

EL CUERPO EMOCIONADO EN UN RELATO DE MARIANA DE CARVAJAL

René Aldo Vijarra

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
renevijarra@hotmail.com

Recibido: 25/03/2020. Aceptado: 09/05/2020

Resumen

Mariana de Carvajal y Saavedra (1610?-1664) fue una escritora del siglo XVII español escasamente conocida y su única producción, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*, se enmarca dentro del canon de la novela corta o barroca. La obra se distingue por la modernidad en el tratamiento de las relaciones afectivas. Los personajes femeninos se resisten a la imposición patriarcal de un cónyuge y defienden su derecho a ser autónomas para decidir sobre sus cuerpos y emociones. Las emociones tienen efectos sobre los cuerpos y en este trabajo pretendo observar la vinculación entre la práctica social de las emociones y sus consecuentes prácticas corporales para alcanzar el matrimonio deseado en la protagonista de "La dicha de Doristea".

Palabras clave: Novela barroca - Mujer - Cuerpo - Emoción

A BODY WITH EMOTIONS IN A STORY BY MARIANA DE CARVAJAL

Abstract

Mariana de Carvajal y Saavedra (1610?-1664) was a largely unknown writer from seventeenth-century Spain whose only production, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*, is framed within the canon of baroque short novel. The piece stands out for its modernity in the treatment of affective relationships. Its female characters resist the patriarchal imposition of a husband and defend their right to autonomy in deciding over their bodies and emotions. Emotions have effects on bodies and the aim of this work is to observe the connection between the social practice of emotions and their resulting bodily practices to achieve the desired marriage in the protagonist of "La dicha de Doristea."

Keywords: Baroque Novel - Woman - Body - Emotion

Durante el siglo XVII español, algunas mujeres se toman el *atrevimiento* de escribir novelas. Una de ellas es Mariana de Carvajal y Saavedra (1610?-1664), de quien se desconoce casi todo lo relacionado con su vida personal. Se sabe que nació en Jaén entre 1610 y 1615, luego se trasladó a Granada, donde en 1635 contrajo matrimonio con don Baltasar Velázquez. La pareja se instaló en Madrid y formó una familia numerosa de tres hijos y seis hijas. Según sostiene Catherine Soriano (1993), el matrimonio vivió una precaria situación económica debido a la numerosa prole. Se ignora la fecha de fallecimiento de la escritora, pero se supone que pudo haber ocurrido en 1664.

En 1663 aparece *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*. El texto ofrece ocho relatos cortos, cuyo marco narrativo es una tertulia doméstica, y cada uno de ellos es narrado por un/a invitado/a. La obra de la escritora responde al canon de la denominada novela cortesana o novela corta o novela barroca, cuyo tópico primordial consiste en el conflicto amoroso entre los personajes. Y si bien la narrativa de Carvajal continúa los lineamientos generales de este tipo de historias, su producción se distingue por la modernidad en el tratamiento de las relaciones amorosas, que se manifiesta en la autonomía de las decisiones de las protagonistas sobre sus cuerpos y emociones. De este modo entra en conflicto el derecho patriarcal de elección de la consorte con el deseo de los personajes femeninos de gestionar esa resolución para sus vidas.

En este trabajo me propongo mostrar a una escritora escasamente conocida y analizar cómo la emoción amorosa afecta las prácticas corporales de la protagonista de "La dicha de Doristea", es decir, pretendo observar la vinculación entre la práctica social de las emociones y sus consecuentes prácticas corporales para alcanzar el matrimonio deseado.

Emociones, cuerpos y prácticas

Si de emociones, sensaciones, afectos y/o sentimientos se trata no se puede prescindir del cuerpo o los cuerpos *afectado/s* por el sistema sensorial. Toda afectividad / emocionalidad constituye a los cuerpos sintientes y estos la manifiestan en innumerables prácticas cotidianas.

Las emociones han sido un tema recurrente a través de la historia, sin embargo, el estudio de las mismas no ha logrado una visión unificada sobre su definición, clasificación, características. Tanto es así que contamos con una variedad de denominaciones para referirnos al aspecto sensitivo de los/as sujetos: pasiones, emociones, sentimientos, afectos.

