

EL PODER SERÁFICO DE LA MUJER EN *LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN* DE CALDERÓN

FREDERICK A. DE ARMAS

University of Chicago
fdearmas@uchicago.edu

Resumen: La crítica feminista contrasta la idealización de la mujer como ángel con elementos tales como su agencia, habilidad transgresiva y enfrentamiento al poder masculino. Este ensayo retoma la analogía angélica para cuestionar esta dicotomía. Tomando como ejemplo *Las manos blancas no ofenden* de Calderón, se contrasta el menor protagonismo de Lisarda, vestida de hombre y con espada, con el papel de Serafina y su relación con la angelología. Serafina es adorada como serafín de la corte celestial. Con su amor a la música, sus consejos y sus mandatos esta princesa, haciendo eco de Isabel de Borbón logra reinar sabiamente. La Serafina angélica es mucho más poderosa que la transgresiva Lisarda.

Palabras clave: Calderón, ángel, serafín, Serafina, Isabel de Borbón, poder femenino.

Las manos blancas no ofenden, comedia palaciega de Calderón (1640), se considera una de las obras más atípicas del dramaturgo¹. En nuestro siglo, ha sido estudiada en detalle por Santiago Fernández Mosquera (2011, 2012, 2015) y por Verónica Casais Vila (2020: 32-39) dado el curioso «travestismo cruzado» en el que Lisarda viste de hombre y César de mujer². Las opiniones de estos críticos contrastan con lo dicho por Matthew D. Stroud sobre la sexualidad transgresiva en el texto³. En este

1 «*Las manos blancas no ofenden* es una de las comedias más atípicas de Calderón. Si bien sigue el modelo clásico de la comedia de enredo, lo hace desde un innovador juego de travestismos cruzados» (Casais Vila 2020: 7).

2 Los estudios contemporáneos sobre esta obra apuntan al género de la obra ya sea palatina cómica (Zugasti 2015: 8-9), palaciega o de capa y espada (Casais Vila 2020: 11-13). También se han estudiado las versiones y variantes, las deudas a Góngora (Hernando Morata 2012), momentos de reescritura de otras obras de Calderón (Rodríguez Gallego 2017), las máscaras y el metateatro (Lobato 2009).

3 Stroud (2000: 121) enfatiza lo que no puede decir el texto: «leaving it up to the audience to realize that what is left over or left out, what is literally *nefandus*, is indeed the homosexuality that he couldn't present on stage».

estudio, quisiera desviarme del travestismo cruzado de *Las manos blancas* para indagar el poder oculto de Serafina. Proponemos que Lisarda, vestida de hombre y con espada intenta recobrar el amor de Federico de manera transgresiva, falla en todos sus intentos. Serafina, por su parte, apela a lo celeste y utiliza la influencia angelical, para así triunfar en el amor y el poder. Los aspectos angélicos de la mujer parecen chocar con las expectativas modernas y con el proto-feminismo que algunos hallan en las comedias del Siglo de Oro⁴. Parecería irredimible en la crítica actual que separa lo angelical de elementos tales como la corporeidad femenina, su habilidad transgresiva y su enfrentamiento al poder masculino. Para mí, la angelología de *Las manos blancas* no es algo que limita la autoridad femenina, sino que es justamente lo inverso. Debemos de recordar que la crítica contemporánea olvida repetidamente el poder que según Mario Ávila Vilar (2016: 10) se otorgaba a lo angélico: «provocaban pavor entre los patriarcas y los profetas. Derrribaban murallas, arrasaban ciudades, y aniquilaban ejércitos. Su poder era inmenso.... Regían las estrellas, los planetas y los elementos».

En una larga relación al comienzo de la comedia calderoniana, Federico se lamenta de haber perdido su herencia (vv. 149-52). Aunque al ser varón debía heredar el principado de Ursino, se le otorga a su prima Serafina. Podríamos preguntarnos si este cambio tiene que ver con lo celestial y lo angélico. Federico explica claramente: «si el cielo no me quitara» (v. 451).

