

## Los primeros mártires del Japón: la mujer cazadora en esta y otras obras del Barroco español

Cuadernos CANELA, 31, pp. 29-43  
Recibido: 27-VI-2019  
Aceptado: 13-III-2020  
Publicado, versión impresa: 22-V-2020  
ISSN 1344-9109  
Publicado, versión electrónica: 22-V-2020  
ISSN 2189-9568  
© La autora 2020  
canela.org.es

### Violetta Brazhnikova Tsybizova

Universidad de Waseda, Tokio, Japón

#### Resumen

La comedia *Los primeros mártires del Japón* fue tradicionalmente atribuida a Lope de Vega, aunque actualmente cada vez más estudiosos la consideran una obra de Antonio Mira de Amescua. Esta pieza dramática incita a discernir sobre su función evangelizadora y orientalizadora así como a analizar los puentes entre las dos culturas. Además, la obra no relega a la mujer a un papel pasivo, puesto que la muestra como cazadora, manifestando así similitudes con Rosaura en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, los personajes femeninos de *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina, u otras mujeres vestidas de hombre en el teatro del Siglo de Oro español. Debido a que el perfil de una guerrera se enfrenta con la representación oficial de la mujer del momento, *Los primeros mártires del Japón* ofrece un especial interés como punto de partida para un breve análisis de la liberación de la mujer ya en el siglo XVII.

#### Palabras clave

Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, Siglo de Oro, España, Japón

#### Introducción

La *Comedia famosa de Los primeros mártires del Japón* (Inédita) ha merecido escasa atención investigadora tanto en la época de su composición, como en la actualidad. No obstante, es una obra de mucho interés para un examen de las relaciones reales o ficticias entre el Imperio español y Japón en el siglo XVII. En esta obra de autoría incierta aparecen temas tales como la función evangelizadora y la orientalizadora, la curiosidad por lo exótico, surgida a causa de la llegada de las misiones diplomáticas japonesas a España y Roma conocidas como Embajada Tensho (1582) y Embajada Keicho (1613-1620), la consternación de los dominicos por la muerte violenta de fray Alonso Navarrete en Japón el 1 de junio de 1617 y la mujer retratada como amazona.

En las líneas que siguen vamos a reflexionar sobre estas cuestiones. Además, se citarán en este trabajo temas innovadores como el amor libre o un hijo fuera del matrimonio católico, que introduce *Los primeros mártires del Japón*.

#### 1. Autoría de la obra

En un principio, la autoría de *Los primeros mártires del Japón* no tiene una relación directa con el objeto de estudio. Sin embargo, nos parece pertinente introducir una explicación de la importancia de la autoría de esta pieza. En el caso de que se demostrara

que la obra fue escrita por otro dramaturgo que no fuera Lope de Vega (1562-1635), la presencia y participación de tal autor en la cimentación del legado del Siglo de Oro cambiaría sustancialmente. Como consecuencia, su obra, inevitablemente, obtendría un valor hasta ahora reservado a pocos literatos de la época.

De acuerdo con los estudios tradicionales, *Los primeros mártires del Japón* es una de las obras de Lope de Vega. No obstante, la investigación reciente la considera como una de las piezas dramáticas atribuidas a la pluma de otro escritor, quizá, Antonio Mira de Amescua (1577-1644). De hecho, la página 11 del Catálogo de las obras de Mira de Amescua en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la enumera entre *El mártir de Madrid* y *El más feliz cautiverio, y los sueños de Josef*, de este dramaturgo. La edición de 2014 de Castilla Pérez, del Aula de investigación sobre Mira de Amescua, atribuye la obra a este autor. Por otro lado, nuestro estudio se basa en una edición de las comedias de vidas de santos de Lope de Vega, de Menéndez Pelayo, en Atlas Ediciones (1965).

### 1.1. Obra monumental de Lope

Frank M. Whiting (1972, p. 65) afirma que Lope «compuso entre 1,600 y 2,200 dramas, además de otras obras literarias». No obstante, el portal de la Biblioteca Miguel de Cervantes aclara que «se conservan 426 comedias (de las que solo 314 son seguras) y 42 autos sacramentales» (De Vega, n.d., *Biobibliografía*). Para comprender la dimensión actual de esta producción sería suficiente compararla con la de William Shakespeare quien «hizo un total de treinta y siete dramas» (Whiting, 1972, p. 65).

### 1.2. Irregularidad de la obra lopesca

Desde el punto de vista cualitativo, en la obra dramática de Lope de Vega se puede observar una importante irregularidad. Algunas piezas contienen autoimitación o repeticiones del argumento que ha tenido éxito en obras anteriores. El autor hace uso de variación de fábula, lugar de acción y nombres de los personajes y, por otra parte, incluye largas citas de las obras de la cultura grecorromana para, entre otras razones de corte literario, responder a la necesidad pragmática de ganar en extensión.

Por otro lado, se conoce que algunos autores firmaban sus obras con el nombre de Lope para poder subsistir. Castilla Pérez (2001, p. 141) asevera que en *Los primeros mártires del Japón* «es posible que estemos ante uno de los muchos casos en los que una comedia, que se sabe de Mira de Amescua o de cualquier otro dramaturgo, se atribuye a Lope de Vega para conseguir con ello una mayor respuesta de público». Esta tendencia, quizá, hizo que el número de las presuntas obras de Lope creciera y provocara una calidad irregular.

### 1.3. Mira de Amescua

En contradicción con el Catálogo de las obras de Mira de Amescua, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la Jornada Primera de nuestra pieza aparece dentro de los textos de Lope de Vega en el mismo portal (De Vega, n.d., *Los primeros mártires de Japón*).

Con respecto a Antonio Mira de Amescua, se sabe que nació en Guadix. En Granada «conoce a Lope de Vega en 1602», su amigo y competidor, de acuerdo con Ignacio Arellano (2017, p. 251). Su muerte en 1644 ocurrió «sin producir mayores reacciones

literarias en sus coetáneos» e «inauguró un largo silencio sobre su producción dramática, muy poco atendida por la crítica moderna» (Arellano, 2017, p. 251). Alejado de los círculos culturales de la corte, este dramaturgo nunca editó una antología completa de su obra. Según Valladares Reguero (2004, p. 1), «no pocas comedias suyas aparecieron a nombre de otro autor (Lope de Vega, Tirso de Molina, Pérez de Montalbán, Calderón, Rojas Zorrilla, Moreto, Diamante, etc.)».

