares. Cuando se lee *El amar su propia muerte* precisamente como comedia, lo que más llama la atención no es su localismo, sino el universalismo que alcanza al dramatizar una historia del Antiguo Testamento —que en sí se presenta como una prefiguración de la historia teleológica católica— hábil e ingeniosamente adoptada a las convenciones de este género —o, como veremos adelante, los múltiples subgéneros que lo componían.<sup>8</sup>

El ingenio es clave aquí, inseparable de la labor imitativa a base de la producción literaria barroca. Muy lejos de seguir sus modelos de manera servil, el escritor se empeñaba en darles nuevos giros o, más aun, como ha afirmado Roberto González Echevarría, reordenarlos.<sup>9</sup> En otras palabras, el ingenio se relucía en la apropiación y superación novedosa de los modelos. Si el ingenio reinaba como valor supremo en el Barroco en general, cobró una particular importancia en el contexto colonial, donde los intelectuales estaban agudamente conscientes de ocupar una posición secundaria en relación con la centralidad cultural de la Península. Espinosa Medrano se enfrenta explícitamente a esa secundariedad en sus prefacios a *La Lógica* ([1688] 1982) y el

---

<sup>7</sup> La lectura de Chang-Rodríguez (1994) se centra en tres elementos fundamentales: los sueños y agüeros frecuentes en la obra, que, según ella, registran una cosmovisión mesiánica andina; el protagonismo de la heroína bíblica Jael en recuerdo a figuras femeninas, como Mama Huaco, importantes en el imaginario incaico; y, a un nivel más global, el paralelismo que cree poder establecer entre los israelitas oprimidos por los cananeos y los indígenas conquistados por los españoles. Para una respuesta más detallada al planteamiento de Chang-Rodríguez, remito al lector a Vitulli (2006); agradezco al autor el envío de este artículo con anticipación a su publicación.

<sup>8</sup> Hablar de ese universalismo, hay que enfatizar, no significa borrar la ubicación de la obra dentro de su contexto de la cultura virreinal peruana, sino, al contrario, reafirmarla.

<sup>9</sup> Con referencia a la teoría poética de Gracián y al mismo Espinosa Medrano, González Echevarría define “el ingenio” como “the self-conscious shuffling of models and the creation of poetry from this reflexive activity” (1993: 159).

*Apologético* ([1662] 1982). Para citar tan solo un ejemplo, en el primero responde a los prejuicios contra los intelectuales del Nuevo Mundo con la pregunta retórica, “¿[Q]uién soy yo como para atreverme a exhibir una muestra siquiera de tantos y tan grandes hombres que sobresalen en el Perú en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de costumbres, y en santidad?” (Espinosa Medrano [1662] 1982: 327), en que el autor asume la modestia exigida por el género prologuista a la vez que se incluye implícitamente entre esos “tantos y tan grandes hombres” que se destacan por su ingenio y doctrina.<sup>10</sup> Ahora, si bien es cierto que *El amar su propia muerte* carece de un texto preliminar que lo enmarque de manera explícita dentro del proyecto reivindicativo del autor, una lectura atenta de la obra revela que en el fondo comparte las mismas ansiedades intelectuales que encuentran tan elocuente expresión en los prólogos a sus escritos teóricos.<sup>11</sup>

Tanto al nivel de su construcción global como al de la caracterización de la heroína bíblica Jael, se puede leer *El amar su propia muerte* como una alegoría del ingenio. En el plano de la construcción, el ingenio del autor luce en su habilidad de transformar la historia de Jueces en una obra de gran complejidad dramática y riqueza escénica. En cuanto al desarrollo de la protagonista principal, Jael aparece como una encarnación del ingenio en su propia elaboración de una trama que le permitirá salir triunfante.

La historia base de Jueces relata una victoria del pueblo hebreo sobre sus enemigos cananeos liderados por el rey Jabín y Sísara, el general de su ejército. En el capítulo cuatro, la profetisa Débora ordena a Barac a enfrentarse contra el ejército enemigo, advirtiéndole, sin embargo, que la victoria final se deberá a una mujer. Esa mujer es Jael, esposa de Heber, un quenita que mantiene buenas relaciones con Jabín. Cuando su ejército cae, Sísara huye a la tienda de Jael, quien le ofrece refugio, cubriéndole con una manta y dándole leche

<sup>10</sup> Agradezco a John Charles por haberme sugerido la lectura del prólogo a la *Philosophia Thomistica* como punto de referencia para el desarrollo del presente artículo.

<sup>11</sup> Como bien ha demostrado Rodríguez Garrido (1994), esa preocupación reivindicativa también se ve reflejada, más allá de los prólogos al *Apologético* y *La Lógica*, en la oratoria sagrada del autor.

para beber. Sísara se queda dormido, y Jael lo mata clavándole una estaca de la tienda en la sien. Viene Barac tras él, y allí lo encuentra ya muerto. En el capítulo 5, Débora y Barac entonan una canción que celebra la victoria de Jael, ensalzándola como “la más bendita de las mujeres”.

