



Departamento de Historia y Filosofía

Programa de Doctorado en
Historia, Cultura y Pensamiento (D403)

«PORQUE SIERPE DE CABEZAS HE DE SER»

Escritura femenina y opinión pública en el teatro
barroco hispano



Tesis Doctoral presentada por
MARINA AGUILAR SALINAS

2023



Programa de Doctorado en
Historia, Cultura y Pensamiento (D403)

«PORQUE SIERPE DE CABEZAS
HE DE SER»

Escritura femenina y opinión pública en el teatro
barroco hispano

Tesis Doctoral presentada por

MARINA AGUILAR SALINAS

Director:

Dr. D. Antonio Castillo Gómez

Alcalá de Henares, 2023

A mis padres y a mi hermana

La ruta más difícil es a veces

aquella que se emprende

sin moverse del sitio.

La voz exhausta del pantano.

La bruma. Mis dedos.

Sonoras las cuerdas – las hebras –

vibrante la trama.

Y el canto

silencioso.

Chantal Maillard, *Medea*,

Barcelona: Tusquets, 2020, pp. 31-32.

RESUMEN

En el siglo XVII se produjo un aumento de la escritura dramática de autoría femenina. Algunas de estas obras fueron representadas en espacios segregados y mixtos, como conventos, academias, casas de particulares, la corte, la calle y los corrales de comedias. Por otro lado, durante este siglo, muchas mujeres, la mayoría, actrices y esposas o viudas de directores, asumieron progresivamente el rol de directoras de compañía.

El escenario que hemos elegido para examinar estos fenómenos comprende el territorio hispanoportugués y Latinoamérica, en el caso de las obras escritas en castellano por mujeres, mientras que, para estudiar la feminización de la dirección de comedias, nos hemos centrado en el territorio español. A pesar de haber abordado estos dos tipos de fuentes, se ha dedicado una mayor importancia y extensión al análisis de las obras literarias y sus paratextos que a la dirección de compañías, a la que se ha dedicado un capítulo y uno de los anexos.

Ignorada hasta hace unas décadas o considerada menor en la producción literaria de autoras reconocidas, como es el caso algunas piezas de sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas, la escritura teatral femenina se estudia desde una perspectiva novedosa que se pregunta por la circulación de discursos y opiniones, tratando de reconstruir un posible diálogo con su época. Para ello, la creación de tres neologismos, *sujeto gráfico*, *sujeto sexuado* y *sujeto político*, ha resultado fundamental en la vertebración de todo el trabajo de investigación.

La tesis doctoral se estructura en cuatro partes. La primera consiste en un capítulo que elabora un amplio marco teórico. En él, se exponen y problematizan los conceptos fundamentales que sirven para el tratamiento posterior de las fuentes: transgresión, mujer, escritura, espacio, opinión y ritornelo. También se presentan y explican los neologismos mencionados para abordar el análisis discursivo del corpus.

La segunda parte, que contiene dos capítulos, es una puesta al día del estado de la cuestión de la escritura femenina en castellano a lo largo del siglo XVII hispanoportugués, aunque también hace una breve incursión en otros siglos, así como en cuestiones como la educación, la alfabetización y la lectura. Así pues, el segundo capítulo se centra en el estado de la cuestión a un nivel global, mientras que el tercero se focaliza en la producción

teatral femenina, incluyendo una puesta al día de la fuente de las directoras de compañía y un análisis de su función en el teatro áureo.

La tercera parte constituye el núcleo de nuestra investigación y contiene cinco capítulos en los que se examinan un conjunto de piezas teatrales y paratextos seleccionados de catorce autoras dramáticas. Dicho análisis se hace teniendo en cuenta los neologismos de sujeto gráfico, sexuado y político, modos de ser que aparecen en los textos y hacen posible el estudio de las opiniones que circulan en ellos.

La cuarta y última parte es una consecuencia del análisis del corpus, y ofrece algunas ideas que sintetizan la lectura interpretativa realizada en la tercera parte, con el objetivo de convertirse en una guía para futuras lecturas de la escritura femenina del siglo de oro. Las ideas aglutinan una serie de tópicos: la tensión entre la ortodoxia misógina y católica y autodefensa profemenina en la escritura; la visión utópica y paródica del convento; la figura del otro como extranjero; la mascarada y los afeites.

Finalmente, este trabajo muestra el carácter político y social de la producción literaria, en concreto, el teatro. Los textos dramáticos áureos de autoría femenina fueron un vector de opiniones fragmentarias, diversas, híbridas y no totalizantes, en ocasiones, ortodoxas, disidentes, en otras, respecto de ciertos poderes institucionales y tendencias ideológicas.

Palabras clave: Historia Social de la Cultura Escrita, Historia de la Escritura de Mujeres, Historia de la Literatura Moderna, Teatro del Siglo de Oro, Escritura y Transgresión, Teoría de Género, Opinión pública, Dramaturgas, Autoras de Comedias, Espacios Liminares, Ritornelo.

RESUME

Un accroissement de l'écriture théâtrale d'autorité féminine s'est produit au long du XVIIe siècle. Certaines de ces œuvres ont été représentées dans différents espaces ségrégués et mixtes, comme des couvents, des académies, des maisons, la cour, la rue et des *corrales* de comédies. D'ailleurs, tout au long du siècle, de nombreuses femmes, la plupart, actrices et épouses ou veuves des directeurs, ont assumé progressivement le rôle de directrices de compagnie.

Le lieu choisi pour examiner ces phénomènes comprend le territoire hispano-portugais et latino-américain, dans le cas des œuvres écrites en espagnol par des femmes, tandis que, lors de l'étude de la féminisation de la direction des comédies, le territoire choisi a été l'espagnol. Malgré le fait d'envisager ces deux types de sources documentaires, cette recherche s'est centrée sur les pièces théâtrales et donc littéraires, et sur leurs paratextes, consacrant un chapitre et l'une des annexes aux directrices de compagnie.

Ignorée ou considérée mineure dans l'ensemble de la production littéraire d'auteurs reconnues, comme c'est le cas de certaines pièces de sor Juana Inés de la Cruz et de María de Zayas, l'écriture théâtrale féminine s'étudie depuis une perspective novatrice qui pose la question de la circulation des discours et des opinions, afin de restituer un possible dialogue avec son contexte. Pour y parvenir, trois néologismes, sujet graphique, sujet sexué et sujet politique, ont été créés afin de structurer la recherche.

La thèse doctorale est structurée en quatre parties. La première se compose d'un chapitre théorique, où l'on expose et problématise les concepts fondamentaux qui conditionnent le traitement postérieur des sources: transgression, femme, écriture, espace, opinion et ritournelle. Ils sont aussi présentés et exposés tels néologismes pour envisager une analyse discursive des sources.

La deuxième partie, qui se compose de deux chapitres, consiste à une mise au jour de l'état de la question de l'écriture féminine en espagnol au XVIIe siècle hispanique. Le deuxième chapitre est centré sur l'état de l'écriture féminine, mais faisant aussi incursion sur d'autres siècles et sur des questions comme l'éducation, l'alphabétisation et la lecture. Le troisième chapitre aborde de façon directe la production théâtrale féminine incluant

une mise au jour de la source des directrices de compagnie et une analyse de leur fonction dans le théâtre du XVIIe siècle.

La troisième partie comprend le noyau de la recherche et se compose de cinq chapitres dans lesquels un ensemble de pièces de théâtre et paratextes de quatorze auteures sélectionnées est examiné. Ladite analyse est faite prenant compte des néologismes de sujet graphique, sexué et politique, modes d'être parus dans les textes et qui rendent possible l'étude des opinions qui circulaient.

La quatrième et dernière partie est une conséquence de telle analyse des sources. Plusieurs idées y synthétisent l'interprétation faite dans la partie précédente. Le but de cette synthèse est peut-être de devenir une guide pour des futures lectures de l'écriture féminine de cette période. Les idées condensent un ensemble de *topos*: la tension entre l'orthodoxie misogyne, catholique, et l'autodéfense proféminine par le biais de l'écriture; la vision utopique et parodique du couvent; la figure de l'autre en tant qu'étranger; la mascarade.

Enfin, ce travail montre le caractère politique et social de la production littéraire, en particulier, du théâtre. Les textes dramatiques d'autorité féminine ont été un vecteur d'opinions fragmentées, diverses, hybrides, non pas totalisantes, soit orthodoxes, soit dissidentes des pouvoirs institutionnels et des tendances idéologiques.

Mots-clés: Histoire Sociale de la Culture Écrite, Histoire de l'Écriture des Femmes, Histoire de la Littérature Moderne, Théâtre hispanique du Siècle d'Or, Écriture et Transgression, Théorie du Genre, Opinion publique, Dramaturges, Auteures de comédies, Espaces liminaires, Ritournelle

AGRADECIMIENTOS

En mi vida, el interés por la escritura ha sido una constante. Cuando entré en contacto con Antonio Castillo Gómez y me mostró el trabajo del Seminario SIECE y el Grupo LEA, mi interés se renovó gracias a enfoques desconocidos que se sumaron a mi recorrido previo por la filosofía, la literatura y el psicoanálisis, recorrido en el cual siempre había terminado, consciente o inconscientemente, en la escritura.

Agradezco sinceramente al profesor Antonio Castillo Gómez el haberme acogido en su grupo de investigación y haberse ofrecido a dirigir este trabajo doctoral con toda su disposición, buena voluntad y amistad. Gracias a sus consejos, su confianza y sus valoraciones he podido reconducir mi mirada a través de un campo de estudio nuevo para mí. Al tratarse de un trabajo interdisciplinar, el riesgo de perderse ha estado presente. Le agradezco que me haya permitido una libertad metodológica sin que ello supusiera una merma en la transmisión de sus conocimientos y meditaciones sobre la Historia Social de la Cultura Escrita, disciplina que ha significado para mí el encuentro con una visión nueva. A partir de ahora, considero esta mirada un paso necesario a la hora de examinar cualquier texto con independencia de su época o características.

Esta investigación no habría sido posible sin la ayuda económica e institucional y el apoyo humano con los que he contado. En 2017, obtuve una Beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU16/05080) que fue concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El Grupo de Investigación LEA (Lectura, Escritura y Alfabetización) de la Universidad de Alcalá, en el cual he podido desarrollar esta labor predoctoral, también ha contado con dos proyectos de los que he formado parte a lo largo de mi estancia en dicha universidad. Primero, el proyecto «Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la primera Edad Moderna a nuestros días, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y la Agencia Estatal de Investigación (HAR2014-51883-P) dirigido por Antonio Castillo Gómez. y el actual Proyecto de Investigación ‘Vox Populi’. Espacios, prácticas y estrategias de visibilidad de las escrituras del margen en las épocas Moderna y Contemporánea (Ref. PID2019-107881GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y la Agencia Estatal de Investigación, y dirigido por Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas. Gracias a mi vinculación con ambos proyectos,

he podido asistir en calidad de oyente, participante y organizadora, a numerosos congresos, coloquios, seminarios y jornadas dentro y fuera de España.

Además de beneficiarme del contrato predoctoral, he obtenido dos ayudas de movilidad a lo largo del periodo predoctoral, que me han permitido realizar dos estancias de investigación en el Department of Hispanic Studies de la Brown University, en Providence (Rhode Island, US), y en el Centro de Estudios Comparatistas de la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Estas estancias de investigación han enriquecido mi investigación, proporcionándome el tiempo necesario en la labor de redacción y el contacto con otros puntos de vista sobre el corpus estudiado, así como un alejamiento que me ha servido para tomar perspectiva. Doy las gracias a la profesora Laura Bass por su amable acogida en la Universidad de Brown y por haberme puesto en contacto con bibliotecarias, doctorandas, investigadoras y personas que se han convertido en amistades sólidas, y con profesoras como Stephanie Merrim, cuya mirada sobre la escritura femenina ha sido un punto de apoyo para este trabajo. Gracias a las indicaciones de la profesora Bass, pude consultar fondos en numerosas bibliotecas universitarias e históricas, tanto de Providence como de New York.

Asimismo, doy las gracias a Ângela Fernandes por su bienvenida en Lisboa en unos momentos en los que la pandemia dificultaba y casi impedía aún el contacto humano presencial. Ella me facilitó el poder integrarme con los colegas del Seminario LOCUS del Centro de Estudios Comparatistas. Gracias a ella y los contactos que me facilitó, pude participar con dos conferencias en la Universidade Nova de Lisboa y en la Universidade de Lisboa. También gracias a su acompañamiento y consejo pude realizar consultas en distintos archivos y bibliotecas de la ciudad y reunirme con colegas del ámbito del teatro aurisecular. Quisiera agradecer muy especialmente a la profesora María Dolores Martos Pérez, coordinadora del grupo BIESES, su amistosa acogida, y también al grupo BIESES en su conjunto. El apoyo recibido y la orientación de sus lecturas e investigaciones han sido indispensables para la realización de mi trabajo doctoral.

Pertenecer al Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (SIECE) y al Grupo LEA (Lectura, Escritura y Alfabetización) ha supuesto para mí un aprendizaje y un punto de inflexión en el plano académico, formativo, laboral y también humano. Agradezco a sus componentes todo el apoyo que me han dado. Agradezco a Verónica Sierra Blas sus acertados consejos al poner en común mis avances, pero también su empatía en otros aspectos no menos importantes, y el haberme incluido en actividades y

proyectos realizados en el grupo. Le doy las gracias a Laura Martínez Martín por su simpatía y su cercanía, a Érika Fernández Macías, María de la Hoz Bermejo, Elena Fernández Gómez, Abel Iglesias Castellano y Isabel María Castro Rojas por haberme apoyado y animado siempre que he necesitado consejo. Quisiera agradecer a Guadalupe Adámez Castro su cercanía y complicidad a la hora de compartir inquietudes que se proyectan más allá de este trabajo. Su calidez y proximidad han hecho que me sienta realmente acompañada en momentos difíciles.

Doy gracias al Programa de Doctorado en Historia, Cultura y Pensamiento en el que se inscribe este trabajo, concretamente, a su coordinador Alfredo Floristán Imízcoz, por haber facilitado todos los trámites burocráticos con la mayor rapidez y haber resuelto las dudas que se han ido presentando. También agradezco la enorme ayuda y disposición de Raúl Martínez Fernández en cada paso que he ido dando en la gestión de los trámites burocráticos de mi beca.

Mi vocación investigadora se ha ido formando a lo largo de un recorrido que puede parecer azaroso, pero ha seguido una lógica personal y vital. Durante mis estancias como estudiante en universidades francesas, primero gracias a una beca Erasmus y, más tarde, como estudiante de máster en Lyon 3 y en Paris 8, reafirmé mi interés en expandir y problematizar las ciencias humanas. Gracias a los profesores Jean-Pierre Esquenazi y Mauro Carbone por su gran apoyo. Gracias a la profesora Sophie Marret-Maleval por haber acogido mi investigación con tanto cariño. Debo agradecer también el apoyo en esta vocación a profesores como César Moreno Márquez, quien supo mostrarme que la Filosofía no es siempre lo que la academia reserva para ella, sino que se abre por los caminos del arte, la literatura y la vivencia. Asimismo, doy las gracias a los profesores Ignacio Salazar Fernández de Erenchun, José Manuel Sevilla Fernández, Jesús Francisco de Garay Suárez-Llanos y José Antonio Antón Pacheco por haber acompañado mi primera formación universitaria con tanto cariño y dedicación. Gracias a la profesora Emma Ingala Gómez y a Guillaume Sibertin-Blanc. También agradezco al profesor Francisco José Martínez Martínez su constante apoyo a lo largo de estos años, su confianza en mi vocación investigadora, su disposición para leer cualquiera de mis textos y su complicidad y amistad sinceras. Gracias también a mi profesor de Historia del Arte Francisco González Luque. Con su confianza en mí y su cariño empezó un largo recorrido. Gracias a Nuria, por ver más allá de mi guerra contra mí misma. A Úrsula, por enseñarme que al espíritu se accede desde el cuerpo.

Ahora viene lo más importante: los amigos. Sé que siempre estáis ahí, pase lo que pase. Y yo estaré ahí. Quisiera mencionar algunos: Lilian, Juanma, María, Antonio, Julio, Ceci, Elena, gracias por ser como sois. A Charlie siempre, por todo, por iluminar los días más oscuros. A Migue, Jesús, Gervasio, Marta, Gorka, Mario, Arunava, Flavia, Silvia, Charline, Luca, Irene, Jorge, Juan, Fumitaka, Javi, Laura, Nikole (Klaus Kinki), Bernat, Dani, Pablo, Merchi, Leandro, Diego, Ari y los instantes de llaves, anillos y hechizos. A Mónica, Fabio, Alba, Raúl, Claire, Anxo y Marco, por darme todo el apoyo del mundo dentro y fuera de la academia. A Remi, Gala y Basel, por sus traducciones y por estar ahí.

A los integrantes de *Sýn*, no sé qué habría hecho sin vosotros estos últimos años: Alonso, Manu Ventura y Adri. Gracias Alonso por tus diseños, gracias a los tres por todos esos momentos y por vuestro amor incondicional. Gracias también a los integrantes de *Vélez Málaga*. Gracias a *In thy flesh drkvw*. Mis gracias eternas a Helen, a David (Señor Gris) y a Pi, tan mágicos, a Maribel, por su risa y su literatura-vida. A Glugluglu, por hacerme volar entre las nubes.

Os llevo en mi corazón. Gracias por vuestra divina luz.

Gracias a mi familia. A mi tío Manuel, por las lecturas, reflexiones y paseos por Sevilla, por esos ratos hablando de todo, por la ternura. Gracias a mis sobrinos Leo y Jan, por deslumbrarme cuando parece que la magia se acaba. Gracias a mi hermana Luna, a Salva y a mis padres, Luis y Maribel. Sin vuestra fe en mí nada de esto habría sido posible. Gracias a mi tía Lola, a mi tío Antonio, a mi primo César, a Angelita, Macarena y toda mi familia, cordobesa y gaditana. Gracias a Leona.

SIGLAS

- ACA, Archivo de la Corona de Aragón
- AGP, Archivo General de Palacio, Madrid
- AHN, Archivo Histórico Nacional, Madrid
- AHPM, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
- AHPV, Archivo Histórico Provincial de Valladolid
- AMAH, Archivo Municipal de Alcalá de Henares
- AMS, Archivo Municipal de Sevilla
- ANTT, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa
- ARCM, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
- ASODAT, Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español
- AVM, Archivo de la Villa de Madrid
- BC, Biblioteca Capitular, Sevilla
- BCAT, Biblioteca de Catalunya, Barcelona
- BCC, Biblioteca de la Catedral de Córdoba
- BCLM, Biblioteca de Castilla-La Mancha
- BDCYL, Biblioteca Digital de Castilla y León
- BDH, Biblioteca Digital Hispánica
- BHM, Biblioteca Histórica de Madrid
- BIESES, Bibliografía de escritoras españolas
- BIT, Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona
- BL, British Library, Londres
- BLG, Biblioteca Lázaro Galdiano, Madrid
- BMPS, Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander

BMu, British Museum, Londres

BNE, Biblioteca Nacional de España, Madrid

BVD, Biblioteca Valenciana Digital

BVPB, Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico

CATCOM, Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)

CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

CCPBE, Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español

CET, Centro de Estudios de Teatro

CLEMIT, Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales

DB-e RAH, Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia

DHLE, Diccionario Histórico de la Lengua Española

DiCCA XV, Dictionari del castellà del segle XV a la Corona d'Aragó

DRAE, Diccionario de la Real Academia Española

HD, Hemeroteca Digital

HSML, The Hispanic Society Museum & Library, New York

IBEPI, Índice biográfico de España, Portugal e Iberoamérica

IVDJ, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

JCBL, John Carter Brown Library, Providence (RI)

LUT, Library of the University of Toronto

MIDESA: Servizi editoriali e traduzioni in spagnolo e italiano

MNE, Museo Nacional de Escultura de Valladolid

PCTRW, Pembroke Center for Teaching and Research on Women, Providence (RI)

RAE, Real Academia Española

RAH, Real Academia de la Historia

RBME, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial

RNE, Radio Nacional de España

RSMP, Real Sociedad Menéndez Pelayo

UVaDOC, Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid

ÍNDICE

RESUMEN. *RÉSUMÉ*

AGRADECIMIENTOS

SIGLAS

INTRODUCCIÓN	27
I. Discontinuidades, rupturas y fragmentos	27
II. Historia Social de la Escritura, Análisis discursivo y Teoría de Género	28
III. Corpus.....	32
IV. Estructura de la investigación.....	36
V. Reglas de transcripción.....	39
<i>INTRODUCTION.....</i>	<i>41</i>
I. <i>Discontinuités, ruptures et fragments</i>	<i>41</i>
II. <i>Histoire sociale de l'écriture, analyse discursif et Théorie du Genre</i>	<i>42</i>
III. <i>Corpus.....</i>	<i>46</i>
IV. <i>Structure de la recherche</i>	<i>50</i>
V. <i>Règles de transcription</i>	<i>53</i>

PRIMERA PARTE

UNA INMERSIÓN CONCEPTUAL

GÉNERO Y ESCRITURA

CAPÍTULO I. ESCRITURA, TRANSGRESIÓN Y OPINIÓN	57
1. Breve genealogía de la transgresión	57
1.1. La herencia filosófico-literaria.....	59
1.2. La herencia histórico-política.....	65
1.3. Escribir siendo mujeres: un asunto de transgresión	71
2. Tres conceptos de lo público: espacio, opinión, esfera	75
2.1. La teoría clásica de las esferas y el nacimiento de la opinión pública.....	75
2.2. Sospecha y denuncia: lo público como ideología	80
2.3. Reconceptualización de lo público	85
2.4. La opinión como conflicto y fisura en el discurso	88
3. Mujer y escritura: un binomio esencialista.....	93

3.1. ¿La mujer no tiene esencia?	93
3.2. Escritura-Mujer: signos de la diferencia	97
3.3. Performatividad y sexuación: el método genealógico como punto de partida.....	101
4. Escritura y performatividad escénica.....	111
4.1. La escritura que viene del habla.....	111
4.2. Nuevo giro a la performatividad	115
4.3. Circulación escénica: el texto como acto	121
4.4. Lo gráfico, lo sexuado, lo político	125

SEGUNDA PARTE

AGITACIÓN DOMÉSTICA

ESCRITURAS FEMENINAS EN EL BARROCO

CAPÍTULO II. MUJER Y CULTURA ESCRITA EN LOS SIGLOS DE ORO	135
1. La instrucción de las mujeres durante los Siglos de Oro.....	135
1.1. La cultura sexuada: diferencia de sexo y clase en los Siglos de Oro.....	136
1.2. La educación femenina	139
1.3. Querrela e ideología: la escritura como arma.....	144
1.4. Las lectoras	149
2. Prácticas de escritura	157
2.1. Para una distinción entre escribiente y escritora.....	157
2.2. Escribir por dejar huella: usos ordinarios de la escritura	159
2.3. Tácticas autoriales.....	162
2.4. La autobiografía espiritual: escritura híbrida	165
2.5. La recepción pública de la escritura: hacia la creación de opinión.....	169
3. La apropiación de la escritura masiva: pliegos poéticos y escritura expuesta.....	173
3.1. Las relaciones de fiestas.....	173
3.2. Autoría y opinión en las relaciones históricas	181
3.3. Los certámenes poéticos	183
CAPÍTULO III. EL HECHO TEATRAL: DRAMATURGAS Y AUTORAS DE COMEDIAS	193
1. Las dramaturgas.....	193
1.1. Precursoras y epígonos del teatro del Seiscientos.....	194
1.2. Un corpus de dramaturgas en expansión.....	199

1.3. La ambivalencia de la función-autor en los textos dramáticos femeninos	203
1.4. Textos, espacios de representación y funciones del teatro áureo.....	206
2. La figura de la autora de comedias	213
2.1. Su función en la compañía: una tipología de género	214
2.2. ¿Identidad laboral compartida?	219
2.3. De mediación cultural y república literaria: diferencia de clase en el acceso a la escritura	223
2.4. El cuerpo femenino en el tablado: autoras y actrices	224
3. Los usos gráficos de las autoras	229

TERCERA PARTE

UN RETRATO DE LO QUE PASA EN EL MUNDO

ESCRITURAS CALEIDOSCÓPICAS

CAPÍTULO IV. FEMINIDADES TRANSGRESORAS	241
1. La dama hechizada: traición y transgresión en María de Zayas	241
1.1. Fama de <i>La traición en la amistad</i> en el mundo de las letras	243
1.2. En el corazón de la transgresión	247
1.3. Burla de la castidad femenina y eclesiástica	252
1.4. De la transgresión sexual a las ideas profemeninas	256
2. Margarita Ruano: Sainetes sobre la mudanza y la desigualdad social	259
2.1. Censuran los manuscritos de una autora deshonesto: el entorno de una dramaturga de extracción popular	260
2.2. Burla de comedias, mujeres y prostitución: otro modo de abordar la mudanza	271
CAPÍTULO V. FEMINIDADES AMBIVALENTES Y RETORNO ESCRITO A LA CASTIDAD	277
1. Ellas guardan su honra: denuncia en los enredos hagiográficos de Ángela de Acevedo	277
1.1. Una comediógrafa secular y su autoimagen sacra	279
1.2. El destino escrito de las mujeres	281
1.3. Apoyo a los Braganza	299
2. Desengaño amoroso y teatro propagandístico en María Igual	300
2.1. Un ingenio inédito: los manuscritos dramáticos de una noble.....	301
2.2. Los afeites como esclavitud: crisis de valores en el teatro íntimo	303
2.3. Propaganda en el cambio de siglo	312

3. Subversión del tópico de la mudanza en Leonor de la Cueva	316
3.1. A vueltas con la escritura femenina inédita: un manuscrito sobre la honra.....	317
3.2. ‘Porque se pueda decir que hay firme alguna mujer’	319
CAPÍTULO VI. ESCRITURAS PARÓDICAS Y CRÍTICAS CON LA AUTORIDAD	325
1. Cohesión grupal en la dramaturgia devota de sor Marcela de San Félix y sor Francisca de Santa Teresa: de la <i>philosophia christi</i> a lo burlesco.....	325
1.1. El legado dramático de dos trinitarias: entre lo sagrado y lo profano.....	326
1.2. Función social de un teatro autogestionado	334
1.3. El teatro didáctico de las ‘monjidiablos’	337
1.4. Escribir para encerrarse: didáctica teatral del rechazo del mundo	341
1.5. Legitimación escrita de la fe	344
1.6. Espacio para la transgresión: críticas de la autoridad conventual.....	346
1.7. El influjo de las estrellas en la profesión de fe.....	348
1.8. Representación de una fiesta oficial de la monarquía.....	351
1.9. Parodia devota: ¿legitimación o burla?.....	352
2. Monstruosidad, poliandría y crítica al gobierno de Lerma por Feliciano Enríquez de Guzmán: entreactos de la <i>Tragicomedia los jardines</i> y <i>campos sabeos</i>	353
2.1. Una dramaturga en la esfera literaria desde sus paratextos	356
2.2. Vida, escritura y mofa sexual.....	362
2.3. Teatro del descontento y acidez entremesil contra la decadencia política	368
CAPÍTULO VII. ESCRITORAS PROFESIONALES Y TEATRO FESTIVO AL SERVICIO DE LA FE.....	371
1. Sor Juana Inés de la Cruz: el poder que patrocina también condena.....	371
1.1. Rastro editorial entre el Nuevo Mundo y la Península Ibérica	373
1.2. Autorización, defensa de la escritura y temas profemeninos.....	383
1.3. El triunfo de la monarquía católica a través del teatro sorjuanino	395
1.4. Polémicas: el deseo de escribir censurado	405
1.5. Pensamiento	408
2. Ana María Caro Mallén de Torres: crítica del matrimonio, fiesta de la monarquía	414
2.1. Una dramaturga al servicio de la corte.....	416
2.2. Identidad religiosa y teatro público.....	429

2.2.1. Representación de las minorías en la fiesta sagrada	434
2.2.2. Implicaciones de una comedia de magia de autoría femenina	439
2.3. Respuestas al agravio de los hombres	442
CAPÍTULO VIII. ENTRE EL DISCURSO DEL OTRO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN	
DRAMÁTICA DE LA DEVOTIO FEMENINA	453
1. <i>Contemptus mundi</i> : la neutralización del amor profano en	
María do Céu y el teatro laudatorio de Violante do Céu	453
1.1. <i>Triunfo do Rosario</i> y otros textos: escritura monacal en la esfera literaria	457
1.2. El amor, vehículo de la contrarreforma	471
1.3. Propaganda laudatoria y <i>amor hereos</i> en un festejo breve	479
1.4. Ortodoxización de la escritura femenina	482
2. Las hermanas Sobrino: apropiación «místico-popular»	
en las hijas de una humanista.....	483
2.1. La educación humanista de dos monjas dramaturgas	484
2.2. Autoría y falsas atribuciones	490
2.3. Una lírica con proyección pública: de la intersección	
entre teatro y poesía	492
2.4. Representaciones conventuales en la controversia áurea: visualización	
de la honra	493
2.5. Identidad étnica y neutralización del espacio festivo urbano	498

CUARTA PARTE

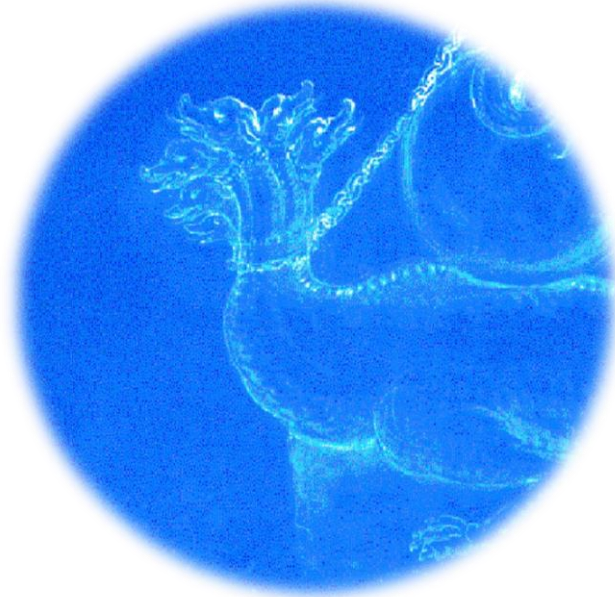
ESCRITURA DE LA NOSTALGIA

ENTRE LA TRANSGRESIÓN Y EL RETORNO A LA NORMA

CAPÍTULO IX. EL DESENCANTO DE <i>DULLE GRIET</i>	505
1. De lo anal al ideal y viceversa: más allá de las representaciones misóginas.....	507
1.1. La ambivalencia misógina en la cultura médica	509
1.2. Argumentos profemeninos y la psicologización de la sexualidad	516
1.3. La firmeza como reclamo del modelo tridentino y la escritura ortodoxa	525
1.4. La mujer postiza: autoría femenina y autorrepresentación de la mascarada...528	
2. Entre el deseo de autoría y la autoridad externa	535
2.1. La figura del ‘otro’ exótica: la extranjera, la esclava, la minoría	543
2.2. El convento: un espacio de huida del mundo.....	549

3. Una disolución ambigua: el drama femenino como huella del ritornelo	553
3.1. Escribir fuera de lugar: <i>Dulle Griet</i> y la publicidad híbrida.....	560
3.2. Dos lecturas del teatro como vehículo social de la escritura.....	568
3.3. Contaminación discursiva en escena: un espacio para la escritura liminar.....	574
CONCLUSIONES: SOBRE CRIATURAS LIMINOIDES	585
I.....	586
II.....	589
III.....	591
IV.....	592
V.....	594
VI.....	595
CONCLUSIONS: SUR DES CREATURES LIMINOIDES.....	597
I.....	598
II.....	601
III.....	603
IV.....	605
V.....	606
VI.....	608
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	611
I. Fuentes manuscritas	611
II. Fuentes impresas.....	614
III. Ediciones modernas de textos.....	621
IV. Catálogos, diccionarios y obras de referencia	626
V. Bibliografía específica	628
VI. Recursos electrónicos	664
ANEXO I. DRAMATURGAS	669
ANEXO II. AUTORAS DE COMEDIAS	681
ÍNDICE DE FIGURAS	691

INTRODUCCIÓN



I. DISCONTINUIDADES, RUPTURAS Y FRAGMENTOS

La necesidad de estudiar la producción escrita de mujeres a la vez que problematizar la noción clásica de espacio público hizo que, tras un periodo de reflexión, se perfilase el objeto de estudio centrado en la escritura teatral femenina del siglo XVII y, en especial, el vínculo de esta con la recepción, producción y circulación de opiniones que llamamos híbridas, ya que transitaban entre las tradicionalmente denominadas esfera privada y esfera pública.

Al inicio de esta investigación, el periodo aurisecular contaba con algunos estudios críticos consistentes en su mayoría en ediciones de obras sueltas, con la excepción de las obras completas de sor Juana, que han sido ampliamente estudiadas. Con ayuda de estas fuentes secundarias y con la copiosa bibliografía crítica que, en torno a grupos y proyectos como BIESES, RECIRC, GEMELA, The Women Writers Project, etc., se ha ido publicando en estos años, he podido completar mi lectura de las primarias y dirigirme hacia el fin principal: analizar una serie de fuentes para dar respuesta a una hipótesis que se resume en varias preguntas: ¿Qué relación guardó la escritura dramática femenina aurisecular con los procesos de opinión pública? ¿Todavía puede hablarse de transgresión en la escritura femenina? ¿Constituye el teatro femenino del siglo XVII un ejemplo de ello?

El interés en el estudio de esta escritura reside en examinar sus fisuras, no su sistematicidad. Al tratarse de una investigación académica, se tiende a buscar que el objeto de estudio transmita la apariencia calma de resultado objetivo, sin tener en cuenta su carácter procesual e incesantemente cambiante. Según el punto de vista que se adopte, el interés y la mirada que pongamos en él, el objeto se altera y deja de ser lo que es para ser otra cosa. Al ser incompleto y fragmentado, lo que se pretende averiguar, es decir, cómo fue afectado y afectó el teatro femenino a la opinión, es una reconstrucción a posteriori que juega con las fuentes sin perseguir un recuento positivista de los datos. Esto no impide que se busque el rigor.

¹ Cfr. ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, Girona: WunderKammer, 2022, p. 89.

La producción teatral de una serie de mujeres se organiza en una narración que se nos presenta como un producto elaborado por una historiografía concreta. Resulta imposible quitarse las gafas de la tradición, pero a veces ayuda alejarse para adoptar otras perspectivas. Al volver a acercarnos, podemos ver mejor lo que Tiziana Plebani ha llamado «escrituras caleidoscópicas». La escritura femenina de nuestro corpus repele toda mirada generalizante: «La complejidad aconseja pues usar la lupa, focalizar las diferencias, renunciando a medir a todas con el mismo rasero»².

Los objetivos de este trabajo son: examinar la relación entre la escritura teatral femenina y los procesos de generación y circulación de opinión; responder a la pregunta por la transgresión en la escritura; dilucidar hasta qué punto la comprensión de lo femenino en la Edad Moderna se hizo desde una bicategorización de los sexos y cómo esta redundó en las prácticas de escritura que se ejercieron en una serie de espacios; y examinar las opiniones que circularon en dichos espacios, volviéndolos un híbrido entre lo público y lo privado.

II. HISTORIA SOCIAL DE LA ESCRITURA, ANÁLISIS DISCURSIVO Y TEORÍA DE GÉNERO

La complejidad de nuestro objeto de estudio exige un enfoque metodológico interdisciplinar. En particular, destacamos tres vertientes: la Historia Social de la Cultura Escrita, el Análisis Discursivo, y la Teoría de Género. Estas tres aproximaciones hacen posible una mirada en forma de inmersión en los textos.

En primer lugar, la Historia Social de la Cultura Escrita proporciona una serie de herramientas indispensables para entender el circuito de comunicación y las condiciones socioeconómicas en las que se generan y que generan los textos, lo que facilita además la comprensión del sentido de estos. El teatro fue un género volcado a la recepción de un público, ya fuese virtual o real. Asimismo, hemos abordado desde esta disciplina dos conceptos clave de la teoría política y de la comunicación, como son los de opinión y esfera pública. Hacemos un uso crítico de dichos términos a partir de la visión arendtiana y habermasiana y sus varias críticas, en particular, por parte de estudiosos de la escritura en el espacio público áureo como Michele Olivari y Filippo De Vivo, así como por parte de investigadoras de la Historia de las Mujeres como Joan B. Landes, Benedetta Craveri,

² PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado. La escritura de las mujeres en Europa (s. XIII-XX)* [2019], Madrid: Ampersand, 2022, p. 397.

Julia Varela, Nancy Fraser, etc., que problematizan la distinción clásica entre público y privado.

Asimismo, esta primera aproximación al objeto de estudio desde la Cultura Escrita tiene en cuenta la posibilidad de incorporar un análisis de la desigualdad de género a la preocupación de Armando Petrucci por la «desigualdad gráfica» de la escritura, al ser esta uno de los usos culturales menos uniformemente distribuidos.³ Por su parte, Roger Chartier señaló que la escritura femenina se ha caracterizado en la Edad Moderna por su apropiación e incluso subversión de modelos propuestos por una autoridad o canon hegemónicos.⁴ Matizamos esta última afirmación a lo largo del trabajo, problematizando el concepto de transgresión que late en el término subversión de Chartier.

Puesto que contenido, materialidad, paratextos, circuito de difusión y demás aspectos textuales y/o comunicativos son inseparables en nuestro análisis, hemos decidido no concebir estos factores como radicalmente distintos los unos de los otros. Sin embargo, para distinguir las tres líneas metodológicas, hemos ideado tres conceptos. El primero es el de *sujeto gráfico*. Se trata de un modo de ser que se genera en torno al acceso a la cultura escrita, la difusión, la representación y el alcance de la escritura. En otras palabras, es el modo de subjetivación que presenta cualquier escritura si privilegiamos el punto de vista de la cultura escrita.

Además, la categoría de sujeto gráfico se basa en la conceptualización, por Armando Petrucci, de las funciones sociales de la escritura. Este trabajo analiza las formas de producción, usos, funciones y características de los textos y paratextos dramáticos teniendo en cuenta la autoridad del *dominus*, es decir, la figura que pugna por establecer las reglas del espacio gráfico.⁵ El dominus controla el espacio gráfico con la finalidad de establecer unicidad y coherencia en el escrito que sea. La función social de la escritura dramática femenina fue múltiple: lúdica, propagandística, festiva, de expresión autorial, subjetiva, personal, de cohesión grupal, crítica, etc. Todo ello se aglutina en la expresión de *sujeto gráfico*.

³ PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía* [2002], Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 21-40.

⁴ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 201.

⁵ PETRUCCI, Armando. «Escrituras marginales. Escribientes subalternos». *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7 (2000), Universidad de Alcalá, p. 67.

En segundo lugar, para operar con el análisis discursivo, hemos partido de la teorización de Michel Foucault, aunque estirando su concepto para aplicarlo a los resultados obtenidos tras la lectura de los textos. Nos interesa su visión del discurso como condensación no definitiva de una visión del mundo o serie de ideas sometidas a contradicciones constantes y a una dialéctica inherente a la propia historia:

La contradicción funciona entonces, al hilo del discurso, como el principio de su historicidad.⁶

El discurso es la figura ideal que hay que desprender de su presencia accidental, de su cuerpo demasiado visible [...]. El discurso es la figura empírica que pueden adoptar las contradicciones y cuya aparente cohesión se debe destruir para volverlas a encontrar, en fin, en su irrupción y su violencia. El discurso es el camino de una contradicción a otra: si da lugar a las que se ven, es porque obedece a la que oculta. Analizar el discurso es hacer desaparecer y reaparecer las contradicciones; es, mostrar el juego que en él llevan a cabo; es manifestar cómo puede expresarlas, darles cuerpo, o prestarles una fugitiva apariencia [...]. Para el análisis arqueológico, las contradicciones [...] son objetos que hay que describir.⁷

Partiendo de esta definición y teniendo en cuenta nuestro corpus, entendemos por discurso la pluralidad de voces de una opinión que se encontraba expuesta a tensiones y que no era homogénea ni unitaria, aunque fuese constantemente interpelada por una serie de ideas que transitaban dicha opinión de manera más o menos anónima.⁸ Es decir, el discurso es – y lo hemos comprobado en los textos – contradictorio *per se*.