Recientemente, el Aula Biblioteca Mira de Amescua de la Universidad de Granada, ha hecho varios estudios, gracias a los cuales, se han rescatado del olvido algunas de sus piezas dramáticas. Arellano (2017, p. 254) enumera varias características provisionales de la producción de este poeta, por ejemplo, el cultivo de diversos subgéneros o la escasez de piezas cómicas en su obra dramática. El sentimiento religioso, que se palpa en *Los primeros mártires del Japón*, es una cualidad general del total de su obra. Más aún, «los problemas teológicos y la obsesión moral» (Arellano, 2017, p. 254) están presentes en la mayor parte de su producción. Además, sus piezas dramáticas contienen «algunos rasgos de transición hacia el teatro más suntuoso de Calderón», aunque pertenecen cronológicamente a la época de Lope (Arellano, 2017, p. 254).

A pesar de que el estudio de Cristina H. Lee (2006, p. 34-35) admite una colaboración entre Lope de Vega y Mira de Amescua, donde el último firma la Jornada Tercera, Castilla Pérez (2001, p. 129) afirma que «hay importantes indicios que inclinan la balanza hacia la autoría de Mira de Amescua». Para ello, se basa en «el rastreo en su producción dramática de imágenes, expresiones y la construcción de las mismas que hace el dramaturgo»: «la noche como burladora»; «la oposición entre la nieve y el fuego»; el tratamiento del mar y del agua navegable en general; la descripción de los celos comparados con un león o una serpiente; el agua vista como cristal (Castilla Pérez, 2001, p. 131-135). El argumento más fuerte a favor de la autoría de Mira de Amescua que esgrime Castilla Pérez (2001, p. 138) es la variedad estrófica característica para la producción miramescuana entre 1616 y 1619.

A diferencia de la edición de Menéndez Pelayo, el título de la obra que maneja Castilla Pérez es *Los mártires del Japón*. Tal fue el título de una pieza representada en 1602 y en 1619. Castilla Pérez (2001, p. 146) lanza dos hipótesis: se trata de dos obras independientes cuyo título eventualmente coincide, o «la segunda (1619) es una adaptación de la primera. [...] Al dramaturgo que rehízo la comedia de Lope de Vega — Mira de Amescua— se le escaparon algunos detalles [...]. Mira de Amescua recoge en 1619 una comedia seguramente olvidada de Lope de Vega de 1602 para dignificar a los mártires españoles muertos en Filipinas y Japón, quizá respondiendo así a un encargo de la Orden de Santo Domingo».

Como acabamos de ver, la paternidad de la obra sigue siendo objeto de disputa. Creemos que demostrar la autoría sería un desafío para una futura investigación.

## **2. La comedia seria de *Los primeros mártires del Japón***

### **2.1. Introducción breve a la obra**

Al tratarse de una pieza dramática poco conocida, sería preciso explicar el argumento. También sería conveniente notar que los nombres propios, topónimos y procedencia de los personajes pueden causar cierto estupor en el colectivo de investigadores, por

ello recordemos que ni Lope, ni Mira de Amescua eran historiadores. Ambos poseían unos conocimientos superficiales de la realidad nipona. Por ello, en la comedia se ha plasmado una imagen deformada de este país.

La obra comienza cuando el emperador Jisonén sale en hombros de cuatro indios y da audiencia a los cuatro reyes del Japón: el rey de Bomura, el de Amanqui, el de Singo y el de Siguén, que han llegado para rendirle pleitesía. Sin embargo, el rey de Siguén se niega a hacerlo y anuncia que el emperador ha usurpado el poder a Tayco Soma, hijo del emperador difunto. Tal y como sucede en *La vida es sueño*, de Calderón, el heredero legítimo está encerrado en una torre, se ha educado alejado de la sociedad, lleva una vida semejante a la de un animal y nunca ha visto a una mujer. Seguidamente, el emperador decide expulsar a los predicadores cristianos del Japón para evitar una rebelión, encargando esta misión al rey de Bomura «que ha apostatado después de haberse convertido al cristianismo» (Martín Santo, 2019, p. 91). Durante la caza, Jisonén se acerca a la torre donde está preso el heredero. Al comprobar que este está embrutecido, le permite salir, aunque siempre bajo vigilancia. Una vez abandonada la torre, Tayco conoce su procedencia revelada por el alcaide, su educador y vigilante. Por otra parte, se inserta la acción secundaria en la trama. El rey de Bomura visita a los frailes y les anuncia su próxima expulsión. Los religiosos se preparan para abandonar el país, aunque acuerdan regresar aún bajo amenaza de pena de muerte. La Jornada Primera termina con el encuentro de Tayco con Quildora, que está cazando junto a Nerea y otras mujeres (esta funciona como una figura estereotipada de colaboradora de la protagonista, sirve de comodín y mimetiza la acción principal), y en una escena llena de promesas de amor.

Las escenas iniciales de la Jornada Segunda introducen el nacimiento de un complot contra el emperador. El alcaide incita a Tayco a seguir mostrando señales de embrutecimiento. Mientras tanto, el heredero estará preparando un levantamiento para recuperar el trono. Durante esta escena, Tayco le confiesa a su educador que está enamorado de una mujer. También Quildora declara a su amiga Nerea que ama a Tayco. Jisonén, que encuentra a las dos mujeres en el bosque, trata de seducir a Quildora, siendo observado en secreto por Tayco y por el rey de Bomura. Los dos sienten celos equívocamente creyéndose engañados por Quildora y Nerea. Para evitar la rebelión, el emperador ordena a Mangazil, el gracioso de esta obra, vigilar a Tayco, aunque este no consigue cumplirlo. Por otra parte, los frailes regresan a Japón y, disfrazados con ropajes japoneses, comienzan a predicar. Fray Alonso Navarrete evita la violación de Quildora por parte del emperador, y la obliga a prometer que se convertirá en cristiana. Tayco presencia esta escena y confunde la imagen de Cristo, que el fraile le entrega a Quildora, con un retrato de Jisonén. Aclarada la confusión, Quildora admite que sabe que Tayco es el heredero del trono, pero para Tayco, su amor es firme, a pesar de su condición.