Federico se dirige a Ursino para presenciar fiestas en las que participan los varios pretendientes de Serafina. Apunta al poder de los astros como causa de este inesperado viaje (vv. 362-66). Recordemos que los cuerpos celestiales y hasta los elementos están bajo el influjo angélico⁵. Entrando en palacio, Federico llega hasta el salón donde rige Serafina:

...vi en un trono excelso
a Serafina; esta vez
el nombre trujo el concepto,
no yo, y así permitidme
decir, o vulgar o necio,
que era un cielo, y Serafina
el serafín de su cielo. (vv. 392-98)

4 Para De Armas (1976) y para Larson (1991: 33-50), el poder de la mujer se refuerza en *La dama duende* a través de imágenes diabólicas o de duende jugueteón, y no tanto con la mujer como ángel.

5 En mucha de la angelología, los serafines se relacionan con el fuego; los querubines, con la tierra; los tronos, con el agua; y los dominios, con el aire (Ávila Vilar 2016: 339).

La mujer como breve cielo es lugar común en Calderón, contrastando con el hombre como microcosmos (Aparicio Maydeu 1999: 172). Pero, Federico va más allá de lo celestial para apuntar a una jerarquía angélica y explica que no ha sido él, sino el nombre de la princesa que lo ha llevado a esta analogía. María Luisa Lobato (2009: 249) apunta que Serafina «no es un nombre muy habitual en el teatro áureo». Según la angelología, los serafines se encuentran en el más alto de los nueve coros angélicos. Pseudo-Dionisio Areopagita asegura que los serafines eran los más cercanos a Dios, seguidos por los querubines y los tronos (*Jerarquía celeste*, pág. 124). La mención del trono de Serafina puede también ser una referencia oblicua al tercer grupo angélico, que representa la justicia – y que nos llevará a presenciar la justicia de Serafina al fin de la obra.

Quedándose a las puertas del palacio esa noche, «absorto y suspenso» (v. 474) con un deseo indescifrable, Federico de repente escucha voces de alarma gritando «fuego» (v. 483). Arde el palacio, pero Federico entra y encuentra a la desmayada Serafina, a medio vestir. La salva dejándola anónimamente en manos de sus cortesanos. Este fuego ha sido relacionado al incendio del Buen Retiro en febrero de 1640. La crítica está de acuerdo que la comedia evoca en vez el salón dorado en el Alcázar. Puede ser, entonces, que la comedia esconda alusiones políticas; y hasta podríamos intuir en el uso de la angelología la presencia de la reina Isabel de Borbón, tan aficionada al teatro. Carmela Mattza ha recobrado toda una serie de alusiones mitológicas que parecen referirse a la reina. En la *Relación verdadera que hizo la señora reina de Hungría a 26 de diciembre, Año de 1629*, apunta al uso de la flor de lis para referirse a Isabel de Borbón. Cita, pero no analiza otros versos que sí nos interesan aquí. Al partir María Ana de Austria para su boda con Fernando III, Isabel le ofrece consejos:

La reina prudente y sabia
razones la dijo al fin,
tan capaces, cual si fuera
del cielo algún Serafín. (Mattza 2017: 74)

Así como Isabel de Borbón es serafín de la corte española, Serafina lo es de una corte italiana.

Pero ¿cómo puede una figura con elementos angélicos sucumbir a un fuego? En *Jerarquía celeste* del Areopagita, leemos que el serafín vuela constantemente junto al trono de Dios creando calor. Ya que estos ángeles incendian, son llamados los «incendiarios» (pág. 126). Francesc Eixe-

menis, conocido por su tratado sobre la angelología, concurre: «ardientes en amor» (1527: IX r) y tan cercanos a Dios que son «pocas veces enviados abajo a nos» (1527: IX r).

Lope de Vega, resumiendo un concepto expresado por Pico della Mirandola, escribe: «Fuego es el elemento en nosotros, fuego es el sol en el cielo y fuego el entendimiento seráfico; pero difieren en que el elemental abrasa, el celeste vivifica y el sobreceste ama» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, pág. 1312). Aunque Federico está muy alejado de las jerarquías angélicas, su proximidad a una Serafina terrestre lo lleva a realizar una hazaña heroica y caritativa que ni él esperaba ya que antes aborrecía a Serafina: «¿Quién creará que a quien me quita / estado, lustre y aumento, / diese la vida?» (v. 561-63). O sea, Serafina tiene el poder de influenciar a seres afines.

