

## Los espacios del cuerpo femenino en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Juan de Cigorondo y *La lealtad americana* de Fernando Gavila.

Spaces of the female body in *Comedia a la gloriosa Magdalena* by Juan de Cigorondo and *La lealtad americana* by Fernando Gavila.

DOI: 10.32870/revistaargos.v12.n30.5.25b

Daniel Santillana García  
Universidad del Claustro de Sor Juana  
(MÉXICO)  
CE: [dsantillana@universidaddelclaustro.edu.mx](mailto:dsantillana@universidaddelclaustro.edu.mx)  
 <https://orcid.org/0000-0003-0879-3482>



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Recepción: 13/02/2025

Revisión: 03/04/2025

Aprobación: 05/05/2025

### Resumen:

El presente artículo versará sobre dos obras dramáticas del periodo virreinal: la *Comedia a la gloriosa Magdalena* de Juan de Cigorondo (1560-1611); y *La lealtad americana* de Fernando Gavila (1764-1830).

Al examinar ambas piezas, mi enfoque se centrará en los espacios del cuerpo femenino de sus respectivas protagonistas: cómo se desplazan, a qué lugares pueden acceder, cómo son tratadas, cómo se norma su sexualidad, qué tan aceptable, para ellas, es su relación con las espacialidades: ¿las cuestionan, las subscriben? Mi objetivo es analizar los vínculos de los cuerpos de Magdalena y Camila con los símbolos del poder tanto espiritual (Magdalena en relación con la divinidad), como político (la conexión de Camila con el soberano español). Puesto que, en ambos casos, los sitios se estructuran jerárquicamente, y considerando que, en el virreinato, las jerarquías poseen un carácter cósmico, establecer sus nexos espaciales, implicará también establecer su ubicación no sólo social, sino en relación con el conjunto de lo creado.

El marco teórico de mi estudio sobre los dos dramas virreinales mencionados sigue la senda marcada por las reflexiones de Henri Lefebvre. Según Lefebvre, el espacio no es simplemente una dimensión homogénea dispuesta para su apropiación y ejercicio, sino que éste ha de considerarse un constructo históricamente formado y determinado por las relaciones económicas en las

### Cómo citar este artículo (APA):

(Santillana, 2025, p. \_\_)

cuales el hombre realiza su vida. Desde esta perspectiva teórica llevaré a cabo mi lectura de las piezas dramáticas de Cigorondo y de Gavila.

**Palabras clave:** Teatro virreinal. Espacialidad. Cuerpo femenino.

**Abstract:**

This article will deal with two dramatic works of the vice-regal period: *Comedy to the glorious Magdalene* by Juan de Cigorondo (1560-1611); and *The American loyalty* of Fernando Gavila (1764-1830).

In examining both pieces, my focus will be on the spaces of the female body of the respective protagonists: how they move, the places they can access, how they are treated, how their sexuality is regulated, how acceptable their relationship with spatialities is to them: Do they question it, do they subscribe to it? My objective is to analyze the links of Magdalena and Camila's bodies with the symbols of both spiritual power (Magdalena in relation to divinity) and political power (Camila's connection with the Spanish sovereign). Since, in both cases, the sites are structured hierarchically, and considering that, in the viceroyalty, hierarchies have a cosmic nature, establishing their spatial links will also involve establishing their location, not only in their society, but in relation to the whole of creation.

The theoretical framework of my study of these two vice regal dramas follows the path marked by Henri Lefebvre's reflections. According to Lefebvre, space is not simply a homogeneous dimension readily available for its appropriation and exercise, but it must be considered a historically formed construct and determined by the economic relations in which man carries out his life. From this theoretical perspective, I will carry out my reading of the dramatic pieces of Cigorondo and Gavila.

**Keywords:** Viceregal theatre. Spatiality. Female body.

El espacio no es nunca una dimensión neutra: su interpretación y su asunción, crítica o no, suponen un marco estructural de relaciones ideológicas complejas. La ubicación en relación con la centralidad, con lo superior y lo inferior, o con lo externo y lo interno, se vive a partir de una compleja axiología geográfica, histórica, cultural y económica específicas. El cuerpo que habita en el espacio constituye, también, un constructo problemático que demanda definición tanto de sí mismo, como del espacio en que circula.

En el presente trabajo planteo algunas de mis consideraciones sobre el cuerpo femenino y su espacio en dos dramas virreinales: uno de principios del siglo XVII y otro

de finales del XVIII. Se trata de la *Comedia a la gloriosa Magdalena* (probablemente representada entre 1599 o 1600; Cigorondo pp. 30-35), de Juan de Cigorondo (1560-1611); y de *La lealtad americana* (cuyo debut sucedió el 9 de diciembre de 1796; Vera, 2016), de Fernando Gavila (1764-1830).

En mi comentario sobre la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, pretendo indagar sobre la forma en que son presentados los espacios, así como su jerarquización y sus relaciones con los personajes alegóricos de la obra, pero, especialmente con el cuerpo de Magdalena, única protagonista humana dentro de este drama, que, en su mayor parte, sucede en un espacio, en principio, aparentemente inaccesible a los mortales. En este caso, mi pregunta de fondo es: ¿qué implica para Magdalena su vinculación al espacio de la divinidad?

Al estudiar *La lealtad americana*, me centraré en los espacios americanos que dan marco a la obra, así como, de acuerdo con la obra, los nexos reales, ficcionales e ideológicos entre América, El Imperio Español y el cuerpo de Camila, personaje principal de este drama. En este estudio me interesa resolver la siguiente pregunta (más allá de la reelaboración/combinación de dos leyendas hagiográficas: la de Santa Lucía de Siracusa, quien, curiosamente, también es patrona de la ciudad de Santa Lucía en Panamá; y la de Santa Rosa de Lima): ¿cómo se relaciona el cuerpo de Camila con la sujeción territorial que supone el ente político imperial, cuya sede tiene asiento en la corte madrileña? En uno y otro caso será indispensable discurrir de forma crítica sobre la dimensión espacial.

## Marco Teórico

### *Espacio*

Mi estudio sobre los dos dramas virreinales mencionados echa mano de las reflexiones de Henri Lefebvre, para quien el espacio no es una dimensión homogénea dispuesta simplemente para su apropiación y ejercicio; para él, el espacio ha de considerarse un constructo históricamente constituido y determinado por las relaciones económicas en

las cuales el hombre realiza su vida. Lefebvre discierne tres modos de distinguir el espacio, a saber:

**1. Prácticas Espaciales (Espacio Percibido).** Lugares concretos donde la formación social transcurre. Aseguran la continuidad y cierto grado de cohesión. En términos de espacio social, y de cada miembro de la relación de una sociedad dada a ese espacio, esta cohesión implica un nivel garantizado de competencia y un nivel específico de rendimiento.

**2. Representaciones del Espacio (El Espacio Concebido).** Están vinculadas a las relaciones de producción y al “orden” que imponen esas relaciones y, por lo tanto, al conocimiento, a los signos, a los códigos y a las relaciones «frontales». Se trata del espacio dominante en cualquier sociedad (o modo de producción) y es fundamental su influencia en el proceso de producción del espacio y en la actividad productiva de la sociedad.