Espinosa Medrano se mantiene fiel al texto bíblico en lo fundamental: el marco de la acción, como anuncia Sísara en el primer parlamento de la obra, es la guerra que el rey cananeo y su general mantienen contra los judíos liderados por Barac y Débora; la profecía divina funciona claramente tras el escenario humano, aunque la mayoría de los personajes sean incapaces de reconocerlo; de la misma forma que se relata en Jueces, el desenlace se debe a Jael, al matar a Sísara con el clavo. Al mismo tiempo, sin que el argumento de base y su significado global se desvíen de su fuente bíblica —y para que, como bien ha afirmado Úrsula Ramírez Zaborosch (1996), esa acción y significado adquieran una verdadera fuerza dramática— el autor introduce un argumento y unos personajes ficticios de su propia invención. Sísara está enamorado de Jael, y ella finge corresponder a su afecto, dando título a la obra, *El amar su propia muerte*: seducido engañosamente por Jael, el capitán la buscará para encontrar finalmente, no amores, sino la muerte. Mientras tanto, el rey Jabín también está enamorado de Jael, y, sin que ella lo sepa, su desleal criada Dina actúa de celestina, alentando los deseos del rey. Heber Cineo se convierte en el marido celoso, convencido tras una serie de confusiones, además del ardid de Jael, de que ella le ha sido infiel, y determinado a vengar su honor ofendido. Incluso el general Barac llega a dudar de la fidelidad de la heroína, hasta que todo se aclara al final. La obra termina con el triunfo de la heroína y una explicación de su significado teleológico: Jael anticipa a María quien destruirá la serpiente como la heroína israelita mató a Sísara.

Como ya lo sugiere este resumen, *El amar su propia muerte* se nutre de una amplia gama de códigos y recursos teatrales. Si ya por definición la comedia nueva era un género híbrido, caracterizado por la mezcla de personajes nobles y plebeyos, elementos trágicos y cómicos, lenguaje culto y coloquial, aquí la superposición de con-



venciones y registros dramáticos se vuelve aun más compleja. El drama de honor con el esposo celoso sediento de venganza se mezcla con la comedia de capa y espada, con sus enredos, confusiones y disfraces. Al mismo tiempo, referencias al plan divino apuntan hacia un mensaje alegórico propio del auto sacramental, y la introducción de elementos sobrenaturales, como la aparición de una figura de la muerte, demuestran una obvia afiliación con las comedias religiosas y de santos. El paso de un cometa, el repentino oscurecimiento del cielo, el ruido de temblores y otros presagios cargan la obra de un tono fatídico. Por otra parte, la activa presencia de graciosos y rústicos la salpica con una buena dosis de comicidad, llevándonos por momentos al mundo de la farsa entremesil. El uso de apartes y de salidas y entradas por puertas laterales, el correr de la cortina en una escena de descubrimiento, el apagar de las luces, todos esos recursos crean un gran dinamismo escénico;<sup>12</sup> la variedad de registros lingüísticos —desde el gongorismo de los personajes principales hasta los chistes procaces de los criados— conllevan un dinamismo verbal. En fin, como observó Vargas Ugarte en su día, la obra ofrece un verdadero compendio de los subgéneros y prácticas del teatro barroco español, haciendo relucir una asimilación totalizante de sus modelos por parte del dramaturgo (1974: 33).

Pero es mucho más: *El amar su propia muerte* no solo muestra un despliegue de conocimiento genérico y escénico, también juega con las expectativas del público, dando ingeniosos giros a las convenciones establecidas para tejer por su superposición una alegoría del poder de la inteligencia humana y divina. No es accidental que los subgéneros principales que Espinosa Medrano superpone para elaborar esta alegoría del ingenio sean precisamente el drama de honor y celos, la comedia de enredo, y el auto sacramental, pues los tres —cada uno a su manera— comparten una profunda preocupación racional por el orden —y desorden— de las cosas.

---

<sup>12</sup> Inieta Cámara ofrece un repaso de la deuda calderoniana con respecto a la técnica y escenificación de la obra (1998: 187-189).

Una constante en el drama de honor —sobre todo en su máxima manifestación calderoniana— es la aplicación errónea del raciocinio por parte del marido celoso: mientras más emplea su lógica a la lectura de los signos del adulterio, más falla en sus conclusiones. El ejemplo paradigmático lo encontramos en el momento álgido de *El médico de su honra* en el que don Gutierre pronuncia su largo soliloquio revisando, cual jurista, la evidencia del “caso”, como él mismo lo llama.<sup>13</sup> Paso por paso, recuerda los acontecimientos de la noche anterior: el aviso de que había un hombre adentro, la luz que se apagó, la daga que halló y que reconoció ser idéntica a la de Enrique. Cada evidencia va introducida por la locución adverbial “en cuanto a” y ofrece la posibilidad de que se trate de una mera coincidencia.<sup>14</sup> Sin embargo, aun cuando considera que quizá doña Mencía sea inocente, sus sospechas lo llevan inexorablemente a la trágica conclusión de que su honor está en peligro.

Si otros maridos celosos de Calderón son menos metódicos en su revisión de los hechos, todos son lectores obsesivos, y equivocados, de signos (véase Dopico Black 2001). Viene particularmente a colación el caso de Herodes en *El mayor monstruo del mundo* al descubrir en manos de su rival político Octaviano el retrato en miniatura de su mujer Mariene, complementado con una copia en gran formato colgada en su tienda. Tomándolo automáticamente como señal de deshonra, intenta matar al César. Pero justo en ese momento el retrato cae en medio de los dos hombres, recibiendo el ataque violento en una dramática prolepsis del desenlace.

Con un resultado final muy distinto, Espinosa Medrano incorpora los mismos tipos de signos y malas lecturas en su obra. Tenemos en el primer acto el consabido retrato de la mujer en manos de otro hombre —el de Jael que la desleal criada Dina le ha dado al rey

---

<sup>13</sup> Aunque el soliloquio es más largo en su totalidad, la revisión del “caso” ocupa los versos 1611 al 1664. El empleo de un léxico legalista es común entre los maridos celosos de los dramas de honor, como observa Paterson (1991: 11-15).

<sup>14</sup> Como explica Hesse (1976: 575), don Gutierre emplea aquí un razonamiento dialéctico.