Federico se lleva consigo una joya de Serafina, como prueba de que la había salvado. Tal joya puede tener gran importancia dentro de la jerarquía angélica ya que Giovanni Paolo Lomazo, en plena efervescencia del neoplatonismo renacentista, daba instrucciones a los artistas para representar las jerarquías angélicas, pero centrándose sobre todo en el valor simbólico de las piedras preciosas (Ávila Vivar 2016: 339).

Federico termina dejándose llevar por el fuego terrestre que lo consume, esta vez en forma de pasión. En una traducción del latín al castellano del ensayo de San Buenaventura sobre las seis alas del serafín, titulada *El místico Serafín*, se contrasta el fuego de los serafines celestes «más encendidos con el incendio de la caridad» (Fons 1622: 20), con el fuego que consume al hombre que toca a una mujer: «que otra cosa es la mujer para el hombre, sino fuego abrazador» (Fons 1622: 369). Esta es justamente la trayectoria de Federico, del fuego seráfico al terrestre.

Mientras Serafina utiliza el poder seráfico, Lisarda se reviste del poder transgresivo al vestirse de hombre y perseguir a Federico⁶. Para ella, tal transformación no es difícil pues su padre la crio bajo el influjo de Marte: «¿no me ha hecho / tan varonil que la espada / rijo y el bridón manejo?» (vv. 692-94). Lisarda se hace pasar por su primo César, príncipe de Orbitelo, criado entre damas por su madre. El verdadero César, mientras tanto, se lamenta de que su padre ni arcabuz ni espada le permite (vv. 875, 881).

6 Santiago Fernández Mosquera (2015: 305) explica: «Muchas de las acciones de la obra están alentadas o creadas por Lisarda, reconvertida en César: la inicial del disfraz varonil, la conservación de la joya [...] Su obsesión por conseguir su anhelo la convierte en un ser resolutivo, audaz y hasta agresivo». Yo añadiría que poco de lo que hace ella surte efecto, en contraste con la mera presencia de Serafina.

Por otra parte, sabe cantar y tocar instrumentos musicales, en particular el harpa, asociada con la música angélica.

A medida que avanza la comedia, crece la confusión en la corte, ya que toda una serie de pretendientes asedian a Serafina. Esta con seráfica prudencia se aparta de todas las intrigas, disfraces y confusiones, siempre intentando iluminar con la verdad a una corte que parece cubierta de tinieblas. Aunque se aparta de sus pretendientes, invita a César, disfrazado de mujer a que penetre sus recintos:

que por la apacible esfera
voy deste jardín, te pido,
que al compás de las risueñas
cláusulas de sus cristales,
el aire tu voz suspenda. (vv. 1710-14)

Estos versos nos llevan a visualizar un sitio ideal dentro de la esfera del palacio, y al mismo tiempo espacio esférico y perfecto al que puede acceder Serafina como serafín divino. Penetrándolo, no solo escucharíamos la música o canto de las aguas o cristales de una fuente, sino que estas estarían acompañadas por la voz de César y la inefable presencia de Serafina. Según la angelología, los serafines cantan constantemente la música de las esferas, y animan a otros seres a penetrarlas. De allí que Serafina anima a César a cantar, a subir a su esfera.

En la tercera jornada, con una fiesta cortesana en medio, con la bofetada que le da Lisarda a Federico y con la revelación de este de que no hay ofensa pues proviene de mujer, se hace eco del título de la obra «las manos blancas no agravian» (v. 3519) y comienza ya el desenlace. Santiago Fernández Mosquera (2015: 328) apunta que con esto nos hallamos ante la infravaloración de la condición femenina. Añadiría que este momento representa la verdadera peripecia de la obra, donde, en la confusión de la corte, sale a relucir un mundo masculino que parece dejar fuera a ambas Lisarda y a Serafina; un mundo donde honor, violencia y patriarcado se entrelazan, excluyendo a la mujer.

Aun así, Serafina, descubriendo los muchos engaños, armoniza el momento, restaurándole el honor a Enrique, padre de Lisarda y ordenando casamientos. Sorprende a Federico, usando el imperativo: «Dad a Lisarda la mano» (v. 4335). Aunque Federico parecería el verdadero amor de Serafina, y su unión con Lisarda no es de su gusto, queda esta pareja como representación de la mutabilidad del mundo. Después de todo, Federico, al principio se había proclamado mudable al desechar a

Lisarda. Por otra parte, las bodas entre Serafina y César reconfiguran la corte como esfera celestial. Como figura armónica, como cantante que agrada a Serafina, César puede participar de sus dos esferas, la terrestre y la celeste.