En tercer lugar, la Teoría de Género aporta una idea crucial al trabajo: la ausencia de esencia en la escritura femenina. La escritura, por el hecho de ser femenina, no es sustancialmente distinta del resto. Extendemos la crítica del feminismo de la diferencia con ayuda de la visión de Judith Butler,⁹ para quien el género es, como la escritura, performativo. Esta misma visión la prolonga Julia Varela en su análisis histórico:

La investigación genealógica se distancia [...] de aquellos trabajos destinados a la búsqueda infructuosa de una supuesta identidad femenina, pretendidamente universal, esencializada, ahistórica, o de una sexualidad natural, innata. La genealogía contribuye

⁶ FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber* [1969], México: Siglo XXI, 2017, p. 197.

⁷ *Ibidem*, p. 198.

⁸ *Ibidem*, pp. 198-199.

⁹ BUTLER, Judith, BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'* [1993], Barcelona: Paidós, 2002.

[...] a poner en cuestión aquellas investigaciones, realizadas por algunas feministas, que parten de la existencia de una especie de esencia femenina originaria.¹⁰

El análisis discursivo y la teoría de género dan lugar a dos modos de ser que también aparecen en los textos: los hemos llamado *sujeto político* y *sujeto sexuado*. El sujeto político consiste en la manifestación, a través de los textos, de una serie de opiniones que transitaban la época, pero no por ello eran asumidas de manera completa o consciente por las autoras. Hablamos de sujeto político para aludir al teatro como un espacio de opinión. Las opiniones se van plasmando y reflejando en obras y paratextos. Estas participan también en un modo de subjetivación a través de la escritura. De este modo, siguiendo a Ted L. L. Bergman frente a Maravall,¹¹ quien ponía énfasis en su carácter unidireccional y propagandístico, el teatro se convierte, más allá de un producto literario o un panfleto de la monarquía, en catalizador, aunque confuso, de opiniones. Igual que lo gráfico, lo político produce subjetivación. La no unidireccionalidad de la escritura y el eminente carácter político que presenta cualquier texto, sea o no literario, esté o no ligado al poder, hacen de estas escrituras menores, por ser femeninas y marginales, un instrumento más de análisis sociopolítico.

Estar en el mundo siendo asignado sexualmente implica una serie de consecuencias vitales que también aparecen en la escritura dramática. En particular, se han detectado, siguiendo precedentes como la conciencia autorial y las diversas estrategias de autorización, en estudios como los de Anne J. Cruz —quien ha agrupado a las escritoras por su pertenencia a una clase social¹²—, Nieves Baranda y Julia Lewandowska. Ahora bien, no seguimos a rajatabla sus líneas interpretativas. Tomamos también algo de distancia respecto de la categorización hecha por Julia Lewandowska en torno a los argumentos de las religiosas y por Nieves Baranda con las estrategias de autorización y la conciencia autorial.

Los argumentos de autorización para escribir están presentes tanto en la temática y el interior de las obras como en sus prólogos. Además de estos argumentos y estrategias, que tienen que ver también con lo gráfico y la autorización para escribir, hemos prestado

¹⁰ VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa. El cambiante desequilibrio de poder entre los sexos* [1997], Madrid: Ediciones Morata, 2019, pp. 68-69.

¹¹ BERGMAN, Ted L., *The Criminal Baroque: Lawbreaking, Peacekeeping, and Theatricality in Early Modern Spain*, New York: Boydell & Brewer, 2021; MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 2000.

¹² CRUZ, Anne J., «‘Si no fuere tu hija ilustre’: Women Writers’ Social Status in Early Modern Spain», *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2, 2019, p. 345.

especial atención a una serie de temas presentes en el contenido de las obras, temas relacionados con la condición femenina del Seiscientos y muchos de ellos emparentados entre sí, como la castidad, la respuesta al amor como desengaño, el *contemptus mundi*, el encierro, la honra, la crítica de la misoginia y de la autoridad masculina, el matrimonio, la mascarada, la autonomía, la libertad, el travestismo y la aparición en el espacio público.

Tras introducir los conceptos de sujeto gráfico, sexuado y político, retomamos la hipótesis de este trabajo: ¿Se produjo transgresión a través de esta escritura dramática concreta? Esta es la pregunta que conduce a reformular el concepto de transgresión y matizarlo finalmente con el de *ritornelo*, tomado de la teoría de Deleuze y Guattari¹³ y que aparece a lo largo de toda la tesis.

III. CORPUS

Si bien algunas escrituras que analizamos en este trabajo lo anteceden o preceden, hemos limitado su eje cronológico al siglo XVII y su ámbito lingüístico al español como idioma colonial:

En primer lugar, si hemos decidido centrarnos en el siglo XVII ha sido porque es el del apogeo del gremio y el teatro profesionales del barroco, también en el caso del teatro femenino. Aunque hacemos uso de la expresión Siglo de Oro, referirnos a este término en un sentido cronológico estricto nos parece demasiado extenso y masculinizado. Dicha expresión evoca nostálgicamente su origen como un tiempo de esplendor y virilidad perdidos. La locución posee connotaciones políticas además de literarias, y es enfática con la virilidad de los «grandes hombres de letras»¹⁴, los clásicos áureos y militares.

Dicha virtud noble y masculina es justamente lo que reclaman escritoras áureas reconocidas y asociadas al asentamiento de la autoría como Luisa de Padilla y Feliciano Enríquez de Guzmán, esta última, presente en nuestro corpus. Sin embargo, otras autoras tanto del corpus que manejamos – como María de Zayas – como de otros campos de la escritura, como María de Guevara, discuten la asociación entre lo masculino y lo virtuoso en el terreno político y literario, por lo que también hubo un Siglo de Oro disconforme con la imagen viril.

¹³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, vol. 2, *Capitalismo y esquizofrenia* [1980], Valencia: Pretextos, 2002.

¹⁴ MARÍN, Nicolás, «Decadencia y Siglo de Oro», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, V, 1983-84, 5, 1983, pp. 69-79.

En segundo lugar, lo que hemos denominado “hispano” indica el peso del español como idioma aglutinador, teniendo en cuenta su carácter imperialista y su importancia geopolítica en territorios como Portugal y las Indias. En Portugal, concretamente, hemos localizado un total de 10 dramaturgas que escribieron en español, lo que supone un 29% del total de 34 de nuestro corpus.

Especialmente ilustrativo es el caso portugués, ya que tras la guerra y el final del proceso de independencia, el español se seguía utilizando como idioma culto y la influencia del teatro barroco español continuó siendo fuerte. Esto se reflejó en el teatro femenino y las redes de influencia que se generaron, por ejemplo, entre sor Juana Inés de la Cruz y la Casa do Prazer,¹⁵ a la que perteneció María do Céu.

Se evidencia, por tanto, un entrecruzamiento entre las Indias y Portugal gracias al uso del mismo idioma “colonial”. No dejamos de lado la ambivalencia del lenguaje, por una parte, su peso geopolítico y como instrumento coercitivo, y por otra, su importancia en la construcción de la identidad: «Vivo en mi lengua, ella es la que me construye».¹⁶ Estas palabras de Le Clézio nos recuerdan a la expresión de Foucault: «En definitiva, la única patria real, el único suelo sobre el que se puede andar, la única casa en la que uno puede detenerse y cobijarse, es la lengua».¹⁷ En fin, la validez de lo hispano como elemento unificador es tan coercitiva como generadora de subjetividad.

Una vez acotado el objeto de estudio a la escritura dramática femenina del siglo XVII, se elaboró un amplio corpus realizando una búsqueda en diversos catálogos, bibliotecas, archivos y referencias bibliográficas. Especialmente importantes para la conformación de este corpus han sido las obras de Nicolás Antonio, Diogo Barbosa, La Barrera, Domingo Garcia Peres, Manuel Serrano y Sanz, Tejera, Juan Antonio Hormigón, Héctor Urzáiz Tortajada, la base de datos de la Bibliografía de Escritoras Españolas (grupo BIESES), el Catálogo *online* de Escritoras Monjas de Julia Lewandowska, una serie de archivos y bibliotecas cruciales como la Hispanic Society (HSML), la Biblioteca

¹⁵ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu en España a través de Teresa de Moncada, duquesa de Medinaceli: Redes femeninas y transferencia cultural en el siglo XVIII», en ALMEIDA, Dimitri, ANASTÁCIO, Vanda, MARTOS PÉREZ, María Dolores (eds.), *Mulheres em rede/ Mujeres en red: Convergências lusófonas*, Berlín: LIT Verlag, 2018, pp. 225-226.

¹⁶ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *El éxtasis material* [1967], Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p. 35.

¹⁷ FOUCAULT, Michel, *Un peligro que seduce. Entrevista con Claude Bonnefoy* [2011], Valladolid: Cuatro Ediciones, 2012, p. 35.

Nacional de España (BNE), la Biblioteca del Institut del Teatre (BIT), etc.¹⁸ En nuestro acercamiento inicial a las fuentes ha sido indispensable, además, la consulta en archivos como el Archivo Municipal de Sevilla (AMS), el Archivo Municipal de Alcalá de Henares (AMAH), el Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), el Archivo General de Palacio (AGP), el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), el Archivo Histórico Nacional (AHN), y el Instituto Valencia de Don Juan (IVDJ), así como recursos como el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), la *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (CATCOM), el proyecto *Manos Teatrales*, y el catálogo elaborado por la investigadora Mimma de Salvo. Todas estas referencias aparecen tanto en la tesis como en los anexos siempre que es necesario. También se recogen noticias y una amplia bibliografía en catálogos de autoras y actrices, ediciones críticas que se irán reseñando en cada mención y numerosos artículos dedicados a temas específicos.

En primer lugar, decidimos hacer una búsqueda amplia de escritoras del Seiscientos, incluyendo algunos ejemplos del Quinientos y otros tempranos del Setecientos, con el fin de tener una visión general antes de enfocarnos en el siglo XVII. Debido a que el estudio de la escritura dramática femenina implica una selección de fuentes elitistas y ligadas a una clase social privilegiada, surgió el interés de hacer una comparativa con una serie de fuentes distintas, relacionadas con el gremio teatral desde la posición de la autora de comedias. No obstante, el estudio de las autoras de comedias ocupa un lugar secundario en nuestra tesis, ya que no hemos querido perder de vista la escritura de autoría femenina. Sin embargo, hemos tratado de visibilizar el acceso a la cultura escrita de mujeres pertenecientes a otras clases sociales en el entorno teatral. Esta comparativa se plantea sobre todo como un primer paso de cara a futuras investigaciones.

¹⁸ ANTONIO, Nicolás, *Biblioteca hispana nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV* [1672], Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, III; BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues, 1752; BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneira, 1860; GARCIA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890; SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1903, I y II; TEJERA Y R. DE MONCADA, José Pío, *Biblioteca del murciano, o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia*, Madrid: Tip. de la Rev. de AA.BB. y MM, 1922-1957; HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996, I; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

La elaboración de ambos corpus ha dado lugar a dos anexos que se incluyen al final de este trabajo, donde pueden observarse algunos rasgos interesantes de las dramaturgas y autoras para las investigaciones futuras mencionadas.

Los aspectos materiales de los textos, paratextos y documentación de archivo seleccionados en nuestro estudio se caracterizan por haber pasado desapercibidos en la historia de la literatura. Al ser *textos débiles*,¹⁹ estas fuentes presentan la dificultad añadida de no estar disponibles o permanecer desconocidas, amontonadas y sin clasificar en archivos y bibliotecas. Muchas de estas escrituras siguen siendo marginales y están lejos del canon. Esto explica que se ignoren sus autoras y se desconozca su alcance. Sin embargo, introducirlas en el canon no nos parece la solución. Quizá la solución esté en cambiar la mirada deseante de lo canónico hacia una mirada que busque el afuera, lo anónimo y lo menor.

El corpus, que agrupa, además de las mencionadas 34 dramaturgas, a 111 autoras de comedias, se explica y analiza en el tercer capítulo dedicado a esta cuestión y que, como decimos, se recoge íntegramente en los dos anexos finales. Del primer grupo, hemos seleccionado para un estudio más específico a catorce dramaturgas, cuya obra y paratextos analizamos poniendo el acento en cuestiones relevantes para entender las variaciones del sujeto gráfico, político y sexuado en cada caso. En cuanto a las autoras de comedias, también en el capítulo tercero se analizan sus memoriales, testamentos y la documentación con el fin de comparar su acceso a la cultura escrita con sus características socioculturales.

Las limitaciones de esta fuente son tanto temporales como espaciales, pero sobre todo lingüísticas. Existe un corpus por estudiar de producción teatral femenina en Latinoamérica. Por mencionar un ejemplo, destacamos la *Colección del convento de Santa Teresa* de Potosí.²⁰ No obstante, hemos querido centrarnos a la vez en la producción teatral de autoría claramente femenina, es decir, no anónima, a pesar de las dificultades autoriales que presentan muchas de las obras de dichas características. Recientemente ha sido publicado por Asunción Lavrin y Rosalva Loreto López, el volumen titulado *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España. Siglos XVII-XIX*. Sin embargo, las fuentes examinadas recogen una minoría de teatro de autoría femenina, pues muchas

¹⁹ PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura*, pp. 115-116.

²⁰ ARELLANO, Ignacio, EICHMANN, Andrés (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2005.

obras eran confeccionadas por hombres. No obstante, se trata de una fuente a tener muy en cuenta para futuras investigaciones.

IV. ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación gira en torno a la pregunta por la transgresión en la escritura teatral femenina. Para ello, hemos considerado necesario empezar examinando uno por uno los términos de esta oración, con el fin de establecer un marco teórico sólido desde el que interpretar el corpus seleccionado. Este será el tema de la primera parte, titulada *Una inmersión conceptual: género y escritura*, y del primer capítulo, «Escritura, transgresión y opinión», donde se examinan genealógicamente los conceptos de transgresión, mujer, escritura y esfera pública, desde perspectivas diferentes que provienen de la Filosofía, la Cultura Escrita, la Teoría Feminista y la Historia. Finalmente, tomando el método genealógico y sentando las bases teóricas del análisis discursivo posterior, se matizan y relativizan estos conceptos, llegando a la conclusión de que deben concebirse en su naturaleza histórica y cambiante.

El segundo capítulo, «Mujer y cultura escrita en los Siglos de Oro», inicia la segunda parte del trabajo, titulada *Agitación doméstica: escrituras femeninas en el Barroco*. Este capítulo realiza una revisión del estado de la cuestión de la escritura femenina en el ámbito hispano del siglo XVII, centrándose en el salto a la esfera pública en géneros como las relaciones festivas, la poesía festiva y los certámenes literarios. Da comienzo al capítulo una aproximación a la Querrela de las mujeres en el ámbito hispano. Se incluye igualmente una breve historia de la lectura femenina del periodo.

Esta segunda parte del trabajo también contiene un capítulo tercero dedicado específicamente al teatro femenino hispano del siglo XVII. Este presenta el corpus de dramaturgas y autoras de comedias que analizamos, lo justifica espaciotemporalmente y se centra en el análisis de la figura de la autora de comedias, atendiendo a su posición sociosexual e interpretándola desde una perspectiva social del acceso y uso de la escritura. Todo ello intentando no dejar de tener en cuenta la diferencia sexual como un factor clave que hay que combinar con el social para entender mejor los usos del escrito.

La tercera parte, titulada *Un retrato de lo que pasa en el mundo. Escrituras caleidoscópicas*, comprende el núcleo del trabajo doctoral, dedicado al análisis de una selección de textos y paratextos de 14 autoras elegidas y ordenadas a lo largo de cuatro

capítulos. A María de Zayas y Sotomayor y Margarita Ruano, dos dramaturgas profesionales, dedicamos el capítulo IV, titulado «Feminidades transgresoras». Ángela de Acevedo, María Igual y Leonor de la Cueva y Silva protagonizan el capítulo V, «Feminidades ambivalentes y retorno escrito a la castidad». A Marcela de San Félix, sor Francisca de Santa Teresa y Feliciano Enríquez de Guzmán las hemos agrupado en el capítulo VI, titulado «Escrituras paródicas y críticas con la autoridad». La escritura dramática festiva y las comedias de sor Juana Inés de la Cruz y Ana Caro las analizamos en el capítulo VII, «Escritoras profesionales y teatro festivo al servicio de la fe». En quinto y último lugar, María do Céu, Violante do Céu y las hermanas Sobrino (sor Cecilia del Nacimiento y sor María de San Alberto) se abordan en el capítulo VIII, que hemos titulado «Entre el discurso del otro y la autorrepresentación dramática de la *devotio* femenina».

Hay dos motivos que explican por qué se han seleccionado las catorce dramaturgas que he mencionado. En primer lugar, la mayor accesibilidad de estas fuentes, con la consiguiente disponibilidad de las obras para su consulta en distintos archivos y bibliotecas, así como la existencia de mayor número de datos y ediciones críticas que facilitan un primer acercamiento a estas autoras dramáticas. En segundo lugar, aunque no menos importante, el interés de una serie de rasgos específicos de los textos que los hacen contrastables entre sí y explican también el orden que hemos seguido a la hora de clasificar los capítulos y las autoras dentro de cada capítulo. Este interés y estos rasgos no son sino relativos a, de nuevo, el concepto de transgresión ligado a la escritura.

En esta tercera parte, cada autora es introducida con una breve noticia biobibliográfica que trata de dar toda la información recabada sobre ediciones y representaciones. A continuación, se incluye un apartado centrado en lo relativo a la cultura escrita. En unos casos, en este se abordan cuestiones sobre censura teatral, en otros, los paratextos, la fama que tuvieron sus obras, su difusión, patrocinadores y editores, etc. Después de este bloque centrado en lo textual, suelen incluirse análisis del sujeto sexuado y del sujeto político con los temas y su tratamiento específico por cada texto examinado de las autoras.

La cuarta y última parte, *Escritura de la nostalgia: entre la transgresión y el retorno a la norma*, deja atrás el análisis de los textos y paratextos dramáticos y se sumerge de lleno en un proceso de interpretación de estos. Comprende el capítulo IX, «El desencanto de Dulle Griet». Esto se lleva a cabo seleccionando líneas generales del trabajo con los

textos, llegando a resultados que se destilan como nuevos conceptos clave desde los que poder abordar la escritura femenina del Siglo de Oro. La cohesión de estas cuatro partes surge, por tanto, del diálogo entre los mencionados términos de sujeto gráfico, sexuado, político y ritornelo. Al servirnos de este último para matizar el de transgresión, dicha matización resuena de fondo en todo el trabajo.

Aunque la distribución de los capítulos de este trabajo a lo largo de sus cuatro partes pueda parecer desigual, esta sigue una necesidad en función del sentido que tienen en el trabajo. La primera parte es un marco teórico desde el que enfocar el corpus, e incorpora una visión crítica de los conceptos metodológicos y filosóficos fundamentales para nuestro trabajo. La segunda actualiza el estado de la cuestión de la escritura femenina barroca y se introduce en el hecho teatral femenino. La tercera parte analiza e interpreta pormenorizadamente el corpus de dramaturgas. Por último, la cuarta parte vuelve sobre los conceptos, una vez analizadas las fuentes, para sistematizar y poner sobre la mesa las ideas clave extraídas de la lectura y análisis de los textos y paratextos dramáticos.

El orden de las autoras y los textos analizados no sigue una división en función del nivel sociocultural ni una asociación consecuente entre pertenencia a una clase social y género de escritura o características materiales de esta, ya que en las autoras de nuestro corpus se produjeron diversos fenómenos complejos de aculturación. Ejemplo de ello es la elevada formación humanística de ciertas mujeres o el cambio de clase que algunas experimentaron, no necesariamente ligado a la pertenencia a la nobleza. Podemos citar los casos de las hermanas Sobrino, que eran nobles por parte de un progenitor, la adoptada Ana Caro, o la escritora, de origen humilde por circunstancias familiares, sor Juana Inés de la Cruz. La pertenencia a la élite o a la nobleza de las autoras no significa que estas no escribiesen obras de teatro, como se comprueba en casos como el de María Egual.

Finalmente, si bien consideramos legítimas las líneas de interpretación de las mencionadas Anne J. Cruz, Nieves Baranda y Julia Lewandowska, que nos han servido de inspiración y guía para el presente trabajo, creemos, sin embargo, que, tanto el hecho de incluir autoras de diferentes clases sociales, seculares y religiosas, como el recurso al análisis discursivo y a los mencionados conceptos de sujeto gráfico, sexuado y político, permiten un ordenamiento distinto y nuevo de las autoras, expandiendo las categorías y argumentos de autorización y utilizándolos en textos diversos.

V. REGLAS DE TRANSCRIPCIÓN

En cuanto a las reglas establecidas para la transcripción y citación de fuentes que se han seguido en este trabajo, queremos señalar que:

En primer lugar, dado que no contamos con una edición completa de todas las obras que citamos y, al estar disponibles algunas impresiones originales con mayor accesibilidad que sus ediciones modernas a través de bibliotecas y portales virtuales, hemos realizado la transcripción en los casos en los que lo hemos considerado necesario, no así en otros por tratarse de citas de ediciones ya realizadas. Tanto en unos como en otros, se refiere en nota a pie la edición o el original utilizado. Por ejemplo, en *Triunfo do Rosario*, obra editada de la María do Céu,²¹ hemos transcrito y traducido los paratextos que utilizamos, pues no aparecen editados en ninguna edición contemporánea que hayamos consultado. También hemos modernizado la grafía, como hemos hecho con el resto de los textos originales que citamos.

En segundo lugar, al referenciar paratextos de impresos que no presentan foliación, los nombramos de acuerdo con el orden natural de sus números, hasta que llegamos a la foliación de la propia obra, que suelen tener numeración, donde empieza la numeración ordenada con páginas simples. Esto es lo que ocurre precisamente con *Triunfo do Rosario*, cuyos paratextos no están foliados, pero la obra sí está paginada. En los casos de posibles dudas, señalamos que se trata del paratexto, como en el caso de los de las *Comedias nuevas escogidas Parte IV*, donde apareció publicada en 1653 la comedia suelta de Ana Caro *El conde Partinuplés*.²²

Por último, la transcripción de los textos que hemos considerado necesario utilizar y para los que no hemos encontrado ediciones hechas por otros investigadores ha seguido una tendencia modernizadora de la grafía, para hacer más legible el texto que fuese. En los casos en los que se han referenciado transcripciones de otros investigadores, hemos respetado la transcripción o edición sin cambios, a pesar de que en ocasiones disten con mucho de nuestro criterio. Por ejemplo, hemos recurrido a una edición de *Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena que respeta al máximo la grafía de esta autora del

²¹ CÉU, María do, *Triunfo do Rosario*, Lisboa: Miguel Manescal da Costa, impresor del Santo Oficio, 1740, [LUT], RB186,001, p. 1.

²² CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias nuevas escogidas. Parte IV*, Madrid: Imprenta Real, Diego de Balbuena, 1653, BNE, R/22657, Paratextos, fols. 2v-4v.

siglo XV.²³ Esto explica las variaciones de algunas citas, dado que hemos citado investigadores que siguen diferentes criterios de transcripción. En cualquier caso, el nuestro pretende hacer el texto entendible, por lo que moderniza algunas voces.

²³ CARTAGENA, Teresa de, *Arboleda de los enfermos; y Admiración Operum Dey* [1481], Lewis Joseph Hutton (ed.), Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia, 1967, p. 115.

INTRODUCTION

Contempler le vol d'un oiseau est devenir oiseau

Hafez, poète sufi du XIVe siècle

I. DISCONTINUITES, RUPTURES ET FRAGMENTS

Le double besoin d'étudier la production écrite des femmes et de problématiser la notion classique de l'espace public a fait que, après une période de réflexion, notre objet d'étude se soit complété, et que nous ayons centré sur l'écriture théâtrale féminine du XVIIe siècle. En particulier, nous avons voulu souligner le lien de celle-ci avec la réception, production et diffusion d'opinions que l'on a appelées hybrides, puisqu'elles ont circulé parmi les traditionnellement nommées 'sphère privée' et 'sphère publique'.

Lorsque nous avons commencé cette recherche, la période du Siècle d'Or comptait déjà sur des études critiques du théâtre féminin hispanique dont la plupart étaient des éditions de *comedias sueltas*, avec l'exception des œuvres complètes de sor Juana, largement étudiées. En m'aidant de ces sources secondaires et avec une bibliographie critique si ample qui a été publiée ces dernières années autour de groupes et projets comme BIESES, RECIRC, GEMELA, The Women Writers Project, etc., j'ai pu compléter ma lecture des sources primaires et me diriger vers le but majeur de la recherche: l'analyse d'une série de textes choisis pour répondre à une hypothèse qui peut se résumer dans plusieurs questions: Quel rapport garda l'écriture dramatique féminine du XVIIe siècle avec les processus d'opinion publique? Peut-on parler encore de transgression dans l'écriture féminine? Le théâtre féminin de cette époque en constitue-t-il un exemple?

Nous avons un spécial intérêt pour l'étude de cette écriture afin d'examiner ses fissures, et non pas pour sa systématité. S'agissant d'une recherche académique, nous avons l'impression que l'objet d'étude devrait transmettre l'apparence calme d'un résultat objectif, sans prendre compte de son caractère processuel et incessamment changeant. Selon le point de vue qu'on adopte, l'intérêt et le regard qu'on pose sur lui, l'objet est altéré et cesse d'être ce qu'il était pour devenir tout autre chose. Incomplet et fragmenté, ce que nous cherchons à comprendre, c'est-à-dire, comme affecta le théâtre féminin à l'opinion et fut affecté par elle, est une reconstruction a posteriori qui envisage les sources

sans poursuivre un recomptage positiviste des données récoltées. Cela n'empêche que nous cherchons toujours la rigueur scientifique.

La production théâtrale des femmes est organisée dans une narration qui nous apparaît d'abord comme un produit élaboré par l'historiographie. Il est impensable de complètement échapper à la perspective imposée par la tradition, mais nous nous aidons parfois en nous éloignant et adoptant d'autres points de vue. Lorsqu'on se rapproche, on voit aisément ce que Tiziana Plebani appelait «écritures caléidoscopiques». L'écriture féminine de notre corpus documentaire repousse tout regard généralisateur: «La complexité nous conseille donc d'utiliser la loupe, se focaliser sur les différences, renonçant à les mettre sur le même pied»²⁴.

Le but multiple de cette recherche consiste à: examiner le rapport entre le théâtre féminin et les processus de création et de circulation de l'opinion; répondre à la question pour la transgression chez l'écriture; élucider à quel point la compréhension du féminin à l'Âge Moderne se fit depuis une prise de position bicatégoriale des sexes et comme celle-ci influença les pratiques d'écriture faites dans une série d'espaces; et enfin, examiner les opinions qui circulèrent dans lesdits espaces, les rendant un espace hybride entre le public et le privé.

II. HISTOIRE SOCIALE DE L'ÉCRITURE, ANALYSE DISCURSIF ET THÉORIE DU GENRE

L'intrication de notre objet d'étude exige un regard méthodologique interdisciplinaire. En particulier, nous voulons souligner trois aspects: l'Histoire Sociale de la Culture Écrite, l'Analyse Discursif et la Théorie du Genre. Ces trois approches théoriques et méthodologiques rendent possible un regard qui se fait sous la forme d'une immersion dans les textes.

En premier lieu, l'Histoire Sociale de la Culture Écrite fournit une série d'outils indispensables pour comprendre le circuit de la communication et les conditions socioéconomiques dans lesquelles les textes étaient composés, ce qui facilite leur interprétation, c'est-à-dire, la construction du sens autour de ceux-ci. Le théâtre fut un genre penché sur la réception du public virtuel et réel. Or, les éléments-clé de cette première approche théorico-méthodologique depuis la culture écrite sont deux: opinion

²⁴ PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado. La escritura de las mujeres en Europa (s. XIII-XX)*, Madrid: Ampersand, 2022, p. 397.

et sphère publiques. Nous faisons un usage critique de ceux-ci à partir de la vision de Hannah Arendt et Jürgen Habermas, ainsi que de la discussion et le débat généré avec la théorie critique postérieure. Cela se voit notamment dans des studios de l'écriture dans l'espace public du XVIIIe siècle comme Michele Olivari et Filippo De Vivo, et aussi dans des chercheuses du champ de l'Histoire des Femmes comme Joan B. Landes, Benedetta Craveri, Julia Varela, Nancy Fraser, etc., ce qui rend la distinction classique entre le public et le privé problématique.

De même, cette première approche à l'objet d'étude depuis la culture écrite part du souci d'Armando Petrucci pour «l'inégalité graphique» de l'écriture, puisqu'elle a été l'un des usages culturels moins uniformément distribués.²⁵ De son côté, Roger Chartier signala que l'écriture féminine moderne se caractérise par l'appropriation voire la subversion des modèles graphiques et discursifs proposés par l'autorité ou canon hégémonique.²⁶ Nous nuancions ce dernier postulat tout au long de ce travail, en s'interrogeant sur le concept de transgression sous-jacent dans le terme de Chartier.

Étant donné que contenu, matérialité, paratextes, circuit de diffusion et le reste d'aspects graphiques sont inséparables entre eux dans notre étude, nous avons décidé de ne pas concevoir tous ces facteurs comme radicalement différents les uns des autres. Néanmoins, pour distinguer les trois axes méthodologiques, nous avons pensé à trois concepts: le premier est celui de *sujet graphique*. Il s'agit d'une façon d'être qui surgit autour de l'accès à la culture écrite, la diffusion, la représentation et la portée de l'écriture. En d'autres termes, c'est le mode de subjectivation qui présente une écriture quelconque si l'on privilège le point de vue la culture écrite.

En outre, la catégorie de sujet graphique se base sur la conceptualisation, par Armando Petrucci, des fonctions sociales de l'écriture. Ce travail envisage les formes de production, usages, fonctions et caractéristiques des textes et paratextes dramatiques prenant compte de l'autorité du *dominus*, cela veut dire, la figure qui se bat pour établir les règles de l'espace graphique.²⁷ Le dominus contrôle cet espace afin d'obtenir unicité et cohérence via l'écrit quel qu'il soit. La fonction sociale de l'écriture dramatique

²⁵ PETRUCCI, Armando, «Escribir y no», en PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 21-40.

²⁶ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: Cátedra, 2000, p. 201.

²⁷ PETRUCCI, Armando. «Escrituras marginales. Escribientes subalternos». *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7 (2000), Universidad de Alcalá, pp. 67-75, p. 67.

féminine fut multiple: ludique, propagandiste, festive, d'expression autoriale, subjective, personnelle, de cohésion de groupe, critique, etc. Tout cela est recollé par l'expression 'sujet graphique'.

Deuxièmement, pour l'élaboration d'une analyse discursive, bien qu'essayant de déployer son concept pour l'appliquer aux résultats obtenus dans la lecture des textes, nous sommes partis de la théorisation de Michel Foucault. Ce qui nous intéresse, c'est la vision du discours comme condensation non immuable d'une vision du monde ou série d'idées soumises à des contradictions constantes et à une dialectique inhérente à l'Histoire elle-même:

La contradiction fonctionne alors, au fil du discours, comme le principe de son historicité.²⁸

Le discours est la figure idéale qu'il faut dégager de leur présence accidentelle, de leur corps trop visible [...]. Le discours est la figure empirique que peuvent prendre les contradictions et dont on doit détruire l'apparente cohésion, pour les retrouver enfin dans leur irruption et leur violence. Le discours est le chemin d'une contradiction à l'autre: s'il donne lieu à celles qu'on voit, c'est qu'il obéit à celle qu'il cache. Analyser le discours c'est faire disparaître et réapparaître les contradictions; c'est montrer le jeu qu'elles jouent en lui; c'est manifester comment il peut les exprimer, leur donner corps, ou leur prêter une fugitive apparence [...]. Pour l'analyse archéologique, les contradictions [...] sont des objets à décrire.²⁹

D'après cette définition et mettant l'accent sur notre corpus, nous comprenons le discours comme la pluralité de voix d'une opinion exposée à de tensions et qui n'était ni homogène ni unitaire. Cependant, elle était constamment interpellée par une série d'idées qui circulaient de manière plus ou moins anonyme.³⁰ Cela veut dire que le discours est, et nous l'avons vérifié dans les textes, contradictoire *per se*.

Troisièmement, une section de la Théorie du Genre apporte une idée cruciale à notre thèse: l'absence d'essence de l'écriture féminine. Par le fait d'être féminine, l'écriture n'est pas substantiellement différente du reste. Nous avons déplié la critique du féminisme de la différence en nous aidant de la vision de Judith Butler, pour qui le genre est, comme l'écriture, performatif. Cette même vision a été prolongée par Julia Varela dans son analyse historique:

²⁸ FOUCAULT, Michel, *La archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, p. 197.

²⁹ *Ibidem*, p. 198.

³⁰ *Ibidem*, pp. 198-199.

La investigación genealógica se distancia [...] de aquellos trabajos destinados a la búsqueda infructuosa de una supuesta identidad femenina, pretendidamente universal, esencializada, ahistórica, o de una sexualidad natural, innata. La genealogía contribuye [...] a poner en cuestión aquellas investigaciones, realizadas por algunas feministas, que parten de la existencia de una especie de esencia femenina originaria.³¹

L'analyse discursive et la Théorie du Genre ont donné lieu à deux manières d'être qui paraissent aussi dans les textes: nous les avons appelé *sujet politique* et *sujet sexué*. Le sujet politique consiste en la manifestation, par le biais des textes, d'une série d'opinions qui circulaient. Cela ne signifie pas que les opinions inscrites dans les textes fussent assumées complète ou consciemment par ses auteurs. Nous parlons de sujet politique lorsqu'on évoque le théâtre en tant qu'espace d'opinion. Les opinions se concrétisent et se reflètent dans les œuvres et leurs paratextes. Elles participent aussi à un mode de subjectivation par le biais de l'écriture. Ainsi, nous suivons la thèse de Ted L. Bergman, contraire à celle de Maravall, qui mettait l'accent sur le côté strictement propagandiste du théâtre. En revanche, le théâtre devient, au-delà d'un produit exclusivement littéraire ou un pamphlet de la monarchie, un catalyseur d'opinions divergentes. Identique au graphique, le politique produit subjectivation. L'absence de communication unidirectionnelle dans l'écriture et l'éminent caractère politique que tout texte contient, soit littéraire ou non, soit lié au pouvoir ou non, font de ces écritures mineures pour être féminines et marginales, un autre instrument d'analyse sociopolitique.

Être dans le monde et ayant été sexuellement assignée implique une série de conséquences vitales qui se montrent aussi dans l'écriture dramatique. Concrètement, nous les avons détecté grâce à des précédents théoriques comme la conscience autoriale et les différentes stratégies d'autorisation, confectionnées par les études de Anne J. Cruz – qui a regroupé les écrivaines par son appartenance à une classe sociale ³²–, Nieves Baranda y Julia Lewandowska. Cela dit, nous ne suivons pas scrupuleusement leurs lignes d'interprétation. Nous prenons aussi un peu de distance à l'égard de la classification faite par Julia Lewandowska autour des arguments des religieuses et par Nieves Baranda avec les stratégies d'autorisation et la conscience autoriale.

³¹ VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa. El cambiante desequilibrio de poder entre los sexos* [1997], Madrid: Ediciones Morata, 2019, pp. 68-9.

³² CRUZ, Anne J., «'Si no fuere tu hija ilustre': Women Writers' Social Status in Early Modern Spain», *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2, 2019, p. 345.

Les arguments d'autorisation pour écrire sont présents aussi bien dans la thématique et dans le contenu des œuvres que dans leurs prologues. Outre que ces arguments et stratégies, plus liés au graphique et à l'autorisation, nous avons prêté spéciale attention à une série de thèmes présents dans le contenu des œuvres et liés à la condition féminine du XVIIe siècle. Ces sujets, apparentés entre eux, sont: la chasteté, la réponse à l'amour comme désenchantement, le *contemptus mundi*, l'enfermement, l'honneur lié à la réputation féminine, la critique de la misogynie et de l'autorité masculine, le mariage, la mascarade, l'autonomie, la liberté, le travestissement et l'apparition dans l'espace public.

Suite à l'introduction des concepts de sujet graphique, sexué et politique, nous reprenons l'hypothèse de cette étude: S'est-il produit une transgression via cette écriture dramatique concrète? C'est la question qui nous a conduit à reformuler le terme de transgression et le substituer finalement par celui de *ritournelle*, récupéré de la théorie de Deleuze et Guattari et qui réapparaît tout au long de notre thèse.

III. CORPUS

Malgré le fait que certaines écritures ici analysées soient précédentes ou postérieures, nous avons limité leur axe chronologique au XVIIIe siècle, et leur portée linguistique à l'espagnol en tant que langue coloniale:

Premièrement, nous avons choisi ce siècle puisqu'il est le siècle de développement majeur du milieu du théâtre professionnel au Baroque, aussi dans le cas du théâtre féminin qui nous intéresse ici. Bien qu'on fasse usage de l'expression Siècle d'Or, faire référence à ce terme dans un sens strictement chronologique nous semble trop étendu temporellement et masculin, car cette expression évoque nostalgiquement une origine perdue de splendeur et virilité.

Cette locution conserve des connotations politiques aussi que littéraires, et elle met l'emphase sur la virilité des grands hommes de lettres³³, les classiques et les militaires. La vertu noble et masculine est justement ce que certaines écrivaines reconnues et associées à la naissance de l'autorité féminine des textes réclamaient. Nous trouvons deux exemples chez Luisa de Padilla et Feliciano Enríquez de Guzmán, cette dernière, incluse dans notre corpus documentaire. Néanmoins, d'autres auteurs de notre corpus – comme c'est le cas de María de Zayas – ou d'autres genres d'écriture, comme María de Guevara,

³³ MARÍN, Nicolás, «Decadencia y Siglo de Oro», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, V, 1983-84, 5, 1983, pp. 69-79.

contestèrent l'association entre le masculin et le vertueux dans le terrain politique et littéraire. Il y eut donc un autre Siècle d'Or dissidente de l'image virile.

Deuxièmement, ce que nous avons nommé «hispanique» indique l'importance de la langue en tant qu'élément agglutinant, prenant compte de son caractère impérialiste et son importance géopolitique dans des territoires comme le Portugal ou les Indes. Au Portugal, concrètement, nous avons localisé un total de 10 dramaturges qui écrivirent en espagnol, ce qui signifie un 29% du total de 34 de notre corpus.

L'exemple portugais est particulièrement illustratif, parce que, suite à la guerre et la fin du procès d'indépendance, l'espagnol continue à être utilisé comme langue culte et l'influence du théâtre baroque espagnol est encore très forte. Cela s'est reflété dans le théâtre féminin et les réseaux d'influence générés, par exemple, parmi sor Juana Inés de la Cruz et la Casa do Prazer,³⁴ à laquelle appartenait María do Céu.

Cela met en évidence, donc, un entrecroisement entre les Indes et le Portugal grâce à l'usage de la même langue "coloniale". Nous ne voulons pas oublier l'ambivalence du langage, d'une part, son poids géopolitique et sa valeur en tant qu'instrument coercitif, et d'autre part, son importance dans la construction de l'identité: «Vivo en mi lengua, ella es la que me construye».³⁵ Ces mots de Le Clézio nous rappellent l'expression de Foucault: « Finalement, la seule patrie réelle, le seul sol sur lequel on puisse marcher, la seule maison où l'on puisse s'arrêter et s'abriter, c'est bien le langage».³⁶ Enfin, la validité de l'hispanique comme élément unificateur est coercitive de même que génératrice de subjectivité.