Ciertas perspectivas de los estudios de las emociones ponen el énfasis en la importancia social de los sentimientos como matrices que sostienen comportamientos. “De manera que la lógica en la que se mueven los individuos en una época –y es el motor de sus acciones–, adquieren su racionalidad a través del aprendizaje sistemático de una serie de prácticas emocionales” (Medina Doménech, 2012: 165).

Las emociones son uno de los aspectos centrales y omnipresentes de la experiencia humana –sostiene Rodríguez Salazar– y para visualizar su potencial es necesario no considerarlas como meros estados subjetivos, sino comprenderlas como portadoras de interpretaciones y significados dependientes de consideraciones sociales y culturales. El marco socio-cultural es el que define los modos y el grado de intensidad de la expresión afectiva experimentada en cada momento y circunstancia, en tanto que “se requiere asumir que son creadas y sostenidas a partir de interacciones intersubjetivas y relaciones sociales” (Rodríguez Salazar, 2008: 148). En otras palabras, las emociones se desencadenan a partir de determinada eventualidad y por lo tanto conllevan una fuerte impronta social, son intersubjetivas.

Las emociones tienen un objeto intencional en tanto que están dirigidas a algo, ya sea personas, cosas o

circunstancias importantes para el o la sujeto. Se tienen emociones sobre lo que se considera relevante y estas “expresan compromisos con una visión de las cosas e implican juicios evaluativos” (Rodríguez Salazar, 2008: 151)¹.

Según Sara Ahmed, las emociones son relacionales dado que involucran (re)acciones o relaciones de acercamiento o alejamiento con respecto a determinado objeto. Ahmed propone considerar el funcionamiento de las emociones para hacer y moldear los cuerpos, es decir, como formas de acción que, además, incluyen una orientación hacia los demás. En síntesis, propone preguntarse: “¿qué hacen las emociones?” (2015: 24), y de ese modo, no se detiene en los debates sobre la definición de las emociones para centrarse en la circulación de las mismas entre los cuerpos y observar cómo moldean su superficie².

El poder modelizante de las emociones condiciona las prácticas corporales de los/as sujetos dado su carácter incitativo, apelativo y performativo³. Elsa Muñiz propone reflexionar sobre el papel de las prácticas corporales

¹ “Las emociones han sido un tema recurrente en la historia del pensamiento desde la antigüedad hasta nuestros días. La filosofía, la literatura, la sociología, la psicología, la antropología, las neurociencias, han prestado atención profunda a las emociones desde distintos ángulos y con distintos propósitos. Sin embargo, a pesar de tan larga y variada historia, el estudio de las emociones no ha logrado visiones unificadas en torno a qué son, cómo se clasifican y cuáles son sus características y causas, ni han alcanzado consenso sobre si tienen un carácter universal o relativo o sobre sus determinantes biológicas y/o sociales” (Rodríguez Salazar, 2008: 148).

² “Las emociones moldean la superficie mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (Ahmed, 2015: 24).

³ Butler sostiene que “la performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración, un proceso de repetición regularizada y obligada de normas. Y no es una repetición realizada *por* un sujeto; esta repetición es lo que habilita al sujeto y constituye la condición temporal de ese sujeto” (Butler, 2002: 145).

desde su cualidad performativa, que materializa a los sujetos en el proceso de naturalizar los cuerpos. Su propuesta apunta a asir el cuerpo desde las prácticas corporales como objeto de estudio y, de este modo, trascender la concepción del “sujeto escindido de su carne” (Muñiz, 2014: 10), postura que no hace más que reafirmar la separación cuerpo-mente / cuerpo-sujeto. Al respecto Muñiz propone: “estudiar a los sujetos encarnados, desde el campo de las prácticas, pero no solo en su carácter de mediador sino como producto de ellas mismas: en este caso hablamos de prácticas corporales” (2014: 13), a las que define como conjunto de acciones reiteradas que materializan o encarnan a los sujetos y contienen una intencionalidad: ponen en juego libertades y limitación, deseos y frustraciones, autonomía y sujeción de los/as sujetos. Para Meri Torras, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales que lo hacen visible y más que tener un cuerpo o ser un cuerpo: “[...] *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, [...] dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir” (Torras, 2007: 20).

En la modernidad temprana, el cuerpo como factor de individuación está disociado del ser –binomio cuerpo / mente– y es percibido como uno de sus atributos. En palabras de Meri Torras, implica *tener un cuerpo*. Las representaciones y los saberes sobre ese cuerpo son tributarios de un estado social, de una episteme, en donde “el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle sentido” (Le Breton, 2006: 13).