La Jornada Tercera tiene varios momentos climáticos: el encuentro del fraile Francisco con Mangazil que promete guardar los hábitos de los predicadores; la promesa del emperador de matar a Tayco y Quildora cuyo amor conoce por el rey de Bomura; la hoguera para los símbolos de la religión católica y el milagro de fray Antonio Navarrete que los salva; una falsa traición de Quildora, ingeniada por el emperador, que separa a los amantes; el destronamiento del emperador; los frailes martirizados junto al hijo cristiano de Quildora, Liseo/Tomás; la coronación de Tayco; la conversión de Tayco y Quildora al cristianismo y la confirmación de su amor.

## 2.2. Funciones que cumple la obra

Si partimos de la premisa de que esta obra fue encargada por la Orden de Santo Domingo, tal y como lo indica Castilla Pérez (2001, p. 146), la acción, que a primera vista parece ser secundaria (los intentos fallidos de cristianizar a la población japonesa en el siglo xvii), es tan importante como el tema del magnicidio, tan en boga en las obras del Siglo de Oro. Según Castilla Pérez (2001, p. 146), «los sucesos del Japón [...] son los del 1 de junio de 1617 en que murió martirizado el dominico fray Alonso Navarrete junto a otros compañeros, agustinos y franciscanos». Este martirio causó tal angustia en la Iglesia católica y entre los españoles de a pie que «no solo Mira de Amescua decide escribir una comedia sobre el tema, sino que existen testimonios de otros dramaturgos que trasladaron sus comedias al paisaje hostil para los cristianos de Filipinas y Japón. Lope de Vega también estaba escribiendo su *Triunfo de la fe en los reinos del Japón*, encargado por Pedro Fernández de Navarrete, que aparecería publicado en 1618» (Castilla Pérez, 2001, p. 146),

Por otra parte, es conocida la obsesión por el triunfo de la Iglesia católica que plasmó Mira de Amescua en *El esclavo del demonio* y *La mesonera del cielo*. En *Los primeros mártires del Japón* la victoria de la Iglesia es innegable, porque el nuevo emperador de Japón y su amada (y, por ende, todos sus súbditos) se convierten al cristianismo, culminando así el martirio de los predicadores. Castilla Pérez (2001, p. 145-146) señala que, para promover la beatificación de los misioneros muertos, varias órdenes en España podían haber recurrido al talento del autor de esta obra, porque «la forma más plástica de que el público conociera las vicisitudes por las que habían pasado estos frailes era llevando a las tablas su historia».

Además de la función evangelizadora, la obra introduce la función orientalizadora. La moda de lo exótico en el siglo xvii se explica por la apertura de mercados, la llegada de la primera embajada japonesa a España y el establecimiento de los puentes culturales entre ambos países. Un caso especial presenta el asentamiento de la parte de la misión diplomática de Hasekura Tsunenaga (Embajada Keicho) en Coria del Río, en 1614. Entre las consecuencias más destacadas se podría nombrar el surgimiento del apellido «Japón» y la propagación de los valores japoneses, así como la información sobre Japón que difundían los miembros de la Embajada afincados en España. Según Almazán Tomás (2003, p. 86), las relaciones entre España y Japón se remontan al siglo xvi e incluyen «el fenómeno del comercio y el coleccionismo» de los objetos de lujo nipones que frecuentemente se confundían con los chinos y que confirmaban el poder adquisitivo de sus dueños, como la corte de los Austrias o las órdenes religiosas (Almazán Tomás, 2003, p. 86). Este hecho, estimulado por la embajada japonesa de 1584, se desarrolló en España y Portugal, anticipando el interés por lo oriental que llegó a Francia e Italia más tarde. Almazán Tomás (2003, p. 89) utiliza el término de *Chinoiserie* para distinguir la atracción por lo oriental en los siglos xvii y xviii de la ola de curiosidad por la cultura japonesa, denominada como *Japonismo* y surgida en los siglos xix y xx.

En la época de *Los primeros mártires del Japón* aún existe la fascinación por los objetos japoneses. No obstante, en 1619 (el reestreno de la obra que introduce los detalles de la decapitación de Alonso Navarrete en 1617), la actitud hacia Japón cambia. La imposibilidad de llevar a cabo una investigación empírica sobre Japón obliga a los dramaturgos españoles a manejar una información errónea, parcial y/o llena de

prejuicios, además de acudir a la imaginación. Por ello, se crea un patrón de personaje oriental esquemático, poco verosímil y llamativo para el público del corral de comedias. De ahí que el imaginario popular acepte esa imagen del japonés genérico que, en *Los primeros mártires del Japón* es visto como salvaje, sometido a la jerarquía y cargado de actitudes sorprendentes. También los nombres de los personajes: inventados o quizá alterados de los que llegaban de las misiones diplomáticas o de los misioneros católicos (Bomura, Amanqui, Guale, Mangazil, Jisonén, etc.): no reflejan el mundo sonoro de los nombres japoneses. Tal divulgación de la cultura pseudo-oriental se adelanta a la actitud eurocentrista tratada por Edward Wadie Said en su *Orientalismo* (2003), en el siglo xx. Ya en esta época tan temprana de las relaciones entre España y Japón, vislumbra la dicotomía «yo» (España)/ «el otro» (Japón). Se traza una actitud imperialista donde el «otro» es un país inferior, es un oriental primero y «solo después un hombre» (Said, 2003, p. 308). Para alcanzar el objetivo, se aprovechan tales medios como literatura, pintura, escultura, música, teatro y, posteriormente, estudios sociopolíticos y antropológicos. Todos estos recursos suministran unas ideas duraderas al receptor español sobre la mentalidad y características de los japoneses, reservándose un escalón superior en la estructura piramidal jerárquica a la nación española. De ahí que en *Los primeros mártires del Japón* se conciba un mundo imaginario y se introduzca esa imagen de los japoneses ingenuos e incapaces de ver el engaño de los frailes, por ejemplo.

### 3. La mujer-guerrera en la tradición barroca

#### 3.1. La imagen oficial de la mujer en una sociedad patriarcal: pensamiento, tradición, actualidad.

La particularidad de la confrontación de lo femenino con lo masculino está en su desarrollo cíclico, creciendo el poder de la mujer en unas épocas y decreciendo en otras. Las culturas arcaicas observaron la importancia del papel de la mujer en la sociedad agrícola. En algunas sociedades en la actualidad el derecho de la madre de quedarse con los hijos tras el divorcio parece ser uno de los vestigios del matriarcado. También, la cultura judía preserva el principio de herencia de la nacionalidad a través de la línea materna, consecuencia de la autoridad de la mujer en el pasado. No obstante, a pesar de la conservación de todas esas muestras del desaparecido dominio de las mujeres, en la época del movimiento *MeToo* aún no se han superado abundantes prejuicios que resaltaron la superioridad masculina en la sociedad medieval tanto española como japonesa.