Une fois circonscrit notre objet d'étude à l'écriture dramatique féminine du XVIII^e siècle, un ample corpus documentaire a été élaboré grâce à une quête dans divers catalogues, bibliothèques, archives et consultant de nombreuses références bibliographiques. Spécialement importantes pour la conformation de ce corpus ont été les œuvres de Nicolás Antonio, Diogo Barbosa, La Barrera, Domingo Garcia Peres, Manuel

³⁴ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu en España a través de Teresa de Moncada, duquesa de Medinaceli: Redes femeninas y transferencia cultural en el siglo XVIII», en ALMEIDA, Dimitri, ANASTÁCIO, Vanda, MARTOS PÉREZ, María Dolores (eds.), *Mulheres em rede/ Mujeres en red: Convergências lusófonas*, Berlin: LIT Verlag, 2018, pp. 225-226.

³⁵ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *El éxtasis material* [1967], Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010, p. 35.

³⁶ FOUCAULT, Michel, *Un peligro que seduce. Entrevista con Claude Bonnefoy* [2011], Valladolid: Cuatro Ediciones, 2012, p. 35.

Serrano y Sanz, Tejera, Juan Antonio Hormigón, Héctor Urzáiz Tortajada, le catalogue BIESES, le catalogue *online* d'Écrivaines religieuses de Julia Lewandowska, un ensemble d'archives et bibliothèques indispensables comme la Hispanic Society (HSML), la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Biblioteca del Institut del Teatre (BIT), etc.³⁷ Il y a aussi des nouvelles et toute une bibliographie recueillie dans des catalogues d'auteurs et actrices et d'éditions critiques auxquelles on fait référence dans chaque mention et aussi de nombreux articles dédiés à des sujets spécifiques.

Dans ce rapprochement initial aux sources, ont été fondamentales les consultations dans des archives comme el Archivo Municipal de Sevilla (AMS), el Archivo Municipal de Alcalá de Henares (AMAH), el Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), el Archivo General de Palacio (AGP), el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), el Archivo Histórico Nacional (AHN), y el Instituto Valencia de Don Juan (IVDJ), ainsi que dans des catalogues comme el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), la *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (CATCOM), le projet *Manos Teatrales*, et le catalogue confectionné par la chercheuse Mimma de Salvo. Toutes ces références sont présentes dans la thèse et dans les annexes lorsqu'il est nécessaire. Il y a aussi de nombreuses nouvelles et une ample bibliographie dans des catalogues d'auteurs de comédies et actrices, des éditions critiques qui se décriront dans chaque mention et de nombreux articles dédiés à des sujets spécifiques.

Premièrement, nous avons décidé d'effectuer une recherche plus ample d'écrivaines du XVII^e siècle, comprenant plusieurs exemples du XVI^e siècle et d'autres

³⁷ ANTONIO, Nicolás, *Biblioteca hispana nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV* [1672], Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, III; BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues, 1752; BARRERA, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Rivadeneira, 1860; GARCIA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890; SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1903, I y II; TEJERA Y R. DE MONCADA, José Pío, *Biblioteca del murciano, o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia*, Madrid: Tip. de la Rev. de AA.BB. y MM, 1922-1957; HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996, I; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

du début du XVIIIe, afin d'avoir une vision plus générale avant de se focaliser sur le XVIIe siècle.

Dû au fait que l'étude de l'écriture dramatique féminine implique une sélection de sources élitistes et liées à une classe sociale privilégiée, nous avons pensé à faire une comparaison avec une série de sources différentes, toujours liées au milieu théâtral. C'est le cas des auteures de comédies. Cependant, l'étude de celles-ci occupe un lieu secondaire dans notre thèse, car nous n'avons pas voulu perdre de vue l'écriture d'autorité féminine. Néanmoins, nous avons essayé de rendre aussi visible des femmes d'autres milieux sociaux. Cette étude comparative se pose surtout comme un premier pas face à de futures recherches. L'élaboration des deux corpus documentaires a donné lieu à deux annexes qui sont inclus à la fin de ce travail, où l'on peut observer plusieurs caractéristiques intéressantes des dramaturges et auteures pour lesdites quêtes futures.

Les aspects matériels des textes, paratextes et documentation d'archive sélectionnés dans notre étude se caractérisent pour être passés inaperçus dans l'histoire de la littérature. Étant des *textes faibles*,³⁸ ces sources rencontrent la difficulté ajoutée de ne pas être disponibles ou demeurer inconnues, entassées et sans classer dans des archives et bibliothèques. Plusieurs de ces écrivaines sont encore marginales et loin du canon. Cela explique que les auteures soient ignorées et leur portée demeure inconnue. Néanmoins, les inclure dans le canon littéraire ne nous semble pas une solution valable. Peut-être la solution soit plus proche d'un changement du regard désirant du canon vers un regard qui cherche le dehors, l'anonymat et le mineur dans l'écriture.

Conséquemment, nous avons réuni un ensemble de 34 dramaturges et 111 auteures de comédies ou directrices de compagnie, corpus qu'on explique et analyse dans le troisième chapitre, car il est dédié à développer et expliquer cette question. Toutes ces références apparaissent dans la thèse et annexes lorsque cela est nécessaire.

Du premier groupe, nous avons sélectionné pour une étude plus spécifique quatorze dramaturges dont nous analysons les œuvres et paratextes, mettant l'accent sur des questions majeures pour comprendre les variations du sujet graphique, politique et sexué dans chaque cas. Quant aux auteures de comédies, le troisième chapitre étudie aussi leurs

³⁸ PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura*, pp. 115-116.

mémoires, testaments et documentation variée afin de comparer leur accès à la culture écrite avec leurs caractéristiques socioculturelles.

Les limitations de cette source sont autant temporaires que spatiales, mais surtout, linguistiques. Il y a encore un corpus à étudier qui rassemble toute la production dramatique latino-américaine. Un exemple y serait la *Colección del convento de Santa Teresa* de Potosí.³⁹ Cependant, nous avons voulu nous centrer en même temps sur la production théâtrale dont les auteures fussent clairement des femmes, et non pas anonyme, malgré les difficultés d'autorité qui présentent parfois beaucoup d'œuvres écrites par des femmes. Récemment, il a été publié par Asunción Lavrin et Rosalva Loreto López, le volume *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España. Siglos XVII-XIX*. Pourtant, les sources étudiées comprennent une minorité de théâtre dont l'autorité soit clairement féminine, car de nombreuses œuvres étaient élaborées par des hommes. Néanmoins, il s'agit d'une source documentaire à estimer pour des futures recherches.

IV. STRUCTURE DE LA RECHERCHE

Cette recherche tourne autour de la question de la transgression dans l'écriture dramatique féminine. Pour être en mesure d'y répondre, nous avons considéré nécessaire de commencer avec l'examen détaillé des termes de cette phrase, afin d'établir un cadre théorique solide depuis lequel pouvoir interpréter le corpus documentaire sélectionné. Celui-ci sera le sujet de la première partie, qui a pour titre *Une immersion conceptuelle: genre et écriture*, et du premier chapitre, «Écriture, transgression et opinion», où l'on examine généalogiquement les concepts de transgression, femme, écriture et sphère publique, depuis des perspectives différentes originaires de la Philosophie, la Culture Écrite, la Théorie Féministe et l'Histoire. Finalement, suivant la méthode généalogique et établissant les bases théoriques de l'analyse discursive postérieure, ces concepts sont nuancés et relativisés. Nous sommes arrivés à la conclusion qu'ils doivent se concevoir dans leur nature historique et donc changeante.

Le second chapitre, titré «Femme et culture écrite à l'Âge Moderne», introduit la deuxième partie du travail, que nous avons appelé *Agitation domestique: écritures féminines au Baroque*, fait une révision profonde de l'état de la question de l'écriture

³⁹ ARELLANO, Ignacio, EICHMANN, Andrés (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2005.

féminine du domaine hispanique du XVII^e siècle, en nous centrant sur le saut vers la sphère publique dans des genres comme les relations festives, la poésie festive et les concours littéraires. Le chapitre commence avec une brève histoire de l'influence de la *Querelle des femmes* en Espagne. Une histoire de la lecture féminine moderne est aussi y comprise dans ce chapitre.

Cette deuxième partie du travail contient aussi un chapitre complètement dédié au théâtre féminin hispanique du XVII^e siècle. Ce chapitre présente la source de dramaturges et auteures de comédies que nous analysons, justifie ledit corpus dans un cadre spatio-temporel et se centre sur l'analyse de la figure de l'auteure de comédies, de sa position socio-sexuelle. Cette interprétation se fait depuis la perspective sociale de l'accès et l'usage de l'écriture. Tout cela essayant de prendre compte de la différence sexuelle comme un élément-clé qu'il faut combiner avec le social pour mieux comprendre les usages de l'écrit.

La troisième partie, qui a pour nom *Un portrait de ce qui se passe dans le monde. Écritures caléidoscopiques*, comprend le noyau de notre travail doctoral, dédié à l'analyse d'une sélection de textes et paratextes de 14 dramaturges choisies et ordonnées tout au long de quatre chapitres. Ces écrivaines, regroupées dans ces chapitres, sont: en premier lieu, María de Zayas y Sotomayor, Margarita Ruano, deux dramaturges professionnelles à qui nous dédions le Chapitre IV, titré «Féminités transgresseuses»; En deuxième lieu, nous nous occupons de Ángela de Acevedo, María Igual et Leonor de la Cueva y Silva dans le Chapitre V, «Féminités ambivalentes et retour écrit à la chasteté»; En troisième lieu, nous avons rassemblé Marcela de San Félix, sor Francisca de Santa Teresa et Feliciano Enríquez de Guzmán dans le Chapitre VI, titré «Écritures parodiques et critiques avec l'autorité»; L'écriture dramatique festive et les comédies de sor Juana Inés de la Cruz et Ana Caro seront analysés dans le Chapitre VII, dédié à l'étude de ces «Écrivaines professionnelles et théâtre festif au service de la foi»; En cinquième et dernier lieu, María do Céu, Violante do Céu et les soeurs Sobrino: sor Cecilia del Nacimiento et sor María de San Alberto, sont abordées dans le Chapitre VIII, que nous avons titré «Parmi le discours de l'autre et l'autoreprésentation dramatique de la *devotio* féminine».

Il y a deux raisons qui expliquent pourquoi ces quatorze dramaturges ont été sélectionnées parmi toutes celles qui sont compilées dans le corpus. Premièrement, la majeure accessibilité de ces sources, avec la conséquente disponibilité des ouvrages pour sa consultation dans différentes archives et bibliothèques, ainsi que l'existence d'un plus

grand nombre de données et d'éditions critiques qui facilitent un premier rapprochement à ces auteurs dramatiques. Deuxièmement, mais non moins important, l'intérêt pour une série de qualités spécifiques des textes qui installent la possibilité de les comparer entre eux et expliquent aussi l'ordre suivi lors du classement des chapitres et des auteurs dans chacun d'eux. Cet intérêt et ces caractéristiques ne sont pas propres au concept de transgression lié à l'écriture.

Dans cette troisième partie, chaque auteure est introduite avec une brève notice biobibliographique qui essaie de donner l'information la plus importante sur l'existence d'éditions et représentations. Ensuite, nous incluons un paragraphe dédié à la culture écrite. Dans quelques cas, ce paragraphe traite de la question de la censure de manuscrits théâtraux, dans d'autres cas, il s'agit d'une analyse paratextuelle ou de la fame que ses œuvres avaient, leur diffusion, leurs mécènes et éditeurs, etc. À la suite de ce paragraphe, centré sur le graphique, on analyse le sujet sexué et le sujet politique suivant des différents sujets et thèmes et le traitement spécifique fait par chaque texte et chaque dramaturge.

La quatrième et dernière partie, *Écriture de la nostalgie: parmi la transgression et le retour à la norme*, laisse derrière soi l'analyse des textes et paratextes dramatiques et se plonge sur un processus d'interprétation des résultats. Il comprend le Chapitre IX, «Le désenchantement de Dulle Griet». Nous avons mené cela à terme en sélectionnant quelques questions considérées importantes, arrivant à des résultats qui se dessinent comme des nouveaux mots clés dès qui pouvoir aborder l'écriture féminine du Siècle d'Or. La cohésion de ces quatre parties surgit partant, du dialogue des nommés termes sujet graphique, sexué et politique, avec celui de ritournelle. En nous servant de ce dernier concept pour relativiser celui de transgression ou subversion. Cette nuance affecte profondément notre travail.

Même si la distribution des chapitres tout au long des quatre parties puisse sembler inégal, celle-ci suit un besoin en fonction du sens qui ont dans ce travail. La première partie comprend un cadre théorique duquel envisager le corpus, et incorpore une vision critique des concepts méthodologiques et philosophiques fondamentaux pour notre travail. La deuxième actualise l'état de la question de l'écriture féminine baroque et se plonge dans le fait théâtral féminin. La troisième partie analyse et interprète en détail le corpus dramatique et leurs paratextes. Finalement, la quatrième partie revient sur les concepts, une fois analysées les sources, pour systématiser et mettre en avant les idées clé extraites de l'étude des textes et des paratextes dramatiques.

Le classement des auteures et des textes analysés n'a pas été fait en fonction du niveau socioculturel ou d'une association conséquente entre appartenance à une classe sociale et à un genre littéraire ou caractéristiques matérielles de l'écriture, puisque dans les auteures de notre corpus se sont produits plusieurs phénomènes complexes d'acculturation. Exemple de cela est la haute formation humaniste de certaines femmes ou le changement de classe sociale expérimenté par d'autres, pas forcément lié à l'appartenance à la noblesse. Nous pouvons nommer les cas des sœurs Sobrino, femmes d'origine noble de la part d'un parent, et l'adoptive Ana Caro, ou l'écrivaine, d'origine humble par circonstances familiales, sor Juana Inés de la Cruz. L'appartenance à l'élite sociale ou à la noblesse des auteures ne signifie pas que celles-ci n'écrivaient d'œuvres dramatiques, comme on le vérifie dans le cas de María Egual.

Enfin, bien que nous considérons légitimes les axes de recherche des nommées Anne J. Cruz, Nieves Baranda et Julia Lewandowska, qui nous ont inspiré et guidé dans le présent travail, nous croyons que, le fait d'inclure des auteures de différentes classes sociales, séculaires et religieuses, et le recours à l'analyse discursive et aux déjà nommés concepts de sujet graphique, sexué et politique, tout cela permet une nouvelle approche des auteures, étendant les catégories et arguments d'autorisation et les utilisant dans des textes divers.

V. REGLES DE TRANSCRIPTION

Quant aux règles établies pour la transcription et citation des sources que nous avons suivies dans ce travail, nous voulons signaler plusieurs points:

Premièrement, nous n'avons pas une édition complète de toutes les œuvres que nous citons et, vu que plusieurs impressions originelles sont disponibles et beaucoup plus accessibles que leurs éditions modernes, car on peut les consulter à travers des bibliothèques ou dans des catalogues virtuels. Nous avons donc transcrit le texte lorsque nous l'avons considéré nécessaire, et non pas dans des citations dont on a trouvé facilement des éditions. Dans tous les cas, une note en bas de page indique l'édition ou l'original utilisé. Par exemple, dans *Triunfo do Rosario*, ouvrage de María do Céu,⁴⁰ nous avons transcrit et traduit les paratextes étudiés, car ils n'ont pas été édités dans aucune

⁴⁰ CÉU, María do, *Triunfo do Rosario*, (Lisboa: Miguel Manescal da Costa, impresor del Santo Oficio, 1740), [Library of the University of Toronto], Presented by Professor Ralph G. Stanton, RB186,001, p. 1.

édition contemporaine que nous ayons consulté. Également, nous avons modernisé la graphie, comme nous avons fait avec le reste d'originaux cités.

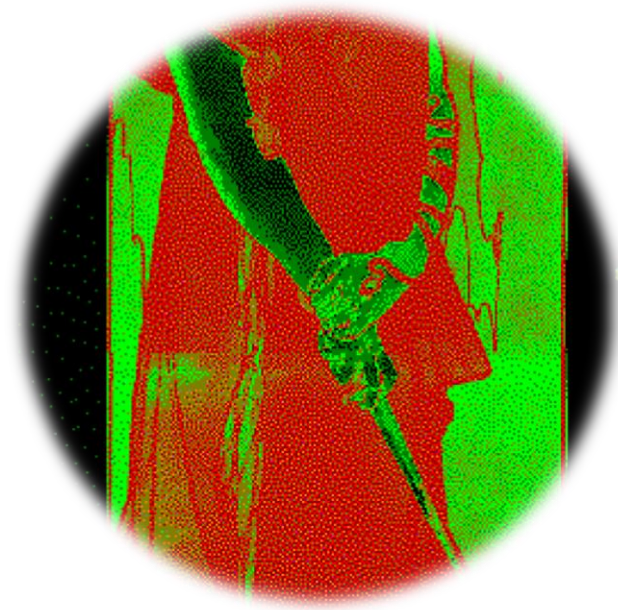
Deuxièmement, lors de citer des paratextes d'impressions qui ne présentent pas de foliation, on les nomme suivant l'ordre naturel de ses nombres, jusqu'à ce qu'on arrive à la foliation de l'œuvre en question, car les œuvres imprimés ont très souvent une numération ordonnée selon pages simples. Cela arrive précisément avec *Triunfo do Rosario*, dont les paratextes ne sont pas foliés, mais l'œuvre même est paginée. Dans les cas douteux, on signale qu'il s'agit du paratexte, comme dans le cas des *Comedias nuevas escogidas Parte IV*, où il apparut publié en 1653 la comédie (comedia suelta) de Ana Caro qui es titré *El conde Partinuplés*.⁴¹

En dernier lieu, la transcription des textes que l'on a considéré indispensable d'utiliser mais qui n'ont pas d'éditions faites par d'autres chercheurs a suivi une tendance modernisatrice de la graphie, afin de rendre plus lisible le texte. Lorsqu'on a fait référence à de textes édités ou transcrits par d'autres chercheurs, nous avons respecté leur critère de transcription et d'édition sans ne rien changer. Un exemple de cela est l'usage d'une édition de *Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena qui respecte au maximum la graphie de cette auteure du XVe siècle.⁴² Cela explique les variations de plusieurs citations, car nous avons cité des chercheurs dont le critère de transcription est très différent. Dans tous les cas, notre critère prétend rendre plus compréhensible le texte, et partant il modernise quelques voix.

⁴¹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias nuevas escogidas*. Parte IV, Madrid: Imprenta Real, Diego de Balbuena, 1653, BNE, R/22657, fols. 2v-4v.

⁴² CARTAGENA, Teresa de, *Arboleda de los enfermos; y Admiración Operum Dey* [1481], Lewis Joseph Hutton (ed.), Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia, 1967, p. 115.

PRIMERA PARTE
UNA INMERSIÓN CONCEPTUAL:
GÉNERO Y ESCRITURA



CAPÍTULO I

ESCRITURA, TRANSGRESIÓN Y OPINIÓN

Escribir es entrar en una noche de la que no se sale.¹

La auténtica transgresión, la única posible, en realidad, será aquella que, en algún eslabón de la maquinaria, introduzca una distorsión capaz de quebrantar el sistema todo entero.²

1. BREVE GENEALOGÍA DE LA TRANSGRESIÓN

El propósito de este primer apartado es sentar las bases de una aproximación teórica y metodológica a nuestro objeto de estudio, un suelo que creemos fundamental para avanzar en la complejidad que implica cualquier toma de posición crítica y reflexiva. Para esta empresa nos ha parecido idóneo, en primer lugar, el concepto de transgresión.

El término procede de la voz latina «transgredi», que significa «quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto».³ En los textos sagrados, es sinónimo de pecado, que es la transgresión voluntaria de la ley de Dios: «Entonces Jacob, montando en cólera, recriminó a Labán, y encarándose con él le dijo: ¿Cuál es mi pecado, que me persigues con saña?».⁴

En sentido amplio, el término alude a la desobediencia de cualquier ley y posee connotaciones religiosas, por lo que ‘lo sagrado’ – Bataille, Klossowski y Masson extrajeron este concepto de la divinidad de Dionisos rescatada por Nietzsche – representa un papel importante en esta ruptura del orden que supone la transgresión (fig. 1).⁵ Mary Douglas, en su ensayo sobre lo impuro, lo formulaba así:

¹ HERRERA, Isidro, *Seminario Escritura y transgresión en torno a Georges Bataille*, Universidad Complutense de Madrid, Seminario impartido en el curso 2018-2019. Anteriormente, el mismo autor desarrolló la idea de la escritura como experiencia del límite, de la soledad y de la muerte en torno al pensamiento de la amistad de Bataille y Blanchot. HERRERA, Isidro, «La amistad negativa. El pensamiento de la discreción», *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 11, 2012, pp. 408-411.

² MAILLARD, Chantal, *La compasión difícil*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019, p. 38.

³ Véase: <<https://dle.rae.es/?id=aK1FmOQ>> (Acceso: 10 de mayo de 2022).

⁴ *Biblia de Jerusalén*, Nueva edición totalmente revisada y aumentada, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1986, Génesis, 31:36, p. 47.

⁵ BATAILLE, Georges, KLOSSOWSKI, Pierre, MASSON, André, «Dionysos», *Acéphale*, núms. 3 y 4, 1937, s.p. edición facsímil: *Acéphale. Religion, sociologie, philosophie*, París: Jean-Michel Place, 1995.

Las ideas acerca de la separación, la purificación, la demarcación y el castigo de las transgresiones tienen por principal función la de imponer un sistema a la experiencia, que de por sí es poco ordenada. Sólo exagerando la diferencia entre adentro y afuera, encima y debajo, macho y hembra, a favor y en contra, se crea la apariencia de un orden.⁶

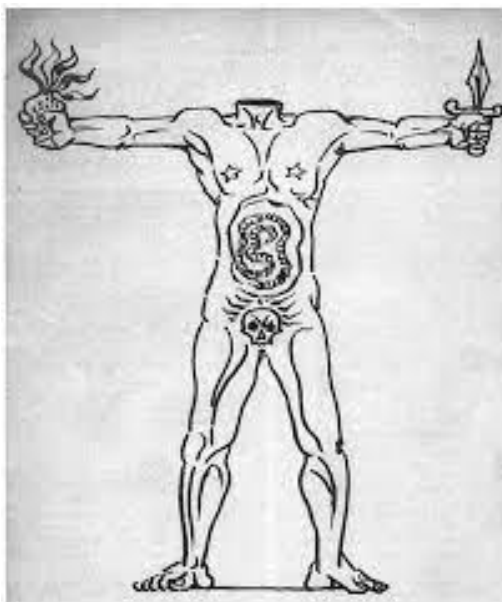


Figura 1. Portada de la revista *Acéphale*: Georges Bataille, Pierre Klossowski, André Masson, «Dionysos».

La naturaleza del objeto impuro es la del que se encuentra en el intersticio, en la contradicción entre unas categorías y otras, en el plano de lo monstruoso. La transgresión estaría emparentada con dicho acto de transitar límites que, de algún modo, se crean para ser transitados⁷. En nuestro caso, dicha ruptura se nos presenta como un corte que se opera en la escritura. El hecho de que sea una mujer quien la realiza conlleva un doble movimiento al que hacía referencia Iris Zavala en su introducción al cuarto tomo de *Breve historia feminista de la literatura española*: «Bajtín afirma que el autor es un yo que al decir yo dice otro. Doble empresa la de la mujer, para decir yo como autora, desde una otredad que acepta como heterogénea».⁸

⁶ DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* [1966], Madrid: Siglo XXI, 1973, p. 17.

⁷ CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror*, New York: Routledge, 1990, p. 32.

⁸ ZAVALA, Iris M., «Introducción», en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española. (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al s. XVIII)*, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 9. Tenemos constantemente en mente la problematicidad e historicidad del término mujer.

Se pretende, por tanto, realizar una breve introducción genealógica a dicho término.⁹ Utilizamos aquí el concepto de *genealogía* en continuidad con la tradición a la que en primer término nos aferraremos, que es la de Nietzsche y, posteriormente, Foucault, quien lo tomó del filósofo alemán.

Distinguiremos entre dos tradiciones que han asociado el concepto de transgresión a la escritural: la primera la denominamos la tradición filosófico-literaria y asocia el término a la herencia de Nietzsche y Bataille,¹⁰ en concreto, a su reivindicación de la figura de Dionisos. La segunda, que llamamos histórico-política, se centrará en las implicaciones que las escrituras prohibidas han tenido, en este caso, a la hora de escribir ciertos textos en la Edad Moderna, así como en la ruptura de las normas sociales, morales y políticas, concretamente, en el ámbito hispano.

Un último apartado situará el concepto de transgresión en el contexto en el que pretendemos aplicarlo y a las escribientes, que son las autoras y difusoras de textos teatrales de los siglos XVI y XVII. En definitiva, trataremos de ver en qué medida puede decirse que dichas autoras y difusoras, cuya relación con la escritura fue enormemente fructífera, participaron de la transgresión.

1.1. La herencia filosófico-literaria

En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche narra la llegada a Grecia del dios Dionisos y la domesticación a la que fue sometido por Apolo, dios de la belleza y la eterna juventud, del conocimiento verdadero, diurno y brillante, pero también del mundo de los sueños.¹¹ El dios extranjero venía de Asia para violar el orden mitológico establecido, y por ello se puede concebir como la imagen de la transgresión cultural en Grecia y una bella metáfora de lo que significa este término.¹² Sin embargo, dicha transgresión no se realizó totalmente o no implicó una ruptura total, puesto que la fuerza dionisiaca fue

⁹ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia* [1971], Valencia: Pretextos, 2014. En el mismo sentido, nos parece pertinente traer a colación las palabras de Judith Butler a propósito de la materialidad sexual: «Poner en tela de juicio un supuesto no equivale a desecharlo: antes bien, implica liberarlo de su entierro metafísico [...] y permitir que ocupe otros espacios». BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 56.

¹⁰ BATAILLE, Georges, *Histoire de l'œil* [1928], Paris: Gallimard, 1993; BATAILLE, Georges, KLOSSOWSKI, Pierre, MASSON, André, «Dionysos».

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich, «El espíritu de la música, origen de la tragedia» [1872], en NIETZSCHE, Friedrich, *Obras Completas, I, El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873*, Madrid: Aguilar, 1932, pp. 37-162.

¹² LEYRA, Ana María, *La mirada creadora*, Madrid: Antígona, 2013, pp. 93-95.

absorbida por el espíritu apolíneo, sublimándose con la integración de este dios en el panteón olímpico y la consiguiente aparición del arte y del pensamiento trágicos. La danza de lo dionisiaco y lo apolíneo simboliza el conflicto entre un elemento alterador, salvaje, símbolo de embriaguez y desenfreno, y un elemento apaciguador, equilibrado y propio de la cultura de la *polis*. En vez de luchar, se fusionaron dando lugar a la tragedia ática. El dios transgresor fue absorbido, salvándose también del desmembramiento.¹³

En realidad, Nietzsche no hace uso del término exacto. Sin embargo, el culto dionisiaco procede, según el filólogo y filósofo alemán, de un antiguo espíritu carnavalesco que también ha sido aplicado al contexto del Barroco y que ya se manifestaba en los rituales de Babilonia, donde este espíritu desenfrenado sumía a la gente en el pan-hetairismo.¹⁴ El olvido de sí que experimenta el hombre cuando su subjetividad o su *principium individuationis* se disuelve,¹⁵ tenía lugar en estos rituales. Se operaba entonces una transformación, el hechizo de la metamorfosis.¹⁶ El prefijo *trans-* anuncia ya algo del orden de un cambio profundo o *Verwandlung*. Otro término similar usado por el filósofo es transfiguración:

Un culto natural que entre los asiáticos significa el más tosco desencadenamiento de los instintos inferiores, una vida animal panhética, que durante un tiempo determinado hace saltar todos los lazos sociales, eso quedó convertido en ellos en una festividad de redención del mundo, en un día de transfiguración. Todos los instintos sublimes de su ser se rebelaron en esta idealización de la orgía.¹⁷

El «arte revolucionario de los ritos de Baco» (fig. 2) tenía poder para producir importantes cambios sociales: «El esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos».¹⁸ Sin embargo, Apolo apaciguó aquel culto salvaje, alejando al arte dionisiaco de la peligrosa alteración de la clarividencia y la intoxicación, y acercándolo a la coexistencia de ambos principios – lo apolíneo y lo dionisiaco – sin que ninguno resaltase por encima del otro.¹⁹

¹³ NIETZSCHE, Friedrich, «El espíritu de la música», p. 44.

¹⁴ BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1941], Madrid: Alianza, 2003.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, p. 40.

¹⁶ *Ibidem*, p. 73.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich, «La visión dionisiaca del mundo» [1870], en NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza, 1980, p. 247.

¹⁸ *Ibidem*, p. 246.

¹⁹ *Ibidem*, p. 247.



Figura 2. *Procesión dionisíaca*, BMu. Roma, 100 a.C. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Dionysiac_procession-British_Museum.jpg (Acceso: 31/01/2023).

Aun así, la transgresión no deja de remitir al dios en torno al cual se podría haber transformado demasiado profundamente la vida griega. Saturnalias y ritos de muerte se celebraban a la vez, el dolor y la delicia se confundían y los extremos de lo que Schopenhauer llamó el ‘sentimiento’ se encontraban en su arte. La revolución que se había puesto en marcha fue apaciguada por Apolo, quien salvó a los griegos del exceso. La misma cultura apolínea que exigía una medida ética paralela a la demanda estética de belleza tuvo que enfrentarse a la abundancia de placer y sufrimiento que el éxtasis dionisíaco trajo consigo.²⁰ Todo lo que hasta entonces se había conocido como límite, ahora se probaba como una ilusión artificial, y el exceso pasaba a ser la verdad dionisíaca.²¹

La lectura de Nietzsche nos proporciona la idea de un riesgo para la cultura, pero también para el orden social establecido. Un riesgo, en definitiva, para la civilización, cuyo espíritu está presente en la visión freudiana de la cultura, que se sustenta

²⁰ *Ibidem*, pp. 253-260.

²¹ Apolo salvó a los helenos de esta forma de clarividencia, que en el fondo podía derivar en asco hacia la existencia. *Ibidem*, p. 257.

ineludiblemente sobre tabúes y prohibiciones ambivalentes, es decir, sobre negaciones fundamentales que producen un malestar necesario para el orden social.²²

El surrealismo se sintió fuertemente atraído por lo inconsciente y lo oculto a la razón. Georges Bataille, Pierre Klossowski y André Breton retomarán dicho interés por el carácter sagrado y a la vez destructor de Dionisos en un contexto distinto al de Nietzsche. Tal vez la penúltima oración de *La visión dionisiaca del mundo*, «El sirviente de Dionisos puede ser entendido solo por aquellos que son como él»,²³ sirviese de inspiración a Bataille,²⁴ quien reflexiona sobre una serie de temas que rozan la ruptura de los límites morales, políticos y religiosos,²⁵ llevando la fascinación por el dios a un extremo mucho mayor que el nietzscheano.²⁶ Cabe aclarar que la postura que adopta Bataille con respecto a la transgresión ya no sigue el presupuesto nietzscheano del riesgo para la civilización, sino que lo invierte. Así, en un texto publicado en 1957, la concibe de un modo distinto: «Il n'est pas d'interdit qui ne puisse être transgressé. Souvent la transgression est admise, souvent même elle est prescrite».²⁷ Para el Bataille de posguerra, la transgresión forma parte esencial del sistema cultural y es indispensable para su funcionamiento. Si bien en un texto fechado en 1939 aún latía esa asociación de la transgresión con la ruptura de límites impuestos por las normas sociales,²⁸ el Bataille tardío la incorpora a la civilización misma: Dionisos ha sido finalmente pacificado. La postura freudiana sería intermedia, pues concibe el tabú como centro de cohesión social, pero su ruptura no implica un riesgo para la cultura, sino para los individuos.

²² FREUD, Sigmund, «Tótem y tabú: Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos» [1913], en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, XIII, pp. 28-29; FREUD, Sigmund, «El malestar en la cultura» [1930], en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, XXI, pp. 57-140.

²³ NIETZSCHE, Friedrich, «La visión dionisiaca del mundo», p. 264.

²⁴ BATAILLE, Georges, *Le bleu du ciel* [1957], Paris: Éditions Pauvert, 1979. En el prefacio, Bataille explica cómo el libro lo escribió en 1935, pero no se decidió a publicarlo por indicación de sus amigos hasta mucho después de la Guerra de España y la Segunda Guerra Mundial, acontecimientos que hicieron que el autor se olvidase del manuscrito.

²⁵ Obsesionado con la idea de un absoluto en negativo, el joven Bataille abandonó el seminario y comenzó a frecuentar los burdeles. En *Música y Pensamiento*, un programa presentado y dirigido por Mercedes Menchero en Radio Clásica (RNE), se menciona su apuesta por una «liberación de la idea tradicional de absoluto, proponiendo un absoluto en negativo, un reverso de la filosofía académica donde la muerte, el sacrificio, el exceso y el erotismo tomarían el lugar que les negaba la razón». Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-y-pensamiento/musica-pensamiento-georges-bataille-10-06-18/4630331/>> (Acceso: 10 de diciembre de 2022).

²⁶ BATAILLE, Georges, KLOSSOWSKI, Pierre, MASSON, André, «Dionysos».

²⁷ BATAILLE, Georges, «La transgression», en BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris: Minuit, 1957, p. 70.

²⁸ «Je me sens fidèle à la vie si je bois et mange ce qui me plaît. La vie est toujours l'enchantement, le festin, la fête: rêve oppressant, inintelligible, enrichi néanmoins d'un charme dont je joue». BATAILLE, Georges, *Le coupable. Suivi de l'Alleluiah Somme Athéologique II*, Paris: Gallimard, 1961, p. 23.

Dejando a un lado la herencia nietzscheana, a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX se han producido diversas aproximaciones al carácter demoníaco o transgresor de la escritura del lado de la literatura canónica, desde Mallarmé²⁹ – con Mallarmé se produce un punto de inflexión metaliterario en el que la escritura vuelve la mirada hacia sí misma y se reconstruye, por así decirlo, como si escarbase en sus cimientos para ver de qué está hecha –, pasando por Sade y Lautréamont. En el caso de Sade, la transgresión no solo se produce en el carácter libertino de sus escritos y la estructura formal que los anima, con figuras recurrentes como el quiasmo,³⁰ sino que el crimen sadeano es ante todo el crimen de la escritura, que traiciona a la lengua diciéndolo todo.³¹ El marqués, según esta tradición, busca suprimir la subjetividad de un modo parecido al que percibió Nietzsche en el culto a Dionisos.³²

En *L'écriture et l'expérience des limites*, Philippe Sollers, uno de los fundadores de la revista *Tel Quel*, cercano al pensamiento de Derrida, realizó un trabajo de apropiación y canonización de una serie de autores entre los que destacan Dante, Sade, Mallarmé, Artaud, Bataille y Lautréamont, interpretándolos como autores excepcionales e inmersos en una problemática común que tiene a la vez que ver con una mirada vertida hacia las entrañas del lenguaje y con un anhelo de disonancia a través de la escritura. El corte decisivo se opera en cuatro autores clave: «Lautréamont/Mallarmé, corollaire de celle Marx/Freud».³³

Con estos elementos, Sollers se convierte en uno de los fundadores de la crítica literaria de escritores malditos y de vanguardia. Al mismo tiempo, propone algo que parece contradictorio, y consiste en disolver la falsa tradición de continuidad que se ha establecido en la historia de la literatura, dejando al descubierto una serie de bordes

²⁹ SAUQUILLO, Julián, «De lenguaje y literatura por Isidro Herrera», *Revista de Libros*, 6, 1997, p. 11.

³⁰ WEISS, Allen S., «Structures of exchange, acts of transgression», en ALLISON, David B., ROBERTS, Mark S., WEISS, Allen S. (eds.), *Sade and the Narrative of Transgression*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 19-212.

³¹ HÉNAFF, Marcel, *Sade. La invención del cuerpo libertino* [1978], Barcelona: Destino, 1980, pp. 94-95.

³² WEISS, Allen S., «Structures of exchange, acts of transgression», p. 203.

³³ Sollers apunta a la transgresión en ese sentido filosófico-literario sin hablar explícitamente de Nietzsche: «Multidimensionnalité que l'écriture, et non la parole, découvre et entraîne». Mallarmé es para Sollers una figura clave en una marea de nombres que son Lautréamont, Rimbaud, Roussel, Proust, Joyce, Kafka y el movimiento surrealista. Junto a dicha constelación, se citan las autoridades filosóficas y estéticas: los filósofos son Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Freud y la lingüística posteriormente, mientras que los estetas son Manet, Cézanne, Wagner y Debussy. Pero Sollers no pierde de vista a Mallarmé, quien además de ser continuador de Poe y Baudelaire, toma de ellos su espíritu revolucionario, fundando la literatura en un movimiento que al mismo tiempo que la revela, la destruye. Los autores citados son franceses y alemanes, esto indica la preeminencia de la jerarquía canónica literaria y cultural, a pesar de la intención revolucionaria de este autor francés. SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Éditions du Seuil, 1968, pp. 5-6 y 68-70.

estratégicos perceptibles en los términos de mística, erotismo, locura y literatura – este último con un acusado sentido rompedor.³⁴ Su programa teórico mezcla marxismo-leninismo y crítica literaria, tratando de inyectar en el concepto de escritura una serie de factores como su estatus contradictorio y la destrucción del lenguaje para transgredir la entidad unitaria de la lengua y llegar a una multifuncionalidad. Afín al espíritu sesentayochista, el autor insiste en la importancia de señalar las condiciones económicas – que denomina reales – subyacentes a lo que se ha llamado ‘literatura’ desde el siglo XVIII, nacimiento que Sollers liga exclusivamente a Flaubert, Poe y Baudelaire. El acento en las condiciones materiales iría en detrimento de la fijación a la obra y al autor: el fetichismo cultural y la subjetividad creadora. «Se trata – añade al final del texto introductorio fechado en 1967 – de un acto revolucionario».³⁵

A pesar del ansia subversiva de Sollers, su libro es justamente un acto de culto al fetichismo de la obra y a la subjetividad creadora, ya que su selección recoge una serie de autores masculinos, reconocidos y asentados en el canon – salvo quizás Lautréamont – y con una carga simbólica decisiva.³⁶ El aura de la obra de arte del que hablaba Walter Benjamin no recibe ni un arañazo en este texto, sino que, muy al contrario, se robustece.³⁷ Aun así, la relación con la escritura permanece ligada en todos estos autores a una transformación radical que excede lo puramente literario.

A pesar de que, tanto Nietzsche como la tradición filosófico-literaria que se reclama su heredera pertenezcan a un contexto completamente diferente al que constituirá el eje de este trabajo, existe una continuidad entre dicha rama filosófico-crítica y la tradición historiográfica desde la que reclamamos la visibilización de estas autoras en el plano literario. Así pues, nos interesaremos tanto por la transgresión de las autoras – pues creemos que la metáfora dionisiaca, aunque suavizada, resulta esencial – como por su participación en otros ámbitos de la cultura escrita y la representación, formen parte o no del ámbito literario. Por tanto, debemos tener muy presente de dónde procede este concepto para saber cómo aplicarlo. Nuestra intención es que para su aplicación conserve toda su fuerza, que es la de la ruptura de las normas sociales con independencia de toda

³⁴ SOLLERS, Philippe, *L'écriture*, p. 9.

³⁵ *Ibidem*, pp. 12-13 y 67.

³⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁷ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en BENJAMIN, Walter, *Obras, libro I/vol. 2* [1989], Madrid: Abada, 2008, pp. 57-59.

moral establecida. Ahora bien, en qué medida es aplicable o no este término a las fuentes que constituyen el corpus de esta investigación, lo trataremos en el presente trabajo.