En el siglo XVI, una serie de discursos⁴ buscan dar

⁴ Me refiero a una serie de discursos hegemónicos provenientes de diversos campos del saber: como la obra científico-filosófica del doctor Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), o la serie de tratados morales o manuales de comportamiento como *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) del doctor Juan Luis Vives, o *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León. Estos textos y otros muchos son un claro ejemplo del tipo de tratados que se escribieron en el

sentido a lo corporal y sus prácticas, y como sostiene Torras, el cuerpo no puede ser pensado como una materialidad ajena a la cultura y a sus códigos: “Existe un reconocimiento ligado a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de un cuerpo ideal” (2007: 21).

Toda emocionalidad de algún modo afecta a los cuerpos y estos al re-accionar ponen en movimiento una serie de prácticas corporales más o menos codificadas por el medio socio-cultural. Cada cultura performa las emociones y sus modos de expresión al otorgarles valoraciones positivas o negativas tanto a las emociones como a las prácticas corporales que esa emotividad moviliza en los/as sujetos. En otras palabras, las prácticas emocionales portadoras de intencionalidad se vinculan estrechamente con las prácticas corporales, en la medida que estas responden a esa incitación afectiva.

Navidades de Madrid y noches entretenidas

La obra ofrece ocho novelas cortas cuyo marco narrativo es una celebración hogareña, y cada uno de estos relatos compone una secuencia cerrada en sí misma. Los hechos suceden en la casa de doña Lucrecia de Haro y es allí donde una vecina, doña Juana, propone entretener con festejos las frías noches del crudo invierno previas a la Navidad: “Cada uno ha de quedar obligado a contar un suceso la noche que le tocare” (Carvajal, 1993: 17). Y será la misma doña Juana la encargada de repartir el orden de exposición entre quienes participarán en las distintas veladas.

La libertad de las protagonistas es un rasgo distintivo de las historias, libertad que se manifiesta en los modos de

periodo para performar cuerpos, prácticas y emociones femeninas.

vinculación social, en las decisiones sobre sus emociones y en las acciones para alcanzar sus cometidos. Shifra Armon, en referencia a la narrativa de Carvajal, señala que “a primera vista esta libertad de movimiento parece anunciar la llegada de una nueva posición del sujeto, la del ‘individuo’ moderno” (2014: 351). Las y los narradoras/es ponen de manifiesto determinados atributos modernos de las protagonistas de las historias como la ingeniosidad, la desenvoltura de movimiento para ver el mundo y ser vistas, la educación esmerada y el deseo de gestionar sus vidas. Estos atributos femeninos fortalecen la autonomía para moverse en una sociedad patriarcal y para defender la facultad de decidir sobre sus cuerpos y sus sentimientos amorosos en la búsqueda de su nuevo estado, el matrimonio⁵.

En los personajes femeninos de las novelas de Carvajal laten ideas de los nuevos tiempos: las mujeres demandan el reconocimiento de su capacidad para elegir. Si bien en la modernidad temprana era escasa la gama de posibilidades de elección de estado, de actividad, de educación que tenían las mujeres, al menos pretendieron escoger el hombre con quien compartirían el resto de su vida. En el caso de la protagonista de “La dicha de Doristea”, esos reclamos se transforman en acción ya que la doncella huye con el hombre elegido y al hacerlo contraviene toda la normativa patriarcal.

El suceso de don Vicente

Es don Vicente quien promete un “suceso que le ha de dar mucho gusto” (Carvajal, 1993: 46). Es el caso de la

⁵ Shifra Armon sostiene lo siguiente: “*Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal otorga a sus protagonistas (masculinos y femeninos) un grado de autonomía excepcional que les permite realizar sus aspiraciones matrimoniales a pesar de obstáculos formidables (prisión, desamparo paternal, rivalidades, destierro, etc.)” (2014: 351).

bella Doristea, huérfana de madre desde el comienzo de sus días:

Crióse la hermosa niña hasta la edad de los dieciséis años tan adornada de los dones de Naturaleza, que su padre se miraba en ella como en espejo. Amábala tanto, que se puede decir que fue causa de su desgracia –cosa que sucede muchas veces, pues el mucho amor de los padres quita la suerte a los hijos, por no apartarlos de sí– (Carvajal, 1993: 46).