**3. Espacios de Representación (El Espacio Vivido).** Incorporan simbolismos complejos, a veces codificados, a veces no, vinculados al costado clandestino o marginal de la vida social, como también al arte. Los espacios de representación producen, generalmente, resultados simbólicos. (Torres, 2016, p. 245).

Así pues, de acuerdo con Lefebvre, los espacios donde la vida transcurre son la expresión sintética de ciertas relaciones socio-espaciales, de lugares concretos, así como de sus valoraciones simbólicas. Al asumir la propuesta de Lefebvre, entonces, en el estudio de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, y *La lealtad americana* subrayaré, en cada caso, la reproducción de los espacios reales, los espacios concebidos y los espacios simbólicos que se encuentran tanto dentro, como más allá del escenario. Así, al considerar el espacio percibido de las dos piezas teatrales, Marsella (con sus subespacios: el bosque cercano, la cueva, el sueño) y Panamá (y sus subespacios: la playa, la casa de Camila) abarcaré el estudio de los códigos sociales impuestos desde las instancias de

poder; analizaré la forma en que dichos códigos son aceptados por las protagonistas y destacaré los símbolos que emanan de la interacción de los mencionados espacios. Panamá, por ejemplo, en la pieza de Fernando Gavila, no sólo alude a una geografía reconocible y cartografiable (espacio percibido), sino también a un campo de controversia (espacio concebido) entre los códigos del pirata Juan Morgan y los valores que defienden los representantes el Imperio Español. La suma de relaciones (espacio vivido) del espacio percibido y el concebido de *La lealtad...*, da pie, me parece, a una serie de simbolismos que concurren en la valoración de la obra.

### ***Territorios***

Las relaciones hombre-espacio no son unívocas. Las sociedades trabajan, valoran, asumen y producen una determinada interpretación (asimismo social e históricamente elaborada) y, mientras descifran, imaginan, gobiernan, cartografían, trabajan, construyen y reconstruyen su entorno, el medioambiente, a su vez, señala cotos a la vida humana. Las mutuas determinaciones establecen, por tanto, una realidad no limitada a lo geográfico ni a lo natural. Es a partir de este rechazo a la naturalidad del espacio, que Fernanda Torres agrega, a la taxonomía formulada por Henri Lefebvre, una nueva aproximación que profundiza la crítica realizada por el pensador francés. Torres aporta, en este sentido, la noción de territorio, cuya especificidad, de acuerdo con esta autora, proviene de

[...] su asociación con las relaciones de poder, es decir, [el concepto de territorio] permite introducir la variable política al pensar el espacio construido en tanto territorio como producto de relaciones de poder, de dominación y resistencia [...]. Bajo esta definición, puede haber varios territorios en un mismo espacio, porque para que haya territorio, el límite debe ser usado para controlar su acceso; en términos generales podemos decir que tiene que existir una relación de poder, una relación de dominación actuando tras la delimitación y ejercicio de un territorio. (Torres, 2016, p. 246)

El territorio es pues, un concepto intrínsecamente ligado al ejercicio del poder: limita la entrada y salida, precisa pertenencia y exclusión, establece usos y comportamientos y define jerarquías, desde las cuales se ordena y regula el tránsito; en el territorio, añade Torres, “se involucra el ejercicio y la reproducción de la dominación” (Torres, 2016, p. 247). En particular, me interesa interpretar los espacios de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, y *La lealtad americana* como territorios donde la dominación (teocrática en la primera obra, teocrática/política en la segunda) es aceptada y reproducida.

## Los Dramas

### *Comedia a la gloriosa Magdalena*

De acuerdo con el estudio que escribe Alejandro Arteaga para su edición de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, existen 2 versiones manuscritas de la misma: la de la Biblioteca Nacional de España y la de la Biblioteca de la Real Academia de Historia de España, en la que se suprimieron algunos versos (Cigorondo, 2016, p. 21). En ambas versiones, añade, “se llama “trofeos” a los actos y “elogios” a las escenas”.

El asunto de la *Comedia...* es la gracia de Amor Divino (i.e. Dios) actuando a fin de preservarse para sí, limpios de pecado, a quienes Él ha elegido. Amor Divino, 6 ángeles y 5 alegorías: Vergüenza, Temor, Templanza, Silencio y Rigor hacen fracasar los planes que Amor Profano, Regalo y Error<sup>1</sup> urden para seducir a María y regresarla a la vida disipada que había llevado en Magdala antes de rendirse a Jesucristo. La derrota definitiva de Amor Profano sucede cuando, después de enfrentarse en un torneo, Rigor lo ata a un poste y proclama que la vida de María es el modelo que todo creyente debe seguir.

---

<sup>1</sup> Muy interesante, aunque fuera de los límites del presente estudio, me parece la posibilidad de interpretar, desde la numerología, las cifras que aquí se manejan: del lado del bien, 12 personajes, del lado del mal 3, María es, entonces indispensable para completar conjuntos místicos: 13 y 4. Las cantidades varían, además, a lo largo de la pieza.

### Personajes y espacio en la *Comedia a la gloriosa Magdalena*

El primer espacio mencionado en la *Comedia a la gloriosa Magdalena* es el cielo metafísico, que, de acuerdo con Lefebvre, es espacio concebido y espacio de representación, ya que, para el pensamiento asentado en la visión de mundo de la iglesia católica, el cielo constituye el fundamento y la legitimación real y simbólica de todo poder político y religioso. No es, sin embargo, un espacio percibido, porque carece de la argamasa que permitiría, a la formación social, relacionarse con él a través del trabajo con su sustancia. Pero, a continuación, Amor Divino amplía su proclama y establece la subordinación general del total de los espacios percibidos, al espacio de representación del entorno que Él habita, llena y domina. En la *Comedia...* el símbolo es infinitamente más grande que su significado. Al inicio, pues, de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, aparece Amor Divino y pronuncia las siguientes palabras:

Ya que del bien que soy rebose el cielo, 65  
y como río que rompió la presa  
se va mi ardor comunicando al suelo  
y una centella de mi fuego,  
presa en lo que es tierra, tal efecto ha hecho  
[...]  
salga la voz del Amor, que ése es mi nombre,  
y hágase todo amor, que ése es mi hecho. (Cigorondo I, 1, vv. 65-73<sup>2</sup>).