Conviene tener en cuenta que la realidad histórica de la mujer nipona contrasta con la imagen ficticia que introduce la obra. Vive de puertas hacia dentro durante los ocho siglos del gobierno militar, y su situación de sometimiento no difiere en muchos aspectos de la de la mujer europea en el mismo marco temporal. De Martino y Bruzzese describen así la posición de la mujer europea en la Edad Media:

La mujer encuentra su verdadera relación con la sabiduría y con la autoridad haciéndose santa y mártir según un modelo de religiosidad que oscila entre la *ascesis* y el *dar testimonio de la fe*. Pero el ideal de santidad femenina tiene su reverso: el rechazo de la *diferencia* femenina, que a menudo es asociada a la herejía y a la magia, legado de las culturas paganas. A ello hay que añadir, en el Medioevo, la marcada misoginia de la casta cultural de la época, formada por clérigos y monjes, que tuvo como consecuencia la rastrera marginación de las mujeres que culminó con la persecución de las brujas como embaucadoras al servicio de poderes malignos (Martino y Bruzzese, 2000, p. 55).

Además, hasta la caída del muro de Berlín la mujer no tiene oportunidad de hacer reivindicaciones políticas y sociales (Agacinski, 1998, p. 9). De hecho, esta investigadora cree que la existencia de paridad como tal es cuestionable, al igual que la diferencia de los sexos es indudable. Las mujeres entran en relaciones con los hombres libremente, pero no son iguales. Este es el punto más importante de su pensamiento, ya que «el primer feminismo, heredero de los análisis de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, se basaba principalmente en la igualdad de derechos y condiciones y reclamaba el derecho a la *indiferencia* causada por la identidad sexual de los individuos» (Agacinski, 1998, p. 9). Para que el feminismo pueda avanzar, Agacinski (1998) invita a reconocer que la postura «indiferencialista» es obsoleta y frena el proceso. Además, afirma que «la diferencia de los sexos, siempre y en cualquier lugar, tiene el sentido de una *jerarquía*: el masculino es siempre superior al femenino», estimados ambos de forma desigual (Agacinski, 1998, p. 19). Sin embargo, la autora considera que esta jerarquía es característica solamente para las sociedades androcentristas, «es decir, aquellos que sitúan al hombre en su centro, o en la cumbre de las jerarquías» (Agacinski, 1998, p. 20). En nuestro caso se podría hablar tanto sobre la sociedad representada en *Los primeros mártires del Japón*, como la de los primeros espectadores de esta obra. Para Agacinski (1998), la diferencia de los sexos es algo artificialmente cultivado por la colectividad a través de varios procedimientos, el disfraz, entre ellos (recordemos su importancia y su uso frecuente en la producción dramática del Siglo de Oro). No obstante, la sumisión a la que se somete uno de los sexos no es natural. Asimismo, en las relaciones en las que entran ambos sexos y donde se observa una dependencia mutua, «siempre existe una *política de sexos*, es decir, una necesidad para cada uno de ellos de conducir una política, consciente o inconscientemente, porque no existe una *verdad de sexos*, un saber absoluto de la diferencia sexual y en consecuencia una forma correcta o evidente de darle un estatuto definitivo» (Agacinski, 1998, p. 32). Según Agacinski (1998, p. 33), ambos sexos están predestinados a vivir «*la fatalidad de un desacuerdo eterno*». Este se debe a la enajenación de la mujer que se ha establecido por su condición histórica. Para esta filósofa, la mujer «no nace naturalmente enajenada. Ella *se hace* dentro de la *condición* que le reserva la sociedad» (Agacinski, 1998, p.62).

He aquí el problema central de las relaciones entre el hombre y la mujer y la participación de la mujer en *Los primeros mártires del Japón* en sus dos vertientes: la mujer espectadora/lectora, española y cristiana, y la mujer personaje, amazona japonesa, pagana y libre de prejuicios. Tienen algo en común: ambas están artificialmente enajenadas de acuerdo con el sistema de tolerancia/intolerancia que domina en cualquier ámbito de actividades humanas. Este se presenta a lo largo de la historia de distintas formas y se refiere a causas religiosas, territoriales, causas de sexo (oposición mujer/hombre), etc. Pero casi siempre se trata de estar dentro o de estar fuera, de tener capacidad de representar al otro o de dejarse representar por el otro. El que está fuera, es el «otro», y por ser «otro» se convierte en adversario, al que se debe eliminar o modificar/adiestrar. Las jerarquías surgen como consecuencia del reconocimiento de las diferencias, creándose la exclusión del «otro» y la nostalgia del uno, donde este uno pretende decidir la suerte de los demás. En el caso que nos interesa, el rol del «otro» se le adjudica a la mujer.

En cuanto a la imagen de la mujer en *Los primeros mártires del Japón*, esta ofrece numerosos problemas. Quildora, Nerea y otros personajes femeninos de esta comedia aparecen en escena desempeñando un oficio poco común para la sociedad española del Siglo de Oro. Son cazadoras, lo que las emparenta con otros personajes femeninos de la

misma época: cazadoras, guerreras y mujeres vestidas de hombre (Rosaura en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, los personajes femeninos de *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina, etc.). Tal imagen inmediatamente despierta interés en el público/lector y causa una falsa sensación de que estamos observando la emancipación temprana de la mujer ya en el siglo XVII. Sin embargo, una conclusión tan apresurada sería extremadamente errónea. El personaje multifacético de Quildora vive varias etapas durante su tiempo escénico y se desarrolla en la dirección opuesta a la emancipación. De ahí que las fases de liberación/sumisión se sucedan hasta acabar en un triunfo total de sumisión a las normas de la sociedad del momento. Para aclarar estas oscilaciones del personaje, a continuación, se presentarán varias citas de investigadores de diversas disciplinas.