Más allá del mucho amor paternal, Doristea pareciera negarse a ser esa *mujer*, como dice Giulia Colaizzi, que funciona como un espejo, “cuya superficie plana sólo devolvía la tranquilizadora imagen especular de unidad y completud de un sujeto que sólo se contiene a sí mismo” (1992: 107), es decir, se opone a ser un mero cuerpo de refracción de los valores patriarcales de su padre: belleza, patrimonio y honor para constituirse como sujeto de emociones con cuerpo propio.

“En el recinto del cuerpo se despliegan desafíos sociales y culturales”, afirma Le Breton (2002: 73) y agrega que, en el espejo social, el cuerpo aparece como objeto concreto de investidura. Es así que el cuerpo apropiado de Doristea adquiere valor patrimonial, tanto para el padre oferente como para el futuro consorte adquirente. Y si bien muchos pretendieron el cuerpo de Doristea, don Alejandro “cerró la puerta con decir que era niña, por parecerle que su calidad y riqueza podía aspirar a un título” (Carvajal, 1993: 46). *Cerrar la puerta* implica en-claustrar el cuerpo y custodiar todo orificio de ingreso a la casa-cuerpo e impedir toda posibilidad de tránsito. Para el padre, Doristea es objeto de intercambio en el marco de la institución matrimonial, que como “dispositivo de alianza está fuertemente articulado con la economía a causa del papel que puede desempeñar en la transmisión o circulación de riquezas” (Foucault, 2008: 102), además de la fijación y desarrollo del parentesco y de la transmisión de nombres.

La repentina muerte de don Alejandro le impidió cumplir su cometido y el mandato sobre la concertación del casorio recae sobre su cuñada. Esta rechaza la solicitud de Claudio, hombre de mala fama, y decide desposarla con un indiano poderoso. Claudio “quedó tan ofendido que

propuso vengar su agravio” (Carvajal, 1993: 47). A partir de entonces comienza la manipulación emocional por medio de galanteos a la doncella y “sirviéndola con tan enamoradas demostraciones que ganó en su pecho un lugar que no merecía” (Carvajal, 1993: 47). El joven mancebo sabe simular muy bien sus emociones, y detrás de la supuesta pasión amorosa se oculta el agravio, que estimula el deseo de venganza.

El insistente galanteo de tan bizarro mancebo sumado al descontento de Doristea por la decisión tomada por su tía inclinan su voluntad y, finalmente, se atreve a escribir a su enamorado un papel en donde “le decía que se quería casar con él y no sería otro su esposo” (Carvajal, 1993: 48). De este modo, auto-legitima su potestad para decidir sobre su cuerpo al optar entregarse al hombre elegido. En definitiva, como sostiene Mariló Vigil: “El deseo que obnubilaba a las doncellas era el de ser servidas por galanes; y una de sus íntimas aspiraciones era terminar casándose con algún servidor, frente a la práctica de la época de que los padres concertaran los matrimonios” (1986: 76).

El temor a la diferencia estamental, económica, sanguínea de los pretendientes era una preocupación para los padres de las doncellas de la época y, como sostiene Foucault, en el dispositivo de alianza “lo pertinente es el lazo entre dos personas de estatuto definido” (2008: 102). Y, en última instancia, era lo que las familias intentaban para impedir cualquier tipo de desigualdad social, “puesto que las alianzas matrimoniales entre familias pudientes ofrecían una vía eficaz de avance social en la sociedad dinástica patrimonial de la España del siglo XVII” (Armon, 2014: 356).

La contravención de Doristea consiste en la desobediencia patriarcal: primero eligiendo a un hombre de desigual condición moral y económica respecto a las pretensiones familiares y, segundo, huyendo con él:

Recogida la casa, salió a ponerse en manos de su enemigo. Llevóla donde le esperaba con las mulas y subiéndola en una la engañada doncella, puso en la otra una maleta con el tesoro. Caminó toda la noche, hasta llegar a unos embreñados montes que sabía muy bien por

haber estado muchas veces escondido en ellos, huyendo del rigor de la justicia (Carvajal, 1993: 48).

Y si bien escapan juntos, el sueño del matrimonio se desvanece pronto al darse cuenta de que Claudio solo planea robarle su dinero y abusar de su cuerpo.