En las líneas precedentes, Amor Divino se procura, de forma autoreferenciada, una definición como ente alegórico que trasciende el nivel empírico propio del espacio percibido dentro del drama y apunta a una representación que ya no posee una significación material, sino que se desenvuelve en su propia universalidad como símbolo. Amor Divino enumera, de acuerdo con la cita que estoy comentando, los espacios sujetos a su voluntad: inicia en el cielo y gradualmente toca el suelo. Al realizar este

---

<sup>2</sup> En las citas de la *Comedia...* señalo con número romano los “trofeos”, y con latino los “elogios”.

reconocimiento de su dominio, Amor Divino implica, dentro de él, los elementos que dan forma al cosmos: Él es aire: de Él “rebosa el cielo”; agua: “como río que rompió la presa”; fuego: “mi ardor”, centella de “fuego”; aire, agua, fuego que han sido aprisionadas “en lo que es tierra”, es decir en la humanidad de Jesucristo, merced a su encarnación. La encarnación es el acontecimiento que eleva a la tierra de su limitante material, condición degradada y degradante, a sus infinitas significaciones en lo inmaterial, que hacen a la tierra digna de Él, por lo cual afirma a renglón seguido: “presa en lo que es tierra, tal efecto ha hecho/ que ya es digna de Dios tan alta empresa” (Cigorondo I, 1, vv. 69 y 70), es decir, algo tan asombroso, tan difícil de lograr: elevar la tierra hasta el cielo, al cumplirse, demuestra la naturaleza divinal del acontecimiento. Mas una vez cumplida esta empresa, Amor Divino realiza otra proeza, que, de igual forma, sólo era posible y digna de Él: se trata de la metanoia de María de Magdala. Ella, quien, desde su naturaleza terrena, es ascendida por Amor Divino hasta el cielo, es la evidencia del poder de Amor Divino, quien afirma:

Probé ventura y hube de hacer nido  
una vez en su seno, y le he dejado  
de esta vez tan en otro convertido  
que, ya contra el raudal arrebatado  
de propios gustos en que nace y crece,  
le hago romper el cuello levantado (Cigorondo I, 1, vv. 77-82)

De acuerdo con estos versos, el ser de María es territorio (el territorio está ligado al poder, que regula la entrada y salida de él) sujeto totalmente al señorío Divino. El sometimiento de María es tal, que, según se desprende de la cita anterior, Amor Divino la conduce a “romper” su cuello enfrentando sus “propios gustos”. María es, entonces, territorio colonizado. Su descubrimiento, conquista y colonización le pertenece al cielo. El cuello roto es uno de sus signos.

De vuelta a los primeros versos (65 al 75, con los que inicia este apartado), es menester resaltar el hecho, de que, a la vista del dominio que ejerce sobre tierra, agua,

aire, fuego, así como del ser y voluntad de María, Amor Divino se ostenta (es presentado) como símbolo cuya peculiaridad consiste en otorgar sentido pleno al universo extrasimbólico: del cielo a María, todo encuentra su razón en Él.

Por otra parte, cuando Amor Divino afirma, en los versos 65-75, que Él es aquel “bien” que ha rebozado el cielo, aquel “río que [ha roto] la presa”, establece, a un nivel más profundo, dos supuestos ontológicos importantes para su autodefinición: en primer lugar, la conformidad absoluta de su ser con el espacio que ocupa (Él es su espacio), de otra forma se establecería un límite geográfico (dualidad Ser/ espacio) que Él explícitamente rechaza; en segundo lugar instituye, su progresión hasta integrar a Sí el mundo extradiegético, es decir, el orbe del espectador que observa la puesta en escena de esta pieza teatral. Desde su autoubicación en la trascendencia Amor Divino se asume, entonces, dueño perfecto de la totalidad, incluso de esta obra teatral, a la que transforma en amorosa plenitud cuando ordena “hágase todo amor, que ése es mi hecho”. La *Comedia a la gloriosa Magdalena* también está bajo su jurisdicción. El procedimiento de autoidentificación que utiliza Amor Divino para presentarse al público al inicio de esta pieza teatral se repite, posteriormente, en cada una de las alegorías del bien; por ejemplo, Silencio, al subir al escenario, se reconoce en una identidad que él mismo se asigna, respecto a la cual afirma:

D'ese madero, Amor, saltan centellas  
que, aunque por ser Silencio estoy callado, 120  
[...]  
Mío es en hablar ser recatado  
Mas no ser mudo [...] (Cigorondo I, 1, vv. 119-123).

Más tarde, harán lo mismo Vergüenza (Cigorondo I, 1, vv. 137-139), Temor (Cigorondo I, 1, vv. 143-145), Templanza (Cigorondo I, 1, vv. 155-158) y Rigor (Cigorondo I, 1, vv. 164-168). En cada caso, cada uno de ellos se mostrará prepotente dueño de la palabra que lo expresa, al compartir su perfil. La razón de la soberanía de sus seres estará fundada en ellos mismos y en el servicio que prestan de forma unánime al Amor Divino, quien

armoniza a todos ellos consigo mismo. No sucede así con las alegorías del mal: Amor Profano, por ejemplo, desde sus primeras líneas se confiesa sin contenido en sí mismo, pues afirma:

¡Oh Furias! La más airada  
de vosotras por mí venga  
y el viejo Error no os detenga,  
que ni soy dios ni soy nada. (Cigorondo I, 1, vv. 355-358)

Él es la mentira (Cigorondo I, 1, vv. 360-362). Ser insubstancial que, impulsado a la acción sin significado, es todo furia y lamentación; quien incluso, durante su presentación intenta suicidarse, después de, rabioso, hacer pedazos la zampoña que utiliza para el mal. La vacuidad de su ser se hace patente en el inútil pregón que da inicio al Elogio tercero del Trofeo segundo:

¿Hay quien quiera [dice Amor Profano]  
de Amor que sale a vender de gracia y sin interés,  
tocas, bengalas, hilo portugués? (Cigorondo II, 3, 1347-1350).

Magdalena no es dueña de sí misma; desde que Amor Divino la posee, ella actúa contra sus propios gustos y tendencias:

he dejado [el ser de María]  
de esta vez tan en otro convertido  
que, [...] contra [sus] 80  
[...] propios gustos en que nace y crece,  
le hago romper el cuello levantado (Cigorondo I, 1, vv. 78-82)

María es un ser completamente despojado de sí mismo; lo ha sido siempre: en su juventud fue de Amor profano, posteriormente, de Amor Divino. Por esta razón no puede presentarse a sí misma. A medio camino, como ser humana que es, tanto de las simbolizaciones del absoluto bien, como de las del mal y la inanidad, ella es introducida

a la escena merced al verbo divino que la pronuncia, pues en tanto creatura, su ser depende de otro, en el momento de esta puesta en escena es Amor Divino quien le otorga contenido en las siguientes líneas:

El mismo corazón que en homenaje  
 tuvo el lascivo Amor, ése el trofeo  
 mío ha de ser y su mayor ultraje  
 [...]  
 Pues esa misma, amigos está puesta 245  
 en venir a verter a este desierto  
 de lágrimas y amor lo que le resta,  
 que, aunque ha pasado el viejo desconcierto,  
 no quiere se le vaya mal llorado,  
 ya que el estrago fue bien cierto. 250  
 Y así, con ansias de Jesús, su amado,  
 segura se hallará en una cavada  
 peña, lugar a mi trofeo dado,  
 pues por treinta y tres años prolongada  
 de una mujer la vida haré que sea 255  
 sólo en gustos de amor alimentada,  
 siendo ella espejo al mundo donde vea  
 lo que es la fuerza del Amor Divino  
 en el que sólo en lo que es Dios se emplea. (Cigorondo I, 1, vv. 206-208 y 245-259).