1. 2. La herencia histórico-política

El poder transgresor de la escritura no solo aparece ligado a la literatura de finales del XVIII o a la filosofía del XIX, sino que las precede. Tenemos noticias del carácter infamante de ciertos escritos a partir del siglo XVI y XVII. Antes de esta fecha también, solo que la documentación disponible es mucho menor. Dicho carácter infamante era condición suficiente para que sus autores y difusores fuesen perseguidos, detenidos y juzgados.³⁸ En la España de la reforma católica y la Inquisición, además, la transgresión en el escrito se producía con la más mínima desviación de la norma ortodoxa. No menos importante era el quebrantamiento de algunas normas morales que equivaldrían a lo que hoy llamamos la sexualidad.³⁹ La escritura e intercambio de billetes amorosos constituía un ejemplo.⁴⁰

Roger Chartier ha advertido en múltiples ocasiones que la noción de autor tiene un origen alternativo, vinculado a este tipo de ruptura más ligada al orden social.⁴¹ En el primer capítulo de *Las revoluciones de la cultura escrita*, dedicado al origen histórico del concepto de autor,⁴² afirma que el origen del término tuvo que ver con la persecución de

³⁸ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Amanecieron en todas las partes públicas...’. Un viaje al país de las denuncias», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 143-192; RUIZ ASTIZ, Javier, «Libelos y pasquines en la vida comunitaria: conflictividad social en Navarra (1512-1808)», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, AMELANG, James (dir.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 399-422; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Être non seulement libelle mais aussi exposé au public’. Les inscriptions censurées au siècle d’or», en MERLE, Alexandra, ALONSO, Araceli Guillaume (coords.), *Les voies du silence dans l’Espagne des Habsbourg*, Paris: PUPS, 2013, pp. 309-328.

³⁹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. IV. Les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018.

⁴⁰ MARGOT L. Bernardo, *Crisol de amantes. El billete amoroso en el Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.

⁴¹ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, p. 92.

⁴² CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones* [1997], Barcelona: Gedisa, 2018, pp. 21-33. El concepto de autor ha sido analizado por Roger Chartier en varias ocasiones, estableciendo un diálogo con el texto foucaultiano «¿Qué es un autor?». La posición de Chartier será analizada más adelante en lo que respecta al teatro, pero aquí nos limitamos a señalar que también concibe la autoría en la Edad Moderna relacionándola con la prohibición. Por ello, los escritos clandestinos solían ser anónimos. Esto hace que la entendamos no únicamente ligada al auge del mercado del libro y la edición. FOUCAULT, Michel, «Qu’est-ce qu’un auteur?», en FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits* [1954-1988], Paris: Gallimard, 1994, vol. 1, pp. 789-821.

la escritura. El autor se asocia a una transgresión escrita cuyo origen no es específico de la literatura, sino previo, social, religioso y político:⁴³

Aun antes de que fuera reconocido el derecho del autor sobre su obra, la primera afirmación de su identidad estuvo asociada a la censura y a la interdicción de textos considerados subversivos por las autoridades, fueran estas religiosas o políticas. Esta ‘apropiación penal’ de los discursos, según la expresión de Michel Foucault, justificó perdurablemente tanto la destrucción de libros como la condena de sus autores, sus editores o sus lectores. Las persecuciones son como el reverso de las protecciones, los privilegios, las gratificaciones o las pensiones concedidas por los poderes principescos y eclesiásticos.⁴⁴

A pesar de esta amenaza real, la censura se aplicó en el Antiguo Régimen de manera desigual y no llegó a todos los libros a los que debería haber llegado si se hubiesen seguido a rajatabla las normas que se iban gestando. Manuel Peña Díaz emplea el término como sinónimo de toda desviación de la norma ortodoxa católica de la Inquisición y el sistema político: «Desde finales del siglo XV el Santo Oficio ejerció una [...] prohibición de cualquier manifestación – oral, visual o escrita – que se desviase de los principios dogmáticos y jurídicos dominantes».⁴⁵

Si bien los discursos inquisitoriales y del poder real abogaban por la censura de todo lo que se alejaba de la mencionada ortodoxia, al igual que Chartier, Manuel Peña constata una multiplicidad de prácticas que consiguieron apartarse de aquellos discursos, ya de por sí ambiguos y cambiantes. En este sentido, este autor concibe la transgresión como el desvío de la norma dogmática y jurídica dominante de naturaleza religiosa, moral y política, aunque en aquel momento fuese imposible concebir esas tres naturalezas por separado.

La reconstrucción histórica de este ‘modelo católico’ siempre ha dejado sitio a las excepciones, entendidas como transgresiones puntuales o como ejercicios privilegiados de libertad [...], sobre los que siempre se impusieron las normas, basadas en un amplio

⁴³ Aun así, Chartier sitúa que el concepto de autor se condensa en momentos cruciales como el que tiene lugar a finales de la Edad Media, y figuras que finalmente también son canónicas, como Dante, Petrarca, Christine de Pizan o Boccaccio, quienes se atreven a escribir desde una posición que hasta entonces había estado reservada a los clásicos y padres de la Iglesia, rompiendo con las glosas y comentarios. CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, p. 21.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ PEÑA DÍAZ, Manuel, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid: Cátedra, 2015, p. 13.

concepto de intolerancia, defendido y amparado por un sistema político y religioso cristiano.⁴⁶

Lo mismo ha sostenido Bartolomé Clavero al referirse a la ambivalencia de la transgresión entre los siglos XII y XVIII, a medio camino entre lo jurídico y lo religioso. Aunque su ejemplo de la *viuda fornicatrix* no tenga que ver con la escritura, plantea el mismo problema: el pecado se sancionaba jurídicamente y presuponía la existencia de una subjetividad anclada a su alma pecadora. Nace así la responsabilidad de la transgresora ligada a la conciencia de culpabilidad y la confesión sacramental. Se pone, así, el acento en la voluntad del pecador, mucho más importante que la inconsciencia del delator de la norma secular, aunque el pecado también se castigase por dicha vía.⁴⁷

Por otro lado, según Peña Díaz, habría que diferenciar entre los discursos censorios de la represión y sus prácticas reales, puesto que no hubo una aplicación de la persecución al pie de la letra y muchas de las normas se fueron creando debido a la necesidad de atender nuevos casos concretos. En la práctica, el aparato de control censorio del Santo Oficio fue poco eficaz.⁴⁸ Por ejemplo, «la vigilancia de la Inquisición sobre la literatura parecía en la teoría tremenda, pero en la práctica fue de poca importancia».⁴⁹ Debido a este desajuste entre la teoría y la práctica en algunos campos, se produjeron importantes transgresiones relacionadas con la escritura y la lectura:

Las prácticas culturales no tienen un sentido estable. Así entre la norma y la transgresión se fraguaron diversas lógicas de la razón ajenas a la supuesta intencionalidad ortodoxa de censores y autores. Se impusieron coerciones, se expurgaron y se quemaron libros, pero también existieron resistencias, lecturas oblicuas, ocultaciones de libros prohibidos o permitidos, incluso en medio de la coerción, fuese del confesor, del inquisidor o del mismísimo mercado.⁵⁰

La ambivalencia mencionada por Manuel Peña entre la rigidez de las normas y la cantidad de prácticas que incurrían en violaciones de dichos discursos manifiesta que muchas desviaciones llegaban a corregirse, mientras que otras no. Tres de estas prácticas han sido detalladamente expuestas por Antonio Castillo Gómez, quien hace uso del

⁴⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁷ CLAVERO SALVADOR, Bartolomé, «Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones», en TOMÁS Y VALIENTE, Francisco et al (ed.), *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid: Alianza, 1990, pp. 61-64.

⁴⁸ PEÑA DÍAZ, Manuel, *Escribir y prohibir*, p. 15.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 16-17.

término para referirse a las escrituras disidentes de la Edad Moderna. En sus trabajos dedicados a los libelos, pasquines y grafitis, la transgresión vendría a significar que «l'inscription du message dans l'espace public impliquait un acte de pouvoir, une action au contenu politique accomplie à travers l'écrit»,⁵¹ que estaría en desacuerdo con algún aspecto del discurso hegemónico.

Si tout texte critique, dissident ou injurieux faisait l'objet de la censure, c'était encore plus vrai s'agissant de mots inscrits dans l'espace public. L'acte de les dévoiler publiquement défiait à son tour la censure et impliquait une transgression de celle-ci plus ou moins prolongée.⁵²

La ruptura de los límites que opera por medio de la escritura tiene que ver, en estos casos, con la difusión pública – en paredes y calles, en forma de textos con dibujos, coplas y poemas que luego se memorizaban y cantaban, lo cual facilitaba su difusión – de mensajes que no interesaba que se dieran a conocer y que muchas veces estaban reservados a minorías, o simplemente eran mensajes injuriosos y atentaban contra la Iglesia, el estado, la fama de personajes públicos o el honor de individuos privados.⁵³

En el corazón de la transgresión se encontraba la escritura que rompía con el monopolio de la autoridad y, en este caso concreto, tanto la autoridad como su contestación se plasmaban en el espacio público. La acción disidente de escribir y colgar pasquines o pintar grafitis generaba, tomando las palabras de Béatrice Fraenkel, «actos de escritura» ilegítimos que otorgan un carácter performativo a la escritura.⁵⁴ La naturaleza criminal de estos actos redobla su valor transgresor que, como Castillo Gómez confirma, ejercía una ofensa en el plano «político, social, religioso y moral».⁵⁵ Podemos hablar por tanto de una transformación a nivel global o total, puesto que los distintos aspectos de la vida social no estaban separados.

En un trabajo anterior, Castillo Gómez hacía uso del mismo concepto para tratar con los mismos; casos de «quienes han querido burlarse de algún convecino o simple y llanamente han pretendido hacer gala de una forma de libertad tan sencilla y transgresora como a veces puede ser la de escribir». Concretamente, se centra en las llamadas

⁵¹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «'Être non seulement libelle...'», p. 309.

⁵² *Ibidem*, p. 310.

⁵³ *Ibidem*, pp. 315 y 324-327.

⁵⁴ FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura. Cuando escribir es hacer», *Thémata: Revista de filosofía*, 56, 2017, pp. 319-329; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «'Être non seulement libelle...'», pp. 310 y 315.

⁵⁵ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «'Être non seulement libelle...'», pp. 311 y 326-327.

escrituras criminales, que no son sino «escrituras de protesta enfrentadas a la palabra impuesta» o, en ocasiones, simples escrituras «con fines de expresión y creatividad, resultando o siendo considerado muy a menudo un verdadero y propio crimen: las escrituras populares libres resultan así escrituras criminales».⁵⁶ El carácter transgresor de la escritura es pues indesligable, según este argumentario, de su estatuto criminal:

Carteles y libelos infamantes que se han conservado lo deben a su calificación criminal, en cuanto fueron perseguidos y retirados de las paredes como pruebas inculpatorias, incorporados o copiados en los expedientes abiertos contra los presuntos autores de tales delitos, formando así la denominada escritura criminalizada.⁵⁷

Un estatuto criminal que depende de la infracción del espacio gráfico controlado por las élites de la ciudad moderna, aunque también era vulnerado en numerosas ocasiones por dichas élites.⁵⁸ Los autores de libelos, grafitis y otras prácticas subversivas similares incurrían «en un delito, un crimen, el de transgredir escribiendo» (fig. 3).⁵⁹ En estos casos, el concepto de autor continúa ligado, de manera negativa, es decir, por omisión, a la trasgresión.

A pesar de que dichas escrituras infamantes fuesen, por su naturaleza, transgresoras, había otras muchas escrituras no infamantes que, aunque no eran transgresoras, pues estaban permitidas y tenían una función social de castigo y represión, atentaban contra la integridad moral de las personas, «como por ejemplo las listas de pecados y excomulgados que se clavaban en las puertas de las iglesias [...] o los sambenitos escritos que colgaban a los acusados».⁶⁰

Los vejámenes universitarios eran otras escrituras de carácter satírico-literario respaldadas por las instituciones y el poder: «Y así, tras la inversión del ceremonial religioso y con un ‘sepan cuantos’, el vejamen alude a la locura reinante en ese día ‘en el que la Universidad sale de madre’ y todo anda sin pies ni cabeza. Era el reino ocasional de la eutrapelia».⁶¹

⁵⁶ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Amanecieron en todas las partes públicas...’», pp. 144-149.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 149.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 147 y 149. «Bien des pasquinades des débuts de l'époque moderne c'est du côté des élites, des nobles, des courtisans et des religieux qu'il faut chercher la volonté de contester et de diffamer». CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Être non seulement libelle...’», p. 323.

⁵⁹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Amanecieron en todas las partes públicas...’», p. 150.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 151.

⁶¹ EGIDO, Aurora, «Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin hispanique*, 92, 1, 1990, p. 313.



Figura 3. Reproducción notarial del libelo difamatorio contra dos frailes publicado en Faenza, Archivio di Stato di Bologna, Tribunale del Torrione, reg. 1648, c. 198v. Cfr. CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Words on Walls: An Approach to Exposed Writing in Early Modern Europe», 2020, *Jems* 9, p. 75.

Finalmente, si bien este apartado vincula el concepto de transgresión a la Edad Moderna, creemos que sigue incorporando elementos de la metáfora nietzscheana; recordemos que la transformación dionisiaca era una práctica que implicaba un peligro para la vida en comunidad. Por lo tanto, cualquier transformación o conflicto de escritura que implique un riesgo para la paz social, ya sea en la *polis* griega o en la ciudad moderna, constituirá una ruptura similar. Los diferentes niveles de transgresión será lo que trataremos de medir en nuestro corpus, donde las autoras, en lugar de decirlo todo como el texto sadeano, parece más bien que tratan de decir algo que será nuestra tarea descifrar.⁶²

⁶² Una paz social que jamás es pacífica, pues la escritura es uno de los elementos que refleja que la *Grafosfera*, en términos de Debray, no es solamente un lugar de calma y comunicación pacífica, sino que se convierte, las más de las veces, en un espacio de conflicto. DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* [1992], Buenos Aires: Paidós, 1994, p. 176.

1. 3. Escribir siendo mujeres: un asunto de transgresión

El anhelo de disolución subjetiva y de aproximación metalingüística al hecho de escribir que latía en los autores malditos sentó las bases de lo que se denomina transgresión en el plano literario. Sin embargo, dicha tradición, como mencionábamos, masculina, ha ignorado figuras femeninas que se cuentan por decenas y tienen precedentes en las escritoras modernas, como la polémica poetisa y dramaturga Aphra Behn, la tardomoderna Mary Shelley, hasta llegar a contemporáneas como Pizarnik, Anaïs Nin o Anna Kavan. En realidad, la lista es interminable. Por esta razón, nos gustaría recoger ese espíritu de ruptura sin comulgar con el listado de autores, sino tomando el aliento del escrito como posible elemento de discordia con el orden establecido. Creemos útil conservar la lista de palabras clave que proporcionaba Sollers: misticismo, erotismo, locura y literatura, que remiten al espíritu de Bataille, quien añadiría la muerte, el sacrificio y el exceso. Sin embargo, estos términos se resumen en uno: la disolución de los límites impuestos por la cultura. Cuáles sean esos límites dependerá de la cultura que esté en análisis.

Encontramos un esfuerzo por unificar la escritura de mujeres y la transgresión en *Chastity and Transgression in Women's Writing, 1792-1897*, que retoma una serie de escritoras anglosajonas de los siglos XVIII y XIX, mayormente británicas, salvo el caso de una escritora norirlandesa, Sarah Grand. En el capítulo segundo, «‘To think, to decide and to act’: Radical Fictions of Transgression and Vindication»,⁶³ se pone en juego un concepto de transgresión distinto del nietzscheano: al tratarse de una reivindicación feminista, la transgresión pretende desajustar el orden patriarcal, albergando así una importante carga política.

La expresión «sexual transgression»,⁶⁴ sin embargo, señala la supuesta desviación de las normas morales que llevan a una mujer a convertirse, por ejemplo, en prostituta. De hecho, el punto de partida del libro es la colección de grabados de Hogarth titulada *The Harlot's progress*, que trata del ‘descenso irrevocable’ de una joven hacia la prostitución.⁶⁵ Mary Wollstonecraft, Hays y Opie reinterpretan en sus novelas este motivo concediendo amabilidad al personaje: «The sexually transgressive protagonists of

⁶³ EBERLE, Roxanne, «‘To think, to decide and to act’: Radical Fictions of Transgression and Vindication», en EBERLE, Roxanne (ed.), *Chastity and Transgression in Women's Writing, 1792-1897*, London: Palgrave, 2002, pp. 76-105.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 77.

⁶⁵ HOGARTH, William, *A Harlot's Progress*, 1731-1732, BMu, Registration number S,2.21.

Wollstonecraft, Hays, and Opie are heroic and proactive, rather than fallen and passive». ⁶⁶ La heroína romántica transmite simpatía al lector, aunque en el pasado hubiera realizado una «sexual transgression». Otra transgresión, acaso más veraz, consiste en contar esas historias sobre el peligro sexual, la prostitución, la seducción masculina, la violación y la persecución, cuestiones que estaban en los márgenes de lo decible: «What tyranny is this? [...] why should the heart be controlled?» ⁶⁷

En otro volumen dedicado a esta cuestión, *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*, ⁶⁸ observamos un uso similar del término, asociado a la ruptura de límites de lo que puede contarse. Bell Books es ilustrativa a este respecto: transgredir significa hacerse oír cuando se trata de narrar el horror y la violencia. ⁶⁹ El activismo en defensa de los derechos de las mujeres se reivindica a través de la voluntad de sacar adelante un relato veraz, aunque el silencio sea una tentación recurrente: «For a woman writing from the margins [...] to write honestly may thus mean transgressing, violating the literary boundaries of the expected and accepted, [...] making noise. [...] The temptation of self-silence increases». ⁷⁰

Transgredir consiste en romper los tabúes que existen contra la palabra y publicar aquello sobre lo que no se puede hablar: «Publishing what is regarded as unspeakable». Ello conlleva violar los límites de lo familiar e incluso de la narrativa propia ⁷¹ Ahora bien, si la transgresión surge como una respuesta política frente a la violencia, ¿es posible hablar de este concepto en un contexto sociocultural más amplio y sin que se hayan producido agravios personales puntuales? Creemos que el término aquí utilizado presenta esta debilidad, ya que se entiende solo como respuesta individual, no como parte de un proceso de inventiva más amplio y generalizado.

Sin embargo, a pesar de dicha debilidad y de la distancia temporal, la transgresión conserva todavía algo de su carácter filosófico. Recordemos la sensación de peligro que advertía Nietzsche como característica del momento de asumir a Dionisos dentro del panteón olímpico. Esa sensación es la que pretendemos trasladar aquí. Podemos afirmar

⁶⁶ EBERLE, Roxanne (ed.), «'To think, to decide and to act'», p. 78.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 78-79 y 83.

⁶⁸ LASHGARI, Dierdre (ed.), *Violence, Silence, and Anger. Women's Writing as Transgression*, Virginia: University Press of Virginia, 1995.

⁶⁹ LASHGARI, Dierdre «Introduction. To Speak the Unspeakable: Implications of Gender, 'Race,' Class, and Culture», en LASHGARI, Dierdre (ed.), *Violence, Silence and Anger*, pp. 1-17.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 2.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 2, 4 y 9.

que el concepto alude a la ruptura de los límites, a la incursión en los alrededores de lo que Jacques Lacan llamó lo real para designar lo que está más allá del sentido, del lenguaje simbólico, del territorio conocible.⁷² Transgredir es dar un paso más, tratando de derribar el tabú, la prohibición, el horizonte de sentido que caracteriza la organización de la vida social y la cultura. En el caso de la escritura, la transgresión puede producirse sobre cuestiones de forma o de contenido: cómo el autor del escrito retrata la realidad de su tiempo, si desafía las normas morales o políticas, si en los propios textos se reinterpretan los discursos ideológicos, si un autor se excede en sus consideraciones religiosas, científicas o filosóficas.

Si consideramos la situación en la que se encontraban las mujeres que, por el motivo que fuese, decidieron coger la pluma en la España de los siglos XVI y XVII, la transgresión derivaba aquí de la autoría de quien escribiese el texto, noción, como hemos visto, que despuntó en la Edad Moderna ligada a los límites de la prohibición.⁷³ La autoría femenina, sobre todo en ciertas materias como la religión, estuvo muy negativamente valorada e incluso prohibida, como el *librico* de doctrina cristiana de Isabel Ortiz.⁷⁴ La norma que condenaba a la mujer al silencio y a la educación doméstica no se cumplía en todos los ámbitos.⁷⁵ Pero los asuntos poéticos también fueron atacados por intelectuales como Quevedo, de quien es conocido que llamaba ‘hembrilatinas’ a las mujeres que osaran hacer uso de su capacidad para escribir.⁷⁶

Otro de los terrenos en los que las mujeres transgredieron los imperativos de su tiempo fue el teatro, donde dramaturgas, autoras de comedias y actrices hicieron un uso público de su pluma y de su cuerpo,⁷⁷ desafiando las sucesivas prohibiciones y ataques por parte, sobre todo, de quienes ocupaban la tertulia, un espacio en la parte más alta del

⁷² LACAN, Jacques, *Le Séminaire 22, RSI*, 10 de diciembre de 1974, STAFERLA, p. 11. Disponible en: <<http://stafarla.free.fr/>> (Acceso: 20/03/2022). Lo real como imposible o inalcanzable se corresponde con la divinidad de la teología negativa y sirve como punto de partida de la construcción del sentido a partir de la falta.

⁷³ CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, p. 21.

⁷⁴ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid: Akal, 2006, pp. 160-196.

⁷⁵ CRUZ, Anne, «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», en BARANDA, LETURIO Nieves, CRUZ, Anne (coords.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación* [2018], Madrid: UNED, 2018, pp. 63-84; BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España Moderna*, Madrid: Arco Libros, 2005, pp. 65-90.

⁷⁶ PROFETI, María Grazia, «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, pp. 235-284.

⁷⁷ ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción, «La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII», en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000, pp. 15-46.

corral reservado a un público escogido de moralistas, doctos y teólogos.⁷⁸ La polémica del teatro, que tan pormenorizadamente sacó a la luz Emilio Cotarelo y Mori, tuvo como uno de sus ejes centrales la preocupación por lo femenino, concretamente, por la exhibición del cuerpo y la palabra de las actrices en el escenario:

Como si en la representación de estas o las otras acciones humanas; al expresar tales o cuales afectos o emitir ideas más o menos comunes, hubiese, desde el momento en que se exponen al público, por medio de una ficción viva y enérgica, algo de ofensivo al natural pudor o a la dignidad, algo que nos desagradase a nuestros propios ojos, no faltaron, en todos tiempos, espíritus austeros ó escrupulosos que, en nombre de una moral variable [...] pero constante en su fundamento, repugnaron aquella exhibición y reproducción de lo que pasó o pudo haber pasado, hechas con todas las apariencias de verdad.⁷⁹

Las actrices fueron objeto de constantes infamias contra su profesión. Frente a esta vertiente misógina que condenaba los escritos de mujer y su actuación pública, en las clases nobles y, en menor medida, en las burguesas y de clase media, el discurso a favor del uso de la pluma por parte de la mujer se fortaleció gracias a una tradición que hunde sus raíces en la Edad Media: la llamada *Querrela de las mujeres*.

En su introducción al cuarto tomo de *Breve historia feminista de la literatura española*, Iris Zavala dirigía el problema de los escritos de mujer hacia la necesidad de dar testimonio de una pluralidad de mundos que no se tuvo en cuenta en los relatos de legitimación que dieron lugar a la creación de las identidades modernas. Pero lejos de querer incorporar una lista de autoras a un canon tan tradicional como el que se cuestiona, replanteamos, tomando las palabras de Zavala y siguiendo la estela de otras investigaciones previas, la «necesidad urgente de relectura de los textos culturales»,⁸⁰ lo cual implica a su vez un alejamiento de las posiciones historiográficas rígidas cuyas normas, inconscientes o no escritas, habían asegurado hasta hace unas décadas la pervivencia de un relato literario masculino, salvo excepciones.

La dificultad de la mujer para ejercer la autoría ha sido doble. Retomamos las palabras de Zavala cuando dice que si Bajtín «afirma que el autor es un yo que al decir

⁷⁸ SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Todo Madrid es teatro, Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro. Catálogo de la exposición de La casa de Lope de Vega*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2018, pp. 19, 68, 74.

⁷⁹ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], Granada: Universidad de Granada, 1997, p. 8. Cotarelo llega a hablar de «pasiones ilícitas» y de «intenciones y actos» propios de los gabinetes.

⁸⁰ ZAVALA, Iris M., «Introducción», pp. 7-13.

yo dice otro», entonces la mujer debe «decir yo como autora, desde una otredad que acepta como heterogénea».⁸¹ El yo-autor bajtiniano ni siquiera se cumple punto por punto en el caso de la mujer, cuya subjetividad ha sido sistemáticamente cuestionada, cuestionamiento este que, a nuestro juicio, debe servir para poner en crisis la construcción de la subjetividad moderna.

Nos hemos acercado a varios tipos de transgresión: la nietzscheana, que se relaciona con la domesticación de la furia de Dionisos; la representada por Bataille y su elogio del exceso; la que retoman Sollers y la tradición sesentayochista, donde el exceso es reivindicado como máquina de guerra político-literaria; la histórica y política, especialmente centrada en el siglo XVII hispano; y, por último, la feminista, que se construye frente al patriarcado como su enemigo político.

A continuación, retomamos la pregunta de si es pertinente hablar de una transgresión en el caso de las autoras de comedias y, sobre todo, en las dramaturgas. Estas mujeres de la España áurea comparten el nexo de la escritura. Unas pocas como autoras, algunas más encargándose de la puesta en escena y poniéndole voz, imagen, cuerpo y transitando calles, teatros, corrales y otros espacios.

Con ocasión del análisis de los textos y paratextos dramáticos, hemos elaborado la siguiente categoría indispensable, la primera de una serie de tres, que es *sujeto gráfico*. Lo gráfico alude a la capacidad para acceder al entorno de la cultura escrita, así como a la difusión, representación y alcance de la escritura. Todo ello genera un modo de ser, una subjetivación particular en las escribientes que también son las escritoras.

2. TRES CONCEPTOS DE LO PÚBLICO: ESPACIO, OPINIÓN, ESFERA

2. 1. La teoría clásica de las esferas y el nacimiento de la opinión pública

Se ha escrito mucho acerca del espacio público y de otras nociones que están íntimamente ligadas a él, como la esfera y la opinión públicas. Los precedentes teóricos más visibles de estos conceptos los encontramos en Hannah Arendt y Jürgen Habermas.⁸² Además de

⁸¹ *Ibidem*, p. 9.

⁸² ARENDT, Hannah, «La esfera pública y la privada», en ARENDT, Hannah, *La condición humana* [1958], Buenos Aires: Paidós, 2009, pp. 37-95; HABERMAS, Jürgen, *Facticidad y validez: sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso* [1992], Madrid: Trotta, 2010, pp. 417, 440-463. Véase la nota del traductor en la página 441 sobre la relación entre la espacialidad y lo público: «Es la insistencia del autor en esta metáfora espacial la que me lleva a mantener para el término alemán *Öffentlichkeit* la traducción de ‘espacio público’ o ‘espacio de la opinión pública’, en lugar de

estos autores con los que nos introduciremos en la cuestión, a lo largo de esta reflexión y en el trabajo de investigación con las fuentes irán surgiendo otros que ofrecerán un enfoque diverso. Así pues, simplemente quisiéramos adelantar algunas voces críticas respecto de una visión demasiado pacificada de la opinión: Thomas Hobbes, Carl Schmitt, Wilhelm Bauer, Heinrich Lutz, Martine van Elk, Joan B. Landes, son algunos de ellos. Nuestro objetivo es no perder de vista que la opinión surge ante todo en un espacio de conflicto.

Volviendo a Habermas, este partió de la distinción de Arendt entre esfera pública y esfera privada para su teorización sobre la aparición de la opinión pública al final de la Edad Moderna europea.⁸³ Una parte de la crítica posterior ha considerado que la noción de publicidad de Habermas se focaliza en la sociedad ilustrada de las revoluciones burguesas europeas y que, por ello, el principal agente que ejerce y transmite la opinión pública es el ‘sujeto burgués’ en un ambiente ideal de tolerancia y comunicación.⁸⁴ A pesar de esta objeción, el autor de *Historia y crítica de la opinión pública* hace en este trabajo de juventud un recorrido histórico por la evolución de dicho concepto de publicidad, deteniéndose brevemente en los siglos XVI y XVII en un contexto previo a las mencionadas revoluciones, para mencionar una serie de cambios que dice tuvieron lugar en el mundo de la información y las noticias, relacionados con las reformas religiosas, lo cual ha sido posteriormente desarrollado por Lutz. La marea de publicidad que se generó en torno a tales acontecimientos y otros que vivió el continente en la Edad Moderna dio lugar a un nuevo concepto de lo público, que se plasmó en un incremento de la expresión escrita.⁸⁵

Hannah Arendt estableció una comparativa entre la antigüedad clásica, centrándose en la *polis* griega y en Roma, y lo que la autora denomina época moderna, que se desarrolló, en su opinión, entre los siglos XVII y XX. Para los griegos de las ciudades-

‘esfera pública’. Esta última traducción, que se ha impuesto por influencia americana (creo que la traducción *Öffentlichkeit* por *public sphere* proviene de H. Arendt o de su círculo), parece quererse abstraer expresamente de metáforas espaciales». Para un primer acercamiento a estos conceptos por parte de Habermas, véase: HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública* [1962], Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982, pp. 124-171.

⁸³ BOLADERAS CUCURELLA, Margarita, «La opinión pública en Habermas», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 26, 2001, pp. 51-70.

⁸⁴ CASTILLO GÓMEZ, Antonio y AMELANG, James, «Introducción», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio y AMELANG, James (dirs.), *Opinión pública y espacio urbano*, p. 9; OLIVARI, Michele, *Avisos, pasquines y rumores: los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 13-14.

⁸⁵ LUTZ, Heinrich, *Reforma y contrarreforma. Europa entre 1520 y 1648* [1979], Madrid: Alianza, 2016, p. 36; BOLADERAS CUCURELLA, Margarita, «La opinión pública en Habermas», p. 58.

estado, la distinción entre lo público y lo privado era tajante, y comportaba una serie de privaciones o «deprivations» para quienes permanecían en el ámbito privado ligados al hogar y la familia, el *oikos*. En definitiva, Arendt pinta una *polis* griega donde el hombre libre, es decir, el ciudadano, ejerce su igualdad en la vida pública y puede ser feliz. En esta lógica algo perversa, la violencia formaba parte únicamente del ámbito privado, que era prepolítico, aunque no llegaba, según la autora, a subsumirse en la lógica del todos contra todos.⁸⁶

La autora sitúa la época moderna – que, insistimos, no es la Edad Moderna en el sentido historiográfico que manejamos, aunque sitúa su aparición en el siglo XVII y los estados-nación – como aquella donde emerge la esfera de lo social. Esta emergencia desdibuja las antiguas fronteras de lo privado y lo público y cambia el sentido de ambos términos. Los estados-nación serán, gracias al marco westfaliano que denuncia Nancy Fraser,⁸⁷ el modelo representativo de este nuevo espíritu moderno que se caracteriza por el auge social de lo íntimo, lo individual y lo privado. Arendt pertenece a la tradición de quienes enmarcan a Rousseau como descubridor de la intimidad. Rousseau retomaría la cuestión de lo público enlazándolo con la noción de soberanía. Sin embargo, hallamos un vacío en el final de la Edad Media, al que la autora no dedica grandes reflexiones. Así pues, Arendt conceptualiza, como haría más tarde Habermas, el concepto de publicidad a partir del siglo de las revoluciones burguesas y el pensamiento ilustrado, aunque hubiera elementos para conceptualizarlo antes:

La distinción entre la esfera privada y pública de la vida corresponde al campo familiar y político, que han existido como entidades diferenciadas y separadas al menos desde el surgimiento de la antigua ciudad-estado; la aparición de la esfera social, que rigurosamente hablando no es pública ni privada, es un fenómeno relativamente nuevo cuyo origen coincidió con la llegada de la Edad Moderna, cuya forma política la encontró en la nación-estado.⁸⁸

Lo interesante del auge de lo social definido como la vuelta de lo privado hacia un terreno público – «esa esfera curiosamente híbrida donde los intereses privados adquieren significado público, es decir, lo que llamamos ‘sociedad’» – es que significó un vuelco de las nociones clásicas y un borrado de las diferencias fundamentales.⁸⁹ Siguiendo la

⁸⁶ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, pp. 39-44.

⁸⁷ FRASER, Nancy, *Escalas de justicia* [2008], Barcelona: Herder, 2008, pp. 145-184.

⁸⁸ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, p. 41.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 46-47.

línea de Wilhelm Bauer, no compartimos que el marco wesftaliano sea el único vértice para situar la aparición de la opinión, sino que esta existía previamente.⁹⁰

A pesar de esta disipación de fronteras, que Arendt considera sustancial para entender el paso hacia la época moderna, su texto contiene algunas consideraciones que nos gustaría problematizar, como la distinción de lo público y lo privado. Su distinción férrea se difumina, de hecho, en las obras de nuestro corpus, cuyos espacios reales – de domesticidad, privacidad o conventuales – son tan híbridos que no se ajustan a la rigidez del concepto, sino que ejemplifican la resistencia de toda fuente histórico-literaria a una interpretación reduccionista.

Cuando Arendt define lo ‘público’, lo hace relacionándolo precisamente con el espectáculo y la performatividad. Ambos, dice, tienen que ver con la excelencia humana:

La propia excelencia, *arete* para los griegos y *virtus* para los romanos, se ha asignado desde siempre a la esfera pública, donde cabe sobresalir, distinguirse de los demás. Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca igualada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros, y dicha presencia exige la formalidad del público, constituido por los pares de uno, y nunca la casual, familiar presencia de los iguales o inferiores a uno [...]. Ninguna actividad puede pasar a ser excelente si el mundo no le proporciona un espacio adecuado para su ejercicio.⁹¹

La piedra de toque que garantiza la separación de estos ámbitos es la propiedad privada: «El único modo eficaz de garantizar la oscuridad de lo que requiere permanecer oculto a la luz de la publicidad es la propiedad privada, lugar privadamente poseído para ocultarse».⁹² La visión de Hannah Arendt parte de una idealización excesiva del ámbito público que ella sitúa, con cierta nostalgia de un origen democrático ideal, en la

⁹⁰ BAUER, Wilhelm, *La opinión pública y sus bases históricas* [1914], Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2009, pp. 29-72.

⁹¹ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, pp. 58-59.

⁹² *Ibidem*, p. 77. Arendt desarrolla su argumento en defensa de la propiedad privada como punto fundamental para la separación de la – a nuestro juicio, idealizada – esfera de lo público tras haber señalado que el socialismo y Karl Marx quisieron abolir la esfera pública, este último sobre todo al pretender abolir el estado (*Ibidem*, p. 60), y que Proudhon, que se figuraba las consecuencias negativas, en realidad no pretendía abolir del todo la propiedad privada (*Ibidem*, p. 67).

antigüedad clásica.⁹³ Habermas también incorpora esta visión edulcorada de Grecia junto con una noción trascendente de la esfera pública como comunidad política.⁹⁴

A pesar de que la perspectiva de Arendt resulta anticuada y ajena a la historia cultural, algunas de las reflexiones derivadas de su pensamiento merecen tenerse en cuenta:

El espacio de la aparición cobra existencia siempre que los hombres se agrupan por el discurso y la acción, y por lo tanto precede a toda formal constitución de la esfera pública y de las varias formas de gobierno, o sea las varias maneras en las que puede organizarse la esfera pública.⁹⁵

Esta visión del espacio como elemento previo a la constitución formal de la esfera pública dota al concepto de espacio público de una elasticidad fructífera e interesante, aunque la misma autora proporcione una definición de poder demasiado ideal que no casa con el contexto histórico ni el espíritu de los siglos XVI y XVII: «El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales».⁹⁶ En definitiva, de Arendt se extraen algunas ideas relevantes para una reelaboración de los términos que aquí proponemos. Destacamos la performatividad ligada al concepto de publicidad y la definición del espacio previo a la esfera pública normativa y, por lo tanto, mucho más informal que esta. En cuanto a la supuesta disolución de las esferas de lo público y lo privado, ello incurriría en contradicción con el lugar común que asocia lo público a lo masculino y lo privado a lo femenino, inaugurando un debate que se trasladó al feminismo.

La teoría de Habermas, aunque revisada, se ha considerado insuficiente, al ubicar el nacimiento de lo público en el marco westfaliano, sin tener en cuenta los entornos de la monarquía hispánica del siglo XVII. Consideramos la generación de opiniones públicas

⁹³ Así lo interpreta Joan B. Landes: «The dominant schools of American political thought persist in celebrating a utopianized version of ancient Greek». Véase: LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, New York: Cornell University Press, 1988, p. 4.

⁹⁴ No obstante, la visión de Habermas se contradice con la de Arendt, puesto que aquel dice que la opinión pública surge en la Edad Moderna, contrariamente al borrado de las fronteras de lo público y lo privado que anunciaba la autora. La herencia arendtiana en lo que respecta a Grecia como origen de la categoría de lo público se puede consultar en: HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, p. 43. Con respecto a la crisis de la distinción entre lo público y lo privado que, según Arendt, se produce en la Edad Moderna, véase: ARENDT, Hannah, *La condición humana*, p. 41; ZARAGOZA, Mario A., «Esferas públicas y apropiación del mundo social. Habermas y Arendt miradas comunes», *Sphera Publica*, 2 (18), 2018, pp. 93-116.

⁹⁵ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, p. 222.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 223.

como un proceso inacabado y dinámico que no se construye en un sentido unidireccional ni se corresponde de ninguna manera con un equilibrio comunicativo.⁹⁷

2.2. Sospecha y denuncia: lo público como ideología

Estudiosos como Michele Olivari y Rafael Valladares y muchos otros a nivel internacional han intentado rellenar el vacío histórico heredado por Habermas sobre lo público y lo privado, defendiendo la existencia de una opinión pública en diversos ámbitos mucho antes del siglo XVIII.⁹⁸ Autores como Teófanos Egido han puesto el acento en el Siglo de Oro hispano, donde existió un tipo de opinión que no coincide exactamente con la habermasiana.⁹⁹ Para el autor alemán, la publicidad tiene que ver con el ejercicio público de la razón, lo que la enmarca en un modelo ilustrado opuesto al Barroco, más acorde al pensamiento de Hobbes.¹⁰⁰

Esenciales para que circularan las opiniones de manera pública fueron una serie de espacios. Los más conocidos eran llamados mentideros, que se formaban en plazas, en Madrid y otras ciudades. Pero las plazas y la calle en general también eran espacios idóneos para esta circulación (fig. 4).¹⁰¹ En este sentido, es ilustrativa la cita que aporta

⁹⁷ CRESPI, Irving, *El proceso de opinión pública* [1997], Barcelona: Ariel, 2000, p. 21.

⁹⁸ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Cultura escrita y espacio público en el Siglo de Oro», *Cuadernos del Minotauro*, 1, 2005, p. 38; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «There are lots of papers going around and it'd be better if there weren't». Broadsides and Public Opinion in the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century», en ROSPOCHER, Massimo (ed.), *Beyond the Public Sphere: Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bologna / Berlin: Il Mulino / Duncker & Humblot, 2012, pp. 229-230; VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra. Imágenes de Príncipes y Restauración de Portugal*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 2002; OLIVARI, Michele, *Avisos, pasquines y rumores*, p. 13.

⁹⁹ EGIDO LÓPEZ, Teófanos, «Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)», en ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, BELENGUER CEBRIÀ, Ernest (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, pp. 567-590; EGIDO LÓPEZ, Teófanos, *Opinión y propaganda en la Corte de los Austrias*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

¹⁰⁰ De manera opuesta al pensamiento de Hobbes, que entiende lo público como un espacio naturalmente conflictivo, Kant ofrece un modelo ilustrado de publicidad burguesa, precedente de todo el planteamiento racionalista contra el que nos posicionamos. KANT, Immanuel, «De la concordancia de la política con la moral según el concepto transcendental del derecho público», en KANT, Immanuel, *Hacia la paz perpetua. Un esbozo filosófico* [1795], Barcelona: Círculo de Ediciones, 2011, pp. 67-74. «Contra ciertas teorías del discurso posmodernas, Habermas insiste en su posición: «los discursos no dominan por sí mismos, sino que es su fuerza comunicativa la que influye y permite determinados tipos de legitimación». BOLADERAS CUCURELLA, Margarita, «La opinión pública en Habermas», p. 63; HABERMAS, Jürgen, «Prefacio a la edición alemana de 1990» en HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica* (reed. Barcelona: GG, 2017), pp. 1-36.