El cronotopo noche-monte se presenta como el marco propicio para las malas intenciones del supuesto enamorado. Por el otro, representa un riesgo para la integridad física de la doncella, es decir, el cronotopo no hace más que revelar el engaño / desengaño, y como sostiene Bajtin (1991), el cronotopo como categoría de forma y contenido determina la imagen del ser humano en la literatura.

La oscuridad y el apartamiento del camino intensifican la *condición tan pésima* y la *mala inclinación* de Claudio, quien “pudiera contentarse con lo que llevaba, más era su condición tan mala que quiso vengarse a toda costa, dejándola burlada” (Carvajal, 1993: 48). El cronotopo ofrece una representación de un noble empobrecido que actuando al margen de la ley muestra su condición perversa al intentar violentar el cuerpo de Doristea. En otras palabras, se muestra un representante de una nobleza decadente, *más noble que rico* según afirma el narrador, con una vida licenciosa y sin ninguna función social.

Por otro lado, la imagen corporal con su aderezo acompaña el trayecto vital de Doristea. De noche y desvestida de joyas, la engañada doncella sube a una mula y, de ese modo, escapa despojada de su condición social al salir sin alhajas y puesta sobre una mula como un bulto de carga para ingresar a *unos embreñados montes* y ocultarse de la justicia. En otras palabras, se desplaza del orden para ingresar al locus del desorden social y moral, en donde deberá defender su joya más preciada, la castidad.

Doristea logra defender su integridad física con la ayuda de un desprevenido caminante que quedó “admirado del valor de la dama” (Carvajal, 1993: 49). Este caballero es don Carlos, cuya imagen contrasta con la figura de Claudio, al detentar todos los atributos exigidos a

su condición: valiente, esforzado, cristiano. Él se dispone a salvaguardar la integridad física de la doncella: “Y sin decir más, tomó la maleta y arrojándola sobre su mula, puso a su nueva compañera en la silla” (Carvajal, 1993: 50). Este será el primer paso de la reivindicación de Doristea, ya que sale del monte hacia una venta viajando con cierta comodidad para, luego, continuar con dignidad el viaje a la corte en una litera⁶.

Durante el cronotopo del viaje al *locus* del orden acontece el reconocimiento a ese cuerpo injuriado que se convierte en un cuerpo agasajado. Transformación que va acompañada de emociones encontradas entre el reconocimiento del engaño y el amor malogrado:

Por ahora os ruego que no tratéis de aumentar mi perdición, pues mi corazón está penetrado con el dolor de haber visto muerto a mis ojos a quien quise, tan loca que, fiada en su engañoso amor y segura de que su calidad era igual a la mía, para casarme con él me obligó a romper con las obligaciones que tengo (Carvajal, 1993: 54).

Doristea es una mujer que despreocupada de la *razón* lo arriesga todo sin importarle sus deberes sociales. Doristea es una mujer que amó *locamente*, lo que le impidió ver el engaño. Doristea es una mujer inocente vilmente engañada por alguien “que ganó en su pecho el lugar que no merecía” (Carvajal, 1993: 47). Sin embargo, para las normas patriarcales, Doristea representa la “loca” mujer que no incorpora las prescripciones del modelo femenino esperado: sumisión, honor, matrimonio impuesto. Desde la mirada de los moralistas, este caso es un modelo desviado del amor, “aquellos que bajo la consideración de ‘amor malo’, ‘loca pasión’ o ‘enfermedad del amor’ son señalados como propuestas que subvierten el buen orden” (Sánchez, 2019: 178).

Recién cuando Doristea está a salvo de la violencia de su agresor sexual y ya en la casa de don Carlos, acomoda sus joyas y ordena “cuatro vestidos a toda gala, con todos

⁶ Litera: “Carro cubierto y adornado, de cuatro ruedas, que le tiran caballos o mulas” (Covarrubias, 1995: 327).

los requisitos de obligación para su adorno” (Carvajal, 1993: 55). Sin embargo, no los lucirá hasta que salga del convento, donde finalmente decide recluirse por propia voluntad para salvaguardar su cuerpo hasta contraer matrimonio con don Carlos. Entonces, la narradora dice: “de galas no hay que decir; sólo diré que una literilla que le envió para que saliera se tasó en mil ducados” (Carvajal, 1993: 65). Solo al final el cuerpo triunfante de Doristea se engalana con todo el esplendor para in-vestir su nuevo estado social con un futuro duque.