La imagen de Quildora al inicio de la pieza contradice la imagen oficial femenina cultivada por los cánones dramáticos y religiosos del Siglo de Oro. De acuerdo con Sánchez Llama (1993), «el Concilio de Trento (1563) se encargó de sistematizar todo un entramado jurídico-teológico que consagraba el matrimonio, junto con la reclusión en el convento, como la única salida admisible para la mujer» (Sánchez Llama, 1993, p. 941). Es indudable que las primeras espectadoras de *Los primeros mártires del Japón* formaban parte de este sistema. También es de suponer que pocas mujeres de la época cuestionaran tal estado de las cosas, ya que incluso aparentemente personajes femeninos libres, que actuaban con astucia sobre el escenario, se resignaban al poder del marido, padre, rey o Iglesia. Los investigadores explican la poca crítica expresada por las mujeres hacia su sometimiento por la falta de una sólida educación académica, porque «en esta época precisamente sólo se enseñaba costura en los pensionados de las jóvenes aristócratas» (Sánchez Llama, 1993, p. 942). La visión crítica de la dependencia de la mujer de su soberano masculino, articulada por varias mujeres del momento, apenas se conserva. María de Zayas Sotomayor (1590-1661), mujer casada, y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), religiosa, pertenecen a un grupo minoritario de pensadoras cultivadas que esbozan una «rebeldía intelectual frente a una situación injusta» y reivindican «el derecho de las mujeres a la cultura» (Sánchez Llama, 1993, p. 945). María de Zayas todavía exige «una modificación de las costumbres de la época» (Sánchez Llama, 1993, p. 946).

Por todo ello, el autor de *Los primeros mártires del Japón* sorprende al introducir una imagen femenina ciertamente rompedora, al menos en sus primeras apariciones. El oficio masculino que desempeña Quildora la distingue de muchos otros personajes femeninos de las comedias del Siglo de Oro, entre los cuales podríamos nombrar a numerosas labradoras (Laurencia en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega), mesoneras (María en *La mesonera del cielo*, de Antonio Mira de Amescua), criadas (Marcela en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega), etc. Consecuentemente, no es de extrañar que en esta obra también se traten temas innovadores y prohibidos fuera del corral de comedias como el amor libre entre Quildora y Tayco. Asimismo, se habla sobre un hijo fuera del matrimonio católico. Por otra parte, la mujer, tomada por el príncipe Tayco por un animal («¡Ah, qué bellos animales!» exclama Tayco al ver a Nerea), se escapa a la clasificación de Giulio de Martino y Marina Bruzzese (2000, p. 55). Quildora no es ni bruja, ni santa. El autor marca su condición desde el principio: mujer cazadora. La acotación que acompaña su primera aparición reza: «Sale Quildora con arco y flechas». Ambiciosa («Cuando iguale mi poder al sol, que es padre del día; cuando yo emperatriz sea de este Imperio» (De



Vega, Lope, 1965, p. 322.), decidida e independiente, madre de un hijo cristiano y mujer sin marido, Quildora irrumpe en escena para cobrar el protagonismo dramático y desviar la acción principal hacia una acción secundaria: su amor libre con Tayco.

### 3.2. La mujer-guerrera en el Barroco español

La doncella soldado aparece en diversas manifestaciones culturales desde la antigüedad, quizá siendo éstas ecos de matriarcado extinguido. Las Amazonas, mencionadas por Heródoto, batallaban con los hombres y se enfrentaban a los héroes griegos en la guerra de Troya. Igualmente, *El cantar de los nibelungos* del siglo XIII retrata a Krimilda que abandona las labores del hogar para dedicarse a la venganza, y a Brunilda que en un combate prueba la fuerza de su prometido. Asimismo, es conocido el caso histórico de las mujeres vikingas del siglo VIII, cuyas tumbas fueron descubiertas en 1878 «en el antiguo poblado de Birka, en la isla Björkö, dentro del lago Mälaren, a pocos kilómetros de Estocolmo» (Ruíz Marull, 2019).

En general, la doncella guerrera es un personaje arquetípico que aparece en las leyendas y mitologías del mundo de variada procedencia, cuya ocupación es puramente masculina: la guerra o algún oficio tradicionalmente propio del hombre. A partir de la Edad Media, en la literatura se denominan como Amazonas. En el teatro del Siglo de Oro, las mujeres guerreras se sirven del atuendo masculino para suplantar su identidad y engañar a los demás personajes.

Lope de Vega fue el que más utilizó esta imagen, por ejemplo, en las comedias *Las justas de Tebas*, *Las grandezas de Alejandro* y *Las mujeres sin hombres* (Casa Museo Lope de Vega, s.f.). También recordemos la primera aparición de Rosaura vestida de hombre en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca (2013). Los autores como Tirso de Molina con sus personajes femeninos de *Amazonas en las Indias* (De Molina, *Amazonas en las Indias*), o Miguel de Cervantes (2005) con su Marfisa en *La casa de los celos y selvas de Ardenia*, rindieron tributo a la figura de la Amazona.

También, los innumerables personajes femeninos del Barroco español cambian de apariencia al vestirse de hombre para así alcanzar diversos objetivos. De acuerdo con Lola González (2004):

De ese importante número de comedias cabe destacar aquellas que contienen de forma principal el motivo de la mujer vestida de hombre. Los títulos son los siguientes: *Amor, ingenio y mujer* de Mira de Amescua, *Afectos de odio y amor*, *La niña de Gómez Arias*, *La hija del aire* y *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón; *Las Amazonas de Escitia*, de Antonio de Solís; *El triunfo de Judit*, de Juan de Vera Tassis; *Mari-Hernández*, «*la Gallega*», de Tirso de Molina; *San Franco de Sena*, de Moreto; *El rayo de Andalucía*, de Álvaro Cubillo de Aragón; *La dama capitán*, de los hermanos Figueroa. En este breve repertorio de comedias encontramos las dos figuras más representativas en las que desemboca la variada tipología de esta índole que existe en la literatura española: la de la mujer enamorada y la de la heroica-guerrera (González, 2004, p. 910).

En cuanto a la obra analizada, su personaje femenino central, no obstante, no entra en ninguna de las categorías arriba mencionadas. Quildora no se disfraza por su condición de enamorada. Tampoco es una «heroica-hombruna», como denomina Lola González a los personajes femeninos con faceta de guerreras que pueblan el mayor número de obras sobre las mujeres vestidas de hombre (2004, p. 910). La circunstancia de Quildora es más prosaica. Para empezar, el lector no sabe si usa el traje varonil, porque ninguna

acotación lo indica. Lo que sí conoce de este personaje femenino es su oficio masculino, la caza, al que se dedica para subsistir. De ahí que Quildora pertenezca al segundo grupo de personajes femeninos vestidos de hombre:

Al segundo pertenecen las comedias *Afectos de odio y amor*, *La hija del aire* y *El triunfo de Judith*, obras en las que las protagonistas no desarrollan las facetas de guerreras pero desempeñan, en cambio, algún oficio, o encarnan cierta cualidad o virtud consideradas en la época como exclusivas del varón (González, 2004, p. 911).