¹⁰¹ OLIVARI, Michele, *Avisos, pasquines y rumores*, pp. 29-32. Además de las plazas y mentideros, destacan ejemplos de ocupación del espacio público como las fiestas de 1571 (*Ibidem*, pp. 40-47) y el episodio de los pasquines de Antonio Pérez (*Ibidem*, pp. 48-56.), y también espacios como las tertulias, librerías, farmacias, barberías (*Ibidem*, pp. 95-96), tipos de textos como avisos, relaciones, pasquines que circulaban en plazas públicas. CASTRO IBASETA, Francisco Javier, «Mentidero de Madrid: la Corte como comedia», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio y AMELANG, James (dir.). *Opinión pública y espacio*

Olivari de la calle como espacio «que decimos ser del Rey, y así a ninguno se le puede vedar el pasar por ella». Desde este punto de vista, la publicidad y lo público aparecen ligados al ‘libre’ uso de unos espacios que son previamente tutelados por la monarquía. Olivari menciona igualmente la importancia de la difusión de noticias y opiniones en el mundo rural. Una serie de espacios donde las prácticas de comunicación surgen a la par con las normas que las censuran o regulan. Por ejemplo, la figura del pregonero desempeñaba una función normativa y propagandística, al ser el encargado de leer pragmáticas que convertían la calle en un espacio de control.¹⁰²



Figura 4. Diego de Villanueva, Juan Minguet, *Vista del convento de las Descalzas Reales* (1758).
Disponible en: <<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=9755>>
(Acceso:2/02/2023)

Sin embargo, junto a la divulgación de información oficial oral y escrita, coexistía, muchas veces en conflicto, otro tipo de información y opinión, y ello es lo que nos lleva, tal como sugería Olivari, a cuestionar la idea racionalista de opinión y espacios públicos, puesto que en la Edad Moderna – y creemos que esto es extensible a otras épocas –, lo

urbano, pp. 43-58; MORENO SÁNCHEZ, Consuelo, «Los mentideros de Madrid», *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 18, 1991, pp. 165-169.

¹⁰² OLIVARI, Michele, *Avisos, pasquines y rumores*, pp. 25-28.

público surge junto con la violencia, el enfrentamiento o el desacuerdo, en medio de una sociedad, como cualquier otra, heterogénea, dinámica y en permanente conflicto.¹⁰³

A esta sospecha de la dimensión pública armoniosa, cabría añadir la revisión de posturas feministas como la de Joan B. Landes, quien, a partir del análisis de Habermas, elabora una reconceptualización de la relación entre las mujeres y la esfera pública moderna: «If we think about the public sphere at all, it is difficult to ignore its gendered meanings». Si bien este concepto tiene una carga simbólica masculina, su constatación va más allá del lugar común que suele asociar lo público a lo masculino y lo privado a lo femenino e inicia su argumentación con una referencia etimológica a la palabra público: «Under the influence of pubes, adult men, male population. [...] A public action is authored from or authorized by the masculine position».¹⁰⁴ Así Landes se posiciona del lado de un feminismo de la sospecha para señalar la carga simbólica que el lenguaje concede a los conceptos, dotándolos de caracteres excluyentes similares a los de los individuos que los usan.

El contexto central de Landes es el mismo que el de Habermas: el nacimiento de la ideología republicana francesa en el seno del antiguo régimen tardo-absolutista. Nosotros, sin embargo, pretendemos quedarnos con esa independencia, de la que también hablaba la autora, que se operaba mucho antes de que las ideas ilustradas emprendieran una separación sexual más radical. Nos referimos a la mención que hace a propósito de la temprana Edad Moderna: «Early modern women of urban artisanal classes participated in a range of public activities and also shared work settings with men».¹⁰⁵

Landes estudia la participación de la mujer en la esfera pública previa al contexto ilustrado y que este ahogaría.¹⁰⁶ Las *salonnières*, líderes de la aristocracia tardo-absolutista que invitaban a individuos a su círculo, urdían tramas y proponían matrimonios entre personas de la élite y de estamentos inferiores. Este cambio de roles

¹⁰³ Podemos remitirnos, frente al racionalismo y el pensamiento casi utópico que Arendt y Habermas heredan del modelo ilustrado, a un realismo más cercano al análisis político de Thomas Hobbes, en la medida en que este considera que el espacio público es cedido al representante por parte de los súbditos. GABRIEL, Silvia C., «Un panorama actual de la discusión en torno al Leviatán de Thomas Hobbes. El origen del Estado absoluto», *Lecciones y Ensayos*, 86, 2009, pp. 73-95.

¹⁰⁴ LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere*, pp. 2-3.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁶ Landes apoya la idea de una fuerte separación de espacios que sobrevino en el siglo XVIII: «The eighteenth century marked a turning point for women in the construction of modern gender identity: public-private oppositions were being reinforced in ways that foreclosed women's earlier independence in the street, in the marketplace, and, for elite women, in the public spaces of the court and aristocratic household». Véase: LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere*, p. 22.

en torno a la influencia y la diversión tuvo lugar de manera paralela a una serie de inclinaciones artísticas que fueron consideradas manieristas por la oposición política. Es decir, lo que Landes denomina «counter public opinion» juzgaba tanto la participación de mujeres en estos espacios como otras cuestiones de carácter estético y político, que iban unidas. También hubo mujeres que participaron de una opinión contraria a las *salonnières*. Los valores reformistas y republicanos, por un lado, adalides del modelo romano, la domesticidad aristotélica y la castidad femenina, criticaban la coexistencia de mujeres y hombres en los salones, que se habían convertido en espacios para el recreo y la estética de lo particular, el detalle, lo afeminado, lo insignificante, lo falso.¹⁰⁷ Esto provocaba el rechazo de los absolutistas y de los republicanos.

El carácter mixto de los salones,¹⁰⁸ su sociabilidad al margen de la institución matrimonial, la capacidad de algunas para formar parejas de acuerdo con estrategias de conveniencia otorgaba a estos espacios la capacidad, a decir de Landes, de desplazar el poder dentro del orden social. Al estar organizados por mujeres, estos espacios más bien parecían una evolución casi paródica o inversa de los conflictos matrimoniales contra los que luchaban las heroínas de las comedias españolas del Setecientos. La oposición entre los *ethos* de sociabilidad y de domesticidad, a la que aluden también investigadoras como Benedetta Craveri, se diluía – como ha señalado Harth – en estas reuniones, donde las mujeres podían conducir la conversación en la que cada interlocutor diera su opinión, alterando así el monopolio masculino del uso de la palabra y rompiendo con las limitaciones de estructura familiar. Sin embargo, algunas investigaciones apuntan a que ellas cumplían más una función de moderadoras que de participantes. Posiblemente, se dieran los dos fenómenos a la vez. La crítica de estos espacios les atribuía un papel liminar análogo a las *coffee houses* y a las actrices ibéricas, presentes en espacios fronterizos y dinámicos.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Madame de La Fayette, La Rochefoucauld y La Bruyère continuarán una corriente de pensamiento que entra en la Ilustración, pero que retoma elementos previos como la crítica de los afeites por su antinaturalidad. LA BRUYÈRE, Jean de, *Los caracteres* [1688], Buenos Aires: Sopena, 1943, pp. 33-45. La guerra de sexos canalizada en la cuestión de los afeites será compartida más tarde por Rousseau.

¹⁰⁸ Los llamados salones eran lugares mixtos donde las mujeres dirigían la conversación, aunque su dirección se llevaba a cabo en unos márgenes retóricos y conductuales estrechos. Estas mujeres se dedicaban a promocionar a sus amigos en las academias y sus intentos por entrar en las instituciones verdaderamente relevantes a nivel científico se vieron frustrados. HARTH, Erica, *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Cornell: Cornell University Press, 2009, pp. 22-23, 200-201.

¹⁰⁹ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 17; LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere*, pp. 24-31, 53-57; CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación* [2001], Madrid: Siruela, 2003; CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, pp. 210-211.

Víctor Sampedro ha propuesto una reformulación del concepto habermasiano de opinión pública. Situar «la esfera pública ideal a comienzos del capitalismo y de la Ilustración, a finales del siglo XVII»¹¹⁰ no es la única falla que tiene la teoría de la comunicación y la opinión habermasiana. Sampedro ha señalado otros factores clave, como su excesiva idealidad, su carácter utópico, su racionalidad y la imposibilidad de que la opinión pública llegue a un consenso total. Concluye, por tanto, a favor de una matización del concepto de publicidad al que Habermas confería un carácter universal. Al hilo de esta cuestión y de manera similar a lo sostenido por Filippo De Vivo para la Edad Moderna, Sampedro propone la existencia de varias opiniones públicas, que se organizan siguiendo una jerarquía:

Podríamos pensar que existe no una, sino varias esferas públicas: una central y mayoritaria, rodeada de otras muchas periféricas y minoritarias. La esfera pública mayoritaria y central tiende al consenso y a consentir el poder asentado. La construyen, sobre todo, las instituciones políticas, informativas y demoscópicas con más recursos y poco abiertas a la participación directa.¹¹¹

Por su parte, Martine van Elk sostiene que las categorías de lo público y lo privado se redefinen ya en el siglo XVII, aportando una perspectiva de género sobre esta época previa al paradigma habermasiano,¹¹² al que acusa de ignorar las prácticas de exclusión de acuerdo con las cuales se fundó la opinión pública tal y como la había definido el autor alemán. Desde esta perspectiva crítica, el nacimiento de la esfera pública en el absolutismo monárquico tiene que ver con el nacimiento de lo que McKeon ha llamado la «domesticidad» – esfera de lo íntimo dentro de lo privado – y con su separación de esta.¹¹³

Esta separación se produce en el seno de las reformas. Martine van Elk pone el acento en la protestante y en la desigualdad sexual existente en los discursos de humanistas como Juan Luis Vives, Erasmo de Róterdam o Johan van Beverwijck, quienes defendían la educación de las mujeres solo en lo concerniente a su labor privada como

¹¹⁰ SAMPEDRO, Víctor, *Opinión pública y democracia deliberativa. Medios, sondeos y urnas*, Madrid: Istmo, 2000, p. 36.

¹¹¹ SAMPEDRO, Víctor, *Opinión pública y democracia deliberativa*, p. 37; DE VIVO, Filippo, «El 'Paternoster degli Spagnoli' la comunicación política en la Venecia del Cinquecento», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio y AMELANG, James (dir.), *Opinión pública y espacio urbano*, pp. 357-372.

¹¹² ELK, Martine van, *Early Modern Women's Writing. Domesticity, Privacy, and the Public Sphere in England and the Dutch Republic*, Londres: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 27-80.

¹¹³ MCKEON, Michael, *The Secret History of Domesticity*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, pp. 3-109.

instructoras de los hijos y sirvientes en asuntos espirituales, al igual que haría Rousseau un par de siglos después.¹¹⁴ Dicha labor educativa debía limitarse al interior del hogar, revitalizado en el siglo XVII, y con el foco puesto siempre en evitar caer en la pérdida de modestia y el descontrol sexual, ya fuese propio o de sus hijas. En este contexto, la escritura de las mujeres holandesas e inglesas es interpretada por Martine van Elk como un conjunto de producciones culturales que, si bien en ocasiones podían concebirse como mero pasatiempo, aunque estuviesen impresas, incorporan a menudo una defensa nada transgresora del absolutismo y de valores patriarcales.¹¹⁵

2. 3. Reconceptualización de lo público

Covarrubias definía lo público como «lo que todos saben y es notorio».¹¹⁶ Una petición al rey para representar comedias, del 24 de noviembre de 1649, permite reconstruir lo que se entendía por público en el contexto de la monarquía hispánica barroca, y que acercaba la figura del rey a la voluntad del pueblo:

Sería muy de la piedad y grandezas de vuestra majestad, consolar y alegrar, a este pueblo, teniendo por bien, que la comedia que se hizo en palacio, el domingo pasado, y otra que está dispuesta para representarse en él, se puedan representar, estas dos solas, en los corrales, por ser fiestas públicas, que miran al regocijo general, que siempre está pendiente, y se hicieron para él. Me parece no puede tener ningún inconveniente, pues no se opone a la prohibición de las comedias, por ser caso particular y digno de esta limitada dispensación. Vuestra majestad mandará lo que fuera servido.¹¹⁷

El ‘pueblo’ ocupaba un lugar específico en tanto que agente receptor y demandante de comunicación y cultura. Además, no se negaba, sino que se alentaban representaciones que transitaran diferentes espacios desde el palacio a los corrales y viceversa, desde la calle a sitios sagrados como conventos e iglesias. Esta visión de la opinión pública se opone a la de Irving Crespi al referirse a las monarquías autoritarias, ya que menciona

¹¹⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio o la educación* [1762], Barcelona: Gredos, 2015. La obra tuvo una importante recepción por parte del lectorado femenino, que empezaba a cobrar protagonismo como grupo social y nicho para el mercado de la edición.

¹¹⁵ ELK, Martine van, *Early Modern Women's Writing*, pp. 1-9, 28-30, 47. ELK, Los cambios sociales no solo se explican con la moral de Trento; también en el mundo protestante existía una ansiedad sobre la castidad que encuentra explicación en el nacimiento de la esfera burguesa, la familia como institución de las clases comerciales europeas y la ideología de la domesticidad.

¹¹⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 1380.

¹¹⁷ *Petición para representar comedia con motivo de la entrada de la Reina en Madrid*, Madrid, 24 de noviembre de 1649, IVDJ, 26-II-12, *Teatro*, fol. 36r.

que no se tenían en cuenta las opiniones colectivas del pueblo, sin atender a la especificidad del clima barroco.¹¹⁸

Tras haber examinado algunas de las variaciones de lo público, proponemos una revisión del término y sus derivados. En primer lugar, creemos necesario señalar, continuando la línea de Antonio Castillo Gómez, Víctor Sampedro, Joan B. Landes, Michele Olivari, Martine van Elk, Wilhelm Bauer y Heinrich Lutz, el carácter no universal, sino histórico del término. Con esto queremos decir, por un lado, que ni el espacio público ni lo público en general son conceptos asexuados, sino que, ante todo, han sido definidos dentro de unos márgenes supuestamente neutros, pero que en realidad no lo son. Para captar estas sutilezas nos parece necesaria una visión cargada de sospecha que apunte a ellas igual que debe apuntar a todas las desigualdades y matices que descomponen el relato de la Historia como legitimación. Por otro lado, si lo público está situado en un espacio, dicho espacio jamás es completamente transitable por todos los públicos posibles, puesto que la libertad de los individuos que lo transitan está condicionada, en el caso de la Edad Moderna, por una serie de factores económicos, políticos, religiosos, morales y, por supuesto, sexuales. Por lo tanto, el espacio público y el espacio de la opinión pública funcionan como medidores de la desigualdad social y sexual, también en los Siglos de Oro.

El concepto de poder en la obra de Foucault es un eje central para nuestra perspectiva, ya que su visión de este como algo diseminado y entretelado con diferentes discursos, un fenómeno multidimensional y no acabado, nos ayuda a entender mejor el concepto de opinión que queremos transmitir o elaborar. Aunque en Foucault también prevalece una visión westfaliana,¹¹⁹ a la cual se ha opuesto justamente Nancy Fraser.¹²⁰

Un público nunca es el público, puesto que este siempre poseerá una serie de limitaciones. Siguiendo la tesis de Sampedro: «Debiéramos rechazar las definiciones esencialistas de la sociedad civil y la esfera pública».¹²¹ Esta dimensión no completa, es decir, no universal del público, debería tenerse en cuenta en cualquier época. A este respecto, nos gustaría señalar el concepto de «Pas-toute», que, para Jacques Lacan, indica

¹¹⁸ CRESPI, Irving, *El proceso de opinión pública*, pp. 148-151.

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, vol. 1. La voluntad de saber* [1976], Madrid: Siglo XXI, 2019, p. 94.

¹²⁰ FRASER, Nancy, «Transnacionalización de la esfera pública», *Transnacionalización de la esfera pública*, en FRASER, Nancy, *Escalas de justicia* [2008], Barcelona: Herder, 2008, p. 160.

¹²¹ SAMPEDRO, Víctor, *Opinión pública y democracia deliberativa*, p. 42.

la incompletitud que el goce femenino presenta frente al goce masculino o fálico, que es universal. Se trataría, pues, de feminizar el concepto de lo público, vaciando su supuesta universalidad.¹²² Tampoco cabría hablar de *un* público sin tener en cuenta la multiplicidad de individuos dispares que lo constituyen. *Un* público es, en potencia, una comunidad dispersa y maleable que se desplaza por esos espacios de publicidad de forma más o menos azarosa y nómada, más o menos condicionada por factores socioeconómicos, y así va mutando.

Por todo lo anterior, nuestro concepto de opinión tendría las siguientes características: no universal, multidimensional, procesual, dinámica, relacionada con creencias y discursos que se construyen en un juego de tensiones, pero que, a pesar de las evidentes diferencias sociales, no se producen solamente de arriba abajo, sino que transitan y son apropiados por diversas clases sociales.¹²³ Mientras que autores como Irving Crespi presuponen un inmovilismo de sus polos,¹²⁴ nosotros sostenemos que lo que la caracteriza es su conflictividad y su ausencia de esencia. Aunque Habermas hiciese una relectura matizada de sus tesis sobre el espacio de la opinión pública, Nancy Fraser también ha visto las limitaciones westfalianas que mantiene su perspectiva.¹²⁵

Incapaz de alcanzar la idealidad que aparece en los textos de Habermas o Arendt, el público efectivo de los siglos XVI y XVII, es decir, la gente concreta que transitaba aquellos espacios podía eventualmente producir y hacer circular opiniones, a pesar de las condiciones limitantes que hemos aducido. En los capítulos siguientes aludiremos al corral de comedias,¹²⁶ a la calle, al convento y al palacio, aun teniendo que estirar la

¹²² LACAN, Jacques, *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Paris: Seuil, 1975, pp. 67-93.

¹²³ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, p. 94.

¹²⁴ CRESPI, Irving, *El proceso de opinión pública*, pp. 20-21, 32.

¹²⁵ HABERMAS, Jürgen, «Sobre el papel de la sociedad civil y de la opinión pública», en HABERMAS, Jürgen, *Facticidad y validez*, pp. 407-468; FRASER, Nancy, «Transnacionalización de la esfera pública», p. 160.

¹²⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 617. Este conocidísimo espacio público del Siglo de Oro no fue definido por Covarrubias, quien en la entrada correspondiente al 'teatro', solo alude al griego (p. 1463). Sin embargo, sí se refiere a representantes como «comediantes» y viceversa (pp. 584, 1405), y define la comedia ajustándose más a las de su tiempo: «Es cierta especie de fábula, en la cual se nos representa como en un espejo el trato y la vida de la gente ciudadana y popular, así como en la tragedia las costumbres y manera de vivir de los príncipes y grandes señores, sus buenas fortunas y sus casos desastrosos, y a veces se introducen en ella las personas de los dioses. Suele la comedia empezar por riñas, cuestiones, desavenencias, despechos, y rematarse en paz, concordia, amistad y contento. Lo contrario es la tragedia, que tiene fin en algún gran desastre. (...) A otros les parece traer origen de Como, dios de la lascivia, del comer y del beber en chacota; en cuyas fiestas los mozos componían versos descompuestos y en ellos notaban los defectos y vicios unos de otros, hasta que por ley se les reprimió y vedó esta poesía licenciosa. Y en lugar desta comedia vieja sucedió la nueva, que con fingidos argumentos y marañas nos dibujan el trato y condiciones de los hombres viejos, mozos, de todos estados, mujeres honradas y matronas, viejas cautelosas, mozas, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin, un retrato de todo lo que pasa en el mundo» (pp. 583-4).

definición de espacio público. Su composición era heterogénea, es decir, no era un espacio exclusivamente burgués, noble ni masculino. Tampoco blanco, cristiano, libre ni adulto. Esto ocurría tanto en entornos urbanos como rurales.¹²⁷

En el Antiguo Régimen, los súbditos de la monarquía son todos, es decir, es el pueblo entendido como conjunto de súbditos. Lo público es, por tanto, la comunidad de representados por el rey. La monarquía se comprende, pues, como un modo de representación política tal y como lo describió Hobbes. Este conjunto de súbditos se convierte en espectador múltiple del aparato teatral y propagandístico cuyo centro es la figura del monarca.¹²⁸ Tales súbditos pertenecían a todos los estamentos, a todas las capas sociales, eran de todas las edades, tenían diferentes inclinaciones, y algunos incumplían los preceptos religiosos y políticos imperantes.

Además de lo que precede, creemos fundamental volver sobre dos conceptos de Arendt: la dimensión performativa – es decir, su capacidad para actuar en un contexto dado, mediante la repetición de normas – y el carácter informal del público, que «precede a toda formal constitución de la esfera pública».¹²⁹ Dicho carácter informal del público en su espacio de agencia frente a la dimensión formal de la esfera, más ligada a lo institucional, nos parece crucial para situar dicho concepto como base en torno a la que se elaboren los demás, puesto que la informalidad de dicho espacio da pie a la posible existencia de prácticas menos ortodoxas y que, por tanto, podrían tener más que ver con la transgresión.

El concepto que hemos elaborado para referirnos al carácter político de la escritura es el de *sujeto político*. Lo político alude específicamente a la vinculación de la escritura y la opinión pública, es decir, cómo las opiniones se van plasmando y reflejando en obras y paratextos. De este modo, el teatro se convierte en catalizador de opiniones. Igual que lo gráfico, lo político produce subjetivación a través de la escritura.

2.4. La opinión como conflicto y fisura en el discurso

Describir la opinión pública como un proceso racional creado bajo unas condiciones de relativa comunicación democrática, libertad de opinión y medios, no basta. Habermas

¹²⁷ OLIVARI, Michele, *Avisos, pasquines y rumores*, p. 51.

¹²⁸ LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere*, pp. 17-18, 21, 41.

¹²⁹ BOLADERAS CUCURELLA, Margarita, «La opinión pública en Habermas», p. 63; ARENDT, Hannah, *La condición humana*, p. 222.

hizo justicia al término al elaborar una historia diacrónica, social y política de las ideas de publicidad, opinión y esfera pública. Su análisis muestra una fluctuación constante, a lo largo de los siglos XVII y XX, entre una visión de la opinión como algo aparente, engañoso y otra que la concibe como un fenómeno que ha pasado por el filtro de lo crítico, se ha racionalizado y por ello se acerca más a la verdad. En ocasiones, la opinión pública era rechazada por considerarse tan maleable como las voluntades, mientras que, en otras, era elogiada al concebirse como una mediación necesaria que permitía la participación crítica de la ciudadanía y la consiguiente agencia frente al poder tiránico.¹³⁰

El Antiguo Régimen alimentó una opinión fragmentada, plural, inconsistente, como si hubiese múltiples opiniones pertenecientes a mundos opuestos y, como en cualquier contexto de comunicación, con un elevado nivel de ruido. El control de la información por parte de la monarquía católica – que como venimos diciendo, no era absoluto, sino que estaba plagado de grietas y disidencias dentro y fuera de la corte – hacía imposible un intercambio de ideas razonablemente igualitario, intercambio que tampoco se dio de manera efectiva en los sistemas proto-democráticos idealizados por Habermas.¹³¹ A pesar del control de la opinión en manos de distintas instituciones, existieron opiniones variadas dentro de los propios discursos emitidos bajo su amparo y patronazgo.

Un modelo de opinión pública y comunicación alternativo al de Habermas y bastante más adecuado al Siglo de Oro es el que Filippo De Vivo ha acuñado con la expresión «triángulo de la comunicación».¹³² El triángulo da una perspectiva conflictiva de la comunicación altomoderna, pues tiene más en consideración la influencia de las desigualdades sociales en el proceso de comunicación. Esta perspectiva concibe los distintos espacios de comunicación como lugares tensos y afilados como los vértices del triángulo.¹³³ Cada vértice representa a un grupo de actores en la comunicación: las autoridades, el terreno de la lucha política y el pueblo en su conjunto. Aunque tenga más en cuenta la exclusión social que el modelo burgués habermasiano, este esquema nos sigue pareciendo reductor de una realidad compleja a tres vértices, sobre todo cuando tenemos un corpus textual como el de una serie de escritoras y autoras de comedias que pertenecieron a condiciones sociales diversas pero que en ninguno de los casos estuvieron

¹³⁰ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 127-273.

¹³¹ NORBROOK, David, «Women, the Republic of Letters», p. 223.

¹³² DE VIVO, Filippo, «Public Sphere or Communication Triangle? Information and Politics in Early Modern Europe», en ROSPOCHER, Massimo (ed.), *Beyond the Public Sphere. Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bologna/Berlin: Il Mulino/Duncker & Humbolt, 2012, p. 123.

¹³³ *Ibidem*, p. 136.

en la cima de la decisión política. Por ello nos preguntamos dónde incluiría de Vivo a los escritores e intelectuales del barroco y su influencia en la opinión.¹³⁴

La opinión pasaría a ser entonces un discurso con intención de coherencia surgido tras la unificación de fuerzas y producido por una desestabilización que obliga a tomar medidas drásticas. Por lo tanto, se conceptualiza dentro de una visión de la política entendida como la acción que se produce en momentos de crisis.¹³⁵ En este sentido, aunque las ideas transmitidas en el teatro no sean separables de la escritura entendida con fines propagandísticos, ambos fenómenos, la circulación escrita de opiniones y la propaganda, comparten en nuestro corpus soporte gráfico. Sin embargo, esto no invalida la existencia de ambos en el medio teatral.

En el siglo XIX, se verá un cuestionamiento de la opinión, por considerarse esta manipulable y engañosa. Algo similar ocurrirá con las psicologías de masas del siglo XX, la sociopsicología y la visión del propio Habermas de las democracias de masas, donde no hay público racionante, sino «notoriedad pública representativa o manipulativamente desarrollada».¹³⁶ Si trasladamos a nuestro corpus esta visión, nos quedamos con una perspectiva unilateral y propagandística de la opinión, pero ese es uno de los puntos que pretendemos discutir en este trabajo.

Numerosas interpretaciones han sancionado el concepto de propaganda, atribuyéndole una artificiosidad llena de segundas intenciones por parte de los poderes políticos. En cuanto a la opinión pública, hay dos grandes interpretaciones: la primera sostiene que cae presa de la propaganda y la publicidad representativa del poder, es decir, que realmente no existe.¹³⁷ La segunda considera que tiene un papel activo en la toma de decisiones de grupos de interés¹³⁸ e incluso que puede ser un modo de resistencia.¹³⁹

¹³⁴ *Ibidem*, p. 128.

¹³⁵ BAUER, Wilhelm, *La opinión pública y sus bases históricas*, p. 413.

¹³⁶ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 265-6.

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 264-267.

¹³⁸ MIGLIUCCHI, Dario, «Opinión pública y propaganda: su definición, interpretación y significado en los Estados Unidos de la primera posguerra (1918-1922)», *Historia y Política*, 40, pp. 225-6; PERCEVAL, José María, *Opinión pública y publicidad (Siglo XVII). Nacimiento de los espacios de comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Habsburgo* (tesis doctoral), dir. Amparo Moreno Sardá, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2004, p. 80. Perceval, como otros tantos hispanistas, se proponía reescribir el concepto habermasiano de opinión, la imposibilidad de discernir entre la dimensión pública y privada de la publicidad y la transversalidad de la publicidad en distintos géneros: «La publicidad política de este periodo no entendía la diferencia de público y privado [...]. La publicidad adoptaba géneros literarios y campos de producción diferentes según la estrategia publicitaria» (p. 43).

¹³⁹ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, p. 268.

Habermas sitúa el primer uso de la expresión «opinión pública» en Rousseau, en su *Discurso sobre las artes y las ciencias* (1750). Rousseau la relacionaría con la voluntad general, la soberanía. La opinión no sería racional, sino popular y pasional. Aun así, debe ilustrarse gracias al influjo de la prensa y el salón y «contra su influencia corruptora».¹⁴⁰ Esto muestra que el concepto está imbuido de matices como la corrupción y la liberación, reelaboraciones de las categorías morales de vicio y virtud.

En el siglo XVII hispano, el término ‘público’ ya se utilizaba. Si De Vivo ha sabido captar la tensión de la opinión barroca, su perspectiva también pone el foco de atención sobre la diferencia entre estado y opinión, y entre autoridades, opiniones elitistas y provenientes de otros sectores, así como disidentes, heterodoxas, y el carácter genuinamente irracional y pasional de la opinión.¹⁴¹ El componente afectivo del término permite ver su dimensión discursiva: la opinión es un modo de tránsito de ideas, vengan estas de donde vengan, se den o no en condiciones de libertad. El *sujeto político* ofrece una visión realista del poder que transita cualquier proceso de comunicación.

Por último, aunque la tesis central de Castillo Gómez gire alrededor del conflicto vehiculado por la escritura, quisiéramos matizar su redefinición del concepto de opinión pública a partir de la visión de Elisabeth Noelle-Neuman:

- 1) Public opinion as rationality. It is instrumental in the process of opinion formation and decision-making in a democracy.
- 2) Public opinion as social control. Its role is to promote social integration and to ensure that there is a sufficient level of consensus on which actions and decisions may be based.¹⁴²

La distinción de Noelle-Neuman entre opinión como racionalidad y opinión como forma de control social se repite a lo largo de la historia del concepto. Hemos observado que existe una tendencia a, o bien elogiar su carácter libre, consensuado y racional, o bien atacar su carácter propagandístico o ideológico en un sentido peyorativo del término. Nos hemos propuesto tomar distancia, en la medida de lo posible, de ambas definiciones. Lo que queda al distanciarnos es, de nuevo, el esquema dual de lo virtuoso-vicioso, bueno-malo, a favor o en contra, amigo-enemigo. Si nos alejamos de la definición dualista del

¹⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, pp. 127-132.

¹⁴¹ DE VIVO, Filippo, «Public Sphere or Communication Triangle? », pp. 116-122.

¹⁴² NOELLE-NEUMANN, Elisabeth, *The Spiral of Silence. Public Opinion. Our Social Skin* [1984], Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 220; Cfr. CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘There are lots of papers going around’», p. 248.

término de opinión pública,¹⁴³ nos damos cuenta de que este se define de manera ambivalente, conflictiva, y pasional, atendiendo a criterios psicológicos que tienen más que ver con el elogio o desprecio del concepto que con el mero hecho de que se trata de ideas que circulan. La tesis de Noelle-Neumann sobre que la definición de opinión como control social no racional es más exacta y se ajusta más a la realidad nos parece incompleta. Habría que añadir que ninguna de estas dos definiciones tiene en cuenta, como ha propuesto Castillo Gómez, el conflicto como fundamento de la opinión. Aunque la segunda parece más próxima a esta idea, se queda en la parte propagandística, lo cual impide ver la resistencia o la grieta en el discurso.

Así pues, entendemos la opinión, no ya como un espacio de manifestación racional y pacífica de los intereses de grupos de una sociedad donde la mayoría tiene acceso a los medios de comunicación, sino como un lugar conflictivo y dependiente de la fluctuación entre el disenso y el consenso político. Que terrenos como la teología, como propone Schmitt, estén relacionados con lo político, nos da más facilidades para entender un corpus como el nuestro, literario, donde lo político y lo religioso no están separados. En el Antiguo Régimen se produce una secularización de conceptos que no se eliminan, sino que se incorporan. Por ejemplo, en la monarquía hispana se seculariza la idea de Dios en el monarca, figura que aglutina elementos teológicos y no se entiende sin ellos.¹⁴⁴ Así pues, la opinión está entrelazada con elementos como la propaganda o la representación simbólica de diversas autoridades e instituciones.

¹⁴³ Muchas de las definiciones históricas de opinión pública que aporta Habermas toman partido a favor o en contra de dicha racionalidad. Otros pensadores y sociólogos contemporáneos también se posicionan a favor o en contra de la opinión como fuente de información crítica o desinformación y control social. HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 124-208; MIGGLIUCCHI, Dario, «Opinión pública y propaganda», p. 235.

¹⁴⁴ SCHMITT, Carl, *Teología política* [1922], Madrid: Trotta, 2009, pp. 73-4, 99.

3. MUJER Y ESCRITURA: UN BINOMIO ESENCIALISTA

3. 1. ¿La mujer no tiene esencia?¹⁴⁵

La *escritura femenina* entendida como un fenómeno esencial, universal y en singular nos parece tan inútil como cualquier otro concepto que persiga ser inmutable¹⁴⁶. Nuestro punto de partida es la sospecha – elaborada por la tradición feminista contemporánea – de la validez universal de lo femenino y lo masculino. Sin embargo, pretender que el problema se resuelve con esa afirmación sería ingenuo. Es por ello por lo que antes de introducir el asunto de la escritura femenina, debemos acudir a la cuestión subyacente: su esencialismo. Esta idea es compartida por investigadoras como Julia Lewandowska, quien sostiene que:

La noción de literatura de autoría femenina, [...] fue establecida desde una lectura crítica de los conceptos *écriture féminine* y *women's writing* (Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Sandra Gilbert y Susan Gubar, Carolyn Heilbrun, Catherine Stimpson y otras). Con esta noción se pusieron en evidencia los peligros de caer en una visión totalizadora y homogeneizadora de la experiencia femenina que podría llevar a una esencialización de su agencia y escritura.¹⁴⁷

La lectura de Diana Fuss nos proporciona elementos para reflexionar sobre la dificultad para afirmar tanto una tesis esencialista como una construccionista acerca de la mujer y lo femenino. Tal vez, la opción más prudente sea un eclecticismo que registre elementos de ambas. No obstante, a pesar de dicha posición intermedia entre el reconocimiento de la diferencia sexual y la denuncia de la naturalización que las más de las veces se solapa con dicha diferencia, oprimiendo a los individuos, defendemos que la escritura no se ve tan ‘naturalmente’ afectada por estos signos como se ha podido llegar a creer y resaltamos que lo importante es destacar la denuncia y el manejo de dichos signos de la diferencia por medio de la escritura, esto es, resaltar la dimensión social y discursiva que subyace en esta.

¹⁴⁵ El título equívoco está escogido a propósito a partir de los comentarios de Judith Butler sobre la frase de Luce Irigaray «La mujer no es ni tiene una esencia», que aquella califica de «pantomima radical» y sobre el significante ‘mujer’ como una identidad provisional. BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, pp. 69-70, 310.

¹⁴⁶ PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado*, pp. 11-29. La propia Plebani, en la conclusión de su trabajo, examina pormenorizadamente las objeciones al concepto ‘escritura femenina’, situándolo históricamente en la Francia de los 70, pp. 393-397.

¹⁴⁷ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2019, p. 416.

Nuestro propósito para este apartado es preguntarnos de qué manera afecta la posición femenina a la escritura. En un artículo titulado «Essentialism», Naomi Schor realizaba una síntesis de la problemática en el feminismo a lo largo de los años, destacando tanto la oposición a un esencialismo que implique una vuelta conservadora a los estigmas de género que se pretendía combatir, como la afirmación de algunos posicionamientos esencialistas en el terreno político y estratégico, es decir, lo que podemos denominar un ‘esencialismo autoconsciente’. Schor insiste en la pluralidad de posicionamientos esencialistas, lo cual podría contribuir a una perspectiva más histórica. Sin embargo, termina decantándose por el esencialismo.¹⁴⁸

Diana Fuss partía, en *Essentially Speaking*, de una sospecha del esencialismo presente en sus detractores y en la necesidad de poner esa multiplicidad de posturas, la esencialista, la construccionista, la materialista, etc. en el punto de mira, examinando las implicaciones de cada una de ellas, sus contradicciones y sus puntos de no retorno. Fuss opone el materialismo de Monique Wittig, cuyo concepto clave es la categoría de *cuerpo lesbiano*, al planteamiento de Irigaray, destacando sus puntos en común y sus límites. La categoría de lesbiana, supuestamente libre de herencias históricas y culturales, es comparada por Fuss con el esencialismo del significante trascendental del concepto de falo en la teoría posestructuralista de Lacan. Afirmaciones de Adrienne Rich tales como «all women are lesbians», reitera Fuss, devuelven al concepto de mujer su carácter inmutable. Los conceptos a-históricos que habitan en estas tesis que dicen ser materialistas anuncian la necesidad de una serie de axiomas intocables. Por otra parte, la intención de abolir la categoría de ‘sexo’, tanto por parte de Christine Delphy como de Monique Wittig, pasaba por una puesta en suspenso del aspecto corporal y biológico. Esto implica una subyacente concepción metafísica del cuerpo. A pesar de las tesis materialistas, la pregunta de cómo se articulan lo corporal y lo social sigue sin responderse.¹⁴⁹

Pero el esencialismo es una estrategia – o así lo concibe Fuss, tras su lectura de Spivak, Irigaray y Fanon – para luchar contra las desigualdades. Concretamente, en el caso de Irigaray, la teoría de los labios promueve una corporalidad diferente, tanto a nivel biológico como imaginario y lingüístico. Lo que aquí señala la diferencia es que la esencia

¹⁴⁸ SCHOR, Naomi, «Essentialism» (PCTRW), Feminist Archive, Box 34, Folder 38, *Talks of Richmond. Constructions of Identities*. Texto mecanografiado.

¹⁴⁹ FUSS, Diana, *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*, New York: Routledge, 1989, pp. 43-44.

de mujer está más allá de la fálica o masculina, en una lógica que sigue la estela de la lógica patriarcal y a la vez la supera, pues está revalorizada positivamente. A pesar de la dura crítica de Irigaray a Lacan,¹⁵⁰ la autora llega a puntos similares a los que plantea este sobre el goce femenino, pues algo de dicho goce va más allá de la función fálica¹⁵¹. Aunque se haya intentado dar a la mujer una esencia para que entre en el discurso como estando más allá de la lógica del falo, reclamando su identidad para un proyecto feminista, ¿cómo reconciliar esta idea con el proyecto posestructural de desplazar la identidad?

En un guiño a Irigaray,¹⁵² «The Essentialism which is not one», de Naomi Schor, confirma su posición a favor de la autora francesa frente a las acusaciones de esencialista, tratando de ver cómo el esencialismo permite una apertura radical en el feminismo. Tras definir el concepto de esencia, Schor contrasta el pensamiento de Beauvoir con el de Irigaray, máximas representantes, según la autora, del antiesencialismo y el esencialismo. La reducción al absurdo de Schor, al denunciar el esencialismo presente en el antiesencialismo, es esta: «Anti-essentialism operates precisely in this manner, that is by essentializing essentialism, by proceeding as though there were one essentialism, an essence of essentialism». Mientras que la antiesencialista Beauvoir situaba a la mujer alienada en la lógica patriarcal en el mundo de la inmanencia, y para liberarse, esta tenía que conquistar la transcendencia, la solución de Irigaray es la de una subjetividad menguada, débil, cuyo rasgo primordial es el lenguaje. Un sujeto, en definitiva, muy parecido al lacaniano, a pesar de toda su crítica de aquel.¹⁵³ Uno de los puntos culminantes de la crítica de Irigaray al psicoanálisis parece ser la función supuestamente privilegiada del falo como elemento garante de la diferencia sexual.¹⁵⁴ Para Irigaray, la mujer debe reivindicar su propia diferencia, su orden en el discurso, un «parler femme» que introduciría una especificidad femenina en el lenguaje, no muy alejada del concepto de escritura femenina.¹⁵⁵

¹⁵⁰ La crítica habitual del feminismo diferencialista hacia Lacan parte de que este sitúa a las mujeres del lado del silencio, describiendo un goce del que ellas no pueden hablar.