Las emociones tienen efectos corporales y dependen del cuerpo para expresarse (Gil Juárez, 2008). Según Le Breton, el cuerpo y la apariencia personal, la manera de presentarse y representarse, son “el primer constituyente de la apariencia” que “responde a modalidades simbólicas de organización según la pertenencia social y cultural” (2002: 81). La apariencia corporal y la expresión de las emociones fueron una preocupación para los moralistas y, además, fueron una inquietud política durante el XVII, que llevó a las autoridades a promulgar una serie de pragmáticas que limitaban, por un lado, los onerosos costos del lujo excesivo y, por otro, la sugerencia de una estricta observancia moral en relación a cuestiones amor y elección del cónyuge. Sin embargo, más allá de la proscripción moral y política, tanto el uso de ricas joyas, costosos vestidos y encantadores afeites como algunos deslices en el galanteo fueron uso y costumbre extendida en la época en los estamentos medios y altos de la sociedad y el personaje de Carvajal da muestra de esto. Doristea pone en práctica una serie de acciones para satisfacer sus emociones y desvestida de su condición social es conducida a un lugar marginal del que lentamente logra salir invistiendo su cuerpo y ordenando sus emociones para un memorable final.

La mujer moderna de Carvajal

Los personajes femeninos de *Navidades de Madrid*, en general, responden al modelo propuesto y promovido por los discursos hegemónicos de la época con respecto a

la belleza, la honestidad, los usos y costumbres de la vida social. Lo novedoso de esta narrativa se presenta en el empoderamiento de los personajes femeninos, pues según dice Cubillo Paniagua: “Mariana de Carvajal [...] no denunciaba en sus textos la subordinación de la mujer ni reclamaba para ella ciertos derechos [...] aunque sus heroínas eran mujeres inteligentes, muchas de ellas con cierto nivel educativo” (2002: 10). Si bien es cierto lo señalado por la investigadora, esto no significa que Mariana de Carvajal niegue o desconozca el poder masculino convertido en violencia, como se ve en algunas novelas⁷. La totalidad de las protagonistas participan activamente en esa decisión tan trascendental, como es la elección del marido para toda la vida y, por eso, se movilizan y ponen en acción algunas estrategias para alcanzar la propia voluntad.

El accionar de Doristea discrepa con la extendida tradición patriarcal de imposición del consorte. Su férreo deseo de disponer sobre su cuerpo y emociones, en definitiva sobre su vida, aparece atravesado “por la tensión entre re-producción de las constricciones que la preceden y la introducción de la novedad y las diferencias” (Ema López, 2004: 3). Esa tensión se manifiesta en el proceder del personaje, quien se encuentra presionada por la tradición patriarcal de la imposición del cónyuge y la pretensión de un nuevo modo de concebir la elección del consorte, es decir, siguiendo los propios sentimientos de la joven. Ante esto, sus acciones son actos de resistencia permanente contra la normatividad hegemónica y un modo de mostrar su necesidad de elegir con quien compartir su vida.

Parecieran algo olvidadas y hasta negadas la *sujeción* y *humildad* prescritas por fray Luis de León en *La perfecta*

⁷ Por ejemplo, en “La industria vence desdenes” Jacinta casi es víctima de la decisión arbitraria de su padre, quien pretende prepararla para ser monja. El padre muere, entonces, ella opta por la posición de esposa con la desdicha de haber elegido a un hombre borracho y jugador. Otro caso, es el de Narcisa de “Celos vengan desdenes”, quien es acosada por dos hombres que pretenden su cuerpo pero ninguno logra su objetivo.

casada o las sugerencias de Juan Luis Vives, quien recomendaba a la doncella que “no debe hablar cuando sus padres entiendan en su casamiento, sino dejarlo todo en manos de ellos” (1940: 167) y, si quisiera colaborar en algo, “mientras sus padres hablan o platican en casarla, ayúdelos con votos y oraciones, suplicando con gran aflicción y lágrimas a nuestro Señor [...]” (1940: 168). Los personajes de Carvajal disienten con el modelo de la *perfecta* para el matrimonio de los dispositivos morales impulsados por la institución religiosa y se empoderan para elegir el hombre que acompañará su nuevo estado atendiendo a sus emociones.