La figura de la amazona fue muy popular tanto en la época de Lope de Vega, como en los tiempos posteriores. Una vez concluido el Siglo de Oro con la muerte de Pedro Calderón de la Barca, en 1681, las obras sobre las amazonas son compuestas por autores como Juan del Castillo, que publica la *Comedia famosa las amazonas de España y prodigio de Castilla* (1701).

### 3.3. Quildora, la amazona japonesa: ¿libre en su elección?

Los personajes femeninos de nuestra obra con carácter político y religioso son Quildora y Nerea. Paradójica es la posición de Quildora, mujer pagana, japonesa, madre de un niño convertido al cristianismo, sin marido (se menciona la muerte del padre de Liseo/Tomás, aunque no se insinúa que se trata de un matrimonio legal), amante y esposa del futuro emperador. Rodeada de pobreza, sobrevive cazando en el bosque junto a otras mujeres. Es pretendida tanto por el emperador como por un «bruto». Así Jisonén denomina a Tayco Soma (De Vega, Lope, 1965, p. 314). Además, Quildora arriesga su existencia por la promesa dada a fray Alonso Navarrete de hacerse cristiana, el enlace con Tayco y la insistencia de su hijo Tomás de ligar su alma al dios cristiano.

Quildora, por una parte, será acosada por el emperador Jisonén al avivar sus celos. Esto es, estamos ante un intento de «abuso de un hombre poderoso sobre una mujer honrada», impedido por la irrupción en escena de Alonso Navarrete (Martín Santo, 2019, p. 106). Por otra parte, además estará en peligro en un país que persigue a los cristianos, a los que está vinculada a través de su hijo. Quildora, que muestra un carácter impulsivo y emprendedor, es un personaje dinámico que evoluciona a lo largo de la comedia. Su independencia ficticia se desvanece cuando ella acaba aceptando su destino de mujer en una sociedad patriarcal. Sus palabras «Seré tu obediente esclava siempre», dirigidas a Tayco al final de la Jornada Tercera, son una norma lingüístico-social que se repite en la obra dramática del Siglo de Oro. Es utilizada por las mujeres cuando se dirigen a sus amados. De esta manera, a través del personaje de Quildora, el autor de la obra explicita el tratamiento desigual que recibe la mujer real o ficticia de la época áurea en varios planos de relaciones hombre/mujer, el plano sentimental en este caso.

La aparente ausencia de decoro social le facilita expresar sus sentimientos hacia Tayco a lo largo de las Jornadas Primera y Segunda. No obstante, al transformarse el personaje de Quildora en la última Jornada, su condición de mujer la obliga a someterse a las imposiciones de los hombres que la rodean y que pretenden alterar así su *status quo*. De ahí que en la escena final triunfe el tema que genera el móvil de la acción: el deseo de los predicadores católicos de cristianizar al Japón se hace realidad, ya que el hijo de Quildora antes de morir le recuerda su promesa de convertirse al cristianismo. Quildora es obligada a cumplir su juramento. Tayco la sigue en esta decisión y de los últimos versos se intuye que la nación japonesa lo hace también. De este modo, aun siendo mujer, Quildora influye en una decisión de estado.

El arco del personaje de Quildora, desde el comienzo hasta el final de la pieza, presenta la siguiente progresión: el querer amar libremente se transforma en el rendirse al amado. No obstante, tal desarrollo del carácter de Quildora se muestra como algo natural para la sociedad a la que pertenece. Son decisiones que se introducen progresivamente, mostrando los diferentes estados que atraviesa hasta aceptar totalmente el rol tradicional de la mujer para una sociedad patriarcal al final de la Jornada Tercera. Quildora inicia sus pasos en calidad de mujer libre que sobrevive sin estar casada y que se gana la vida por medio de un oficio masculino (la caza). El desarrollo de este personaje culmina en una actitud sumisa hacia su hombre. Una evolución cualitativamente similar sucede en *El cantar de los nibelungos* donde Brunilda se convierte en una simple mujer, entrando en el juego del dominio de los hombres sobre las mujeres. Toda su fuerza como guerrera desapareció tras su boda, dando lugar a una conducta pasiva y carente de libertad de acción. Igualmente, tanto en este caso literario como en *Los primeros mártires del Japón*, la mujer personaje (Quildora), aparentemente más libre que la mujer espectadora (española del siglo XVII), finalmente no puede escapar del mundo patriarcal.

Tal y como se ha visto, inicialmente Quildora pretende evadirse a través de la manifestación libre del amor hacia Tayco y su estilo de vida cercano al de un hombre. No obstante, el desarrollo de este personaje no se escapa a los cánones de la sociedad patriarcal lo que le obliga a someterse a su amado y a la Iglesia, representada por los hombres. El sometimiento es voluntario y universal como parte de la diferencia de sexos. Agacinski (1998) explica del siguiente modo situaciones similares: «Por todos lados, según formas variables, las relaciones entre los sexos aparecían fuertemente jerarquizadas, y los hombres establecían su poder a la vez que lo legitimaban con fundamentos mitológicos, religiosos, ideológicos, filosóficos o científicos» (Agacinski, 1998, p. 35). Incluso si suponemos que la relación de Quildora con Tayco no se perpetúa, ella estará subyugada por el poder de los hombres de la Iglesia, porque uno de ellos consigue arrancarle la promesa de abandonar el paganismo. De ahí que se intuya que Quildora no conoce su lugar. Es un sujeto obediente de un patriarcado ancestral al que no cuestiona en ningún momento y que, según Agacinski, «ha apuntalado constantemente el poder efectivo de los hombres sobre la idea de una subordinación pretendidamente natural de las mujeres» (Agacinski, 1998, p. 35).