La esencia de María depende, pues, de la sustancia que le otorgue el Otro, el Absoluto, para quien ella es un mero “trofeo”, un objeto que se gana en una competencia. Más tarde, casi al final del drama, un Ángel insiste claramente en que el valor de María está en relación directa con su carácter de objeto valioso; respecto a lo cual el Ángel apunta:

¡Ea, Amor, sea en hora buena  
 el trofeo y la victoria,

que así acrecienta tu gloria,  
el valor de la Magdalena!

2625

En la caracterización que Amor Divino hace de María como su “trofeo”, en dos ocasiones, en los versos 207 y 253; y después, el ángel en el verso 2625, destacan, además, los siguientes aspectos: en primer lugar, que Amor Divino es quien no sólo pone en Magdalena el deseo de abandonar su hogar en Magdala (Cigorondo I, 1, v. 211), sino quien anticipadamente (“Pues esa misma, está puesta/en venir a este desierto”) determina el sitio para que habite el cuerpo de María: el desierto, al cual Magdalena no llegará por su propio pie, pues será conducida por espíritus enviados por Amor Divino:

mi dulce María a aquesa estrella  
nocturna aguarda, cómoda a su intento,  
porque acierte a venir, vamos por ella;  
que, espíritus, las alas dando al viento,  
carro triunfal haréis donde segura  
venga conmigo al señalado asiento (Cigorondo I, 1, v. 290-295).

290

María, sin embargo, no está destinada sólo al desierto, sino a una cueva que reforzará su aislamiento. Cueva que además estará custodiada por Silencio, Rigor, Temor y Templanza. María es, entonces, el botín que Amor Divino, celoso, esconde para sí.

La cueva es el espacio de retiro identificado claramente con el sepulcro donde se depositó a Cristo tras su descenso de la cruz (San Mateo, s/f) y que después fue custodiado por algunos centinelas para evitar su posible hurto (San Mateo, s/f). Esto lo enuncia claramente Magdalena en el siguiente fragmento:

María: Que mis memorias  
son los clavos; la cruz, el duro hierro  
que, envuelto en sus victorias,  
fue la llave al rescate de mi yerro;  
y que su sepultura

1015

me representa aquesta cueva obscura (Cigorondo I, 3, vv. 1012-1017).

En segundo lugar, Amor Divino ostenta su dominio no sólo sobre el espacio/cuerpo de Magdalena, sino también sobre su tiempo: él controla el ciclo de vida de Magdalena: “treinta y tres años”, como los años de la vida terrena de Jesucristo. Simultáneamente con tal declaración el Coro anuncia que, en manos de Amor, el tiempo pierde su significación habitual (Cigorondo I, 1, v. 315-316).

En tercer lugar, Amor Divino agrega que su objetivo al subyugar a Magdalena es instrumentalizarla como “espejo”, es decir transformarla en modelo de comportamiento, para que el mundo constate su poder divino y el significado que adquieren tiempo y vida cuando sólo en “Dios se emplean”.

Amor Divino es, asimismo, dueño de los recuerdos y la mente de Magdalena. Así lo sentencia Amor Profano al objetar la sugerencia de Regalo, cuando éste le propone atacar a María con el recuerdo de su vida pasada:

Regalo: haz el tiro en la memoria:

tráele algunas de las cosas

en tiempos atrás pasadas,

[...]

Amor profano: Por más capas y encubiertas

que lleve, amigos, no vienen

655

a cuento, porque nos tienen

tomadas todas las puertas;

que pasa más adelante

este Amor en sus intentos,

pues aun a los pensamientos

660

pone muros de diamante

[...]

Regalo: Vuela de aquí en cas del Miedo,

que sólo que asome un dedo

dará en tierra con los guardas.

Y el Hambre mal sufrida

nosotros te la traeremos

[...]

Amor Profano: Miedo y hambre valen nada

contra este Amor (Cigorondo II, 1, vv. 641-680).

La cita anterior deja establecido que no existe un límite capaz de contener la presencia absoluta de Amor Divino; pues él mantiene tomadas tanto la mente como las demás “puertas” que comunican el cuerpo con los linderos de lo espiritual (los recuerdos, el miedo) y lo material (el hambre). Magdalena, como se hace palpable en la cita anterior, no es dueña de su cuerpo: ella es campo de disputa donde dos seres enemigos dirimen sus diferencias haciendo uso del cuerpo de ella, para mantenerlo como territorio colonizado, o para acceder a su futura colonización. Terminada la competencia, María será el trofeo que obtendrá el vencedor.

### ***Espacios para Magdalena***

Magdalena está, pues, en la escena como ilustración de una enseñanza que Amor Divino imparte valiéndose de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*.

Magdalena impulsada, en el tiempo previo a la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, por la voluntad de Amor Profano quien en ella “su señorío ufano dilató” (Cigorondo I, 1, vv. 191 y 92), es, para el momento en que se abre el telón de la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, una mujer sujeta a la voluntad de Amor Divino, quien desea hacer alarde de su éxito, para “mayor ultraje” (Cigorondo I, 1, v. 208) de su enemigo. Como sierva del primero, María había vivido prestando homenaje al espacio de la Magdala mundana, en cuya área ella instigaba un insano “fuego en que ardía” Jerusalén, y se consumía su pecho (Cigorondo I, 1, v. 217). Como sierva de Amor Divino, María atraviesa distintos niveles de aislamiento cada vez más profundos: Marsella, el bosque,

la cueva, el sueño. El puente que la conduce de Magdala al aislamiento del soñador es el desengaño.

El desengaño señala el momento en que, a Magdalena, le es revelada la escisión que divide en dos a la realidad: un segmento cuya naturaleza es principalmente material, y otro que le es contrario por su naturaleza espiritual. Tal separación crea, entonces, un problema: ¿cómo pueden entidades tan radicalmente diferentes sostener contactos entre sí? La relación entre ellos es una cuestión concerniente al dogma. Pues lo contrario: la suposición de que no hay comunicación entre lo espiritual y lo material constituye un apartado fundamental de la doctrina de los docetistas, rebatida por Tertuliano y la patrística hasta su condena definitiva por la iglesia en el concilio de Calcedonia (siglo V) (Prósperi, 2018). Así, aunque sean dos partes diferenciadas y una, la espiritual, superior a la otra, la material, puesta para ser vencida y desechada, no constituye, la espiritual, de acuerdo con la Cátedra Apostólica, una hipóstasis (salvo en Dios), tal como confiesa María en el siguiente fragmento:

[...] estas riberas,  
llenas de nuevo fruto,  
darán al cuerpo el natural tributo. 915  
Jesús, mi confianza,  
aunque en tu seno el alma se apacienta  
tiene estrecha alianza  
con el cuerpo y su vida está a su cuenta,  
y el dalle con qué pueda 920  
llevar el peso sin rendirse es deuda (Cigorondo I, 3, vv. 913-921).

Dos son, pues, las partes que componen la realidad: la espiritual y la material. La primera contiene todas las perfecciones, ello hace posible la ciencia, siempre y cuando se entienda como concepto. En la materialidad, por otra parte, se esconde el error, que consiste en atribuirle un carácter definitivo del cual carece.