Adriana Gil Juárez entiende a las emociones como dispositivos de control social “en tanto que son reproductoras de las estructuras sociales, pero que también y por la misma razón permiten y son posibilitadoras de transformación social” (2008: 227). Lo que pretende del amor marital es el control del cuerpo femenino para reproducir las prácticas ancestrales que en palabras de Fray Luis de León no son otras que: servir al marido, gobernar la familia, la crianza de los hijos y la limpieza de la propia conciencia. Así entendido el amor se convierte en un dispositivo de control.

Otra forma de amor es posible y así parece entenderlo Doristea, más allá de su malogrado final con Claudio. Al principio, priorizando sus emociones, está segura de que *no sería otro su esposo*. Sin embargo, cuando no recibe el trato esperado, le reprocha el agravio a su persona: “Pues, ¿cómo, ingrato Claudio, –respondió la turbada doncella– me tratáis así? ¿De esta suerte pagáis el haber afrentado a mis deudos? (Carvajal, 1993: 49). En definitiva, lo que pretende Doristea es la reciprocidad entre los amantes, pretende del otro la misma entrega que ella ofreció.

El deseo de la mutua correspondencia recién se logra con el futuro consorte. Don Carlos queda “admirado del valor de la dama” (Carvajal, 1993: 49), atributo que lo enamorará. También, el futuro suegro lo pone de manifiesto:

Una mujer, tan enamorada de un hombre que la obligó a romper con tantas obligaciones, tuvo en menos la muerte que perder su honor. Cuando la calidad y cantidad no

fuera tanta, me basta para daros gusto saber su valor. Vamos a verla, que ya la quiero tanto que no tendré gusto hasta tenerla en mi casa (Carvajal, 1993: 63).

Ambos ya la quieren: uno como esposa, otro como nuera. La dicha para Doristea llega en el momento en que un hombre la elige y ella le corresponde.

Una voz disidente

No existe una opinión unánime acerca de los avances o retrocesos logrados con respecto a las reivindicaciones sostenidas por aquellas mujeres. Lo que no está en duda es el nuevo modo de presencia, de reclamos y de acción femenina y, como dice Mariló Vigil en referencia al matrimonio: “a juzgar por el discurso de los moralistas, por la novela y por el teatro este fue un derecho por el que ellas lucharon” (1986: 82).

Esta serie de relatos enmarcados en una tertulia entre vecinos lejos está de ser un mero *memorial de agravios*⁸ para convertirse en un discurso disidente que pone en valor los sentimientos de las mujeres frente al control emocional proveniente de padres, tutores o hermanos.

En la escasa gama de posibilidades de elección de un estado, el casamiento fue lo que más deseaban las mujeres, “en eso influía que el matrimonio aparecía ante ellas como una liberación, un ingreso en la edad adulta y una forma de emancipación de la autoridad paterna” (Vigil, 1986: 78), aunque se cayera bajo la autoridad marital. Ellas, al ser conscientes de que el cambio de estado implicaba una nueva tutela, se aplicaron con ingenio para encontrar el hombre más conveniente para su nueva

⁸ Celia Amorós sostiene dos modos de expresión en la literatura de mujeres: el *memorial de agravio* en donde “las mujeres expresan quejas por los abusos de poder de los varones contra ellas” (2005 :229) y lo que denomina literatura vindicativa, que no se conforma con el lamento sino que pide igualdad y reclama cambios.

posición.

La voz de Mariana de Carvajal se hace pública a través de la escritura y, de esta manera, ingresa a un espacio vedado para ella, y siendo *atrevida* (así lo afirma en el prólogo), por meterse en donde no debe y reprobar lo que no le corresponde, aboga por el derecho a respetar las emociones de las jóvenes a la hora de gestionar un aspecto tan importante para su vida como el matrimonio.

Todo lo contrario a esa pasividad propuesta por el discurso de los moralistas aparece en los personajes femeninos de la narrativa de Carvajal que, si bien se insertan en el ritual del galanteo amoroso, se desplazan del mero lugar de objeto deseado para incorporarse como sujetos con posibilidad y capacidad de acción. Ema López entiende “la acción como articulación y desarticulación que produce efectos en la realidad modificando los contextos normativos e incorporando novedad y subvirtiendo lo que aparece como naturalizado” (2004: 13). En este caso, lo novedoso se observa en la negación de aceptar un marido impuesto y se pone en evidencia la capacidad de la mujer para gestionar este aspecto de su existencia. De esta manera entran en conflicto los usos y costumbres prescritos en los discursos hegemónicos, que otorgan a los padres / tutores / hermanos el derecho a elegir el consorte, con la *novedad* ofrecida en este discurso disidente de Carvajal, que propone a la futura esposa como protagonista de la decisión.