Jabín.<sup>15</sup> Cuando Cineo abraza al rey, el retrato se le cae a este. El marido concluye inmediatamente que fue Jael infiel quien se lo dio:

¿Qué es esto, cielos, qué es esto?  
 ¿Al rey da prendas Jael?  
 ¡Oh infame, oh falsa, oh cruel,  
 que en tal infamia me has puesto! (vv. 303-306)

Aun cuando Jabín le asegura que su esposa es totalmente inocente, Cineo no puede librarse de la sospecha. Como lo declara, en eco de un don Gutierre o Juan Roca calderoniano:

Basta presumir la ofensa  
 y ésta en la honra es tan veloz,  
 que como si fuera a Dios,  
 le ofende aun lo que se piensa. (vv. 389-392)

Las evidencias circunstanciales se acumulan y el marido celoso se convence cada vez más en su lectura de los signos. Más adelante en el mismo acto, al descubrir que el gracioso/soldado Vigote se ha escondido en la casa (había entrado para dar a Jael una carta de Sísara), Cineo cree poder establecer con total certidumbre la culpabilidad de su esposa:

Nuevos celos me afligen,  
 nuevos temores me cercan,  
 sospechas, qué más indicios,  
 celos, qué más evidencias;  
 Jael *sin duda* me ofende,  
 Jael *sin duda* me afrenta. (vv. 747-752, énfasis mío)

Esta seguridad epistemológica se vuelve aun más firme al principio del segundo acto. Cineo sale disfrazado como Sísara para acceder a la tienda de Jabín donde piensa matarlo, pero en vez de encontrarse

---

<sup>15</sup> El motivo del retrato, sobre todo el retrato femenino, como objeto de deseo y motor de celos tiene una extensísima historia literaria y muy amplia presencia en la comedia española (véase Bass 2008; McKendrick 1996; McKim-Smith y Welles 1996).

con el rey cananeo, se encuentra con Vigote; por su parte, Vigote, creyendo que se trata del general por la manera en que va vestido, le cuenta que le entregó a Jael su carta y que viene con una respuesta. El marido celoso concluye en un aparte, “¡Cielos! Papel recibió / Jael. Cierta vino a ser / mi afrenta.” (vv. 937-939).

En un giro a las convenciones calderonianas, Espinosa Medrano aumenta de uno a dos el número de los protagonistas que sospechan de Jael, igual que aumenta de uno a dos el número de los que la acosan enamorados. El segundo receloso es el general israelita Barac. Aunque inicialmente no puede creer el rumor de que Jael ha sido traidora a su patria por tener amores con dos cananeos (“pues tan infamia desdice / de su sangre y calidad” [vv. 1356-1357]), cambia de opinión en cuanto ve a Jael con el manto de Jabín en sus manos. Mientras que el público sabe que Cineo le había quitado su manto al rey cuando fue a matarlo y que luego lo llevó a casa, Barac está convencido:

Su maldad he descubierto;  
 su engaño y trato alevoso  
 cierto es; que ofende a su esposo,  
 que Jabín la goza, es cierto. (vv. 1449-1452)

Nótese la repetición quiasmática de la palabra “cierto”; para Barac, como para Cineo, la evidencia no deja lugar a dudas.

Que no solo uno sino dos hombres sospechen de Jael y que dos sean también los que la pretenden sirve para resaltar la fortaleza de la heroína, que tiene que aguantar un peso doble, por así decirlo. Desde el Renacimiento, la virtud cardinal de la fortaleza era, de hecho, uno de los atributos principales asociados con la figura de Jael.<sup>16</sup> El imaginario pictórico que se desarrolló en torno a ella en

<sup>16</sup> En el estudio introductorio a su edición del auto sacramento de Calderón, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, que como nuestra obra se basa en la historia de Jael y Sísara, Arellano y Galván ofrecen una concisa revisión de la tradición exegética que se desarrolló en torno a esta heroína antiguo-testamentaria. Como explica él, los padres de la Iglesia la consideraban primero como una figura de la Iglesia y luego como una prefiguración de la Virgen María. Su asociación simbólica con la fortaleza vino a ser muy común desde el Renacimiento. En el siglo XVII, su figura se unió con la de la Virgen Inmaculada (Arellano y Galván 2001: 13-15).

los siglos XVI y XVII, sobre todo en Italia, revela que esa fortaleza se interpretaba de distintas formas. Una vertiente visual, la representaba principalmente en términos físicos, retratando a Jael como una mujer grande y musculosa y resaltando la violencia de su enfrentamiento contra el capitán cananeo. Otra vertiente la suavizaba, comunicando una fortaleza más serena y espiritual.<sup>17</sup> Esa segunda vertiente —digamos, la suave— es la que más se acerca a las representaciones literarias españolas de Jael contemporáneas a la composición de *El amar su propia muerte*. Tanto la comedia bíblica *El clavo de Jael* de Mira de Amescua, anterior a nuestra obra, como el posterior auto sacramental de Calderón de la Barca *¿Quién hallará mujer fuerte?* enfatizan el valor espiritual de la heroína. Más específicamente, estas dos obras resaltan su conexión con la Virgen María, a quien, según la tradición exegética católica, aquella prefiguraba. Ahora bien, Espinosa Medrano no es menos ortodoxo al mostrar a Jael actuando al servicio divino y en anticipación tipológica de la Virgen.<sup>18</sup> Sin embargo, enriquece su carácter, creando, de este símbolo de la fortaleza, un personaje bastante más fuerte —valga el pleonasma— tanto en términos físicos como en términos de carácter, y, sobre todo, en capacidad racional.