La analogía mujer/ángel no idealiza a la mujer, retirándole el poder. Muy al contrario de Lisarda que siempre actúa mal, con espada inútil, robando la joya, transgrediendo el decoro de la corte y cayéndose del caballo; Serafina, desde un principio, es festejada como soberana en su palacio, con fuego elemental, música angelical y joya celestial. Serafina, tiene el poder de influenciar tal como la habilidad de infundir en Federico el deseo de hacer una gran hazaña. Como diríamos hoy día, «she is an influencer». La angélica princesa muestra con su prudencia que no se deja llevar por los torbellinos de pasión en la corte. Como dice el Areopagita (2007: 127): «hace desaparecer y destruye todo lo que produce oscuras tinieblas». Serafina también se reviste de ecos históricos, recordando la prudencia y sabiduría de la reina Isabel de Borbón, alabada por sus virtudes seráficas. Puede que hubiese preferido permanecer sola como verdadero serafín, pero el palacio mundano demanda su casamiento. Así, con César, cuya música armoniza con sus más íntimos deseos angélicos y cuyo hábito de mujer puede haberle enseñado algo sobre los usos del poder, puede regir su corte, con sabiduría y prudencia. Con seráfica influencia reajusta el ambiente cortesano infundiéndole una celestial concordancia⁷.

OBRAS CITADAS

APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

AREOPAGITA, Dionisio, *Jerarquía celeste*, en *Obras completas*, ed. de Teodoro H. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2007.

7 En *El pintor de su deshonra* la angélica Serafina, a pesar de sus virtudes y su voluntad, no puede lograr imponerse ante un mundo pleno de celos y confusiones: «Las más altas jerarquías angélicas, planetarias y pictóricas se desvanecen. Admiramos, en su lugar, el lóbrego enigma de un mundo que brilla con el fuego de pasiones y de guerras» (De Armas 2011: 222).

- ARMAS, Frederick A. de, «De jerarquías pictóricas, planetarias y angélicas en *El pintor de su deshonra*», *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. de Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Biblioteca Áurea Hispánica 75, Madrid, Iberoamericana, 2011, págs. 209-26.
- *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- ÁVILA VIVAR, Mario, *Angelología barroca. Las series angélicas*, Toledo, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. de Verónica Casais Vila, Biblioteca Áurea Hispánica 134, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- EIXIMENIS, Francesc, *La natura angelica: nueuame[n]te impressa, emendada*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1527 (reproducción digital: Alicante, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, 2003).
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. de Frederick A. de Armas y Luciano García Lorenzo, Biblioteca Áurea Hispánica 75, Madrid, Iberoamericana, 2011, págs. 137-161.
- «Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e-XXI^e siècles*, ed. de Nathalie Dartai-Maranzana y Emmanuel Marigno, Étienne, Publications de l'Université de Saint Étienne, 2012, págs. 67-83.
- *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- FONS, Juan Pablo, *El místico serafín de S. Buenaventura para el prelado o súbdito religioso*, Barcelona, Sebastian Matevad, 1622.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «El romance de Góngora 'Cuatro o seis desnudos hombros' en el teatro de Calderón», *Anales Calderonianos*, 5, 2012, págs. 233-261.
- LARSON, Catherine, «*La dama duende* and the Shifting Characterization of Calderón's Diabolical Angel», en *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, ed. de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 1991, págs. 33-50.
- LOBATO, María Luisa, «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias», *Teatro de palabras*, 3, 2009, págs. 241-255.

- MATTZA SU, Carmela V., *Hacia La vida es sueño como speculum reginae: Isabel de Borbón en la Corte de Felipe IV*. Madrid, Verbum, 2017.
- RODRÍGUEZ GALLEGO, Fernando, «Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», *Revista de Filología Española* 97.1, 2017, págs. 113-44.
- STROUD, Matthew D., «Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden*», en *Gender, Identity and Representation in Spain's Golden Age*, ed. de Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000, págs. 109-23.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua. Barcelona, Editorial Planeta, 1969.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, ed. de Miguel Zugasti. 31, 2015, págs. 65-102.