El desengaño de Magdalena no implica, entonces, sólo una cuestión religiosa de rechazo a la materialidad del mundo, sino también una postura epistemológica. Epistemológicamente el desengaño estatuye la convicción del error como característica fundamental de la dimensión humana, material, sensorial, diversa y temporal. A partir de la noción de error, el mundo empírico considerado como espejo fiel del orbe divino se quiebra y deviene dislocación de éste, en ello consiste “el viejo desconcierto” (Cigorondo I, 1, v. 248) al que se refiere Amor Divino, como ya superado por María.

La dislocación material del universo exige su cancelación en la medida en que la verdad se concibe únicamente en la trascendencia y en que se considera la meta deseable para el conocimiento.

El desengaño del mundo explica la necesidad de salir de él. El abismarse en la verdad demanda, entonces, un camino de ascesis, cuyo fin es la contemplación beatífica de la Unidad divina. El camino de ascesis eleva al humano de escala en escala hasta la cumbre ontológica, al eliminar paulatinamente la particularidad material del asceta, al que conduce de esta forma al cielo de la universalidad, donde el Uno habita.

Al discurrir por la senda ascética, Magdalena se aproxima a Amor Divino mediante el rechazo a los espacios que la van admitiendo. Inicialmente, María rehúye Magdala, luego Marsella; Amor Divino la conduce al desierto, donde la soledad todavía debe perfeccionarse en la cueva que los aliados de Amor Divino incomunican. La cueva, sin embargo, no es, todavía la meta, dentro de la cueva Magdalena se sustrae a la materialidad mediante el sueño, pero tal escapatoria es insuficiente: finalmente María desaparece a partir del verso 2272, de tal forma que la obra continúa durante 572 versos más, pero ya sin su presencia.

Previo a su eclipse, Magdalena tiene una muy relevante salida de la cueva, no hacia el bosque, sino hacia la esfera angélica, espacio donde ella se desenvuelve sin sobresalto, e incluso entabla un diálogo que se distingue por su familiaridad con algunos de los ángeles que la habían estado observando, inadvertidos para ella hasta el momento

en que su mirada es abierta; el elogio del encuentro se desarrolla entre los versos 970 y 1105. Al final del cual, la didascalia indica que los ángeles dejan a Magdalena durmiendo.

En la cueva donde está soñando, María recibe una visita final de los ángeles, quienes por indicaciones de Amor Divino le obsequian los símbolos de la pasión de Cristo: la columna, la soga, las varas, la corona, la caña, la lanza, y la esponja, todos trasuntos espirituales de objetos materiales que ya han caducado debido al tiempo que transcurrido desde su objetivación; al despertar María traduce dichos símbolos a distintivos de su ajuar (Cigorondo III, 2, vv. 2217-2272), con ellos da fin a su proceso de espiritualización; al concluir su discurso desaparece.

El Torneo con el que culmina la obra, no requiere la presencia de María. De hecho, durante la mayor parte de la misma, María no interviene: su cuerpo físico, material, la mantiene ajena e ignorante de la cruzada que ella suscita entre los seres espirituales (ellos se mueven, hablan, actúan sin comunicarle nada a María), y de la cual ella constituye el premio que el vencedor obtendrá.

Así pues, los espacios que le son asignados a María son: Magdala, Jerusalén (en la obra, meras referencias del pasado), Marsella, el bosque, la cueva/sepulcro, el sueño, el prado donde plática con los ángeles. Cada uno de estos espacios señala un nivel más profundo de desvanecimiento del cuerpo de María; todavía al arribar al puerto de Marsella es susceptible a los requerimientos de su cuerpo, por ello Amor profano acepta asumir la tarea de torcer el rumbo de María; al llegar al bosque, María pide ser provista de agua y alimento, durante el sueño el cuerpo de María ya es inalcanzable. Luego, María se extingue: el propósito de Amor divino es, de esta forma, coronado por el éxito.

### ***La Lealtad Americana***

#### ***Primero las didascalias***

En este comentario preliminar de *La lealtad americana*, y como lector cuyo privilegio es el acceso a las didascalias del texto, deseo realizar una breve observación de las didascalias inicial y final de *La lealtad americana*.

En las indicaciones que inauguran el texto aparece la siguiente observación:

(Descúbrese un palmar de agradable perspectiva, y en el centro la ciudad de Panamá incendiada; sus edificios arruinados, pedazos de muralla derribada, excepto una, que a su tiempo ha de caer, descubriendo lo que se dirá adelante [...]) (Gavila, 1997, p. 723).

Después, los distintos sucesos bélicos entre piratas y defensores del territorio transcurren frente a esta panorámica (porque *La lealtad...* es una obra totalmente volcada hacia el exterior) compuesta por el palmar, la ciudad incendiada, los pedazos de murallas, la que se mantiene en pie y la playa, aunque también se hace mención de algunas casas, y de la arboleda desde donde acechan quienes resisten al invasor.

Al cierre de la obra (cuando los piratas huyen derrotados por Camila), se descubre finalmente lo que cubría aquella muralla que se mantuvo firmemente asentada sobre su pie durante toda la obra. En ese momento, el señor presidente de Panamá realiza el encomio de los vencedores, discurso cuya explicación se completa con la didascalía correspondiente, dice, pues, el presidente:

Quando vimos ocupada	
de los infieles la tierra,	1450
cada uno procuraba	
esconder lo más precioso,	
porque a poder no llegara	
de los enemigos. Hice	
lo que todos: una alhaja	1455
oculté, porque atrevidas	
manos no la profanaran.	
El terraplén de aquel muro	
la tiene depositada;	
id, derrivadle, que intento	1460
a todos manifestarla.	

*(Llegan todos los españoles, derrivan el muro y se descubre el retrato del rey a caballo, con la inscripción de Carlos II)*

Ése es el retrato y copia  
del soberano que os ama.

TODOS

Viva el rey.

PRESIDENTE

Ya conocía,

en el ardor que os inflama, 1465

sería para vosotros

la prenda más estimada

el traslado de quien mira

estas posesiones vastas

con rasgos de gratitud, 1470

quando conoce y alcanza

a qué extremo se sublima

*La lealtad americana [...] (Gavila, 1997, pp. 777 y 778)*

Los espacios se superponen, lo oculto, lo que el ojo no es capaz de ver: el monarca Imperial, está, sin embargo, presente y mira en silencio lo que sucede en “estas posesiones vastas/ con rasgos de gratitud”. La presencia del soberano, en una muralla erguida, mientras el mundo se derrumbaba a su lado, demuestra que, en la confrontación entre la materialidad efímera y lo espiritual inmutable, el triunfo corresponde a la trascendencia.

En esta alta valoración de lo que permanece oculto más allá de la vista humana, Camila es peculiar (como veremos en los apartados siguientes). La peculiaridad de Camila consiste en su convicción de que, más allá de lo que es posible observar, existen jerarquías, personas que se relacionan a partir de sus rangos, que tales personas, sin importar su residencia cercana o remota (la noción de distancia que posee Camila es otro

de los rasgos que la singularizan), enfrentan deberes propios; es decir, para ella es evidente la existencia de la esfera político-social que impone formas de comportamiento desde la cuna, y cuya aceptación, siente ella, es indispensable para la vida social.