En la primera aparición de su heroína en el escenario, el dramaturgo dirige nuestra atención a su valor, asimilándola a una figura común en la literatura del Siglo de Oro español, la de la mujer varonil,

---

<sup>17</sup> La primera vertiente se encuentra reflejada, por ejemplo, en el cuadro *Jael y Sísara* de Camillo Procaccini o Girolamo Sicilante (Bologna, Museo Davia Bargellini). Ejemplos de la segunda incluyen cuadros de Ludovico Cigoli (colección particular) y Artemesia Gentileschi (Budapest, Szépművészeti Múzeum), en los que Jael aparece en el mismo momento álgido de la historia, pero en un estado de quietud y concentración resoluta, su bella cara iluminada por una luz en señal de su actuación al servicio de Dios. Estos cuadros y la tradición iconográfica en torno a la figura de Jael son analizados por Bohn (2005). Sobre la figura de Jael en la pintura barroca, véase también Bornay (1998: 183-199). Un cuadro anónimo de *Jael y Sísara* de finales del siglo XVII en la Colección Barbossa-Stern en Lima revela que, por lo menos en su vertiente “suave”, las representaciones plásticas de la heroína y su enemigo llegaron a ser reflejadas en la pintura peruana (véase Mesa y Gisbert 1992).

<sup>18</sup> Véase el análisis del marianismo en *El amar su propia muerte* en el trabajo de Ramírez Zaborosch (2002).

específicamente en su manifestación como “bella cazadora”: “Desciende Jael por un monte, de corto, con turbante de plumas, aljaba, arco y flechas, muy bizarra, sin ver a Sísara” (acotación al v. 77).<sup>19</sup> No es nada accidental que Espinosa Medrano haya acudido a este tipo literario. Como es bien sabido, la caza se consideraba ejercicio paralelo a la guerra, incluso preparativa para la actividad militar; tanto la guerra como la caza requerían no solo de la habilidad de manejar armas sino también la de ingeniar estrategias.<sup>20</sup> Aunque Jael ha salido a cazar inicialmente por diversión, se encuentra cerca de la tienda de Sísara (vv. 91-94), quien, en sus palabras, “angustia / al pueblo de Dios” (vv. 96-97); a partir de este momento, la que aquí aparece como bella cazadora utilizará su belleza (“¡Qué importa / que le engañe mi hermosura!” [vv. 97-98]) para cazar a su enemigo y al final darle muerte, si no con aljaba, arco y flechas, sí con mazo y clavo.

Por si nos pareciera poco edificante el plan de Jael de atrapar al cananeo seduciéndolo por su hermosura, su invocación de Dios unos versos más adelante aclara que sus métodos sirven los fines más elevados: “Mi pecho engaños conduzca; / Dios me inspira y bajar quiero / para vengar sus injurias” (vv. 106-108). Saliendo un momento fuera de nuestro texto teatral, podemos encontrar apoyo teórico, aproximadamente contemporáneo a nuestra obra, que justifica —incluso promueve— ese tipo de conducta en situaciones bélicas: en un capítulo de su *Examen de ingenios* ([1575] 1989) dedicado “a la manera del ingenio” del hombre militar, Huarte de San Juan establece una conexión estrecha entre la “milicia” y la “malicia”. Y define esta, glosando a Cicerón, como “una razón doblada,

---

<sup>19</sup> Sobre la figura de la mujer varonil, véase el clásico estudio de McKendrick (1974), en el que dedica todo un capítulo a la bella cazadora. En la descripción de Jael en la pieza es interesante notar la referencia a su “turbante de plumas”. Si bien el turbante la asocia con el Medio Oriente (Lucas Giordano, por ejemplo, la pintó con turbante en su *Yael y Sísara* [Bornay 1998: 188]), las plumas la asocian con la iconografía de América (véase Zugasti 1998, y aquí abajo).

<sup>20</sup> La idea de que la caza servía como preparación para la guerra deriva de Jenofonte. Sobre la vigencia de esa conexión en la España de los Habsburgos, me ha servido la tesis doctoral de Jablonski (2004), sobre todo el segundo capítulo. Véase también Greer (2008).

astuta y mañosa de hacer mal', [la cual] en la guerra no se trata de otra cosa más que de cómo ofenderán al enemigo y se ampararán de sus asechanzas" (Huarte de San Juan [1575] 1989: 527).<sup>21</sup> Notablemente, para dar un primer ejemplo de ese tipo de "malicia" militar, Huarte acude a una figura femenina del Antiguo Testamento: si no precisamente a Jael, sí a Judit, con quien se la comparaba frecuentemente,<sup>22</sup> y la manera en que había engañado a Holofernes para matarlo. Considerado tradicionalmente como una proclividad negativa típica de las mujeres, el uso del engaño por parte de estas heroínas bíblicas se convierte en un instrumento, no solo aceptable, sino imprescindible para el cumplimiento de los diseños divinos.

Jael explica su estratagema con más detalle en el segundo acto:

A Sísara finjo amor,  
por vengar tantos estragos:  
serán flores los halagos  
al áspid de mi rigor:  
    y juzgando que hay certeza  
en amor que le arma lazos,  
cuando me pida los brazos  
me pegará la cabeza.  
    Muera, que de opresión dura  
librar a mi patria espero,  
que es fácil mate el acero  
a quien hirió la hermosura.  
    Muera Sísara, aunque celos  
dé a mi esposo: ardid tan justo,  
que es primero que su gusto  
el que es gusto de los cielos. (vv. 1418-1433)

<sup>21</sup> Esta referencia la debo a una ponencia de Osvaldo Pardo leída en el congreso de la Renaissance Society of America en 2006.

<sup>22</sup> Lope de Vega, por ejemplo, tiene un soneto en que se refiere a esas dos heroínas bíblicas y otras más (Abigail, Ester, Raquel, etc.) como precursoras de la Virgen María (soneto 1207).

Estas estrofas establecen un claro contraste entre la agudeza y perspicacia de la heroína y la simpleza y pasión de los hombres que la rodean. Mientras que Sísara está arrasado por su belleza exterior y Cineo consumido por celos, ella emplea su raciocinio interior para hacer cumplir el plan divino.<sup>23</sup> Mientras que ellos confían en su capacidad para juzgar la verdad aparente, ella la manipula para servir una verdad más alta.