A raíz de estas consideraciones surge la siguiente pregunta: ¿Es realmente libre esta mujer cazadora? En un principio, las obras de Mira de Amescua (si suponemos que es el autor de *Los primeros mártires del Japón*) se anticipan a «Tirso de Molina, con su representativa *Don Gil de las calzas verdes*; pues la creación de un tipo de mujer de temperamento varonil, de actuación en completa libertad y de conciencia plena de su derecho al honor personal —fuera de las consideraciones familiares de padres, hermano o esposo—, es la que caracteriza a las protagonistas de excepcionales piezas teatrales» (Villanueva 1991, p. 378). Sin embargo, al analizar el modelo de comportamiento de Quildora y sus fluctuaciones a lo largo de la obra, se puede concluir que la emancipación de la que ella goza en sus apariciones iniciales resulta utópica. La mujer que desempeña un oficio masculino se somete voluntariamente a los deseos de los hombres: Tayco, Tomás y Navarrete. La idea de paridad está naturalmente ausente en la obra, y, aunque se convierta en emperatriz, Quildora estará dentro del sistema patriarcal de las relaciones entre el hombre y la mujer.

## Conclusiones

A pesar de la escasez de ensayos críticos sobre *Los primeros mártires del Japón*, esta obra es interesante debido a que brinda una oportunidad de indagar en el mundo de las representaciones mutuas de España y Japón. *Los primeros mártires del Japón*, se presenta como una obra correctamente estructurada, con un desarrollo de personajes adecuado y una acción que engloba varios tipos de conflicto: el religioso, el social y el amoroso. El título predetermina el tema principal de la obra: el martirio de los cristianos en un espacio escénico poco habitual para el teatro del Siglo de Oro, pero en boga tras el martirio de los frailes en las islas niponas.

La trama sigue los preceptos propios de la composición de la obra dramática en el Siglo de Oro: ante los ojos del espectador aparecen numerosos engaños, enredos, falsa identidad, etc. El decoro, ampliamente exhibido en las comedias lopescas como *El castigo sin venganza* o *El caballero de Olmedo*, se torna menos palpable ya que la acción es trasladada a una sociedad pagana, y por ello obtiene otras características menos evidentes. La diferencia de jerarquía, claramente observable en *El perro del hortelano*, por ejemplo, apenas se aprecia y no prohíbe la unión de Quildora con el emperador Jisonén o con el príncipe Tayco Soma. El deseo y la ansiada victoria del cristianismo sobre lo pagano son dos ejes que hilan la acción.

Hemos analizado la autoría de esta pieza dramática y las relaciones entre hombres y mujeres desde el punto de vista de teoría de género. Aunque el nombre del dramaturgo responsable de la composición de *Los primeros mártires del Japón* no parece importar a la hora de examinar la autenticidad de la independencia de la amazona japonesa, hemos descubierto varios puntos de interés relacionados con los dos posibles autores. Si la balanza se inclina hacia Lope de Vega, podríamos reconocer el patrón de personaje femenino que este dramaturgo introduce en varias piezas dramáticas: la emancipación ilusoria, el desafío fugaz de las normas de la sociedad patriarcal y posterior sometimiento a las mismas. Recordemos a Diana de Belflor, la depositaria de la honra familiar en *El perro del hortelano*. En un principio, su independencia parece no tener límites. Sin embargo, esta autonomía resulta ser ficticia, porque Diana es víctima del sistema ideológico que se revela a través de la irracionalidad del decoro, del sometimiento al discurso masculino y de la ausencia de soberanía para escoger objeto de amor. Por otra parte, en caso de que *Los primeros mártires del Japón* fuera una pieza compuesta por Antonio Mira de Amescua, el deseo de Quildora de traspasar los límites del espacio adjudicado a la mujer por la sociedad regida por los hombres, además de su voluntario sometimiento en el último instante, repiten el patrón característico también para la producción dramática de este autor. Otros personajes femeninos que pueblan las obras teatrales de Mira de Amescua (Lisarda en *El esclavo del demonio*, o María en *La mesonera del cielo*), se rebelan ante el orden establecido, aunque luego se declaran esclavas de Dios. Por ello, de acuerdo con María Concepción García Sánchez (2014), «aunque hay pequeños conatos que hoy llamaríamos feministas en algunas comedias que he estudiado, no llegan a romper los moldes y jerarquías establecidas. Al final, la mujer siempre queda a disposición absoluta del hombre; eso sí, por decisión propia, de ella misma» (García Sánchez, 2014, p. 234-235). Consecuentemente, Quildora, uno de los personajes más complejos de esta pieza dramática, no es una portadora de virtudes características para una sociedad represora al principio de la obra. La transformación del personaje (el abandono completo de los

intentos de defender su libertad y obtener la emancipación completa) ocurre cuando ella accede a someterse a los hombres en los ámbitos religioso, social y familiar en las páginas posteriores de la comedia.

En el fondo, independientemente de quién fuera el autor de *Los primeros mártires del Japón*, resulta viable la opinión de Sánchez Llama (1993) sobre la actitud general que tenían los autores masculinos del Siglo de Oro cuando trataban la imagen femenina: «Creo que se puede destacar la absoluta coherencia entre la mentalidad de la época y la visión deformante que la mayoría de los poetas tuvieron de sus respectivas amadas a las que sólo concedieron la igualdad en el plano sentimental, considerando que en el resto de los casos debían quedar subordinadas» (Sánchez Llama, 1993, p. 946). Indudablemente, esta conducta se aprecia en la obra aquí analizada si nos referimos al tratamiento que recibe Quildora de su amado Tayco Soma. En el plano sentimental, a lo largo del primer encuentro con Tayco goza de una igualdad que a continuación desaparece, privándola de igualdad incluso en este sentido, manifestado en la cita anterior.

Para concluir, a pesar de este acercamiento a *Los primeros mártires del Japón*, creemos que, entre otras cuestiones, queda por definir el rol de Antonio Mira de Amescua en la composición de esta obra. Sería imprescindible averiguar si estamos ante un autor dramático de gran valor o un comediógrafo de segunda fila. Por ello pensamos que es una pieza dramática que precisa de una nueva lectura crítica por parte de los estudiosos de varias disciplinas relacionadas con España y Japón, y que requiere una investigación posterior más profunda.