Ellos tienen por finalidad la conquista amorosa, ellas como sujetos empoderadas se niegan a ser el mero objeto de la conquista y participan activamente seduciendo con las miradas, con los gestos, con la palabra. La protagonista de “La dicha de Doristea” demuestra poseer el atributo considerado exclusivo y excluyente del sujeto masculino moderno, el ingenio, que le permite la autonomía para intentar gestionar su vida y sus prácticas. Recordemos que es ella quien decide, es ella quien escribe un papel, es ella quien pone manos a la obra para huir del hogar.

Elsa Muñiz (2014) sostiene que determinadas prácticas corporales son un medio de subversión de la normativa de género. En este sentido, podemos observar que algunas prácticas de la protagonista como el afeitado, el

amor secreto, la huida con el amante, se desplazan de la performatividad normativa de los discursos hegemónicos y subvierten el orden establecido para criticarlo y ejercer una resistencia al poder patriarcal que pretende disciplinar y controlar las emociones, los cuerpos y las prácticas de las mujeres. Doristea, al apropiarse de su cuerpo, defiende la existencia de un cuerpo propio, de un cuerpo des-vestido de imposiciones patriarcales e in-vestido de emociones y deseos de autonomía.

Referencias

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Amorós, Celia (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Barcelona: Cátedra.

Armon, Shifra (2014). "Compromiso y distanciamiento en la *Venus de Ferrara* de Mariana de Carvajal y Saavedra". *Edad de Oro*, n. 23. 351-363.

Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Carvajal, Mariana de (1993) [1663]. *Navidades de Madrid*. Edición, prólogo y notas de Catherine Soriano. Madrid: Clásicos Madrileños.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995) [1611]. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Edición de Felipe Maldonado. Madrid: Castalia.

Colaizzi, Giulia (1992). "Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate". *Debate feminista*, año 3, vol. 5. 55-67. Disponible en: <https://debatefeminista.cieq.unam.mx/index.html>

Cubillo Paniagua, Ruth (2002). *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de "Las navidades de Madrid y noches entretenidas" de Mariana de Carvajal*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Disponible en: www.tdx.cat/handle/10803/4865

Enma López, José (2004). "Del sujeto a la agencia a través de lo político". *Athenea Digital*, n. 5. 1-24. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/n5-ema/114-pdf>

Foucault, Michel (2008). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gil Juárez, Adriana (2008). *Aproximación de una teoría de la afectividad*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Breton, David (2006). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

León, Fray Luis de (1999) [1583]. *La perfecta casada*. Buenos Aires: Bureau Editor.

Medina Doménech, María (2012). "Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones". *Revista Arenal*, 19:1, enero-junio. 161-199. Disponible en: https://www.academia.edu/24265432/Sentir_la_historia

Muñiz, Elsa (2014). "Prácticas corporales: performatividad y género. A manera de introducción". Elsa Muñiz (Coord.) *Prácticas corporales: performatividad y género*. México, La Cifra. 9-37.

Rodríguez Salazar, Tania (2008). "El valor de las emociones para el análisis cultural". *Papers: Revista de Sociología*, n. 87. 145-159. Disponible en: <https://papers.uab.cat/issue/view/v87>

Sánchez, María José (2019). "Amor / desamor a comienzo de la Edad Moderna: ¿universo de emociones femeninas o política emocional?" Juan Manuel Bartolomé (ed.) *Modelos culturales en femenino. Siglo XVI-XVIII*. Valladolid: Silex. 133-183.

Soriano, Catherine (1993). "Prólogo". Mariana Carvajal. *Navidades de Madrid*. Madrid: Clásicos Madrileños.

Torras, Meri, (2007). "El delito del cuerpo". Meri Torras (ed.). *Cuerpo e identidad I*, Barcelona: UAB. 11-36.

Vives, Juan Luis (1940) [1523/38]. *Instrucción de la mujer cristiana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Vigil, Mariló (1986). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.