En efecto, el dramaturgo contrapone dos órdenes de significación, el humano y el providencial —aquel aparente y equívoco, este revelado e infalible. El enfrentamiento entre esos dos órdenes se desarrolla en la inclusión de Barac entre los hombres que dudan de Jael. En conformidad con la fuente bíblica, Débora le ha comunicado a Barac la profecía, anunciando que la victoria de los hebreos sobre Canán le correspondería a una mujer (vv. 1334-1341).<sup>24</sup> Inicialmente el general se muestra perspicaz en su interpretación de ese orden profético de significación divina; como bien lo hubiera reconocido el público familiarizado con la historia sagrada, acierta al concluir que la mujer victoriosa no puede ser otra que Jael (“Nadie, sino es Jael fuerte, / pienso que la cumplirá, / pues en su casa podrá / darle a Sísara la muerte” [vv. 1346-1349]). Sin embargo, como hemos visto, su fe en esa lectura profética no puede resistir la evidencia que parece contradecirla: en cuanto ve a Jael con el manto de Jabín, le lanza su acusación de adulterio, sin ofrecerle siquiera la oportunidad de protestar: “y pues disculpa no tienes, / yo me voy por no escucharte” (vv. 1526-1527). Pero ella sí protesta en un

<sup>23</sup> Como comenta Ramírez Zaborosch, “La *razón* (y junto con ella la conducta moral) y la *pasión* serán los grandes contrarios que soportarán la dinámica de la trama” (1996: 306).

<sup>24</sup> Es llamativo que aunque se menciona a Débora —su liderazgo de los judíos (vv. 21-22), su nombramiento de Barac como general (vv. 487-890), y su profecía (vv. 1334-1349)—, ella misma nunca aparece en la obra. Su ausencia del escenario sirve para dar aun mayor protagonismo a Jael, algo que se resalta por contraste cuando tomamos en consideración *El clavo de Jael* de Mira Amescua. Mucho menos decisiva e independiente que nuestra heroína, la Jael de Amescua requiere el sostén de Débora, y no se le ocurre darle muerte a Sísara hasta el momento en que se lo manda la profetisa; en cambio, como hemos visto, la de Espinosa Medrano tiene claro desde el principio su plan para atrapar al enemigo.



parlamento cuya medida y elocuencia subrayan por contraste el precipitado y equivocado juicio de su acusador. “[H]a sido tu seso poco” [v. 1530], le reclama, y termina el parlamento con estas palabras:

Y pues fundaste tu enojo  
 y pues tu cólera topa,  
 sólo en la purpúrea ropa  
 y sólo en el manto rojo  
     que aquí lo trajera,  
 Cineo la causa ha sido,  
 culpa fue de mi marido,  
 cuando acaso culpa fuera,  
     que de Jabín la amistad  
 le obligó a tanta licencia:  
 mas voyme, que tu imprudencia  
 merece esta libertad. (vv. 1572-1583)

Pero aun esta autodefensa tan bien razonada resulta equívoca: las palabras de Jael terminan no convenciendo a Barac de su inocencia, sino, al contrario, dándole a entender que su marido ha participado en su delito; mientras que Jael asume que Cineo recibió el manto del rey como prenda de amistad, Barac entiende que se refiere a su consentimiento del acto de adulterio:

Ella me lo ha confesado,  
*nada es falso, todo es cierto,*  
 que, si hay confesión de parte,  
 sobran pruebas de tercero. (vv. 1689-1692)

Confianza en la aparente evidencia material y una supuesta confesión verbal, el general procede con la misma certidumbre epistemológica que hemos visto antes.

Y como vimos, esa certidumbre —esa confianza en su lectura de los signos de adulterio— corresponde a la lógica operante en el género teatral de los dramas de honor. Ahora queda por precisar que el sistema de significación al cual Espinosa Medrano yuxtapone esa lógica fallida también tiene una filiación genérica: se trata

del mecanismo alegórico propio del auto sacramental. Ya de por sí, el funcionamiento alegórico del auto sacramental se basaba en la tradición cristiana de la exégesis bíblica, la cual procedía principalmente a través de la tipología.<sup>25</sup> Esta se dedicaba a trazar las correspondencias entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, pues se consideraba a los acontecimientos y personajes de aquel como “tipos” que prefiguraban los personajes y hechos de este (Arellano 2001: 60, n. 4). Remedando ese procedimiento exegético en sus autos, Calderón creaba personajes y circunstancias dramáticas alegóricas (o basadas en historias de su propia invención o en eventos históricos verdaderos o en historias sacadas de la mitología clásica o en las mismas encontradas en la Biblia) que representaban a personas y hechos de la historia sagrada católica. El mismo mecanismo de figuración tipológica lo incorpora Espinosa Medrano en su comedia bíblica en el ya citado parlamento de Barac en que comunica la profecía de Débora anunciando el triunfo de los hebreos por mano de una mujer, quien, por su parte, anticipa a la Virgen María. El problema para Barac —y lo que aumenta la tensión dramática— es que el cumplimiento de ese orden de significación profética propia del auto sacramental se interrumpe por el argumento más propio del drama de honor y su orden de significación equívoco.<sup>26</sup>

Si el razonamiento erróneo de Barac que lo ciega a la verdad profética corresponde al código genérico del drama de honor, las estrategias que emplea Jael en servicio de la voluntad divina tienen más afiliación con la comedia de capa y espada. Desde luego, el personaje de esta mujer fuerte invierte los esquemas del drama de honor cuyos protagonistas femeninos caen víctimas de su posición como objeto de la vigilancia y celos masculinos. En marcado contraste con doña Mencía (de *El médico de su honra*), doña Leonor (de *A secreto agrá-*

<sup>25</sup> Sobre el mecanismo alegórico en el auto sacramental calderoniano y su relación con la interpretación bíblica, véase Arellano (2001: 59-64) y la bibliografía principal que él cita.