¹⁵¹ FUSS, Diana, *Essentially Speaking*, pp. 59-61; LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, p. 77.

¹⁵² IRIGARAY, Luce, *Ese sexo que no es uno* [1977], Madrid: Akal, 2009. Irigaray afirma que la mujer sí existe, frente a la teoría lacaniana que la sitúa en el campo de lo imaginario.

¹⁵³ SCHOR, Naomi, «The Essentialism which is not one», Pembroke Center for Teaching and Research on Women, PCTRW, Feminist Archive, Box 27, Folder 14, *Article, drafts differences, 1989*, pp. 1-19.

¹⁵⁴ Pero, tanto Freud como Lacan se limitaron a considerar el falo como un signo puramente simbólico que no tenía por qué corresponderse con el órgano genital masculino. La lógica fálica no tiene que ver con los órganos.

¹⁵⁵ IRIGARAY, Luce, *Ese sexo que no es uno*, p. 13.

La tercera categoría de análisis es el *sujeto sexuado*. Esta hace referencia a la relación específica que, por el hecho de ser mujer, mantiene la escribiente o escritora, no ya únicamente con lo textual en su dimensión gráfica, sino con los contenidos volcados en los textos y paratextos. Contenidos que abordan el problema de ser mujer en la esfera pública del seiscientos: temas como el encierro, los afeites,¹⁵⁶ la moral y la honra, el matrimonio – el tema de las comedias por excelencia era, en muchos casos, un conflicto derivado de enredos amorosos – y la participación política. Supone una continuación de la Querrela y el posicionamiento femenino frente a los abundantes discursos misóginos. Se trata del equivalente del sujeto político, pero en clave de género.

El concepto de honra merece especial atención dado que era fundamental para entender la sexuación en la Edad Moderna, pues, como dice el refrán, «honra y provecho no caben en un saco». Covarrubias la define como «reverencia o cortesía que se hace a la virtud, a la potestad, algunas veces se hace al dinero». También señala el autor del *Tesoro de la lengua castellana* que esta voz es equivalente del nombre latino *honor*.

Indica que honrado es quien «está bien reputado y merece que por su virtud y buenas partes se le haga honra y reverencia». Y que honrada «se dice de la mujer», y que a veces «se toma en mala parte, según el tono y sonsonete con que se dice»¹⁵⁷ Aunque este autor no explicita mucho más, la honra era un concepto especialmente atribuido a las mujeres y estaba íntimamente relacionado con la castidad y la honestidad. De hecho, así lo señalará, en 1734, el Diccionario de la Real Academia, ligando la honra al recato sexual y la virginidad explícitamente femeninos: «Se toma tambien por la integridad virginal en las mugeres [...]. Estas añadidúras trahe consigo la maldad de la muger mala que pierde el crédito de su honra».¹⁵⁸

Se trata de un concepto relacionado con la preservación moral del pecado de la carne, especialmente, en las mujeres. Por deshonestidad, el autor entiende «De ordinario

¹⁵⁶ En la definición de Covarrubias, el término afeite condensa un conjunto de prácticas de belleza, todas valoradas como falsas y artificiosas: «El aderezo que se pone a alguna cosa para que parezca bien, y particularmente el que las mujeres se ponen en la cara, manos y pechos, para parecer blancas y rojas, aunque sean negras y descoloridas, desmintiendo a la naturaleza y, queriendo salir con lo imposible, se pretenden mudar el pellejo [...]. Que las afeitadas se hagan en breve tiempo viejas, pues el afeite les come el lustre de la cara y causa arrugas en ella, destruye los dientes y engendra un mal olor de boca. Es una mentira muy conocida y una hipocresía mal disimulada [...]. Refiérello Julio Poluce, lib. 5, cap. 16, de una mujer muy arbolada: '*Non faciem sed larvam gerit*', no es cara lo que trae, sino carátula». Véase: COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 50. La definición completa es muy interesante por su notable extensión y por la imagen misógina que transmite.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 1068.

¹⁵⁸ Véase «Honra», en DHLE. Disponible en: <<https://apps2.rae.es/DA.html>> Acceso: (20/01/2023).

se entiende el vicio de la carne». ¹⁵⁹ Equivalente inexacto de honra es el honor, aunque Covarrubias los conciba como términos análogos: «Vale lo mesmo que honra». De las dueñas honor, se dice que son «las señoras viudas principales, recogidas y entretenidas en los palacios de los reyes». ¹⁶⁰ Una serie de términos pertenecientes, pues, a este campo semántico, se vinculan a una serie de valores relacionados con la supresión de la libertad y la represión de la sexualidad específicamente femenina. El deseo propio se configura pues como defensa pasiva de la castidad y autoanulación de la libertad. Todo ello, en virtud de la defensa del honor familiar, ligado a la jerarquía social. ¹⁶¹ Esto es, defender la propia honra será la honra misma, así como defender la castidad será el deseo prescrito y el modo ideal de subjetivación de las mujeres en la Edad Moderna.

3. 2. Escritura-Mujer: signos de la diferencia

Reclamar la igualdad, como mujeres, me parece la expresión equivocada de un objetivo real. Reclamar la igualdad implica un término de comparación. ¿A qué o a quién desean, igualarse las mujeres? ¿A los hombres? ¿A un salario? ¿A un puesto público? ¿A qué modelo? ¿Por qué no a sí mismas?¹⁶²

A pesar de querer deconstruir la filosofía masculina universal, el apasionado discurso irigariano tiende a una universalización de lo femenino singular,¹⁶³ similar a la que se suele cuestionar del pensamiento de Beauvoir. La expresión «sí mismas» implica una referencia al colectivo universal de «las mujeres».

El binomio que asocia mujer y escritura de manera inmediata presenta el mismo problema. Cixous, por su parte, revaloriza el concepto de alteridad, asociado a la negatividad en el pensamiento occidental moderno: «No hay invención posible, ya sea filosófica o poética, sin que el sujeto inventor no sea abundantemente rico de lo otro». ¹⁶⁴ El lugar de la escritura y de lo otro es el lugar que se reserva a la mujer, justo al contrario de lo que históricamente se ha tendido a constatar, es decir, el hecho de que la mujer no ha tenido acceso a los medios de expresión y reproducción de la cultura. «Diré: hoy la

¹⁵⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 690.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 1067.

¹⁶¹ GASCÓN UCEDA, M^a Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», GASCÓN UCEDA, M^a Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 28, 2, 2008, pp. 635 y 637-639.

¹⁶² IRIGARAY, Luce, *Yo, tú, nosotras* [1990], Madrid: Cátedra, 1992, p. 9.

¹⁶³ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 237.

¹⁶⁴ CIXOUS, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* [1975], Barcelona: Anthropos, 1995, p. 43.

escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro». ¹⁶⁵ La escritura se relaciona con la capacidad que tiene el lenguaje de inscribirse en el cuerpo y hacerlo hablar antes que la palabra: «Más cuerpo, por tanto, más escritura». ¹⁶⁶ Como vemos, Cixous idealiza la escritura:

Todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos. ¹⁶⁷

La escritura no es solo vehículo de transgresión o libertad, sino que también lo es de poder. La escritura reproduce el sistema, algo que estas autoras parecen querer obviar. Al hilo de estas cuestiones, Béatrice Slama vuelve sobre la relación del esencialismo con la escritura:

Pour une femme, écrire a *toujours* été subversif : elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un domaine qui lui est interdit. La Littérature est aventure de l'esprit, de l'universel, de l'Homme: de l'homme. C'est affaire de talent et de génie, donc ce n'est pas une affaire de femme. Pourtant des femmes écrivent... ¹⁶⁸

Aunque en Slama podemos leer un matiz político, el adverbio «*toujours*» da una idea de continuidad que nos alerta, pero ¿acaso no ha sido una constante en la historia la dominación patriarcal? Su análisis parte de las escritoras del siglo XIX para desembocar en un manifiesto a favor de la especificidad de la escritura femenina y esta nos resulta más atemporal que histórica, a pesar de las críticas al esencialismo que la autora constata ¹⁶⁹.

La incorporación de las mujeres al mundo literario, periodístico y editorial en los siglos XIX y XX fue infravalorada por la crítica, la industria del libro, los editores y las academias. La literatura femenina nació como un género menor, mediocre, no del todo literario, escrito por mujeres biempensantes, consideradas mujeres antes que escritoras, mencionándose su supuesto carácter blando cuando se comentan sus textos. De autoras

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 46.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶⁸ SLAMA, Béatrice, «De la littérature féminine à l'écriture-femme. Différence et institution», *Littérature*, 44, 1981, «L'institution littéraire II», p. 51. La primera publicación de Judith Butler fue en 1988, unos años después de la publicación de este artículo. Las cursivas son nuestras. Se hará lo mismo en las otras citas cuando se quiera destacar algo.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 70.

de la talla de Georges Sand, Sevigny, en el siglo XVII, o Stael, se resalta su estilo floral y se condenan su falta de contenido metafísico y el supuesto hecho de que no describen su época más que desde una literatura excesivamente narcisista. Encarnan, en suma, el eterno femenino.¹⁷⁰

No obstante, las escritoras que lucharon para ser reconocidas como iguales a sus colegas masculinos también – y aquí se lee la reivindicación positiva de la diferencia que hace Slama – quisieron distinguirse, decir algo propio de las mujeres frente a la visión que tenían los hombres de la diferencia como índice de misterio e inferioridad. Slama, en definitiva, defiende un uso de la diferencia orientado hacia una política feminista de la escritura.

Junto a Simone de Beauvoir – quien invierte la lógica de la diferencia masculinista alegando que la mujer no nace, sino que se hace y que la mujer escritora está destinada a lo trascendente, a la soledad y al despliegue de la realidad entera, no únicamente a su realidad personal –, Slama retrata a escritoras como Yourcenar, Duras y Sarraute, no muy interesadas en la esencia de la mujer, aunque sí en cuestiones que acaecen a las mujeres¹⁷¹. La solución que propone la autora a la constante discriminación es clara:

Les femmes doivent surmonter «la spécification millénaire qui les cantonne dans leur féminité». «On ne naît pas femme, on le devient» : l'ère de l'infériorité congénitale s'achève. Mais pour sortir enfin de l'infériorité, pour atteindre la liberté du «créateur», faudrait-il donc aussi cesser d'être «femme»?¹⁷²

Las escritoras afirman su diferencia tanto como la interrogan. Por lo tanto, hay que contar con ambos polos de indiferenciación y de asimilación. Hay en Slama un doble juego llamativo entre la búsqueda de una identidad y la puesta en duda de esta. Sin embargo, la lucha por el reconocimiento va pareja con una especie de alegría por un descubrimiento que no es otro que el de la escritura femenina, para la cual la autora elabora incluso un manifiesto. Sin duda, y apoyándose en Irigaray, Cixous y Claudine Hermann,¹⁷³ Slama defiende la necesidad de dicha escritura, por ser un posicionamiento por la diferencia, contra la ley, contra lo masculino y su logos. La defensa de una

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 51-52.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 53-57.

¹⁷² *Ibidem*, p. 57.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 57-59.

especificidad de lo femenino y el consiguiente olvido de la otra parte [lo masculino] del supuesto binomio, nos producen cierta inquietud:

Ce sont aujourd'hui des femmes, aux prises avec le travail de l'écriture, qui vont tenter, dans ce travail même sur les mots et les formes, de définir ce qu'est, ce que pourra être une « écriture féminine» [...]. Une incantation de la « différence », un hymne au « féminin» [...]. Les femmes, pour se libérer» doivent dire « autrement » [...]. Inventer un « autre » langage, une écriture neuve. Écriture de la naissance, de la rupture, du oui. Oui à la vie, oui à la différence, oui au corps enfin retrouvé [...]. Écriture de la subversión.¹⁷⁴

Alabar la riqueza de la alteridad femenina está a un paso de una renaturalización, o reterritorialización, en palabras de Deleuze y Guattari, de la mujer, cuya puesta en duda había abierto un campo muy interesante y más volcado al devenir que al propio ser-mujer, apostando por el carácter dinámico de los conceptos más próximos al flujo y la circulación que a un ser estático.¹⁷⁵

El concepto de 'escritura femenina' ha necesitado del pensamiento de la diferencia y de la alteridad para surgir y se ha nutrido de las vanguardias literarias.¹⁷⁶ Slama se apropia de estas herencias culturales del posestructuralismo, pero emprende una deriva arriesgada: la vuelta a la esencia. Su meta es un decir de otro modo que persigue liberarse del lenguaje fálico. Esa es la transgresión que busca el esencialismo de la diferencia.¹⁷⁷

Lacan, quien había señalado que los goces femenino y masculino no tenían nada que ver con los sexos biológicos, despejando así el camino para una desesencialización de la naturaleza femenina, es aquí reinterpretado: «Le discours sur la recherche d'un langage féminin dans les 'blancs', les 'trous', les failles du discours masculin, se fait dans la clôture et les 'signifiants' du discours lacanien». Al corriente de los riesgos de la simplificación de la escritura femenina, Slama atribuye su causa a su desvalorización por parte de las instituciones: «N'oublions pas, avec Fanon, que les valeurs-refuge d'hier

¹⁷⁴ SLAMA, Béatrice, «De la littérature féminine à l'écriture-femme», pp. 58-59. Esta visión idealizada de la escritura-mujer nos recuerda a la mencionada crítica que hacía Diana Fuss del concepto de *lesbiano* en el aparente materialismo de Monique Wittig.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 59. Para una definición y bibliografía de los términos de *reterritorialización* y *devenir-mujer*, consúltese el apartado «Desterritorialización (y territorio)» en ZOURAVICHVILI, François, *El vocabulario de Deleuze* [2003], Buenos Aires: Atuel, 2007, pp. 41, 44-46; FERNÁNDEZ, Luis Diego, «El concepto de devenir-mujer en Deleuze y Guattari: una subjetividad molecular», en CATTANEO, Ricardo (comp.), *Filosofía, universidad y república: a 100 años de la Reforma Universitaria y 50 años del Mayo Francés*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2020, pp. 254-264.

¹⁷⁶ SLAMA, Béatrice, «De la littérature féminine à l'écriture-femme», p. 62.

¹⁷⁷ Usamos el determinante demostrativo siguiendo la idea de que efectivamente, hay varios esencialismos, y no podemos reducirlos a una sola tendencia unitaria.

peuvent devenir les valeurs-prison de demain». ¹⁷⁸ Aun así, prevalece su afirmación de la diferencia desde un punto de vista político y de la *écriture-femme* como índice de subversión a partir de la marginalidad:

L'oppression fondée, même si elle s'en défend, sur la différence de classe, de développement, de peau, de sexe. Et les luttes pour en finir avec les différences instituées par l'oppression. Notre spécificité est aussi celle d'une lutte contre la spécificité d'une oppression. Nous tenons à notre différence, nous la clamons. ¹⁷⁹

La combinación de escritura y mujer es problemática si se le atribuye un carácter universal e inmutable. Al contrario, nosotros sugerimos insuflar devenir en los conceptos, pero no al modo de Deleuze y Guattari, quienes, según Rosi Braidotti, ¹⁸⁰ además de que no terminan de hacer frente a la problemática de la diferencia sexual, tampoco convierten del todo el término mujer en un término molar, es decir, cargado de devenir, un término dinámico y voluble, que es lo que pretendían. Tampoco es nuestro deseo obviar la cuestión de la diferencia sexual como si esta no hubiese resultado tan problemática – aunque también fructífera –, no solo para el movimiento y la teoría feministas, sino también para los casos que nos proponemos presentar en este trabajo, casos de mujeres de la Edad Moderna para quienes tanto la escritura como la representación jugaron un papel crucial. Nuestra aproximación histórica a estas ‘mujeres’ – y es justo entrecomillar dicho término, dado el dispositivo de sexuación que lo genera – debe contar no obstante con una reflexión previa.

3. 3. Performatividad y sexuación: el método genealógico como punto de partida

El significante ‘mujer’ no es – como ningún significante en general – inequívoco. Judith Butler advierte que tanto las reivindicaciones que el feminismo de la diferencia ha hecho de este término como el olvido del cuerpo por parte de la filosofía han ocasionado problemas cuya raíz es más común de lo que parece. ¹⁸¹

El cuerpo, o lo que la autora denomina «la materialidad sexual», ¹⁸² ha sido sistemáticamente ignorado o negado por la filosofía y reivindicado por el feminismo de

¹⁷⁸ SLAMA, Béatrice, «De la littérature féminine à l'écriture-femme», pp. 63-71.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 71.

¹⁸⁰ BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades, Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* [1994], Barcelona: Paidós, 2000, pp. 131-148.

¹⁸¹ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, pp. 17-49, 272.

¹⁸² *Ibidem*, pp. 56-64.

la diferencia.¹⁸³ Sin embargo, dicha materialidad sexual, como postulado desde el que parte la lucha feminista y que se concibe, en tanto que corporalidad, como ajena por completo al lenguaje, asume unas características más que problemáticas. El «carácter material irreductible del sexo» es precisamente ese punto irreductible que el feminismo deja al sexo femenino, como si fuese un intocable, un impensable, un punto de inflexión rígido. En definitiva, el feminismo de la diferencia sigue manejando una noción esencialista del sexo que no le convence.¹⁸⁴

En primer lugar, se asume que lo femenino se identifica con una materia entendida como exterioridad absoluta por esa misma tradición filosófica que se intenta superar. No se trata, para Butler, de postular que el cuerpo sexuado es totalmente creado o producido por el lenguaje discursivo, lo que resultaría de una interpretación tal vez superficial de los métodos genealógico y deconstruccionista como si quisieran resolver todo el problema diciendo que se trata de lenguaje. Como dice Butler en más de una ocasión, el constructivismo lingüístico radical resulta absurdo.¹⁸⁵ Tampoco hay que precomprender el cuerpo como aquello que es enteramente ajeno – o real, para usar el término de Lacan¹⁸⁶– al lenguaje simbólico, como algo totalmente exterior y carente de atributos lingüísticos o discursivos. Más bien la tarea es repensar la cuestión fundamental del feminismo: es decir, la identidad ‘mujeres’, la contingencia de dicho significante, la identidad sexual, la categoría de sexo, la mencionada materialidad.¹⁸⁷

Poner en tela de juicio un supuesto no equivale a desecharlo: antes bien, implica liberarlo de su encierro metafísico para poder comprender qué intereses se afirman en – y en virtud de – esa locación metafísica y permitir, en consecuencia, que el término ocupe otros espacios y sirva a objetivos políticos muy diferentes.¹⁸⁸

Así pues, se busca poner en cuestión lo que sustenta todo el sistema, en este caso, la roca del feminismo, que es la identidad ‘mujer’ o ‘mujeres’, no tanto para negarlo o destruirlo, sino para ver los supuestos sobre los que se basa. Porque en el fondo, ni la

¹⁸³ Butler se refiere sobre todo a los aportes de Irigaray y a su interpretación del *Timeo* de Platón. *Ibidem*, p. 68.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 267-311.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 18-19. La noción de un ‘género’, que distingue entre masculino y femenino a nivel cultural como categoría independiente de un ‘sexo’ material o biológico ya supone una idea de ‘realidad material sexual’ sobre la que la deconstrucción debe trabajar. El ‘sexo material’ ya está imbuido de normatividad. Para Butler, el sexo como margen de corporalidad ajeno al lenguaje y por tanto supuestamente preexistente a aquel ya implica ciertas asunciones que deben cuestionarse.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 56.

visión del cuerpo como materialidad bruta exterior a lo lingüístico – visión en la que entran opciones aparentemente tan opuestas como el psicoanálisis y el pensamiento de Irigaray¹⁸⁹ – ni aquella que afirma que lo corporal es parte de una herencia discursiva, es decir, lo que Butler llama la postura esencialista y la postura construccionista radical, resuelven el problema de la diferencia sexual.¹⁹⁰

En este contexto, Butler propone que el proceso por el cual el cuerpo llega a materializarse ya implica un proceso performativo de sexualización. Esto significa que el sexo (y el cuerpo) se producen a través de un proceso continuado de reiteración de normas:

Afirmar que la materialidad del sexo se construye a través de la repetición ritualizada de normas difícilmente sea una declaración evidente por sí misma. En realidad, nuestras nociones habituales de ‘construcción’ parecen estorbar la comprensión de tal afirmación. Por cierto, los cuerpos viven y mueren; comen y duermen; sienten dolor y placer; soportan la enfermedad y la violencia y uno podría proclamar escépticamente que estos ‘hechos’ no pueden descartarse como una mera construcción. Seguramente debe de haber algún tipo de necesidad que acompaña a estas experiencias primarias e irrefutables. Y seguramente la hay. Pero su carácter irrefutable en modo alguno implica qué significaría afirmarlas ni a través de qué medios discursivos. Además, ¿por qué lo construido se entiende como artificial y prescindible? ¿Qué deberíamos hacer con las construcciones sin las cuales no podríamos pensar, vivir o dar algún sentido, aquellas que de algún modo se nos hicieron necesarias?¹⁹¹

La identidad y la corporalidad sexuales se generan a partir de una repetición que es normativa, puesto que atiende a unas leyes de exclusión y de inclusión de los cuerpos de acuerdo con unos ideales de feminización y masculinización. No obstante, Butler no pretende que el cuerpo sea reelaborado como un objeto ficticio o lingüístico, contribuyendo a un nuevo olvido o idealismo:

Ninguno de estos ensayos pretende discutir la materialidad del cuerpo; por el contrario, en conjunto constituyen esfuerzos parciales y genealógicamente superpuestos de

¹⁸⁹ *Ibidem*, pp. 23, 86.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 23. Butler no alude a Monique Wittig, cuyo materialismo radical fue denunciado por Diana Fuss en el libro que hemos referido antes precisamente por remitir a nociones rígidas y esencialistas a pesar de concebirse a sí misma como lo contrario. Algunas opciones del feminismo corren el peligro de caer en el error contra el que luchan. FUSS, Diana, *Essentially Speaking*, pp. 39-53.

¹⁹¹ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 13.

establecer las condiciones normativas en las que se enmarca y se forma la materialidad del cuerpo y, en particular, cómo se forma a través de categorías diferenciales de sexo.¹⁹²

Por otro lado, el proceso performativo de iteración no debe entenderse como un acto de libertad o autonomía de un sujeto, sea este el que sea. La performatividad no nos habilita para elegir la identidad sexual que más convenga, tampoco para afirmar mediante actos la identidad de una voluntad liberada, más habermasiana o bíblica que butleriana.¹⁹³ Al contrario que la idea de que la performatividad es la expresión eficaz de una voluntad humana en el lenguaje, este texto apunta a redefinirla como una modalidad específica del poder, entendido como discurso. Dicha performatividad es un proceso de repetición e internalización de normas, en este caso, sexuales. Y como tal, implica una serie de discursos y saberes sexuales. No obstante, hay cuerpos que no se supeditan a esta suerte de actuación normativa y cuerpos donde esta cambia visiblemente.

Ahora bien, la performatividad discursiva siempre fracasa. Decimos siempre porque el fracaso es su condición misma de posibilidad. Para que esta interiorización de normas se lleve a cabo, debe darse una repetición donde algo se va perdiendo en el proceso. En palabras de Butler, «la materialización no es completamente estable».¹⁹⁴ La ley que posibilita el proceso de iteración no siempre funciona, puesto que la repetición que supone su aplicación nunca es repetición de lo idéntico, sino que produce variaciones.¹⁹⁵ Dichas variaciones son lo que Butler denomina, aludiendo a Kripke, «catacresis»:

El futuro del significante de identidad sólo puede garantizarse mediante una repetición que no logra repetir fielmente, una recitación del significante que debe ser desleal con la identidad – una catacresis – para poder asegurar su futuro, una deslealtad que aplica la iterabilidad del significante a aquello que permanece no idéntico a sí mismo en cualquier invocación de identidad, es decir, las condiciones iterables o temporales de su propia posibilidad.¹⁹⁶

¹⁹² *Ibidem*, p. 40.

¹⁹³ La transparencia del ‘acto de habla’ en Habermas niega toda dimensión inconsciente e involuntaria y confiere a este concepto una ingenuidad a la que Butler se opone. *Ibidem*, p. 273. «De acuerdo con la versión bíblica de lo performativo, es decir, ‘¡Hágase la luz!’, parecería que un fenómeno que se nombra cobra vida en virtud del poder de un sujeto o de su voluntad. De acuerdo con una reformulación crítica, Derrida aclara que este poder no es la función de una voluntad que origina, sino que es siempre derivativo», p. 34.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 267.

¹⁹⁵ Estas variaciones son similares a las del eterno retorno de Nietzsche, cuya repetición no es nunca repetición de lo idéntico, sino de lo mismo. LÖWITZ, Karl, *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, Paris: Calman Levy, 1991.

¹⁹⁶ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 306.

Esa deslealtad mencionada por Butler que constituye lo abyecto, lo que no se adecúa a la norma, es fundamental para que dicha norma siga teniendo sentido. La deslealtad constituye lo no simbolizable de la norma, lo abyecto, reprimido o forcluido.¹⁹⁷ Lo monstruoso, en palabras de Canguilhem.¹⁹⁸ Con respecto a la norma sexual, esta hibridez sería lo que no se adecúa a los parámetros de la masculinidad y feminidad heterosexuales. La transgresión se produce, pues, sin necesidad de una agencia total y uniforme. Si la matriz heterosexual se diluyese, podría cuestionar toda la estabilidad de las posiciones e incluso hacer tambalear la oposición binaria misma.¹⁹⁹

Los significantes totalizadores son imposibles de satisfacer en la medida en que todo significativo está de antemano referido a otros y nunca se produce un encuentro con la cosa referida. En sus palabras, «como términos no referenciales, las palabras ‘mujeres’ y ‘homosexuales’ instituyen identidades provisionales e, inevitablemente, un conjunto provisional de exclusiones».²⁰⁰ Por tanto, el término ‘mujeres’ no se corresponde con la realidad mujeres porque dicha realidad es un referente al que no se tiene acceso. Tanto el psicoanálisis como su reelaboración por parte de Slavoj Žižek²⁰¹ muestran parte de este problema, que no es otro que la separación radical entre significativo y referencia, pero al hacerlo dejan al descubierto sus propios síntomas constitutivos. Al decir que «la mujer no existe»,²⁰² Lacan no solo afirmaba la existencia de un ‘real’ entendido como aquello que está alejado de toda posibilidad de simbolización, sino que a ese real lo simboliza – que es precisamente lo que se quería evitar – aludiendo a lo femenino como aquello que no es simbolizable. Lo real, por tanto, es dotado de atributos cuando, en un principio, se trataba de que no fuese simbolizable, y como tal, de que fuese la condición de posibilidad y el límite de toda simbolización.

El juego de lo real con lo simbólico es el mismo que el del referente con los significantes que generan el lenguaje. Butler propone que el psicoanálisis organiza todo el universo de lo simbólico en torno a lo fálico, mientras que el lugar de la mujer no se

¹⁹⁷ Butler hace uso de los términos psicoanalíticos de represión y forclusión – que hacen referencia a la exclusión de ciertos significantes que el sujeto no puede soportar y que son puntos clave en la formación de la neurosis y la psicosis respectivamente – para ejemplificar cómo el olvido de los supuestos metafísicos subyacentes en términos como mujer sirven de base sintomática a reflexiones que pretenden ser radicales. *Ibidem*, p. 48.

¹⁹⁸ Maestro de Foucault, Canguilhem realizó aportaciones muy significativas a las nociones de normalidad y normatividad que explica muchos de los intereses de su discípulo. CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, París: Vrin, 1992, pp. 219-236.

¹⁹⁹ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 89.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 310.

²⁰¹ ŽIŽEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología* [1989], Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 111.

²⁰² LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, pp. 94-95.

inscribe en el discurso, lo que da paso a la lógica edípica de la castración. Tal organización parece necesariamente así, como si fuera de suyo, cuando el verdadero poder del psicoanálisis, al igual que el del método genealógico, sería el de jugar con tales «rocas de lo real»,²⁰³ cuestionando la supuesta rigidez de tales conceptos, proponiendo la apertura de los significantes y reelaborando la idea del límite. No es que no haya límites, sino que eso real que hay tras los límites no tiene por qué estar previamente organizado. Butler lo indica en sucesivas ocasiones: el psicoanálisis, que ha supuesto grandes aportaciones a, por ejemplo, la noción norteamericana de género podría no reificar la norma heterosexual, es decir, no repetirla hasta querer convertirla en un *factum*.²⁰⁴

Prolongando la reflexión de Butler, queremos añadir que si se tomase la citada afirmación de Lacan «la mujer no existe» en un sentido general, aplicándola a otros significantes fundamentales en la teoría analítica, como el de falo, o incluso al significante hombre, podrían mostrarse las líneas de fuga de tales términos, haciéndolos tal vez menos rígidos de lo que son o parecen, con las consecuencias pertinentes en el plano político. Tal vez si dicha afirmación se llevase a sus últimas consecuencias, es decir, si la pretensión lacaniana de desmontar los presupuestos de la lógica aristotélica del todo con la lógica femenina del no-todo (*Pas-toute*) se aplicase a todos los conceptos y no únicamente al de *mujer*, entonces podríamos hablar de una fusión productiva entre psicoanálisis y deconstrucción, como indica la autora.²⁰⁵ La historización que propone no casa con la férrea comprensión de lo real como residuo traumático previo a lo social que subyace en los gulag o la familia citados por Zizek. Pero dicha historización comprende que incluso la ley que causa dichos intercambios entre lo no simbolizable, esto es, lo real, y el universo de lo simbólico, debe someterse a la historia. En otras palabras, es una cuestión de causalidad: la ley puede concebirse como el efecto de los ejemplos que da Zizek – el gulag y la familia – y no al revés.²⁰⁶

Trasladando a nuestro concepto este ejemplo, podemos concluir que la ley que produce la diferencia sexual es un efecto del ejemplo ‘mujer’. Cualquier categoría es

²⁰³ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 280.

²⁰⁴ *Ibidem*, pp. 46-47.

²⁰⁵ Por otra parte, con respecto a la crítica de los conceptos psicoanalíticos que hace Butler a partir de su lectura de Zizek, añadiríamos que, aunque Lacan utilizó el concepto de Nombre del Padre para situar el freno de la ley ante el deseo de la madre en el nudo del complejo de Edipo en Freud, posteriormente lo pluralizó hacia los nombres del Padre, ya que consideró que había varios significantes y no uno solo cumpliendo dicha función. LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, p. 93; LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre XXI, Les non-dupes errent*, Paris: Seuil, 1981.

²⁰⁶ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, pp. 286-287.

susceptible de ser ampliada o reducida, puesto que jamás se corresponde con lo que representa, dado que lo real como tal no es un origen, sino tan solo una promesa de origen. Esto concuerda con la visión que de la genealogía nietzscheana daba Foucault:

La genealogía no se opone a la historia como la visión de águila y profunda del filósofo con relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen».²⁰⁷

Siguiendo esta senda, Butler no afirma tajantemente que lo ‘real’ no sea válido; simplemente, le da una amplitud mayor: «Si bien coincidimos en que toda formación discursiva se consigue creando un ‘exterior’, no creemos que la producción invariable de ese exterior sea el trauma de castración». La «pantomima radical» de Irigaray que postula que «la mujer no es ni tiene una esencia»,²⁰⁸ si bien es esencialista, tiene sentido, aunque ahora lo concebamos como un sentido tramposo.²⁰⁹ No es que las mujeres concretas no existan, sino que el significante ‘mujer’, como cualquier otro, es una plétora de sentido, y como tal, está abierto a múltiples reelaboraciones. Y con ello, su valor político no se desestima, sino que se implementa:

Entender el término ‘mujeres’ como un sitio permanente de oposición o como un sitio de lucha angustiada, es suponer que no puede haber ningún cierre de la categoría y que, por razones políticamente significativas, nunca debería haberlo.²¹⁰

Butler defiende que el significante nunca designa lo que nombra. Ahora bien, en el significante ‘mujeres’ – su proyecto político y filosófico – es precisamente eso – esa incompletitud – lo que abre sus «posibilidades de resignificación política».²¹¹ La autora se muestra optimista en su reflexión sobre la genealogía o deconstrucción del sexo:

El sentido de posibilidad futura abierto por el significante como sitio de rearticulación es el que ofrece oportunidad a la esperanza. [...] ¿Qué posibilidades hay de despolitizar la

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, genealogía, historia*, p. 13.

²⁰⁸ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, pp. 69-70, 290.

²⁰⁹ Baste recordar la cita de Virginia Woolf al respecto de la esencia femenina: «Habla Mr. Greg: ‘la esencia de la mujer —dice Mr. Greg con énfasis— es que el hombre la mantiene y ella le sirve’. Eran legión los hombres que opinaban que, intelectualmente, no podía esperarse nada de las mujeres». Véase: WOOLF, Virginia, *Un habitación propia* [1929], Barcelona: Seix Barral, 2008, p. 40.

²¹⁰ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 311.

²¹¹ *Ibidem*, p. 272.

desidentificación? [...] Que ese fracaso de la identificación sea el punto de partida de una afirmación más democratizadora de la diferencia interna.²¹²

La historiadora Julia Varela²¹³ sostiene que ya Foucault en su *Historia de la sexualidad* apuntó la cuestión de la «subjetividad sexuada» de los cuerpos, aunque centrándose en los procesos de subjetivación a partir del siglo XVIII. Si bien el concepto de materialización sexual de Butler es mucho más explícito, Varela ha presentado de manera concisa un concepto que consideramos esencial para el presente trabajo. Dicho concepto, a caballo entre sus bases teóricas – Durkheim, Marx, Weber, Norbert Elías y Foucault – y la teoría de la performatividad de Judith Butler,²¹⁴ es el de «dispositivo de sexualidad».²¹⁵ Claramente inspirado en la noción de dispositivo de Foucault y en su *Historia de la Sexualidad*,²¹⁶ remite a lo que Butler denominaba «materialidad sexual», la cual está, ante todo, imbuida de significaciones y poder:

No conviene partir del sexo como si se tratara de una instancia autónoma que produciría secundariamente los efectos múltiples de la sexualidad. El sexo es el elemento más especulativo, más idealizado y más íntimo del dispositivo de sexualidad, organizado por el ejercicio de determinados poderes en su actuación sobre el cuerpo, sobre sus fuerzas, sus energías y placeres.²¹⁷

Varela menciona la cuestión de la ‘escritura femenina’, confirmando su postura histórica y sociológica. El de ‘esencia femenina’ es un constructo que debe ser cuestionado, tanto en su aspecto de género como en el de la identidad sexual. Conceptos como naturaleza o materia hunden sus raíces en el esencialismo y es a ellos a los que habría que recurrir, como hacía Butler, para garantizar que no queda ningún supuesto, ninguna ley sin someter al método genealógico:

La investigación genealógica se distancia [...] de aquellos trabajos destinados a la búsqueda infructuosa de una supuesta identidad femenina, pretendidamente universal, esencializada, ahistórica, o de una sexualidad natural, innata. La genealogía contribuye [...] a poner en cuestión aquellas investigaciones, realizadas por algunas feministas, que

²¹² *Ibidem*, p. 308. «El cuerpo excede el acto de habla que realiza», es decir, el cuerpo es percibido como exceso o junto a un exceso de significación. BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad* [1997], Madrid: Síntesis, 2004, p. 250.

²¹³ VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa*, pp. 64, 71.

²¹⁴ Varela llega a conclusiones comparables a las de Judith Butler en lo que respecta a la construcción normativa de la categoría de sexo. *Ibidem*, p. 67.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ FOUCAULT, Michel, FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad, I, La voluntad de saber*, México: Siglo XXI, 2007, pp. 95-159.

²¹⁷ VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa*, p. 67.

parten de la existencia de una especie de esencia femenina originaria que habría sido negada o recubierta históricamente por toda una serie de procesos, esencia que habría que reconquistar, y que se manifestaría a través, por ejemplo, de una forma distinta de escritura, de arte, de cultura.²¹⁸

En el estudio de cualquier época histórica, también en el siglo XVII, nos parece indispensable cómo Foucault traslada de Nietzsche la actitud intempestiva que toman tanto Butler como Varela²¹⁹ para problematizar el sexo y la esencia femenina. En dicha actitud laten el deseo de desmontar el mito del origen, asentar otra concepción de la historia que tenga en cuenta el devenir y se aleje de pretensiones metafísicas. Es, en definitiva, un ataque mordaz contra la verdad:

[La búsqueda del origen] se esfuerza en recoger allí la esencia exacta de la cosa, su posibilidad más pura, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma inmóvil y anterior a lo que es externo, accidental y sucesivo. Buscar tal origen [...], comprometerse a quitar todas las máscaras, para desvelar al fin una primera identidad. Ahora bien, si el genealogista se toma la molestia de escuchar la historia más bien que de añadir fe a la metafísica, ¿qué descubre? Que detrás de las cosas hay ‘otra cosa bien distinta’: no un secreto esencial y sin fecha, sino el secreto de que no tienen esencia, o de que su esencia fue construida pieza a pieza a partir de figuras extrañas a ella.²²⁰

Se ponen en juego dos visiones de la historia: la tradicional y la efectiva, es decir, la historia como devenir. Esta última es la que Foucault relaciona con la genealogía: «La historia, con sus intensidades, sus desfallecimientos, sus furiosos secretos, sus grandes agitaciones febriles tanto como sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir».²²¹ Es la historia que da cuenta de cómo el cambio somete a todas las cosas, la historia heraclíteica. El cuerpo cobra importancia en esta segunda visión, concebido como una «superficie de inscripción de los acontecimientos»:²²²

Pensamos que el cuerpo no tiene otras leyes que las de su fisiología y que escapa a la historia. Nuevo error; está atrapado en una serie de regímenes que lo modelan; está roto

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 67-68.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

²²⁰ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, pp. 17-18.

²²¹ *Ibidem*, p. 24.

²²² Sin embargo, debemos objetar aquí que algunas de las expresiones de Foucault son en ocasiones todavía esencialistas, ya que proveen al cuerpo de un carácter anterior al lenguaje, «cuerpo totalmente impregnado de historia, y a la historia arruinando al cuerpo». *Ibidem*, p. 32.

por ritmos de trabajo, de reposo y de fiestas; está intoxicado por venenos – alimentos o valores, hábitos alimentarios y leyes morales, todo a la vez.²²³

Nada – ni siquiera el cuerpo – se resiste a la historia efectiva, a la historia de los cambios continuos. «Nada en el hombre – ni siquiera su cuerpo – es lo suficientemente fijo como para comprender a los demás hombres y reconocerse en ellos». La historia efectiva no conduce al saber, sino que sospecha que detrás se ocultan miríadas de elementos, pasiones, historias no contadas. La microhistoria es una de las posibilidades de la historia efectiva. «La historia será ‘efectiva’ en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. [...] El saber no está hecho para comprender, está hecho para zanjar».²²⁴

El historiador clásico se corresponde con la figura del metafísico que para equilibrar su debilidad se vuelve hacia la actitud ascética que denunciaba Nietzsche, tratando de elaborar un metarrelato con (un) sentido teleológico,²²⁵ y una finalidad universal, mientras que «el buen historiador, el genealogista», se vuelve hacia las cosas con una actitud paródica, dispuesto a denunciar la mascarada y llevarla a su extremo carnavalesco.²²⁶

Siguiendo la inspiración que Varela toma de la conceptualización de la sexualidad como dispositivo de poder, hemos pretendido incorporar esta actitud crítica a nuestra investigación, tratando, no solo de cuestionar la naturaleza ahistórica que algunos feminismos han atribuido a conceptos como ‘mujer’ y ‘escritura-mujer’, sino también de extender esta mirada en nuestro estudio, siendo conscientes de la crueldad que encarna la voluntad de saber:

²²³ *Ibidem*, pp. 45-46.

²²⁴ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, pp. 46-47, 59, 64.

²²⁵ MARÍN CASANOVA, José Antonio, *La historia sin cielo: Arthur Schopenhauer en la tierra de hierro*, Sevilla: Grupo Nacional de Editores, 2005.