### Referencias bibliográficas

- Agacinski, S. (1998). *Política de sexos*. Madrid: Taurus / Pensamiento.
- Almazán Tomás, D. (2003). La seducción de Oriente. *Artigrama*, 18, (83-106).
- Arellano, I. (2017). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra/Crítica y Estudios Literarios.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (s.f.). *Biobibliografía de Lope de Vega*. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope\\_de\\_vega/autor\\_biobibliografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/autor_biobibliografia/)
- Calderón de la Barca, P. (2013). *La vida es sueño*. Madrid: Alianza.
- Casa Museo Lope de Vega. (s.f.). *Comedias*. Recuperado de <https://casamuseolopedevega.org/es/lope-y-su-obra/obras/comedias>
- Castilla Pérez, R. (2001). «Los mártires del Japón». ¿Lope de Vega o Mira de Amescua? En R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.). *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español* (pp. 129-146). Actas del III Coloquio en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Granada: Universidad de Granada.
- De Cervantes Saavedra, M. (2005). *La casa de los celos*. Barcelona: Linkgua.
- De Martino, G. y Bruzzese, M. (2000). *Las filósofas. Las mujeres protagonistas en la historia del pensamiento*. Madrid: Cátedra.
- De Molina, Tirso. (s.f.). *Amazonas en las Indias*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amazonas-en-las-indias--0/html/fec00696-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/amazonas-en-las-indias--0/html/fec00696-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- De Vega, Lope. (1965). Comedia famosa de Los primeros mártires del Japón (Inédita), (pp. 307-354). En *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días (Continuación)*. Obras de Lope de Vega. XII. Comedias de vidas de santos. IV. Edición y estudio preliminar del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez Pelayo de la Real Academia Española. Madrid: Atlás.
- De Vega, Lope. (2006). *Los mártires del Japón*. C. H. Lee (Ed.). Newark, DE: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

- De Vega, Lope. (s.f.). *Los primeros mártires de Japón*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-primeros-martires-de-japon--0/html/fee8b91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-primeros-martires-de-japon--0/html/fee8b91c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- García Sánchez, M. C. (2014). Actitudes y comportamientos femeninos en algunas comedias de Mira de Amescua (pp. 234-248). En J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez (Eds.). *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997y cuatro estudios clásicos sobre el tema. Granada: Universidad de Granada/Instituto de Estudios de la Mujer. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchq5r0>
- González, L. (2004). La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica. En M. L. Lobato y F. Domínguez (eds.) *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Tomo 1 (pp. 905-916). Madrid: Iberoamericana. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_1\\_075.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_075.pdf)
- Howard, A. (2014). Apariencias visibles? Façades of Triumph in Lope's Japan. En S. Boyd y T. O'Reilly (Eds.). *Artifice and invention in the Spanish Golden Age* (pp.136-145). Studies in Hispanic and Lusophone Cultures 3 Modern Humanities Research Association and Routledge. New York: Legenda.
- Martín Santo, N. (2019). "Vive el Sol / si Dios le debo llamar". La conversión de un príncipe en Los mártires del Japón de Lope de Vega. En *Peripherica. Journal of Social, Cultural, and Literary History*. (I), 87-119. Recuperado de <http://journals.oregondigital.org/index.php/peripherica/article/view/3947/pdf>
- Mira de Amescua, A. (2014). Los mártires del Japón. En R. Castilla Pérez (Ed.), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3z011>
- Ruiz Marull, D. (2019). La guerrera vikinga víctima del machismo. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190220/46574589752/mujer-guerrera-vikinga-antiquity-suecia-machismo.html>
- Said, Edward W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Novoprint, S.A.
- Sánchez Llama, Í. (1993). La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro. En: M. García et al (eds). *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del Primer Congreso Nacional de Hispanistas del Siglo del Oro*. Volumen II. (pp. 941-947). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca. Recuperado de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso\\_2\\_2\\_051.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_051.pdf)
- Valladares Reguero, Aurelio. (2004). *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Villanueva, J.M. (1991). El teatro de Mira de Amescua. En *Mira de Amescua, un teatro en la penumbra* (pp.363-381), RILCE 7. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Whiting, Frank M. (1972). *Introducción al teatro*. México: Diana.

### Perfil de la autora

Violetta Brazhnikova Tsybizova es investigadora asociada en el Tsubouchi Memorial Theatre Museum de la Universidad Waseda, Tokio, Japón. Se especializa en los estudios comparativos del teatro español y el teatro clásico japonés (*Noh* y *Kabuki*).

**English Title**

*The First Martyrs of Japan: The Female Hunter in this Work and Others of the Spanish Baroque*

**Abstract**

The comedy *Los primeros mártires del Japón* was traditionally attributed to Lope de Vega, although nowadays more and more scholars consider it a work by Antonio Mira de Amescua. This dramatic piece encourages us to discern its evangelizing and orientaling functions and to analyze the bridges between the two cultures. In addition, the comedy does not leave out the woman showing her as a hunter, presenting similarities with Rosaura in *La vida es sueño*, by Pedro Calderón de la Barca, the female characters of *Amazonas en las Indias*, by Tirso de Molina, or other women dressed of man in the theater of the Spanish Golden Age. Because the profile of a warrior faces the official representation of the woman of the moment, *Los primeros mártires del Japón* offers a special interest as a starting point for a brief analysis of the liberation of women as early as the 17th century.

**Keywords**

Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, Golden Age, Spain, Japan.

**日本語タイトル**

喜劇*Los primeros mártires del Japón* (日本初の殉教者たち) – 本作品およびスペインバロック期の演劇作品にみる戦士としての女性 –

**要旨**

現在、喜劇*Los primeros mártires del Japón* (日本初の殉教者たち) はアントニオ・ミラ・デ・アメスクアの作品であるとの説が有力であるが、長らくその著者はロペ・デ・ベガであるとされてきた。この演劇作品はキリスト教伝道とキリスト教の東洋化を描き、西洋と東洋の2つの文化の橋渡しとしての役割を負わせたものとなっている。また、当該作品では、女性を受け身の役を与えていない点が注目される。カルデロン・デ・ラ・バルカの『人生は夢』のロサウラやティルソ・デ・モリーナの*Amazonas en las Indias*をはじめとしたスペイン黄金期の演劇作品に登場する男装の女性との類似性が見られるのである。つまり、女性の戦士という役柄は、当時の女性の規範に対抗する形で登場しており、その意味で、この作品の分析は17世紀における女性解放を分析する上での出発点になり得る。

**キーワード**

ロペ・デ・ベガ、アントニオ・ミラ・デ・アメスクア、黄金時代、スペイン、日本