<sup>26</sup> Por razones de espacio no se puede abordar aquí el empleo de presagios y sueños en la obra que a veces, como observa Vitulli (2006), funcionan para poner de manifiesto el orden de significación celestial (aunque no todos los personajes sean capaces de descifrarlos) y a veces funcionan como signos falsos provenientes del orden terrestre.

*vio, secreta venganza*) o Serafina (de *El pintor de su deshonra*), Jael hace de su posición como mujer vigilada un instrumento de triunfo.

Ahora bien, sus objetivos heroicos tampoco la asemejan a las damas de las comedias de capa y espada empeñadas en satisfacer sus deseos amorosos, y, sin embargo, la cualidad más importante que le permite realizar esos objetivos es la misma que caracteriza a las protagonistas de ese subgénero: el ingenio. Como no dejan de recalcar los varios estudiosos que han contribuido en los últimos años a una feliz revalorización de la comedia de capa y espada, las damas enamoradas —sobre todo las de Tirso de Molina— “se salen con las suyas” gracias a su ingeniosa habilidad de organizar engaños y trazar enredos.<sup>27</sup> En el caso de Jael, ya hemos visto que desde el principio tiene muy clara su estratagema de atrapar a Sísara fingiendo amores. Lo que hay enfatizar ahora es que esa estratagema plantea en efecto una confrontación entre los códigos del drama de honor y los de la comedia de enredo: al emplear el ingenio y capacidad para fingir asociados con las protagonistas de la comedia de enredo, Jael actúa con total conciencia de la reacción —propia de los hombres celosos del drama de honor— que su conducta provocará en su esposo. Así, razona la heroína en la escena hacia el final del segundo acto en que se prepara para escribirle al enemigo:

Qué importa que Heber, juzgando  
que a Sísara favorezco,  
arda en la inclemente llama  
de tanto celoso incendio,  
[....]  
cuando sepa que el amor  
de Sísara es fingimiento. (vv. 1729-1740)

---

<sup>27</sup> Es notable, por ejemplo, que las Jornadas de Teatro Clásico en Almagro se hayan dedicado a este subgénero —tanto en su denominación “comedia de capa y espada” como en la de “comedia de enredos”— dos veces en la última década; véase especialmente los artículos de Arellano (2004), Eiroa (2004) y Zugasti (1998).

Con este fingimiento, Jael crea la apariencia del tipo de situación que terminaría en su muerte en un drama de honor, para darle aquí la muerte a su enemigo. Como explicita a continuación:

    Escribirle he que ya  
    le estimo y amo (aunque miento)  
    que venga a verme y así  
    le daré muerte en viniendo. (vv. 1753-1756)

La habilidad de Jael de elaborar una estrategia la hace en efecto un álter ego del mismo dramaturgo. De hecho, la comedia de capa y espada, con la que esa habilidad de Jael se asocia, se ofrecía como género privilegiado para el lucimiento del ingenio no solo de sus protagonistas femeninos, sino también, al nivel metateatral, de sus creadores. Como se explica en la anónima “Loa en alabanza de la espada”:

    muy de ordinario decimos  
    alabando del poeta  
    el artificio y estilo,  
    comedia de espada y capa,  
    que es señal que el que la hizo  
    puso más fuerza de ingenio. (citado en Arellano 2004: 55)

Por qué esa “fuerza de ingenio” por parte de los dramaturgos se proyectaba dentro de sus comedias en personajes femeninos es algo que merecería más reflexión de la que se ha hecho hasta ahora y de la que podemos llevar a cabo aquí. Sin embargo, para el presente caso, la proyección del ingenio de Espinosa Medrano a su heroína Jael se puede explicar dentro del contexto de la pugna de los letrados criollos por reivindicarse frente a los peninsulares. De la misma manera en que la mujer, caracterizada tradicionalmente como débil y de limitada capacidad intelectual, se consideraba inferior al hombre, a los criollos, según las teorías de determinismo climático y geográfico, se los consideraba inferiores a los europeos (véase Lavalle 1993: 50-59). Vista con ese trasfondo en mente, la elección de Jael como heroína parece particularmente atinada. No es solo que Espinosa Medrano—intelectual criollo consciente de su marginalidad cultural— encon-

trase en ella una defensora de un grupo subyugado. También es significativo que decidiese dotarle de una notable capacidad racional, haciendo que su astucia, además de su belleza, fuese su arma principal.<sup>28</sup> Al mismo tiempo, el hecho de que la heroína fuese uno de los personajes del Antiguo Testamento considerados por la tradición exegética católica como una prefiguración de la Virgen María le permitía a Espinosa Medrano insertar su defensa de la fuerza del ingenio en la que se le suponía débil dentro de una celebración del triunfalismo católico. En otras palabras, que la elección de Jael sirviese implícitamente como un instrumento de revalorización americano no implicaba un cuestionamiento de los valores culturales y religiosos del imperio español. Al contrario, sugería un papel imprescindible por parte de los intelectuales y teólogos americanos —recordemos que nuestro dramaturgo era uno y otro— en la promoción de la religión que era, en teoría, la principal razón de ser del imperio.