²²⁶ Judith Butler rescata el concepto de mascarada ligado a la representación teatral a partir del artículo de Joan Rivière, «Womanliness as Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, pp. 303-313. Esta cuestión la retoma Lacan en su descripción de la mascarada femenina como parte del circuito del deseo fálico. LACAN, Jacques, *Las formaciones del inconsciente* [1994], Barcelona: Paidós, 1999, pp. 262-3. Años después, en el *Seminario XX*, Lacan aducirá que el goce femenino no tiene nada que ver con la mascarada. Sin embargo, las nociones de mascarada, *performance* y performatividad no deben confundirse: «Adelantemos ya, sin embargo, que esta ‘mascarada’, asimilable a la noción de representación teatral, o ‘performance’, no es equiparable a la noción de performatividad». A Butler le sorprendía la limitada interpretación de la performatividad del género y señalaba que, aunque la performance es una parte crucial de la performatividad, sucede también algo más: «La performance del género está también limitada por normas que yo no elijo. Opero dentro de las normas que me constituyen». PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, Barcelona: Egales, 2008, p. 41.

Tercer uso de la historia: el sacrificio del sujeto de conocimiento. En apariencia, o más bien por la máscara que lleva, la conciencia histórica es neutra, desprovista de toda pasión, empeñada solamente en la verdad. Pero si se interroga a sí misma y, de una manera más general, interroga a toda conciencia científica en su historia, entonces descubre las formas y transformaciones de la voluntad de saber, que es instinto, pasión, empeño inquisidor, refinamiento cruel, maldad.²²⁷

En los capítulos sucesivos interpretaremos las distintas fuentes que hemos analizado y presentaremos las figuras estudiadas – la dramaturga y la comedianta del Setecientos – tratando de tener en cuenta en todo momento que la historia no es un retrato fijo, sino una imagen en movimiento, tanto por parte de quien mira como de quien es mirado.

4. ESCRITURA Y PERFORMATIVIDAD ESCÉNICA

4. 1. La escritura que viene del habla

El valor performativo de la escritura ha sido retomado por Béatrice Fraenkel a partir de una extensión de la teoría de los actos de habla de John L. Austin.²²⁸ A su vez, Judith Butler, a través de la crítica de Jacques Derrida,²²⁹ tomó de Austin el concepto de performatividad.²³⁰ Entre las objeciones planteadas por Butler, destaca que la noción de hablante da una imagen demasiado soberana de la subjetividad: «The subject sovereign is presumed in the Austinian account of performativity; the figure for the one who speaks and, in speaking, performs what she/he speaks, is the judge or some other representative of the law».²³¹ Derrida, por su parte, hizo una revisión del paradigma fonocéntrico para mostrar el proceso que asociaba en la tradición metafísica occidental la escritura y el habla

²²⁷ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, p. 75.

²²⁸ FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura», pp. 319-329. Béatrice Fraenkel se inscribe en la vertiente francesa que ha retomado lo performativo en la escritura. Véase: BARTON, David, PAPEN, Uta, «What is the Anthropology of Writing», en BARTON, David, PAPEN, Uta (eds.), *The Anthropology of Writing Understanding Textually Mediated Worlds*, New York: Continuum International Publishing Group, 2010, p. 20.

²²⁹ DERRIDA, Jacques, *Limited INC*, Evanston: Northwestern University Press, 1988; DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía* [1972], Madrid: Cátedra, 1998, pp. 347-372; PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, pp. 20, 42.

²³⁰ BUTLER, Judith, «Burning acts. Injurious speech», en PARKER, Andrew, KOSOFKY SEDWICK, Eve (eds.), *Performativity and performance*, New York / London: Routledge, 1995, pp. 197-237.

²³¹ *Ibidem*, p. 202. Esta apelación a la ley nos anuncia la herencia derrideana presente en la crítica de Butler, que trataremos de desplegar a lo largo de este punto, con el fin de ver cómo se relacionan el concepto de performatividad con el de escritura.

con la presencia, poner en duda la naturaleza de dicha asociación y defender la posibilidad de subvertir temporalmente los roles de ambas.²³²

A la hora de establecer qué es para nosotros la escritura, qué tiene que ver su circulación con su carácter performativo y qué aporta esto a la opinión heterogénea y violenta que florecía en la Edad Moderna, no podemos evitar hacernos una serie de preguntas: ¿Tiene en cuenta Fraenkel la crítica que Butler hace del sujeto austiniano – al que atribuye el mencionado carácter soberano y universal, muy propio, además, de la construcción masculinista del sujeto²³³ – a la hora de trasladar la teoría de los actos de habla a la performatividad de la escritura? ¿De dónde procede dicho carácter performativo atribuido a la escritura? ¿Por qué la escritura se extrae – en la teoría de Fraenkel – de una teoría de los actos de habla? ¿No incurre esta asociación en el olvido de las diferencias entre oralidad y escritura, si es que estas existen? ¿Cuáles serían estas supuestas diferencias? A lo largo de este apartado, intentaremos responder en la medida de lo posible a las preguntas planteadas.

Al mencionar un grupo de maoístas que hacían pintadas en el mayo francés, Fraenkel destaca el carácter no ya únicamente *judicatario* de estos mensajes,²³⁴ sino, además, su naturaleza de actos de escritura: «Las acciones de escritura se dan en múltiples situaciones y no tienen por qué ser tan llamativas como esta». Ahora bien, lo que Fraenkel da por hecho de la teoría de Austin es que «un acto de escritura va unido a un acto de habla. Este acto de escritura no es un mero acto de inscripción, ya que afecta al enunciado otorgándole un valor específico».²³⁵ Recordemos que para Austin un enunciado es performativo – es un acto de habla – cuando se realiza una acción en el momento mismo de enunciarse.²³⁶

²³² Cfr. PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 84.

²³³ Butler ha recalcado que la subjetividad pretendidamente soberana y neutra es masculina. BUTLER, Judith, «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista*, 18, 1998, pp. 296-297. Disponible en: <<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>> (Acceso: 15 de octubre de 2022).

²³⁴ Siguiendo la terminología de Austin, estos mensajes se llaman así por el hecho de ser juicios sobre el deber ser, sobre lo que debería ocurrir y no sobre hechos consumados. FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura», p. 320.

²³⁵ *Ibidem*, p. 321.

²³⁶ AUSTIN, John, *How to do things with words*, London: Oxford University Press, 1962. Aunque existe edición en española que se puede consultar, nos remitimos a la original en inglés, debido a que el texto original contiene títulos y términos específicos que consideramos importantes. Para la edición en español, véase: AUSTIN, John, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona: Paidós, 1982; PÉREZ NAVARRO, Pablo. *Del texto al sexo*, p. 43.

Como vemos, la noción de performatividad está vinculada a la oralidad. Al igual que Austin, Fraenkel otorga primacía al habla sobre la escritura, sobreentendiendo que el habla es la fuente de la que aquella procede. Si algunas escrituras tienen carácter performativo, reitera, es porque vienen del habla y tienen en común con ella que hacen algo más, puesto que en el gesto de escribir se produce algo más importante que el escribir mismo. El escribir queda en segundo plano frente a su performatividad, la cual procede del habla. Sin embargo, ¿por qué se relacionan automáticamente ambos tipos de actos? ¿Por qué lo que interesa de la escritura, su performatividad, en este caso, tiene la misma fuente que el habla? ¿Está dicho carácter performativo necesariamente ligado al habla?

Cuando se refiere a los grafitis que se exhiben en la calle,²³⁷ un acto definido como perlocutivo por su carácter pragmático, Fraenkel atribuye de nuevo una importancia decisiva al habla: «El recurso a la teoría de los actos de habla de Austin nos propone el concepto de acto perlocutivo, el acto suscitado por el acto de habla, sus consecuencias». El acto de escritura está «situado»,²³⁸ pues se produce en un momento y lugar muy concretos e irrepetibles. Esta noción de situación remite a una frescura de la comunicación oral que la escritura de grafitis, entre otros tipos de escrituras, heredaría de aquella. Cuando Fraenkel se refiere a la «frescura semántica» con la que se encuentra la «noción englobante y borrosa de prácticas de escritura», no se refiere únicamente a la situación concreta de lo escrito, sino también al acto de habla del que extrae su peso:

Nuestros grafiteros en acción transforman el entorno, remodelan el espacio público como un espacio de influencia [...]. Podemos decir que todo grafiti, por definición, no sólo exhibe sus características gráficas, sino que también da cuenta de una performatividad de la escritura.²³⁹

Tras analizar algunos elementos del debate entre Austin, Searle y Benveniste sobre el estatuto de acto de habla y el carácter performativo de, por ejemplo, los sosos carteles de perros peligrosos en Reino Unido, Fraenkel puntualiza que estos filósofos no se preocupan por el soporte escrito que constituye el objeto de su análisis. Entonces, la autora despliega su extensión de la teoría hacia un estudio más específico de lo escrito: «El acto de habla está en el centro de los análisis, éste no se piensa jamás como acto de escritura». Así, la escritura se introduce al hilo de comentarios de Bosredon sobre la

²³⁷ FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura», p. 323.

²³⁸ *Ibidem*, pp. 322-323.

²³⁹ *Ibidem*, p. 323.

«performatividad escrita» de las cartelas de los cuadros.²⁴⁰ Esto abre un mundo más amplio que los filósofos del lenguaje no se ocuparon de analizar: el carácter espacial y situado de la escritura. Dicha espacialidad se puede y debe analizar en términos de poder y de ideología, es decir, en función del lugar que ocupa, dicha escritura produce una serie de significaciones y no otras. Aquí Fraenkel retoma la importancia que Armando Petrucci concedía a lo escrito como exposición, esto es, a su espacialidad.²⁴¹

El interés de Bosredon por una performatividad escrita es, curiosamente, que otorga un papel importante a lo escrito en yuxtaposición con la imagen del cuadro al que acompaña. Sin embargo, hay otra dimensión que podríamos denominar normativa en el acto de escritura, y que caracteriza los carteles oficiales, la colocación de placas, que no deja de ser performativa.²⁴² Esto nos conduce a pensar que la performatividad de lo escrito forma parte de un dispositivo de escritura destinado a elaborar y transmitir una serie de saberes y poderes bajo la forma de enunciados o frases situados en lugares estratégicos, normas que se repiten a propósito de la diferencia sexual y en gran número de espacios²⁴³ ¿Qué distingue a estos escritos prescritos por un poder institucional de los grafitis sesentayochistas? La diferencia es de posición, ya que el dispositivo de escritura atraviesa y constituye a ambos.²⁴⁴ Eso no significa que debamos ignorar el carácter subversivo de algunas de ellas, que es precisamente lo que buscamos analizar aquí, aunque sí que debamos ir con cautela a la hora de examinar las diferencias entre unas posiciones y otras.

Al referirse a los «acontecimientos de escritura» de Nueva York, ligados a la memoria del 11-S, Fraenkel incide en que son «actos de habla y de escritura», bautizándolos como «poligrafías» sin autor o con autoría múltiple, tratando de extender una vez más la teoría de los actos de habla de Austin. Por último, propone convertir la firma en un tipo de acto de escritura no tan ligado a la oralidad sino a la «fuerza

²⁴⁰ *Ibidem*, pp. 324-326.

²⁴¹ PETRUCCI, Armando, «Prefacio del autor a la edición de 1986», en PETRUCCI, Armando, *La escritura: ideología y representación* [1986], Buenos Aires: Ampersand, 2013, pp. 21-30.

²⁴² FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura», pp. 326-327.

²⁴³ ARTIÈRES, Philippe, *Clínica de la escritura. Historia de la mirada médica sobre la escritura* [1998], Barcelona: Gedisa, 2016, pp. 24-25.

²⁴⁴ Se trata del mismo valor, tanto para las tácticas como para las estrategias, el poder institucional y las prácticas subversivas. Se trata del mismo atravesamiento del poder, puesto que el poder es transversal. Para el uso que hacemos de los conceptos de táctica y estrategia, véase: CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano* [1980], México: Universidad Iberoamericana de México. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000, pp. XLIX-L.

performativa del acto de firmar».²⁴⁵ Esto podría resultar interesante para desligar la necesidad de lo performativo de la oralidad:

Para analizar mejor las prácticas de la firma, para evitar reducirlas a una gesticulación gráfica asimilable al «yo» pronunciado oralmente y para evitar y además negar así implícitamente la fuerza performativa del acto de firmar, conviene aislar una familia de acto de escritura cuyo verbo «firmar» sería el acto de referencia.²⁴⁶

Salvo quizás este ejemplo y la refutación de los filósofos del lenguaje, sigue sin abordarse explícitamente el porqué de esa necesidad de referirse al habla como motor fundacional de la performatividad cuando de lo que se está hablando es de escritura. Insistimos en la idea: ¿qué tiene lo performativo que lo liga al habla? ¿Es este vínculo tan automático como parece?

4. 2. Nuevo giro a la performatividad

En *Del texto al sexo*, Pablo Pérez Navarro plantea que la influencia de Derrida – y de Austin – en Butler es imprescindible para entender por qué esta toma el concepto de performatividad como base para una problematización de las categorías feministas.²⁴⁷ La performatividad de la teoría de los actos de habla contiene algo que difiere del carácter representativo de «un estado de cosas» dado.²⁴⁸ No se trata de que se represente algo, sino que, como advertían Austin y, en otro contexto, Fraenkel, lo performativo implica hacer algo con las palabras o, citando a Derrida, «comunicar una fuerza por el impulso de una marca».²⁴⁹

La crítica que Derrida realiza de estos conceptos es la siguiente: el acto de habla austiniiano remite a un contexto de comunicación oral, como hemos venido viendo, pero, además, este debe ser cotidiano, ordinario y estar en sintonía con el entorno. Esto implica que la palabra performativa o realizativa no es válida si está en un contexto no válido. Ejemplos de dicha invalidez son las palabras pronunciadas en el teatro, en la poesía, en el arte y el ámbito estético en general, aunque podríamos encontrar más contraejemplos. Todo ello remite al «esquema clásico de la comunicación como transmisión de sentidos internos presentes en la conciencia del hablante» y a unos valores de verdad,

²⁴⁵ FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura», pp. 327-329.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 329.

²⁴⁷ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, pp. 42, 45.

²⁴⁸ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, pp. 347-372; PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 46.

²⁴⁹ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, p. 362.

universalidad y validez que no existen en otros contextos. Como si unos fuesen menos válidos que otros. Es decir, se privilegian unos regímenes de verdad sobre otros.²⁵⁰

El lenguaje performativo es comprendido por Austin como aquel que transmite un sentido inequívoco y llega a su destinatario sin fallas. En otras palabras, se concibe como un lenguaje ideal que recuerda a la idealidad de la teoría de la acción comunicativa de Habermas. Según Derrida, dicho lenguaje tiene, junto a la ventaja de la fuerza del acto mismo – que denota una influencia del concepto nietzscheano de fuerza²⁵¹– la desventaja de que persigue transmitir un valor de verdad.

Por su parte, Derrida y Butler defienden, según Pérez Navarro, el recurso a una lógica nietzscheana no dualista que Austin ignora al distinguir entre lenguaje serio y lenguaje hueco o usos no-serios del lenguaje. En el uso serio, el entorno comunicativo al que debe adecuarse el enunciado performativo debe incluir «tanto el contexto físico inmediato como el contenido mental, intencional, de los sujetos implicados, especialmente del emisor».²⁵² Este concepto de performatividad es demasiado cerrado, ya que, aunque al principio supone una noción abierta de referente que el propio Derrida elogia, la teoría se cierra luego para evitar ambivalencias.²⁵³ Por esta razón, que no es otra que la búsqueda de un valor de verdad inherente al lenguaje, Austin se esfuerza tanto por distinguir, un poco a la cartesiana, entre los mencionados tipos de usos, serios y no serios, del lenguaje, y entre sus tipos de contextos, adecuados e inadecuados.²⁵⁴

Según esta perspectiva, y ahí radica la unión con el concepto de performatividad que nos interesa, «el contexto [...] será siempre una referencia insuficiente, pues todo contexto está, cuando menos, sujeto a posibilidades múltiples de recontextualización (o de redescipción)».²⁵⁵ Es decir, el significante está abierto a una performatividad que no lo cierra, no lo delimita en consonancia con el referente, sino que, al contrario, lo abre.²⁵⁶ Siempre hay algo que se escapa. Esa insuficiencia se da tanto en el contexto austiniano

²⁵⁰ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, pp. 49-50.

²⁵¹ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, pp. 362-363.

²⁵² PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, pp. 48-51.

²⁵³ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, p. 362.

²⁵⁴ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 51. Esto limita la fuerza primaria de lo performativo, al igual que limitó el cogito cartesiano la fuerza de su apertura fenomenológica originaria. Es decir, no se trata de negar valor a lo performativo, sino al contrario, de darle fuerza e impulsarlo sin reducirlo a ciertos fenómenos mientras que se niegan otros.

²⁵⁵ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, p. 362; PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 52.

²⁵⁶ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 272.

como en la performatividad que menciona Butler. En realidad, se trata de la misma insuficiencia.

En cuanto a la descalificación que hace Austin de los usos estéticos del lenguaje, Derrida aduce que los excluye porque son una cita del acto de habla en cuestión, como si existiese un acto de habla más verdadero que otro en función de su adecuación al contexto y al contenido de verdad que dicho contexto proporciona. Es decir, volvemos, de nuevo, al ideal de la comunicación pura como adecuación a una realidad más pura, si cabe. Sin embargo, el acto de habla es performativo porque se produce continuamente – no solo en el uso estético del mismo – una apelación a la cita –, es decir, se da la posibilidad de su repetición. La iterabilidad de la marca garantiza que cualquier enunciado performativo sea identificable como cita, es decir, como ritornelo, si usamos el concepto deleuziano.²⁵⁷

La escritura es relegada a un segundo plano en la tradición que Derrida denomina fonocentrismo,²⁵⁸ mientras que la teoría de los actos de habla pretende reflejar un modelo ideal y purificado de comunicación donde no hay lugar para lo estético, para el juego, para el lenguaje impuro, por estar deslocalizado.²⁵⁹ El uso que se hace de los performativos es, según Austin, el mismo que el que se hace en una obra de teatro: un uso ‘no serio’ del lenguaje, una apelación a la cita. En palabras de Pérez Navarro: «la brecha ontológica entre uso y mención del lenguaje, entre performativos serios y sus citas, situaría el texto filosófico a una distancia insalvable respecto a la performatividad misma».²⁶⁰

Frente a esta concepción, Butler propone la deconstrucción como un modo de reformular el posestructuralismo en términos feministas. En palabras de Pérez Navarro: «No parece que la deconstrucción, para Butler, trate acerca del sobrepasamiento de un léxico antiguo, metafísico, por uno nuevo, digamos, un léxico deconstructivo».²⁶¹ La autora busca concebir el lenguaje de otro modo, teniendo en cuenta que dicho lenguaje

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 273, 309. Pérez Navarro menciona que Butler ya retomó en otros lugares la apelación a la cita como elemento para una deconstrucción del sexo: BUTLER, Judith, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* [1990], Barcelona: Paidós, 2007; Cfr. PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, pp. 52, 54; ZOURAVICHVILI, François, *El vocabulario de Deleuze*, p. 90.

²⁵⁸ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 77; DERRIDA, Jacques, *De la gramatología* [1967], Madrid: Siglo XXI, 1986, p. 18.

²⁵⁹ *Cómo hacer cosas con palabras* podría leerse como un ejercicio de ironía filosófica encaminado a subvertir las bases de la distinción entre filosofía y literatura, al mostrar la insostenibilidad de una oposición clara entre constataivos y performativos, o la necesidad de generalizar estos últimos. PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 73.

²⁶⁰ *Ibidem*, pp. 52, 63.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 70.

opera coaccionado, es efecto del poder y no puede escapar de este, resultando imposible una distinción certera entre lenguaje público y fantasías privadas. Se pretende reelaborar los marcos de lo público y lo privado, pero también la dimensión performativa del lenguaje, que se repite siempre de otro modo, sin llegar a colmarse y sin plantear una conclusión definitiva sobre el léxico viejo y el léxico nuevo, sobre lo verdadero y lo falso. Estas lógicas binarias son puestas en cuestión con la estrategia deconstructiva, pero ello no significa que se superen. Simplemente, se deslocalizan y se pone en evidencia su contaminación.

Pérez Navarro continúa diciendo que Butler «plantea que todo acto de habla es, hasta cierto punto, performativo».²⁶² Sin embargo, para que lo performativo ejerza un cambio profundo sobre la visión del lenguaje, debemos tener en cuenta la dimensión textual, es decir, no supeditar lo performativo, como hacían Austin y Saussure, al habla. Para Butler, el habla es un acto. El decir se supedita a la acción en su subversión de la teoría de los actos de habla:

Por tanto, si tal subversión ha tenido lugar, incluso a partir de las bases proporcionadas por Austin, nos parece que no ha sido realmente posible hasta la irrupción del concepto de textualidad, y la reconsideración de la escritura como base interpretativa de cualquier acto de habla. Sólo así pudo finalmente desembarazarse la teoría de la performatividad del gesto excluyente en el que originariamente se fundó, y que la mantenía presa de los presupuestos dualistas de la lingüística saussureana incluso cuando trataba de presentarse como su más prometedora alternativa.²⁶³

Independientemente de la diferencia física o naturalista entre texto y habla, lo fundamental de la dimensión textual a la que apunta la deconstrucción es la apelación constante a la cita.²⁶⁴ Es decir, la no originalidad del acto de habla (ni de escritura). Todo acto de escritura es performativo debido a su carácter textual, por su naturaleza iterativa. En dicha iteración siempre hay un desajuste, una impureza, una contaminación. El papel del sujeto en este simulacro ya no es el de un hablante soberano como el sujeto austiniano.²⁶⁵ La crítica de esta teoría del lenguaje hecha por Butler cobra ahora su sentido.²⁶⁶ El hablante reproduce los actos de habla, aunque en su reproducción no dejan

²⁶² *Ibidem*, p. 72.

²⁶³ *Ibidem*, p. 75.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, p. 363.

²⁶⁶ BUTLER, Judith, «Burning acts», pp. 197-273.

de producirse diferencias. El «modelo textual» que usa Butler «subvierte las limitaciones de una teoría de actos de habla que pretendía considerar sólo sobre lo que sucede más allá de los, arbitrariamente establecidos, límites de la textualidad».²⁶⁷ Es decir, la repetición está en la base de estos fenómenos de escritura y oralidad. Aunque la oralidad ha estado supeditada en ocasiones a la palabra escrita,²⁶⁸ aquí nos referimos, más que a una noción historiográfica de lo oral, a la invisibilización que la metafísica de la presencia ha hecho de la repetición como efecto que apela a una causa diferida o borrada en origen.

Ahora bien, si el carácter repetitivo y de apelación a la cita nos sirve para entender el habla ¿nos puede servir el concepto de performatividad – una vez pasado por el tamiz de la deconstrucción derrideana y butleriana – para entender la escritura? Pérez Navarro habla de una «textualidad generalizada» que excede los límites filosóficos tradicionales de los conceptos de «texto», «escritura» y «lenguaje». Lo textual sirve para comprender los actos de habla. Pero ¿sirve también para comprender la escritura?²⁶⁹

La inversión de la relación clásica entre habla y escritura es un momento, una fase no definitiva en el movimiento de deconstrucción del fonocentrismo. Pretendemos poner énfasis en la otra parte de la construcción binaria, invirtiendo provisionalmente los roles de lo oral y lo escrito, es decir, comprendiendo lo oral a través del mecanismo textual que implica la performatividad. El lenguaje oral, igual que el cuerpo sexuado, no están exentos de suciedad, en otras palabras, no remiten a un origen, pues su origen siempre está diferido e interrumpido. Aquí entra en juego la noción de lo abyecto, que es eso que sobresale de la lógica binaria, que no encaja con la clasificación pura de las cosas y los cuerpos. Otro tanto ocurría con el lenguaje ‘impuro’ o ‘estético’, ese lenguaje poético y teatral que Austin relegaba a un segundo plano.²⁷⁰

Teniendo en cuenta que, según Derrida, el término escritura es aún deudor de la mencionada metafísica de la presencia que opone escritura y oralidad, se podría usar el concepto más amplio de textualidad para incluir la representación teatral como parte de un texto, no ya en el sentido físico de texto escrito, sino suponiendo otra cosa que está ausente, iteración de algo, simulacro, copia sin el original. Esto nos llevaría a comprender el valor performativo del teatro, a pesar de pertenecer, según Austin, al grupo de

²⁶⁷ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, p. 79.

²⁶⁸ ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* [1982], México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 35.

²⁶⁹ PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo*, pp. 30, 47.

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 52, 84-85.

enunciados no serios, no performativos, y los actos de habla ilegítimos del ámbito de lo estético.²⁷¹

Según el análisis de Derrida, cuando Austin habla de esta posibilidad de fracaso del enunciado performativo,²⁷² el supuesto parasitismo de los actos de habla, su capacidad de remitirse a una cita es precisamente lo que abre el horizonte de posibilidad del lenguaje. El parasitismo del que hablaba Austin no es otra cosa que el carácter textual del lenguaje: «Austin excluye lo «no-serio», lo «parasitario», la «decoloración», lo «no-ordinario»», lo abyecto. Esto permite a Derrida concluir diciendo que la escritura ha sido tratada como un «parásito» por la filosofía, que daba preeminencia a la oralidad.²⁷³

Como es de esperar, Derrida se pregunta si esta capacidad parasitaria de la escritura – en el caso de Austin – de lo performativo, es negativa o positiva. Si realmente hay que reservar lo performativo para lo ordinario y lo común o si aventurarlo a otros contextos abyectos y extraños es condición de posibilidad de su creatividad y su fuerza:

Lo que Austin excluye como anomalía y excepción, la cita (en la escena, en un poema, o en un soliloquio), ¿no es la modificación determinada de una citacionalidad general – de una iterabilidad general, más bien – sin la cual no habría siquiera un performativo «exitoso»?²⁷⁴

La cuestión es conjugar aquí el «acontecimiento del habla» y su iterabilidad, su apelación a la cita, su fundación en la repetición, en esa «iterabilidad general que produce una fractura en la pureza pretendidamente rigurosa de todo acontecimiento de discurso o de todo *speech act*». ²⁷⁵ Pero la escritura no predomina sobre la oralidad. Derrida no quiere negar la diferencia entre una y otra, pero sí quiere poner sobre la mesa que lo performativo no tiene por qué tener intención inmediata. La ausencia de dicha intención sirve para postular la estructura grafemática de la comunicación, es decir, su estructura repetitiva, su condición de cita diferida:

No extraeré como consecuencia de ello sobre todo que no existe ninguna especificidad relativa de los efectos de conciencia, de los efectos de habla (por oposición a la escritura en el sentido tradicional), que no hay ningún efecto de performativo, ningún efecto de

²⁷¹ Cfr. DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, pp. 30-32, 63-65.

²⁷² AUSTIN, John., *How to do things with words*, pp. 21-22.

²⁷³ DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, pp. 364-366. De nuevo, Derrida no remite aquí a un sentido historiográfico o cultural de la oralidad.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 367.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 368.

lenguaje ordinario, ningún efecto de presencia y de acontecimiento discursivo («speech act»). Simplemente, estos efectos no excluyen lo que en general se les opone término a término.²⁷⁶

4. 3. Circulación escénica: el texto como acto

No muy lejos de la problemática de lo textual y lo oral, Roger Chartier menciona que lo específico del texto teatral áureo reside en carácter híbrido entre lo oral y lo escrito. La puesta por escrito del teatro por parte de los dramaturgos tuvo varias causas. Una de ellas tenía que ver con el mismo argumento que negaba la escritura de lo representado: el argumento de la copia y el original, mencionado a propósito de Rousseau, Derrida y la metafísica de la presencia.²⁷⁷ En la Edad Moderna, el texto teatral se consideraba una copia, por tanto, algo secundario y defectuoso, con respecto a lo declamado de viva voz en el escenario.

Chartier advierte el carácter contradictorio pero complementario entre esta postura que minusvaloraba la escritura y la proliferación de teatro tanto impreso como manuscrito.²⁷⁸ Las razones que se daban para la difusión del teatro escrito eran varias: evitar robos, plagios o malentendidos surgidos de ediciones piratas de las obras, así como imperfecciones; el teatro comenzó a considerarse un medio de transmisión de *sententiae* o máximas morales²⁷⁹; la edición y transmisión escrita de piezas afirmaba la autoría de los dramaturgos frente a los autores y se abría paso como oportunidad de rédito en el mundo editorial y libresco.

En los siglos XVI y XVII, había, pues, dos tipos de texto teatral: el primero era precedido por la representación teatral, relegado a la oralidad y a la presencia de los actores y actrices en el tablado: «A priori es ilegítimo separar el texto teatral de aquello que le da vida: la voz de los actores y el oído atento de los espectadores». De hecho, había un interés comercial en seguir manteniendo el carácter oral y efímero del teatro, y es que las compañías no querían dar al dominio público ni a otras compañías la posibilidad de representar sus obras. Para seguir beneficiándose del monopolio de la representación, era necesario no publicar la obra: «Mantener el monopolio de una compañía teatral era una

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 369.

²⁷⁷ DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, pp. 243-250.

²⁷⁸ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, pp. 129-134.

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. 134-136.

de las razones que pesaban contra la publicación impresa»²⁸⁰. Lo primordial era el carácter representacional previo a dicho texto:

En las ediciones impresas de las obras teatrales de los siglos XVI y XVII – la comedia española, el drama isabelino y el teatro clásico francés, en particular la comedia – siempre aparece, en todos los prefacios, prólogos y advertencias a los lectores, el leitmotiv según el cual el texto no fue concebido para ser presentado en forma impresa. El teatro no se escribe para un lector que lo leerá luego en una edición salida de la imprenta; está escrito para ser representado.²⁸¹

Pero Chartier también habla de otro tipo de texto teatral igualmente común: este era previo a la representación,²⁸² los papeles de actor, manuscritos escritos para recibir permiso de representación o censura previa, e incluso – este ejemplo no es de Chartier, sino de nuestro corpus textual, como veremos – ediciones de algunas obras que no llegaron a representarse y que nacieron directamente como textos literarios.

La oralidad estaba, pues, condicionada por la transmisión de textos y viceversa, pues el teatro no era el único género que se recitaba antes de ponerse por escrito; también los sermones y los pliegos sueltos, por ejemplo, se recitaban y repartían públicamente. Quien representaba o recitaba dichos textos tenía una presencia pública más directa, aunque también más efímera, que el autor como escritor.

En el Seiscientos, el carácter híbrido e inconcluso del texto teatral era evidente. Se trataba de un texto, como decíamos, entre lo oral y lo escrito, a veces previo a la representación y otras veces posterior a ella. En numerosas ocasiones, anónimo y, otras tantas, firmado por el dramaturgo, que solía ser masculino. A pesar de esta amalgama editorial, el texto teatral, sobre todo en sus formatos impresos de *partes* y de *sueeltas*, ocupó un lugar privilegiado en la economía del libro durante el siglo XVII. Ejemplo de ello son los catálogos de impresos enviados desde Sevilla hasta México para su comercialización, en los que destaca un número importante de *sueeltas* y *partes*, en mayor medida, de importación, número que, según Pedro Rueda, se amplía a lo largo del siglo hasta desbordar las previsiones. El autor sitúa el auge de la publicación sevillana de

²⁸⁰ CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, p. 24.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*, pp. 140-147.

comedias y los envíos masivos al Nuevo Mundo entre 1636 y 1649.²⁸³ Aunque busca cumplir el triple objetivo de evangelización, socialización y propaganda colonial cristiana, la producción masiva de impresos teatrales está innegablemente vinculada al auge de la lectura de entretenimiento.²⁸⁴

En esta línea, Germán Vega García-Luengos ha apuntado que la transmisión de los textos teatrales en la España de los siglos XVII y XVIII tiene más que ver con los «dividendos» que quisieron aprovechar los impresores y libreros. Estos últimos fueron apoyados por dramaturgos como Lope, cuyas obras triunfaría en los envíos al Nuevo Mundo²⁸⁵ y que compuso muchas de estas obras con la intención de publicarlas impresas.²⁸⁶ El interés de los comerciantes por este género también tenía que ver con la demanda que se había trasladado de los tablados a las casas. Así, el «lector tipo» tendrá:

El mismo síndrome que presenta el espectador de los corrales por toda la geografía peninsular: ese espectador exigente de continuas renovaciones del repertorio; con una voracidad que obliga a las compañías a cargar sobre sus espaldas y memorias un repertorio de asombrosa amplitud y variedad. Los libreros parecen igualmente conscientes de que el aficionado no solo lee teatro, sino que lo lee en abundancia, y exige dilatados surtidos.²⁸⁷

La comedia suelta nace como reproducción más o menos distorsionada de «las palabras escritas para ser pronunciadas sobre las tablas».²⁸⁸ Este proceso de doble escritura, mediado por la representación, resulta interesante si lo concebimos desde el punto de vista, nuevamente, de lo performativo.

El predominio de la oralidad sobre lo escrito que los estudiosos del teatro áureo señalan sobre lo escrito nos lleva a replantear la crítica de la oralidad y el olvido de la escritura, así como la reflexión realizada al hilo de la crítica de Derrida a los postulados restrictivos de Austin y la asunción de estos por parte de Fraenkel. La autora francesa no señala los límites que diferencian su teoría de la del autor inglés, y por ello su visión

²⁸³ RUEDA RAMÍREZ, Pedro José, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Siglo XVII)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2005, pp. 261-265.

²⁸⁴ *Ibidem*, pp. 261-262.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 265.

²⁸⁶ VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en GARCÍA MARTÍN, Manuel (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, II, p. 1008.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 1011.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 1015.

privilegia el estatuto de ciertos actos de habla – o en su traducción de los términos, de escritura –, en definitiva, de ciertos actos performativos.

Llegados a este punto, nos encontramos con un callejón sin salida que nos obliga a volver hacia lo performativo, a la noción de acto presente en toda exhibición de escritura, representación o actividad escénica. Dicho carácter performativo lo podemos extender hacia todos los actos posibles y así aceptar que la insuficiencia de la teoría de Austin no implica necesariamente un rechazo de todo lo que propone. Como ha apuntado Laura Maíllo Palma la teoría de los actos de habla es postulada cuarenta años antes por Wittgenstein: «Las palabras también son actos».²⁸⁹ La autora relaciona las artes performativas con la noción de ‘juego de lenguaje’ de Wittgenstein, al señalar que pone el acento en el acto que subyace a todos los lenguajes posibles. El juego del lenguaje no se comprende sin aceptar que cada lenguaje está precedido por los actos que lo instituyen. En este sentido, la noción de escritura performativa de Fraenkel – y cualquier tipo de lenguaje – cobra un nuevo sentido más amplio que el que terminó concediendo Austin a los actos de habla.

En conclusión, el carácter performativo de la escritura no se corresponde al pie de la letra con el carácter de la *performance* de los sexos, ni con el carácter performativo de la escritura teatral. Sin embargo, el concepto de performatividad, con sus matices en cada caso, nos parece indispensable para entender ambos fenómenos, tanto el sexual como el cultural, ya que señala la repetición de las normas que funda, normas que dan lugar a lo que Julia Varela ha llamado el dispositivo de sexualidad y lo que Judith Butler ha denominado la «materialidad – performativa – del sexo». En definitiva, performatividad es un concepto que podemos vincular a la escritura y a la sexuación, así como al teatro. Para nosotros será un concepto clave a la hora de enfrentar las fuentes del teatro femenino áureo. También nos conducirá más fácilmente por la senda del concepto de ritornelo, especialmente importante en algunos capítulos de este trabajo.

Hemos considerado necesario revisar la teoría de los actos de escritura para ver en qué medida esta depende de una orientación fonocéntrica y cómo dicha orientación puede ser reinterpretada en función de las diferentes críticas que aquí hemos avanzado. Tras una

²⁸⁹ MAÍLLO PALMA, Laura, *¿En el principio fue el verbo? Sobre sentido y significación en las artes performativas contemporáneas* (tesis doctoral), dir. Luis Puelles Romero, Málaga: Universidad de Málaga, 2019, pp. 130-131, 209 y 240. Disponible en: <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19313?show=full>> (Acceso: 8 de enero de 2022).

reflexión sobre el valor de lo performativo, presentamos una teoría de los actos de escritura con un sentido nuevo, más productivo. Será la fuerza del acto – escrito, oral, representado – y su repetición la que proporcione la clave interpretativa para leer las escrituras de las dramaturgas, autoras y actrices de nuestro corpus documental.

4. 4. Lo gráfico, lo sexuado, lo político

El teatro áureo permite conectar con diversos asuntos públicos. Esto es posible a través de los temas y opiniones de las obras y paratextos, así como en la forma material de estos escritos, su circulación y representación. Partimos de la conceptualización de la función social de la escritura de Armando Petrucci, quien la define como la «función que la escritura considerada en sí misma cumple en el ámbito de cada sociedad organizada y en general alfabetizada, y la que cada tipo gráfico cumple a su vez en el ámbito del ambiente cultural específico que lo produce y utiliza».²⁹⁰ Desde esta, analizamos las formas de producción, uso, funciones y características del teatro femenino. A continuación, sintetizamos los tres conceptos que hemos ido mencionando en este capítulo:

En primer lugar, la categoría de *sujeto gráfico* estudiará la alfabetización, educación, acceso a la cultura, las redes literarias, la autorización para escribir, las distintas estrategias de autorización, tanto internas como externas, la autorrepresentación, el uso de seudónimos y la afirmación autorial, la firma, difusión, impresión y representación. Se examinará cómo ha colaborado en su producción la autoridad más o menos voluble del *dominus* cuya voluntad es establecer las reglas del espacio gráfico.²⁹¹ Esta figura – aplicable a todo escrito, como hace Artières con la validación escrita de la verdad de la enfermedad mental²⁹² – representa a quien controla los espacios gráficos con el fin de establecer una coherencia y una autoridad sobre los productos escritos. En la fiesta barroca, la *auctoritas* en la escritura se da a conocer a través de la relación festiva y la arquitectura efímera, pero también en los paratextos de las obras teatrales, etc. La producción de estos discursos estuvo condicionada por la función social que las distintas escrituras desempeñaron y por las condiciones de posibilidad que dieron lugar a dichas escrituras. Estas, en muchas ocasiones, funcionaron como vehículos de expresión

²⁹⁰ PETRUCCI, Armando, *La escritura: ideología y representación*, p. 24.

²⁹¹ PETRUCCI, Armando, *La escritura: ideología y representación*, pp. 25-26 y 31; PETRUCCI, Armando. «Escrituras marginales. Escribientes subalternos», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7 (2000), Universidad de Alcalá, p. 67.

²⁹² ARTIÈRES, Philippe, *Clínica de la escritura*.

normativos. Lo gráfico alude a la capacidad de las autoras para producir textos escritos y el estudio de su alcance. Esta dimensión gráfica es fuente de subjetivación, ya que la escritura es una actividad que tiende hacia lo autobiográfico y lo autorreferencial.

El *sujeto sexuado* engloba la aparición de lo femenino en una sociedad donde algunas mujeres tienen, no sin constantes retrocesos, un acceso mayor a la escritura y la autorrepresentación, y en la que cada vez más espectadoras asisten a funciones teatrales. Sin embargo, es esta misma sociedad la que presenta un conflicto constante entre la agencia femenina – en figuras como la escritora profesional, la actriz, la autora de comedias y la espectadora – y ciertos discursos con voluntad de hegemonía o lo que Pérez Herranz llama «conciencia excluyente y vencedora».²⁹³ Los modos de transgresión que entran en juego con la actividad de ese ‘otro’ femenino dialogan con discursos sobre sexualidad, castidad, matrimonio, etc.