### *Los Espacios de La lealtad americana*

Panamá es el primer espacio que se menciona en la obra, y constituye una sinécdoque que vale por todo el continente americano. En la sinécdoque Panamá, de acuerdo con la terminología de Henry Lefebvre, podemos identificar, como apunté con anterioridad, un “espacio percibido”, cuya exterioridad material posee una flora, una fauna, una orografía, un clima, una población. Como “espacio concebido” Panamá se define por las relaciones sociales que, acordes con una jerarquía dotan de orden la espacialidad. Por último, en el “espacio de representación” reconocemos la simbolización de las dos anteriores visiones del espacio (Torres, 2016, p. 245). Así, en tanto un “espacio percibido”, Panamá ostenta características específicas susceptibles a un tratamiento científico. En la obra teatral, el discurso científico sobre América construye las que, supone, coordenadas verdaderas del continente, en los términos siguientes:

Morgan: Atiéndeme, sabrás mis pensamientos

[...]

fue mi patria la provincia de Gales

[...]

Crucé el golfo,

siendo en islas caribes -la Barbada-

el primer clima americano donde,

expatriado por fin, figé la planta.

200

Adquiriendo noticias fidedignas,

facilitó a mis hechos la Jamayca,

[...]

Tomamos

a Santa Catalina, isla cercana

de la gran Costa Rica, en tierra firme. [luego] [...] Cuba [...]	225
Puerto Príncipe [...] Maracaybo, costa de Venezuela. [...]	
Penetrar determino en tierra firme, y, aunque el presidente de Panamá nos presentó batalla, [...]	255
Quedamos absolutos poseedores de la ciudad, rindiendo sus murallas. Ya el Pacífico mar gime a mi vista (Gavila, 1997, pp. 732-734).	

Las líneas precedentes son parte del diálogo entre el pirata Brodely y el capitán Morgan el galés vencedor de distintos ejércitos americanos de los territorios pertenecientes a la corona española. Como puede observarse, corresponde al inglés hacer un reconocimiento con alto grado de precisión cartográfica, para que, después de tomar Panamá, proceda a someter el Perú y la Nueva Granada con ayuda y sostén de Londres (Gavila, 1997, p. 735). Las palabras que Morgan pronuncia en el discurso que estamos considerando son exactas y corroborables, exentas de emoción.

La precisión del conocimiento de Morgan responde a sus planes para la futura colonización del continente, pues proyecta arrebatar América a la casa reinante española, para trasladar su dominio a los monarcas ingleses. Su intriga incluye, como aliados de su causa, a los españoles de América a quienes, en la pieza dramática que estudiamos en estas páginas, se distingue de los europeos españoles (Gavila, 1997, p. 735). De acuerdo con los designios de Morgan, los españoles americanos deberán cobijarse bajo un nuevo orden dominante, tal como afirma en la siguiente cita:

Los bucamies franceses, descontentos de ver vanderá inglesa enarbolada, son ocultos ribales; sólo piensan	280
---	-----

repartir los expolios y no tratan  
conservar lo adquirido [...];  
pero yo intento, amigo, conservarlas.  
Procuraré atraerme el vecindario 285  
con persuasión, con ruego y amenaza;  
puesto a mi devoción, no tengo miedo  
al caudillo español [...]  
Yo [...] haré [...] que [...] los naturales  
se inclinen a admitir, sin repugnancia,  
las inglesas costumbres y el dominio;  
por esto mismo aquella bella dama  
se indulta de la fuerza. Me es forzoso 305  
afectar la virtud con elegancia.  
(Gavila, 1997, pp. 734 y 735)

Aliar a los españoles americanos a su bandera, supone como se puede ver en la cita anterior, que estos pueblos, conformes con una colonización y con la pertenencia a un reino con asiento en lejana sede, contribuyan y participen ahora en un proceso de recolonización, y que sean ellos mismos quienes realicen todo el asunto, con el fin de colocarse en manos inglesas.

Después de este diálogo, son presentados en escena los españoles de América. Al hacerse de la palabra, los españoles americanos reconstruyen su historia, a la que impregnan con cierto grado de subjetividad, producto de un tratamiento emotivo. América es interpretada, entonces, desde un ángulo subjetivo y emocional, los que constituyen una razón contraria a la rigurosa lógica científica:

Fue fundada Panamá 415  
por la mano y la destreza  
de Pedrarías, castellano,  
cuya clara descendencia  
de los Dávilas honró



al vacío de estas tierras. En parte, el significado adquirido por América, según la voz de Amador (aunque, simultáneamente sostenga un punto de vista plural), tiene que ver, con instituciones sociales: religión, escuela e idioma; y en parte, con instituciones políticas: leyes, costumbres, monarquía. El establecimiento de estos organismos sociales y políticos creó una América “civil”, con pobladores “afables” y habituados a “la cultura” y “la virtud europea” (Gavila, 1997, p. 739).

La suma de las instituciones sociales y las instituciones políticas forman, según la terminología de Henry Lefebvre, el “espacio concebido”, el cual incluye códigos sociales impuestos desde las instancias de poder (Torres, 2016, p. 245).; así como la forma en que dichos códigos son aceptados o cuestionados por los y las protagonistas. Panamá (y sus subespacios: la playa, la casa de Camila, la arboleda, en su límite) poseen también una vertiente simbólica, “espacio de representación”, que emana de la interacción del “espacio percibido” y el “espacio concebido”.

Panamá, en la pieza de Fernando Gavila, no sólo alude a una geografía reconocible y cartografiable (espacio percibido), sino también a un campo de controversia (espacio concebido) entre los códigos del pirata Juan Morgan y los valores que defienden los representantes del Imperio Español.

### ***Redes Sociales de Camila***

Camila se relaciona principalmente con dos hombres: Morgan y Amador. Morgan es la voz masculina que enuncia América desde la cartografía científica del “Yo” colonizador europeo. Amador es la palabra que aduce códigos de comportamiento e instituciones sociales y políticas. Morgan y Amador viven en un mundo concreto y de relaciones sociales objetivas.

La voz de Camila, en cambio, reflexiona sobre lo intangible. Ella enuncia los niveles jerárquicos del espacio, vive y practica una serie de valores ideológicos como el honor y la valentía, y si bien, Amador la Roca menciona a la religión y a la Virgen María como co-creadoras de la realidad continental (Gavila, 1997, p. 746), es Camila quien

especifica cuáles son los contenidos religiosos atinentes a la situación que vive dentro de la obra.