Volviendo al texto de nuestra comedia, tal como lo anticipa Jael, su manipulación de las circunstancias termina confirmando su culpabilidad ante los ojos de su esposo. Efectivamente, Cineo descubre la carta que le ha escrito a Sísara; la firma de Jael no deja lugar a dudas:

Ya no hay más que averiguar  
pues de mi afrenta el proceso  
le ha firmado de su nombre,  
siendo juez, testigo y reo. (vv. 1823-1826)

Notemos el léxico jurídico: recordando una vez más a los maridos del drama de honor regidos por un razonamiento legalista peligrosamente falible, Cineo ve la firma de su mujer como prueba definitiva de su delito. Pero otra vez la astucia puesta en servicio a los diseños divinos se contrapone aquí a esa lógica errada; en su aparente violación de las leyes humanas, Jael actúa por la justicia de Dios.

---

<sup>28</sup> La identificación de Jael con una perspectiva americanista se refuerza visualmente por la plumas que constituían su turbante descrito en la acotación arriba citada. Las series iconográficas de las cuatro partes del mundo divulgados en libros impresos a partir del siglo XVI solían representar a América con toca de plumas (véase Zugasti 1998).

Sin embargo, el cumplimiento de ese plan providencial tendrá que esperar hasta el final del siguiente acto, pues la heroína no es la única que urde tramas y envía mensajes falsos. Están también los criados quienes hacen creer al rey Jabín que Jael corresponde a su amor por medio del intercambio de prendas personales: primero, el retrato de Jael que Dina le entrega a Jabín, pretendiendo que lo envía la misma retratada; y, más tarde en el tercer acto, la cadena que Vigote, fingiendo con gran efecto cómico la voz de Jael en la oscuridad, recibe del rey cananeo. Por momentos, incluso Jael se encuentra perdida en el laberinto teatral (como cuando al final del segundo acto, se despierta para encontrar a Jabín, Sísara y Cineo en su habitación y declara en un aparte, “descúbranse estos enredos” [v. 1854]). Sin embargo, su valor y fortaleza la rescatan, y le permiten rescatar a su pueblo. Cuando Barac y Sísara se enfrentan en la gran batalla, Jael observa desde una distancia y relata el retiro sangriento de las huestes canneas (vv. 2792-2822); pero, como en la profecía, la victoria final es suya cuando el capitán cananeo la busca en su tienda y ella lo mata con el clavo.

Al final, como en una buena comedia de capa y espada, los múltiples enredos y los signos confusos se aclaran: Jael explica su ardid y el porqué de los papeles; Dina confiesa que fue ella la que por interés le dio a Jabín el retrato de Jael; Cineo dice que fue él quien le hurtó el manto al rey. Y sale el triunfo, con los músicos cantando:

¡Viva la hermosa Jael  
que es con verdad peregrina,  
claro honor de Palestina,  
gloria ilustre de Israel!  
La femenil valentía  
rompió a Sísara la frente:  
Sísara fue la serpiente  
y será Jael María. (vv. 2930-2937).

El orden de los signos erróneos —por designio o por casualidad— cede finalmente al orden de los signos revelados; los enredos del drama humano —en su manifestación cómica o en su registro trágico— se resuelven en la figuración tipológica del drama religioso.

Y, claro está, el que ha concebido esa síntesis globalizante de códigos teatrales y sus lógicas respectivas es el dramaturgo, el mismo Espinosa Medrano que unas cuatro décadas más tarde plantearía esa pregunta retórica en su prefacio a *La Lógica*: “¿quién soy yo como para atreverme a exhibir una muestra siquiera de tantos y tan grandes hombres que sobresalen en el Perú en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de costumbres, y en santidad?” ([1688] 1982: 327). A la vez celebración del providencialismo católico e ingeniosa obra teatral, tanto al nivel de su construcción como al de la caracterización de su protagonista principal, *El amar su propia muerte* ya había ofrecido una respuesta perfecta a esa modesta pregunta.

## Bibliografía

ARELLANO, Ignacio

- 2001 *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona y Kassel: Universidad de Navarra y Reichenberger.
- 2004 “La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso”. En *Tirso, de capa y espada: Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico*. Eds., Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 55-81.

ARELLANO, Ignacio y Luis GALVÁN

- 2001 “Introducción”. En Calderón de la Barca [1672] 2001: 7-52.

BASS, Laura R.

- 2008 *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. University Park: Pennsylvania State University Press.

BEVERLEY, John

- 1996 “‘Máscaras de humanidad’: sobre la supuesta modernidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 22, 45-58.

BOHN, Babette

- 2005 “Death, Dispassion, and the Female Hero: Artemesia Gentileschi’s Jael and Sísara”. En *The Artemesia Files: Artemesia*

*Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Ed., Mieke Bal. Chicago: University of Chicago Press, 107-127.

BORNAY, Erika

1998 *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: Imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro de

[1635] 1966 *A secreto agravio, secreta venganza*. Ed., Edward Nagy. Zaragoza: Ebro.

[1637] 1989 *El médico de su honra*. Ed., D. W. Cruickshank. Madrid: Castalia.

[1637] 1995 *El mayor monstruo del mundo*. Ed., Ángel J. Valbuena-Briónes. Newark: Juan de la Cuesta.

[1650] 1991 *The Painter of His Dishonour / El pintor de su deshonra*. Ed., A.K.G. Paterson. Warminster: Aris and Phillips.

[1672] 2001 *¿Quién hallará mujer fuerte?* Eds., Ignacio Arellano y Luis Galván. Pamplona y Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger.

CÁMARA, Amalia Iniesta

1998 “Barroco peruano: huellas de Lope de Vega y Calderón en el teatro del Lunarejo”. En *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro*. Eds., Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña. Cádiz: Universidad de Cádiz, 179-192.

CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel

1994 “La subversión del Barroco en *Amar su propia muerte* de Juan de Espinosa Medrano”. En *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed., Mabel Moraña. Hanover: Ediciones del Norte, 117-147.

CISNEROS, Luis Jaime y Pedro GUIBOVICH

1988 “Juan Espinosa Medrano, un intelectual cuzqueño del seiscientos”. *Revista de Indias*. 48, 327-347.