La cartografía por donde transita Camila no se reduce al dato empírico, como le sucede al inglés; ella sabe que tras la materialidad física se encuentra una realidad abstracta hecha de relaciones políticas, por ello reconviene a Morgan en los siguientes términos:

Bárbaro, calla.	
Es de mi augusto rey este distrito;	
su súbdita he nacido, su vasalla	
llena de honor en serlo; tú, un tirano	115
usurpador. ¿No tiemblas la amenaza	
del león coronado? [...]	
La sorpresa,	
la maldad, la codicia y la distancia	120
podieron darte un triunfo momentáneo (Gavila, 1997, p. 728)	

Camila, por otra parte, al alentar a su esposo para que encabece la resistencia contra el usurpador, proyecta sobre Amador el peso de las relaciones políticas que dan sustento a esta lucha, por ello afirma:

Esposo,	
tales extremos modera.	
El rey y la patria llaman	870
tu brazo. No tu ira ciega	
lo que yo les sacrifico	
les usurpe (Gavila, 1997, p. 728).	

En la cita anterior, v. 872, Camila utiliza los relativos “lo”, “les” para modificar “sacrifico”; “lo” se refiere a su cuerpo, su lugar en la sociedad, su libertad etc.; “les”, al rey y la patria. De tal forma que, entre lo incierto que puede ser el rey intuido y lo abstracto de la patria,

Camila coloca su propio cuerpo como puente que conecta ese más allá con la realidad física que la circunda.

A partir de esta forma de interpretar su propia corporeidad como vínculo con realidades que la trascienden, Camila puede destrabar la aporía que le plantea Morgan, a saber: o bien, Camila entrega su vida en manos del pirata, o bien, Amador perderá la suya (en el entendido de que la muerte de Amador, por ausencia del caudillo, conduciría a la destrucción del Panamá). Para desligar su ser de la trampa que le ha armado Morgan, Camila se desprende de su cuerpo, ella explica de esta suerte la violencia autoinfligida contra su rostro:

¿Qué te turba? ¿Qué te pasma?

Si de esclavitud dar señas 1210

te ha ofrecido mi constancia,

el yerro de mi destino

se ha trasladado a mi cara.

Al riesgo me conducías

donde peligraba el alma; 1215

no encontré, de defenderla,

senda que me asegurara,

y así borré para siempre

la imagen que idolatrabas.

¡Mira la humana hermosa! 1220

¡Contempla bien lo que amabas!

El honor y la virtud

estas señales estampa

en mi rostro, el qual, herido,

¡o Morgan! te desengaña 1225

que jamás conseguirás

el triunfo que meditabas.

Todo el resto de mi vida

le pasaré acompañada

con esta lengua de azero  
que abrió bocas a mi fama,  
por donde bocea corriendo

el humor que las esmalta (Gavila, 1997, p. 769).

1230

En la cita anterior, vemos, a Camila quien en tanto cuerpo territorializado, es decir, como persona humana que acepta y reproduce en sí misma el proceso de conquista-colonización, con sus valores adyacentes, se encuentra ubicada en una fase en la que, admitida, ya, de su parte, la autonegación como forma de vida, procede a ejercer la praxis sobre el espacio percibido. En su contexto, la praxis, la liberación de Panamá, que, a continuación, el presidente del país encomiará como acto que el Monarca sabrá agradecer con su benevolencia, exige la entrega de su ser material, acto que para Camila está normalizado.

### *Ordenando el Cosmos*

Camila realiza el siguiente ordenamiento, de la jerarquía espacial:

¡Infeliz Panamá! ¡Fuego espantoso!

¡Los sacros templos! ¡Las divinas aras!

¡Mi ausente esposo! ¡Tristes moradores! (Gavila, 1997, p. 723).

En este parlamento inicial, Camila trabaja con aspectos duales, en el primero y segundo renglón sigue el orden general-particular; en el tercero, la corriente contraria: particular-general. Poco después, insiste en esta visión dual y vuelve a darle un tratamiento general-particular (guardando este ordenamiento, adquieren relevancia particular los versos 56 y 60, que por rima forman un pareado):

Esta rica colonia, saqueada;

arruinados sus templos; sus hogares,

pábulos del incendio; sus moradas,

convertidas sepulcros; su famosa

capital, entre llamas anegada

60

(Gavila, 1997, p. 726).

Una vez establecido el orden espacial, Camila comienza a cavilar sobre los valores: primero sobre la compasión (Gavila, 1997, p. 726), luego sobre el decoro, y a continuación sobre el par valentía-libertad (Gavila, 1997, p. 730).

Como hemos visto en las líneas precedentes, Camila se mueve regularmente a través de caminos duales. Morgan, el inglés, poseedor de una visión precisa, lógica y exacta dado su carácter científico, maneja un discurso del cual ha sido desterrada la ambigüedad. Morgan puede vencer a Camila, entonces, al colocarla frente a un conflicto unívoco, e irresoluble en términos de su univocidad: su amor o la muerte de Amador. Camila cuya mirada posee siempre mayor profundidad que la de los dos hombres de la obra, pronuncia entonces, la proclama que después estará en boca de todos sus compatriotas: “la virtud triunfa, viva el rey de España” (Gavila, 1997, p. 731). Enunciado, por cierto, que también está traspasado por una cesura.

### Hagiografía

#### *Una Fecha Importante*

En el santoral cristiano se dedica el 13 de diciembre a la fiesta de Lucía de Siracusa (santa curiosamente aceptada por las iglesias romana, anglicana, luterana y ortodoxa) (Ortiz-Hidalgo, 2021). Este día es relevante para el presente estudio, pues el estreno de *La lealtad americana* se realizó muy cerca de su onomástico: “la tarde del 9 de diciembre de 1796, en el contexto de la guerra anglo española (1796-1802)” (Vera, 2016). Si, de alguna forma podemos aventurar, que, para el gran público, la guerra anglo española no era solo un conflicto entre casas reinantes, sino también entre iglesias enemigas, los pasajes de la obra donde la lealtad adquiere tintes religiosos quedarían plenamente justificados.

### *Las Santas*

Como protagonista, Camila es dual. Sintetiza dos leyendas hagiográficas. Una, la de Santa Lucía; la otra, la de Santa Rosa de Lima. Existen, desde el siglo IV d. C., diferentes relatos del martirio de Santa Lucía: en uno de ellos, Lucía misma se habría arrancado sus ojos y se los habría enviado en un plato a cierto hombre obsesionado por la belleza de los ojos de Lucía, a quien, sin embargo, Lucía no podía corresponder debido al voto de perenne virginidad que ella había formulado (Ortiz-Hidalgo, 2021). En otra versión, es el procurador romano quien condena a Lucía a trabajar en un prostíbulo, ante la perseverancia de su testimonio, pues habiendo formulado voto de perenne virginidad, había rehusado contraer matrimonio con un noble. Conocida la sentencia del procurador, Lucía habría contestado: “El cuerpo queda contaminado solamente si el alma consiente”. Respuesta que mereció el elogio de Santo Tomás de Aquino (Ortiz-Hidalgo, 2021).

Estas dos tradiciones sobre Santa Lucía fueron utilizadas por Fernando Gavila para la creación de Camila. En *La lealtad americana*, Morgan hostiga a Camila (Gavila, 1997, p. 727), mientras ella, fiel a su esposo Amador, rechaza el acoso del pirata. Finalmente, Morgan frustrado por la firmeza de Camila, decide obligarla a ser testigo de la tortura y muerte de Amador. Camila ruega por la vida de su esposo y le advierte al pirata, en clara alusión a santa Lucía: “¡Oh tú, Morgan, /mis tristes ojos observa,/ desatados en arroyos/ sangrientos!” (Gavila, 1997, p. 750). Mas, dada la intransigencia de Morgan, Camila termina por ceder a sus requerimientos, pero puntualizando, como santa Lucía, la pureza del alma que no consiente la infamia del cuerpo (Gavila, 1997, p. 753). Apenas liberado Amador, sobreviene el episodio en el que Camila, emula de santa Lucía, se automutila y con este acto vence al maligno.

La leyenda de Santa Rosa de Lima, como dije, anteriormente, también está presente en la construcción de Camila. En la obra, es la misma protagonista quien explica su acto extremo en referencia a la santa de Lima; dice Camila: “una gloriosa limeña/ me sirvió tal vez de pauta” (Gavila, 1997, p. 770), no por el autoatentado en sí mismo, sino por sus implicaciones positivas para la libertad de su nación. De acuerdo con la historia

de Santa Rosa de Lima, ella habría vencido al pirata Joris Spilgerben, mediante sus rezos en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Por esta razón, a veces, se representa a la santa cargando la ciudad de El Callao con un áncora (Di Fazio, 2021). Camila, entonces, como la gloriosa limeña vence a una compañía de piratas que el ejército español no pudo derrotar, y lo hace ofrendando su cuerpo, como la santa de Siracusa.

A pesar de la distancia de 2 siglos, *La comedia a la gloriosa Magdalena* y *La lealtad americana* ostentan diversas coincidencias, particularmente en lo concerniente al espacio del cuerpo femenino.

Ambas obras, como vimos en el presente escrito, esgrimen dos cartografías enfrentadas: una material e identificable (Marsella, Panamá), otra espiritual, de mayor relevancia. En este conflicto están atrapados los cuerpos de Camila y Magdalena. En los dramas, ellas intuyen (en grado distinto) cierta presencia invisible a sus ojos y esquiva a sus sentidos, pero que controla sus comportamientos y sus emociones, y a cuyos requerimientos ellas dan plena anuencia y satisfacción.

En las páginas precedentes hemos podido comprobar que, a partir de su conformidad con las exigencias del Ser Absoluto (para Magdalena, Dios; para Camila, el Monarca), se ha edificado una identidad que las define a ellas desde el autorechazo. Tal autorechazo las obliga a ejercer una violencia extrema sobre sí mismas, a fin de permanecer en el sitio deseado, aunque éste exista expulsándolas. Su autonegación es el precio a pagar para ser incluidas. Sólo en la medida en que se cancelen a sí mismas lograrán el beneplácito de la figura masculina que, desde el misterio, el secreto y la lejanía emocional ejerce todo el control, todo el poder y la fuerza que posee como Dios o como Estado.

Magdalena y Camila son plasmadas en estas 2 obras como cuerpos territorializados, es decir, como personas humanas que aceptan y reproducen los términos de su conquista y colonización, aunque ello culmine necesariamente en su propia cancelación.

En el caso de Magdalena el proceso de conquista-colonización lo proporciona Amor divino con mucho detalle, como historia previamente concluida. Él se regodea frente a sus parciales, con la descripción minuciosa de la senda por donde ha conducido el tránsito de Magdalena con el objetivo de conseguir su servidumbre plena, su desaparición. En *La comedia a la gloriosa Magdalena* dicha desaparición es interpretada como fruto del amor. Magdalena sale triunfante, según tal exégesis, al recibir de Amor Divino el máximo galardón al que aspiraba: la supresión de su ser limitado por la absoluta preponderancia del Eterno.

Camila es diferente. En su caso, asistimos a un momento ulterior: ella se encuentra en una fase más elevada, cuando admitida, ya, de su parte la autonegación como forma de vida, procede a ejercer la praxis sobre el espacio percibido.

Coinciden ambos dramas, finalmente, en el hecho de reducir a sus protagonistas a nivel de meros pretextos para el desarrollo de sus respectivas tramas. Ni Magdalena ni Camila constituyen el centro de articulación de lo que en ellas acontece: hay en ambas obras un ente masculino que, en silencio, las observa y establece un patrón de vida para ellas

### Referencias

- Arteaga, A. (1999). *Comedia a la gloriosa Magdalena, de Juan de Cigorondo (1560- ¿1609?) Edición y estudio* [Tesis]. Obtenido de repositorio de Tesis DGBSDI/TESIUNAM. En línea: [https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB\\_UNAM/TES01000269699](https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000269699)
- Cigorondo, J. d. (2016). *Comedia a la gloriosa Magdalena*. Bonilla Artigas/UACM.
- Di Fazio, G. (2021). Un ataque de piratas y una salvación milagrosa: por qué atribuimos a Santa Rosa la tormenta que anuncia la primavera. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/2021/08/28/un-ataque-de-piratas->

- y-una-salvacion-milagrosa-por-que-atribuimos-a-santa-rosa-la-tormenta-que-anuncia-la-primavera/
- Gavila, F. (1997). La lealtad americana. *Literatura mexicana* (México): 8(2), 695-779. <https://revistas-filologicas.unam.mx/literaturamexicana/index.php/lm/article/view/294/294>.
- Ortiz-Hidalgo, C. (2021). Santa Lucía: patrona de las enfermedades de los ojos. *Revista mexicana de oftalmología*. 95 (1), 28-34. [https://www.rmo.com.mx/files/rmo\\_21\\_95\\_1\\_028-034.pdf](https://www.rmo.com.mx/files/rmo_21_95_1_028-034.pdf)
- Prósperi, G. O. (2018). Y el verbo se hizo fantasma. La (anti) Cristología docetista en el *Adversum Marcionem* de Tertuliano. *Memoria académica*. 9 (2), 128-145. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9891/pr.9891.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9891/pr.9891.pdf)
- San Mateo. (s/f). El Santo Evangelio según San Mateo. En *Nuevo Testamento de nuestro Señor Jesucristo con Salmos y Proverbios*. Los Gedeones Internacionales.
- Torres, F. (2016). Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina –La Organización Barrial Túpac-Amaru (Jujuy-Argentina). *Sociologías*. 18 (43), 240-270. <https://www.scielo.br/j/soc/a/TzhQcPSSjT6HNWdftcJ4wkF/?format=pdf&lang=es>.
- Vera, R. F. (2016). Fernando Gavila, poeta neoclásico: consideraciones preliminares para su biografía intelectual. *Dieciocho: Hispanic enlightenment*. 18(2), 177-190. <https://dieciocho.uvcreate.virginia.edu/39.2/1.Vera%20Garc%C3%ADa.39.2.pdf>

Vera, R. F. (s/f). Otro drama novohispano: *La bella poblana* de Fernando Gavila.

P. 135.

[https://www.academia.edu/7146787/Otro\\_drama\\_novohispano\\_La\\_linda\\_poblana\\_de\\_Fernando\\_Gavila](https://www.academia.edu/7146787/Otro_drama_novohispano_La_linda_poblana_de_Fernando_Gavila).