CRUZ, Anne J.

1988 *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam: John Benjamins.



DE VEGA, Lope

2003 "Soneto 1207". Ed., Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En <<http://www.cervantes-virtual.com/servlet/SirveObras/07034968789459558505635/p0000012.htm?marca=Sisara#5723>>.

DOPICO BLACK, Georgina

2001 "The Perfected Wife: Signs of Adultery and Adultery of Signs in Calderón's *El médico de su honra*". En *Perfect Wives, Other Women: Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 109-164.

EIROA, Sofía

2004 "Los enredos de la dama de las comedias de Tirso de Molina". En *Tirso, de capa y espada: Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico*. Eds., Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 39-52.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de

[1662] 1982a *Apologético*. Ed., Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

[1662] 1982b "Apologético en favor de don Luis de Góngora". En Espinosa Medrano 1982a: 2-109.

[1688] 1982c "Prefacio al lector de *La Lógica*". En Espinosa Medrano 1982a: 325-329.

[1645-1650] "El amar su propia muerte". En *Antología General del Teatro Peruano*. Vol II: *Teatro Colonial, Siglos XVI-XVII*. Ed., Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Banco Continental-PUCP, 247-376.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

1993 "Poetics and Modernity in Juan de Espinosa Medrano, Known as Lunarejo". En *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham: Duke University Press, 149-169.

1996 "A Brief History of the History of Spanish American Literature". En *The Cambridge History of Latin American Literature*. Vol. I: *Discovery to Modernism*. Eds., Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 7-32.

- GREENE, Thomas M.  
 1982 *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- GREER, Margaret  
 2008 “La caza sacro-política: de *El bosque divino* de González de Eslava a Calderón”. En *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Eds., Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 75-98.
- HESSE, Everett W.  
 1976 “La dialéctica y el casuismo en Calderón”. En *Calderón y la crítica: Historia y antología*. Eds., Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Madrid: Gredos, 563-581.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan  
 [1575] 1989 *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed., Guillermo Serés. Madrid: Cátedra.
- JABLONSKI, Suzanne  
 2004 “Acts of Violence: Rubens and the Hunt”. Tesis Doctoral. University of California, Berkeley.
- LAVALLÉ, Bernard  
 1993 *Las promesas ambiguas: ensayos sobre el criollismo en los Andes*. Lima: PUCP-Instituto Riva-Agüero.
- MCKENDRICK, Melveena  
 1974 *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge: Cambridge University Press.  
 1996 “‘Retratos, Vidrios y Espejos’: Images of Honour, Desire and the Captive Self in the Comedia”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 20, 267-283.
- MCKIM-SMITH, Gridley y Marcia L. WELLES  
 1996 “Portrait of a Lady: The Violence of Vision”. En *Brave New Words: Studies in Spanish Golden Age Literature*. Eds., Edward H. Friedman y Catherine Larson. Nueva Orleans: University Press of the South, 221-246.

MESA, José de y Teresa GISBERT

1992 "Jael and Sisara". En *America: Bride of the Sun, 500 Years Latin America and the Low Countries*. Brussels: Imschoot, 476.

MIRA DE AMESCUA, Antonio

2002 *El clavo de Jael*. En <<http://www.coh.arizona.edu/spanish/comedia/mira/clavja.html>>.

MORAÑA, Mabel

1988 "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 14, 229-251.

PARDO, Osvaldo

2006 "Honor, Military Arts, and the Arts of Deception in Early Modern Spain". Ponencia presentada en el Renaissance Society of America (San Francisco, Estados Unidos).

PATERSON, A.K.G.

1991 "Introduction". En Calderón de la Barca [1650] 1991: 1-18.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., Rafael GONZÁLEZ CAÑAL y Elena MARCELLO (eds.)

2004 *Tirso, de capa y espada: Actas de las XXVI Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.

PIGMAN, G.W. III

1980 "Versions of Imitation in the Renaissance". *Renaissance Quarterly*. 33, 1, 1-32.

RAMÍREZ ZABOROSCH, Úrsula

1996 "El amar su propia muerte de Juan de Espinosa Medrano y la dramaturgia del Siglo de Oro (apuntes para su estudio)". En *La cultura literaria en la América virreinal: Concurrencias y diferencias*. Ed., José Pascual Buxó. México: UNAM, 299-315.

2002 "Jael y Sísara: figuras simbólicas". En *De palabras, imágenes y símbolos: Homenaje a José Pascual Buxó*. Eds. Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas. México: UNAM, 279-289.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José A.

1994 "Espinosa Medrano: La recepción del sermón barroco y la defensa de los americanos". En *Relecturas del Barroco de Indias*. Ed., Mabel Moraña. Hanover: Ediciones del Norte, 149-172.

VARGAS UGARTE, Rubén

1974 *De nuestro antiguo teatro: Colección de piezas dramáticas de los siglos XVI-XVII*. Segunda edición. Lima: C. Milla Batres.

VILANOVA, Antonio

1953 “Preceptistas de los siglos XVI y XVII”. En *Historia general de las literaturas hispánicas*. Ed., G. Díaz Plaja. Barcelona: Barna, 689-751.

VITULLI, Juan M.

2006 “*Amar su propia muerte*: El drama de la representación criolla”. *Bulletin of the Comediantes*. 58, 225-244.

2005 “Máquina de penitencia: Don Quijote y su imitación en Sierra Morena”. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. 2, en <<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=13>>.

ZUGASTI, Miguel

1997 “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”. En *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 109-141.

1998 “La alegoría de América en el teatro barroco español hasta Calderón de la Barca”. En *II Congreso Iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro*. Eds., Concepción Reverte Bernal y Mercedes de los Reyes Peña. Cádiz: Universidad de Cádiz, 449-471.