La escritora mantenía una relación específica, no ya únicamente con lo textual en su dimensión gráfica, sino con los propios contenidos de las obras. Estos abordan la desigualdad de género en la esfera pública. El encierro, el convento, los afeites, la honra, el matrimonio y la participación política de las mujeres serán asuntos clave. Por medio de estos temas, se pretende estudiar cómo surge en los textos el objeto discursivo ‘mujer’,²⁹⁴ y responder a la pregunta sobre la diferencia sexual en los textos de autoría femenina: ¿De qué manera se representan a sí mismas las mujeres en estos textos?

La sexualidad arraiga con la moral católica a partir del concilio de Trento – antes, la moral sexual hundía sus raíces en el humanismo²⁹⁵ – y rescata posicionamientos conservadores sobre el matrimonio, el adulterio, la amistad, el amor, el deseo. Encontramos huellas de esta categoría en comedias, obras breves y todo tipo de piezas que retoman opiniones sobre las implicaciones de la diferencia entre mujeres y hombres, reinterpretadas a través de la pluma de las autoras que aquí manejaremos. Es desde ese ‘otro’ de la diferencia sexual señalado por Judith Butler que estas escrituras se harían cargo de la condición sexo-amorosa de la mujer del Seiscientos.²⁹⁶ Estas huellas no son

²⁹³ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*, Madrid: Verbum, 2016, pp. 78, 84, 93. No pretendemos comprender la moral contrarreformista como si fuera un conjunto monolítico. Habría que analizarla pormenorizadamente, separando leyes (espacio jurídico) de otro tipo de opiniones, algo que intentaremos hacer puntualmente en cada parte del trabajo que así lo requiera, sobre todo, en lo relativo a la puesta por escrito de las implicaciones de la diferencia sexual.

²⁹⁴ FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, pp. 57-68.

²⁹⁵ VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, MORENO, Andrés, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX)*, Madrid: Akal, 2006, pp. 410-412.

²⁹⁶ ATKINS, Kim, *Self and Subjectivity*, Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 253.

únicamente rastreables en la ficción, pues el teatro como hecho social estaba plagado de conflictos ligados a las actrices y espectadoras:

A estos hombres [Atlantes, que no sueñan] tengo por felices, y siempre tendré por felices a los que pasaren sus ocios sin las representaciones teatrales. [...] No aparta el hombre los ojos de ella [de la actriz]. Estos objetos nunca se miran sin grande riesgo del alma. [...] No entiende bien de teatros el que no deja por templos el de las comedias. [...] También van a la comedia las mujeres y también tienen las mujeres alma; bueno será darles en esta materia buenos consejos. [...] Mis señoras [dice una espectadora], dejen vivir a cada una con su suerte, que somos mujeres todas y no habrá maldad que no hagamos si Dios nos olvida.²⁹⁷

Este relato recrea la famosa escena del Génesis cuando compara la comedia con una especie de demonio, un animal tentador que huele bien y anima a las mujeres que están en sus casas a que salgan a la calle. Las que van a la comedia podrían haber hecho algo más provechoso con su tiempo, como leer vidas de santos o rezar.²⁹⁸ En una sociedad en la que la escritura femenina estaba gravemente desaconsejada, las dramaturgas tomaron posición con el solo hecho de instituirse como tales, a pesar de que su teatro no fuera especialmente transgresor y en ocasiones fuese incluso conservador y nostálgico de mitos como la masculinidad – es decir, la virtud – de la nobleza hispana, como veremos. Pero esto no impidió que se apropiaran de ciertas opiniones o las pusiesen en circulación.

No es nuestra intención analizar los contenidos de las obras de teatro como si fuesen un reflejo directo de realidades sociales, sino más bien detectar en las obras de ficción, que en absoluto son descriptivas de una realidad objetiva,²⁹⁹ una serie de representaciones.³⁰⁰ Estas no son reflejo de la realidad –¿hay algo que sí lo sea?–, pero contienen una carga ideológica que, junto con los paratextos de las obras y un mapa de las opiniones que circulaban, constituye el principal objeto de nuestro interés.³⁰¹ Por consiguiente, estos textos ponen en juego lo que denominamos ‘la constitución del objeto-

²⁹⁷ ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* [1654], Madrid: Castalia, 1983, pp. 308-319.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 322.

²⁹⁹ BROWN, Judith J., «A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany», en FERGUSON, Margaret W., QUILIGAN, Maureen, VICKERS, Nancy J. (eds.), *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 207.

³⁰⁰ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, pp. 75-77.

³⁰¹ EAGLETON, Terry, *La ideología. Una introducción* [1993], Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 19.

mujer'³⁰² y cómo dicho objeto se elabora en la Edad Moderna en relación con una serie de temas que surgirán en el teatro escrito por mujeres.

En cuanto a la categoría de *sujeto político*, esta responde a cómo entra en juego en el texto la opinión sobre cuestiones relacionadas con la actualidad política del momento. Rafael Valladares considera el teatro del Seiscientos como una fuente para la interpretación de la agitada crisis política que se vivió con Portugal.³⁰³ A partir de su perspectiva, proponemos analizar las diferentes tomas de posición que sin duda hay en estos escritos. El *sujeto político* incluye, pues, la función propagandística de la escritura, dimensión de importancia vital en la escritura pública del Barroco hispano y la construcción escrita-representada de la identidad monárquica frente a excluidos y marginados. Existía una ambivalencia entre disidencia y adhesión al poder del monarca, la Iglesia, otras autoridades e instituciones de carácter oficial, ambivalencia que reflejaba el teatro. Esta perspectiva tiene en cuenta la circulación de opiniones políticas, religiosas, sociales y propaganda a través de la escritura de las mujeres. El sujeto político se rastrea en loas y obras breves de Ana Caro, que forman parte de un programa de propaganda a favor de la Contrarreforma y los valores del Antiguo Régimen, transmitidos en el contexto de la monarquía de Felipe IV. Dicha visión de lo público asume la crítica hecha por Joan B. Landes a la estrecha visión habermasiana.³⁰⁴

Los espectadores del siglo XVII iban a los corrales para entretenerse evadiéndose en mundos ficticios. También es cierto que los códigos del teatro profesional provenían de una fórmula mimética que no rompía los preceptos retóricos, sino que los subsumía creando verdaderos pastiches. Sin embargo, la empresa teatral áurea, tanto en corrales como en circuitos semiprivados palatinos y conventuales, fue, además de económica, una empresa política y un mecanismo apropiado de transmisión ideológica. Ana María Álvarez Pellitero ya sostenía que «conviene superar un concepto demasiado estrecho de lo que es teatro». Esta idea fue desarrollada posteriormente por Maravall y Valladares, entre otros. Álvarez Pellitero retomaba la visión de Menéndez Pelayo, quien relacionaba el teatro tardomedieval con la política por medio de ejemplos como *La Farsa de Ávila*, un híbrido entre representación y ajusticiamiento simbólico de Enrique IV. En esta, figuras públicas como el obispo Alonso Carrillo de Acuña, futuro arzobispo, acusaron al

³⁰² FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, p. 237.

³⁰³ VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra*, pp. 21-27.

³⁰⁴ LANDES, Joan B., «The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration», en LANDES, Joan B. (ed.), *Feminism: the Public and the Private*, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 138.

muñeco de corrupto y de descuidar a sus súbditos. La guerra entre Enrique IV y el príncipe Alfonso, proclamado en la propia farsa, terminó con el reinado de Isabel I. Álvarez Pellitero señala que las farsas, donde se producían muertes simbólicas y transferencia de símbolos de poder, estaban íntimamente relacionadas con los autos de fe y las ceremonias medievales de vasallaje, pero también con la producción literaria.³⁰⁵ La escritura teatral, casi más que cualquier otro medio de comunicación, tuvo una función política y propagandística y fue vector de transmisión, caldo de cultivo para la formación de opiniones. El lazo entre estas y la escritura es fuente generadora de subjetivación.

Las tres categorías de análisis están tan imbricadas que a veces resulta imposible diferenciarlas. La participación de ambas categorías fluidas y relacionales en los mismos textos pone sobre la mesa, una vez más, el carácter ideológico de la realidad que el teatro áureo supo manifestar. Los sujetos sexuado, político y gráfico, abordarán la situación discursiva, cultural y escénica que vivieron las dramaturgas, señalando la relación entre su producción escrita, la aproximación histórica y biográfica a las condiciones que hicieron posible la difusión y alcance público de sus escritos.³⁰⁶ Lo gráfico señala la materialidad de los textos, cómo es posible la escritura y su perduración en el tiempo. A partir de esta materialidad se tratará el discurso implícito en ella.

Al ser mujeres las firmantes, el efecto de sentido del texto cambia, mezclándose las categorías de sujeto sexuado y sujeto gráfico entre sí por el mero hecho de su autoría.³⁰⁷ Algunas autoras diseñaron personajes autobiográficos o que, al llamarse como ellas, adquirirían un efecto de firma sobre el texto. Doña Leonor en *Los empeños de una casa*, comedia de sor Juana Inés de la Cruz, es tan solo un ejemplo.³⁰⁸ Sin embargo, este fenómeno era transnacional, ya que hay similitudes en Margaret Cavendish, cuyas estrategias de autorización se convierten en portavoces de mensajes irónicos sobre el ingenio femenino. Todas estas cuestiones continúan la tradición de la Querrela:

1. GENTLEMAN – I know not that, but this Play was writ by a Lady, who on my Conscience hath neither Language, nor Learning, but what is native and naturall.

³⁰⁵ ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, *Teatro medieval*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, pp. 53, 54, 56.

³⁰⁶ DIJK, Susan van, «Women Authors' Reputation and Its Relationship to Money Earned: Some Early French Writers as Examples», en FONT PAZ, Carme, GEERDINK, Nina (eds.), *Economic Imperatives for Women's Writing in Early Modern Europe*, Leiden: Koninklijke Brill, 2018, p. 23.

³⁰⁷ Sin poner por ello en entredicho nuestras reservas hacia el concepto de conciencia autorial, que desarrollamos en diversos puntos de este trabajo. FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, p. 75.

³⁰⁸ CRUZ, Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, 2017, p. 142.

2. GENTLEMAN – A woman write a Play! / Out upon it; out upon it, for it cannot be good, besides you say she is a Lady, which is the likelier to make the Play worse, a woman and a Lady to write a Play; fye, fye.

3. GENTLEMAN – Why may not a Lady write a good Play?

2. GENTLEMAN – No, for a womans wit is too weak and too conceived to write a Play.

1. GENTLEMAN – But if a woman hath wit, or can write a good Play, what will you say then.

2. GENTLEMAN – Why, I will say no body will believe it, for if it be good, they will think she did not write it, or at least say she did not, besides the very being a woman condemnes it, were it never so excellent and care, for men will not allow women to have wit, or we men to have reason, for if we allow them wit, we shall lose our prehemency.³⁰⁹

En orden a examinar los niveles de transgresión en los textos y paratextos, hemos considerado las siguientes variables, en las que las categorías de *sujeto gráfico*, *sexuado* y *político* están presentes: autorización para escribir, presencia de censura, alcance de la escritura y representación, presencia en el mundo literario, existencia de redes o comunidades femeninas, respuesta al amor como desengaño mediante una transgresión sexual; crítica de la autoridad política o masculina; respuestas a la misoginia, autorrepresentaciones, polémicas sobre la escritura y defensa de la participación en la vida pública y política; discurso conventual como modo de neutralización del amor o *contemptus mundi*.

A partir de la conciencia autorial femenina, Julia Lewandowska ha hecho una conceptualización de varios modelos de autorización para escribir que ha detectado en los textos y prólogos de escritoras monjas del Siglo de Oro. La autora refiere los siguientes argumentos: *ad verecundiam*, – autoridad de otras escritoras previas como Santa Teresa –, *ad feminam*, – sobre todo en prólogos donde la autora justifica su posición autorial desde la condición femenina –, *ad auditorem* – el público es quien construye y autoriza a la dramaturga en este caso –, *ad experientiam* – propio de la escritura mística, donde el cuerpo se convierte en lenguaje – y *ad divinam voluntatem* – la escritura se justifica por ser expresión directa de Dios.³¹⁰ Solo el *argumentum ad auditorem* es explícitamente relacionado con el teatro. En el presente trabajo, partimos de esta terminología, pero la

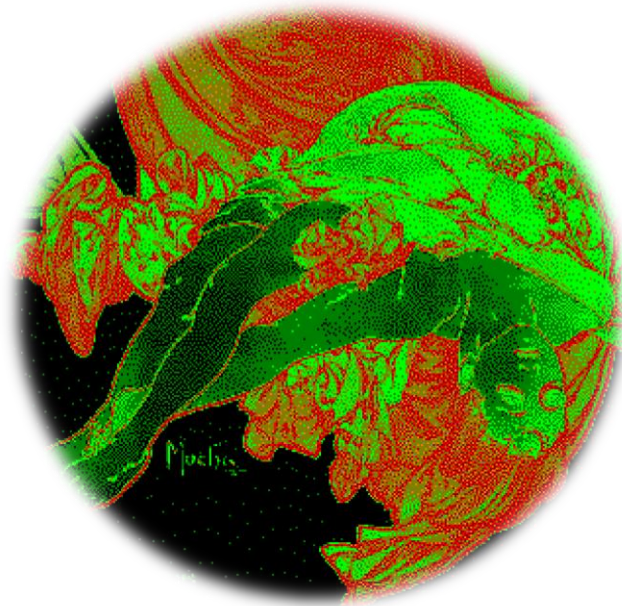
³⁰⁹ CAVENDISH, Margaret, «An Introduction», en CAVENDISH, Margaret, *Playes* (Londres, A. Warren, 1662) Reading Edition. Disponible en: <<http://digitalcavendish.org/complete-works/playes/>> (Acceso: 2 de febrero de 2022). CAVENDISH, Margaret, *El mundo resplandeciente*, edición de María Antònia Martí Escayol, Madrid: Siruela, 2017, p. 187.

³¹⁰ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 413-425.

extendemos a textos y paratextos teatrales de autoras seculares en los que hemos detectado la presencia de varios de estos modelos de autorización y de uno solo.

SEGUNDA PARTE

AGITACIÓN DOMÉSTICA:
ESCRITURAS FEMENINAS EN EL BARROCO



CAPÍTULO II

MUJER Y CULTURA ESCRITA EN LOS SIGLOS DE ORO

If a woman is defined as verbal transgression, indiscretion, and contradiction, then Walter Map, indeed any writer, can only be defined as a woman, and the discourse of misogyny then becomes a plaint against the self or against writing itself.¹

1. LA INSTRUCCIÓN DE LAS MUJERES DURANTE LOS SIGLOS DE ORO

Como se indica en la introducción a *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, existe una marca social de género en la cultura española de la Modernidad.² Esto no solo conlleva que los discursos de la época tuvieran un fuerte sesgo masculino y trataran de excluir la figura de la mujer de los espacios culturales y literarios, sino que, además, la cultura moderna que nos ha llegado hasta nuestros días no ha considerado las producciones de las mujeres, o lo ha hecho en menor medida y solo recientemente. Esta última consecuencia tampoco se debe únicamente a la marginación sufrida en los ámbitos intelectuales, sino que tiene su causa en prejuicios historiográficos que han empezado a ser cuestionados. El erudito Serrano y Sanz tampoco cuestionó directamente dicha marginación, aunque le debemos el mérito de inventariar la producción femenina.³

En este capítulo esbozamos un repaso a la bibliografía que se lleva elaborando desde hace unas décadas para recuperar las producciones escritas de las mujeres. En otros campos se están recuperando pinturas y partituras de composiciones musicales. Muchas de estas últimas, vinculadas al teatro, fueron condenadas por los moralistas en el contexto de la controversia sobre la licitud de comedias mientras que, en casos como la música de teatro conventual como la de sor Francisca de Santa Teresa, pasaron más inadvertidas⁴.

¹ BLOCH, R. Howard, «Medieval Misogyny», *Representations*, 20. Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy, 1987, p. 19. Esta cita remite al concepto de *écriture-femme* de Cixous, pero aludimos a ella por el matiz irónico que creemos que desprende.

² BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne, «Introducción», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, p. 23.

³ SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, I, BNE, SA 860 BAE-268 T. 1: V. 1 y V. 2

⁴ BEJARANO PELLICER, Clara, «Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 3, 2014, pp. 185-219; ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura*

Además del ámbito de la producción artística, también se ha estudiado la escritura llamada ordinaria, la lectura y otros aspectos que ayudan a reconstruir el ‘circuito comunicativo’ conceptualizado por Darnton y la cultura en un sentido más global y menos elitista.⁵

Debido a su atribución sexual, algunas mujeres ejercieron mediante la producción y difusión de contenidos escritos una transgresión. Esta ruptura de la norma social consistía en la producción de escritura en un espacio que ya no se limitaba al hogar ni al mundo doméstico, sino que buscaba trascender para llegar al mayor número de lectores posible, en sintonía con la búsqueda de identidad autorial y la profesionalización de los empleos ligados al libro, la edición, la información, etc., que se produce en estos siglos.

A la hora de estudiar la escritura de estas mujeres consideraremos factores materiales y espirituales, discursivos o ideológicos: su acceso a la educación – para lo cual convendría tener en cuenta las desigualdades de clase – y la ideología de la *Querrela*, que sirvió de contraargumento al silencio.

1.1. La cultura sexuada: diferencia de sexo y clase en los Siglos de Oro

La aristocracia contaba con unas normas sexuales diferentes del resto de las clases, aunque esto no significaba que no hubiese desigualdad. Un gran número de mujeres aristócratas fueron educadas en la cultura humanista y también para ejercer poder e influencia en su ámbito, lo cual llevaron a cabo en muchos casos. Recuérdese el gobierno ejercido en diferentes momentos por Margarita de Austria, María de Hungría, Margarita de Parma, Isabel Clara Eugenia, Isabel de Borbón y Mariana de Austria entre otras.⁶ Pero

conventual femenina en el Siglo de Oro. El manuscrito de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición, (tesis doctoral), dir. Mercedes de los Reyes Peña, Universidad de Sevilla: 2015, p. 190. Disponible en: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/36687/TESIS%20DOCTORAL%20M.%20Carmen%20Alarc%C3%B3n%20Rom%C3%A1n.pdf?sequence=4&isAllowed=y>> (Acceso: 16 de octubre de 2022); RUIZ GÓMEZ, Leticia (coord.), *Catálogo ‘Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana’*, Madrid: Museo del Prado, 2019; MENCHERO, Mercedes, *Música y pensamiento*, Radio Clásica, RTVE, 26/01/2020. Disponible en: <<https://www.rtve.es/alacarta/audios/musica-y-pensamiento/musica-pensamiento-sofonisba-anguissola-lavinia-fontana-26-01-20/5493376/>> (Acceso: 20 de octubre de 2022). Menchero dedica este programa a reflexionar sobre los conceptos de verdad contenidos en la obra de estas dos pintoras.

⁵ DARNTON, Robert, «What is the history of books?», *Daedalus*, 1982, 111(3), p. 67; CHARTIER, Roger, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: la cultura como apropiación*, México: Instituto Mora, 1995, pp. 129-134.

⁶ GARCÍA PRIETO, Elisa, *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano* (tesis doctoral), dir. Fernando Bouza, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013, Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/21475/>> (Acceso: 20 de octubre de 2022); GARCÍA PRIETO, Elisa, «La gestión femenina del patrimonio nobiliar. Doña Teresa de Saavedra y Zúñiga, condesa de Villalonso. Una aristócrata en los reinados de Felipe II y Felipe III», *Cuadernos de*

también, en el ámbito cultural propiamente dicho, las destacadas figuras de Beatriz Galindo, La Latina, o humanistas como Oliva Sabuco, incluso las religiosas sor María de San Alberto y sor Cecilia del Nacimiento, que fueron educadas por su erudita madre.

Las mujeres de la nobleza fueron educadas para aumentar los privilegios de las familias a las que pertenecían, para lo cual el matrimonio era crucial. Muchas negociaron los contratos matrimoniales de sus hijos. Pero no solo eso, sino que las nobles administraban el patrimonio. Sirva de ejemplo el caso de Ana de Mendoza, tutora de sus hijos y que benefició las dotes de sus hijas. Muchas de estas mujeres poseían propiedades a su nombre, como Magdalena de Bobadilla. En esta clase están muchas autoras y mecenas que han trascendido a la esfera pública.

Muchas de las productoras y receptoras de documentos escritos estarán ligadas a las clases dominantes, con mayores posibilidades de acceso a la instrucción y la cultura escrita.⁷ No obstante, no ocurre siempre así. De hecho, contamos con ejemplos de escritoras, escribientes y agentes mediadoras de la cultura escrita que pertenecían a las llamadas clases populares. También se ha registrado una gran participación de mujeres cuyo origen social se ignora, puesto que no está comprobado que fuesen nobles ni burguesas, sino que eran mujeres anónimas que participaron en justas poéticas y a las que se puede considerar usuarias puntuales de la escritura. Que fuesen religiosas no eliminaba en muchas ocasiones las diferencias de clase existentes y el nivel sociocultural era importante para la educación de la primera infancia. De otras conocemos sus orígenes humildes, como el caso de sor Juana Inés de la Cruz y Ana María Caro Mallén. Esta última «nunca contrajo matrimonio porque el estigma de su origen [esclavo morisco] se lo impedía».⁸

Historia Moderna, 41, 1, 2016, pp. 109-128; GARCÍA PRIETO, Elisa, «Antes de Flandes. La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con Felipe III desde las Descalzas Reales en el otoño de 1598», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 40, 2014, pp. 327-349; GARCÍA PRIETO, Elisa, «Carrera áulica e influencia cortesana. La casa de Ana de Austria como un espacio de poder femenino», en *Mulheres da realeza ibérica mediadoras políticas e culturais*, Madrid: Instituto Cervantes, 2019, pp. 11-26; CRUZ MEDINA, Vanessa de, «Manos que escriben cartas Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI», *Litterae: cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4, 2003-2004, pp. 161-185. Isabel de Borbón fue rival del conde-duque, valido de su marido, antes de su caída en 1642. Después, gozó de poder en la corte. PELAZ FLORES, Diana, «Queenship: teoría y práctica del ejercicio del poder en la baja Edad Media castellana», en VAL VALDIVIESO, María Isabel del, JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco (coords.), *Las mujeres en la Edad Media*, Murcia-Lorca: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2013, pp. 277-289.

⁷ COOLIDGE, Grace E, «Aristocracia y élites urbanas», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, pp. 41-61.

⁸ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 16; ESCABIAS, Juana, «Introducción», en CARO, Ana, *El conde Partinuplés*, Juana Escabias (ed.), Madrid: Esperpento, 2015, pp. 10-17.

Los miembros de la clase hidalga, la baja nobleza y demás clases medias tenían acceso a la educación. Estos grupos ostentaban privilegios y una buena parte de la riqueza. Al hilo de lo que menciona Grace E. Coolidge, podemos referirnos a estas clases con el término de ‘medianía’.⁹ No estaban, no obstante, exentas del privilegio de no pagar impuestos y hacían uso de los títulos honoríficos de don y doña. Estas clases forman lo que Coolidge llama la «élite urbana». A pesar de estos privilegios, no debe obviarse la aludida cuestión de género que otorga a la escritura femenina un carácter transgresor que no depende de sus condiciones históricas como grupo social oprimido y que tenía vetado el acceso libre a la cultura. Así pues, la mujer perteneciente a esta heterogénea élite urbana no estaba disculpada – como ninguna otra – de la diferencia sexual, sino muy al contrario. El hecho de pertenecer a clases privilegiadas cuyo principal motor de ascenso social era la unión matrimonial ponía el foco de mira en la diferencia sexual.¹⁰ También en la clase mediana se producía una interesante combinación entre el acceso a la educación, la alfabetización, y las preocupaciones sobre el matrimonio, que se plasmarían en la producción cultural del momento.

El dispositivo de sexualidad incorporaba constricciones como la dependencia jurídica de la esposa de su marido y las leyes que privilegiaban al hombre en delitos relacionados con la sexualidad y la fidelidad matrimonial. Así pues, las mujeres con privilegios de clase poseían desventajas que podemos denominar sociales, aunque también sexuales, al ser específicas de su género.¹¹ En este sentido, y siguiendo la estela de Michel Foucault, Francisco Vázquez, insiste en «considerar la sexualidad como una institución y no como un hecho natural, o abordarla como enclave y resultado de las relaciones de poder, en vez de contemplarla como lo reprimido por esas relaciones».¹²

A pesar de la subversión de valores patriarcales que limitaban el acceso de las mujeres al patrimonio, nos preguntamos si dicha puesta en práctica del poder por parte de estas, aunque supuso un beneficio en muchos casos, ayudó realmente a su independencia económica y autonomía, y lo que es más difícil aún de sostener, si se produjeron cambios en los valores atribuidos a su sexo. Por último, nos preguntamos si los privilegios de sexo

⁹ COOLIDGE, Grace E, «Aristocracia y élites urbanas», p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 48-53.

¹¹ VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa*, p. 67; COOLIDGE, Grace E, «Aristocracia y élites urbanas», p. 54.

¹² VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, «Sexo y Razón (1997), diecisiete años después», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 40, 2018, p. 123.

no están intrínsecamente ligados a los de clase, y una crisis efectiva de los primeros no implicaría al menos un cuestionamiento de los segundos.¹³

1.2. La educación femenina

La recepción y elaboración activas de la cultura por parte de la población estaban claramente influenciadas en el siglo XVII por condiciones sexuales, culturales, religiosas, sociales, económicas y raciales. La pertenencia a un grupo social, a una etnia y a una religión, hacían que el individuo estuviese más inclinado a generar y hacer circular, y no solo reproducir pasivamente, una serie de producciones culturales y no otras. El mecanismo excluyente que se da en cualquier sociedad para la formación de la cultura funcionaba en esta según los parámetros mencionados.

El factor de género o de sexo era, sumado al de clase o grupo social, una variable excluyente en este sentido, mostrando que la apropiación y puesta en circulación de opiniones y cultura estaban afectadas por este tipo de desigualdad.¹⁴ Los procesos de alfabetización no son lineales ni progresivos, sino al contrario, son objeto de avances, retrocesos y estancamientos como el que se produjo entre finales del siglo XVI e inicios del XVII. Así lo ponen de manifiesto los trabajos realizados por Antonio Viñao Frago y Trevor J. Dadson, dedicados al estudio de la alfabetización en la Edad Moderna. Aunque dicho estancamiento se produjese a nivel global, la alfabetización femenina aumentó a juzgar por el incremento del uso de la firma en documentos notariales.¹⁵ Pero dicha alfabetización no se puede medir solo con el estudio de la firma, ya que existe una infrarrepresentación de mujeres en la documentación notarial.¹⁶

Recientemente, además de casos de mujeres que delegan en hombres el poder de firmar en documentos notariales, hemos encontrado algunas mujeres pertenecientes a gremios y grupos sociales considerados populares, que firman ellas mismas los

¹³ FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* [2004], Madrid: Traficantes de sueños, 2018, p. 58.

¹⁴ VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras (siglos XVI-XVII)» en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (ed.), *Escribir y leer en el Siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 44.

¹⁵ VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras», pp. 48-70. Trevor J. Dadson ha considerado precario el recurso de la firma, aunque sea de los pocos con los que contamos, y propone contrastarlo con otra documentación: DADSON, Trevor J, «Literacy and Education in Early Modern Rural Spain: the case of Villarrubia de los Ojos», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 7-8, 2004, p. 1017.

¹⁶ VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras», p. 43; VOLLENDORF, Lisa, «A Different Kind of Wonder? Women's Writing in Early Modern Spain», en CIAVOLELLA, Massimo, COLEMAN, Patrick (eds.), *Culture and Authority in the Baroque*, Toronto: University of Toronto Press, 2005, pp. 229-244.

documentos. Es el caso de las actrices y autoras de comedias Luisa López de Susaete, Ángela Barba, María Antonia de Azia y Catalina de la Rosa. Otro dato interesante sobre alfabetización femenina lo extraemos de un memorial escrito a modo de autodefensa por una acusada de judaizante por la inquisición. Este dato confirma con creces la constatación de Dadson y Viñao sobre la presencia de mujeres letradas en procesos inquisitoriales, pues la Inquisición persiguió a numerosos miembros de la élite disidente.¹⁷

Junto a la información aportada por Viñao para los siglos XVI y XVII – un 46,4% de alfabetización masculina y un 14,7% femenina¹⁸ –, en las últimas décadas se han investigado una serie de datos cuantitativos para estudiar los grupos infrarrepresentados. Al ser la alfabetización un asunto de clase, la femenina se beneficiaba indirectamente de ello: encontramos el paradigma de mujer alfabetizada en la religiosa noble. Isabel de Villena, abadesa del Monasterio de la Trinidad en Valencia y autora de la obra *Vita Christi* (1497), es un precedente perfecto de mujer alfabetizada que llega incluso a ser escritora.¹⁹ Las esposas de miembros de la élite urbana, «comerciantes, secretarios, cirujanos o contables, estaban, por lo general, más alfabetizadas que las esposas de artesanos, que no sabían firmar».²⁰ En zonas urbanas, las mujeres solían tener una mayor alfabetización. Anne Cruz señala que las judeoconversas, sobre todo, provenientes de Portugal, tenían un alto nivel de alfabetización.²¹ Gracias al estudio de los procesos inquisitoriales se ha documentado la presencia de mujeres que sabían leer en la primera mitad del siglo XVII.²² Sara T. Nalle ha constatado la presencia, a través de testamentos y procesos, de una mayor alfabetización femenina en la élite lusoconversa, llegando – en la ciudad de Ávila, entre 1503 y 1603 – a un nivel de alfabetización del 64%. Las pertenecientes a esta élite eran capaces, además, no solo de leer, sino también de escribir.²³

¹⁷ DADSON, Trevor J, «Literacy and Education in Early Modern Rural Spain», p. 1015.

¹⁸ Cfr. CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Apprendere a leggere e a scrivere nella Spagna della prima età moderna», en FERRARI, Monica, MORANDI, Matteo (eds.), *Maestri e pratiche educative dalla Riforma alla Rivoluzione francese. Contributi per una storia della didattica*, Brescia: Morcelliana, 2020, p. 169.

¹⁹ MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, «Memoria de la gestión, gestión de la memoria: sor Isabel de Villena», en BELLVESER, Ricardo (coord.), *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Valencia: Diputació de València, Institució Alfons el Magànim, 2012, p. 742.

²⁰ CRUZ, Anne, «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», p. 74.

²¹ *Ibidem*, pp. 63-84.

²² DADSON, Trevor J, «Literacy and Education in Early Modern Rural Spain», p. 1015.

²³ NALLE, Sara T., «Literacy and Education among Judeo-conversa Women in Castile, Portugal, and Amsterdam, 1560–1700», *Early Modern Women*, 11, 1, 2016, pp. 72-76.

La educación y el acceso a la cultura escrita eran actividades masculinas. Incluso la enseñanza escrita del catecismo, que primero se aprendía oralmente y era universal, excluía a las niñas, pues estas no recibían, como los niños, una cartilla donde podía leerse lo aprendido de memoria.²⁴ Se transmitían muchas enseñanzas vía oral en ámbitos como el familiar. La figura de la madre era crucial para el aprendizaje de las primeras letras en muchas familias, pero también era quien se preocupaba porque los hijos continuasen su formación. Además del aprendizaje informal en el ámbito doméstico, la educación formal femenina estaba restringida a colegios religiosos, beaterios, conventos e instituciones religiosas repartidas en numerosas poblaciones.²⁵ Igualmente, se puede rastrear la presencia dispersa de maestras en la Edad Moderna. Por ejemplo, Dadson referencia casos como el de una maestra de niñas – no se especifica si era de una escuela de amigas privada o si era municipal – acusada en 1606 de superstición.²⁶ Antonio Castillo Gómez también menciona la existencia de maestras en Alcalá de Henares: «En el vecindario de 1561 aparecen censados en Alcalá una maestra que *muestra muchachas* (la de Arganda) y cuatro maestros de *amuesar muchachos*».²⁷ Además, al estudiar la defensa de Jerónima de Pastrana de la acusación de herejía, Dadson ha documentado que esta dice saber leer y escribir, que le enseñó Juan de Llana, maestro de niños en Pastrana, lo cual indica que posiblemente algunas escuelas eran mixtas.²⁸

El espacio de aprendizaje variaba en función del entorno social de la aprendiz, aunque había espacios no específicamente formativos que eran frecuentados por mujeres de clases medias y populares, como la plaza, la calle y casas de otras mujeres, escuelas de damas o de amigas. Dichas escuelas de amigas, comúnmente llamadas «las amigas» o «las migas», eran espacios de aprendizaje privados donde acudían niñas de extracción social popular. Sor Juana Inés de la Cruz, de origen humilde, asistió a una de estas instituciones. En estas escuelas ligadas al ámbito doméstico, la «amiga» o profesora, mujer seglar, proporcionaba a sus pupilas una educación básica: leer, escribir, bordado, dibujo.²⁹

²⁴ VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras», p. 60.

²⁵ *Ibidem*, p. 70.

²⁶ *Ibidem*, p. 1032.

²⁷ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Escrituras y escribientes. Prácticas de la Cultura Escrita en una Ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de Gran Canaria, 1997, p. 279.

²⁸ DADSON, Trevor J, «Literacy and Education in Early Modern Rural Spain», p. 1037.

²⁹ REVUELTA GUERRERO, R. Clara, CANO GONZÁLEZ, Rufino, «Las escuelas de amigas: espacios femeninos de trabajo y educación de párvulos y de niñas», *Revista Aula*, 2010, n.º 16, pp.160, 176.

No había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando a mi parecer a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme; [...] y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y puede testificarlo.³⁰

Las niñas de las clases altas pertenecientes al grupo de los cristianos viejos recibían por lo general una educación más sistematizada de la mano de tutores privados y especializados, pero con arreglo al fin último del matrimonio y la vida familiar. La educación que los moralistas establecían para las hijas estaba destinada a la virtud matrimonial. Estos preceptos morales encontraban destinatario ideal en un público privilegiado, pero se dirigían también a clases más desfavorecidas. Nos inclinamos a pensar que se producía el fenómeno de contagio o apropiación de los valores de la clase superior, en la que la figura ideal en la representación era la dama, mujer noble o miembro de la élite urbana cuya virtud consistía en la castidad. Pero, en realidad, dichos preceptos se dirigían a todas las mujeres cristianas.

Por lo tanto, la educación de las mujeres estaba limitada, pero esto no quiere decir que no se produjeran mentes con puntos de vista innovadores sobre ciertos aspectos y prácticas culturales relevantes. Las mujeres de la familia Mendoza tuvieron un importante protagonismo en lo que refiere a la relación entre escritura y poder: «escribían poesía, cartas, memoriales, patrocinaban y supervisaban hospitales, construían capillas funerarias para sí mismas y sus maridos, emprendían reformas religiosas y se involucraban en asuntos políticos al más alto nivel de gobierno».³¹

Además de las célebres de Beatriz Galindo y Luisa de Padilla, numerosas intelectuales pertenecieron a la alta nobleza, igual que ocurriría en la Baja Edad Media.³²

³⁰ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, IV. Comedias, Sainetes y Prosa*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 551.

³¹ NADER, Helen, «Introduction: The World of the Mendozas», en NADER, Helen (ed.), *Power and Gender in Renaissance Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1650*, Urbana-Champaign: University of Illinois Press, Illinois, 2004, pp. 1-26.

³² BECEIRO PITA, Isabel, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia: Nausicaä, 2003.

Es el caso de Mencía de Mendoza, quien poseyó una abundante biblioteca familiar.³³ Era habitual que las aristócratas participasen en representaciones palaciegas y conventuales, como lo ilustra el caso de Margarita María Catalina de Austria.³⁴

Los conventos actuaron como centros educativos ceñidos a la doctrina católica, aunque la educación que recibían variase en función de la orden y los privilegios sociales familiares. En estos espacios se ofrecía una formación básica para las niñas desde los tres años. Sin embargo, aunque aprendían a leer y escribir, pasaban gran tiempo ejercitándose en tareas domésticas como el bordado y las manualidades.³⁵ Antonio Castillo Gómez ha señalado la importancia de instituciones como el colegio de doncellas de San Juan de la Penitencia, creado en Alcalá de Henares por Cisneros a comienzos del siglo XVI bajo el patrocinio de Isabel de Hungría, y cuya función educativa era análoga a la de los colegios de los conventos de clausura como el monasterio de la Encarnación de Ávila o el monasterio de Gracia.³⁶ La vida conventual incluía la adquisición de una formación musical y teatral, además de las habituales prácticas de instrucción y modelos pedagógicos de exaltación de la virtud femenina.

Junto a los espacios religiosos, se fundaron colegios para niñas huérfanas y pobres. Algunas de estas instituciones recibían financiación de los beneficios de los corrales de comedias, a los que sin embargo el acceso estaba restringido a los adultos. Por último, recordemos el mencionado el espacio público entendido estrictamente como la calle y la plaza como espacio igualmente dedicado en ocasiones, no ya solo a la recepción de noticias y opiniones, sino también a la educación informal, puesto que, a pesar de que el corral de comedias estuviese limitado a los adultos, las representaciones callejeras, las fiestas y procesiones de carácter teatral y musical no impedían la asistencia de niñas y niños.³⁷

Las niñas judeoconversas y moriscas que conservaban su cultura no asistían a las escuelas parroquiales a las que se obligaba a ir a sus hermanos. En cambio, permanecían en los hogares, que era el principal espacio de aprendizaje femenino también para las

³³ FERRER DEL RÍO, Estefanía, *El primer Marqués del Cenete*, Xàtiva: Ulleye, 2021, pp. 343-344.

³⁴ CRUZ, Anne, «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», pp. 64, 70-72; JESÚS, Francisco de, *Ejercicios de devoción y oración, para todo el discurso del año, del Real monasterio de las Descalças de Madrid que mando imprimir la...Infanta Soror Margarita de la Cruz*, Amberes, imprenta plantiniana, Balthasaris Moreti, 1622, BNE, R/19092.

³⁵ CRUZ, Anne, «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», pp. 65-68.

³⁶ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Escrituras y escribientes*, p. 285.

³⁷ CRUZ, Anne, «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», pp. 66, 75.

cristianas, en los que cultivaban una serie de habilidades y técnicas como el uso del árabe para el caso de las moriscas, así como otras tradiciones y ritos musulmanes o judíos que en muchas ocasiones fueron perseguidos por la Inquisición.³⁸

1.3. Querrela e ideología: la escritura como arma

El acceso a la alfabetización y la educación condicionó el tránsito de ideas sobre lo femenino que no eran novedosas, sino que retomaban ecos de un debate más antiguo. ¿Qué frutos obtuvo la *Querelle des Femmes*? Si, como dice Emily C. Francomano, muchas de sus aportaciones se mantuvieron vigentes hasta la Edad Moderna, la influencia posterior de dicho movimiento está justificada. El objetivo de este apartado no es presentar un tema que ya es conocido, sino abordarlo con el fin de comprender cómo dicha cuestión pudo influir históricamente en el modo de aproximarse a la educación y la cultura de muchas mujeres del ámbito hispano.

El fundamento de la Querrela está en una revisión de los presupuestos misóginos que la cultura europea ha aceptado como naturales y ha transmitido desde la Antigüedad. Constituye, por lo tanto, una crisis de algunos rasgos de la naturalización del significante ‘mujer’, así como una resignificación de la cultura previa en tanto que cultura misógina.³⁹ Su carácter de contraargumento la convierte en un punto de apoyo para muchas mujeres del Seiscientos a la hora, no solo de buscar ejemplos femeninos en la historia, sino también de apartarse de los valores tanto humanistas como reformistas y contrarreformistas, provenientes de los moralistas que limitaban la acción y la producción de escritura destinada a una proyección pública. Para este fin, el recurso habitual fue volver a las *auctoritate* de los padres de la Iglesia, los filósofos paganos aceptados por la iglesia como Platón, Aristóteles y los estoicos y, por supuesto, los libros sagrados, como la Biblia. En estas fuentes se buscaron contraargumentos que cuestionasen las tesis misóginas con recurso a la *auctoritas*, ya que si se iba en contra de esta el discurso se podía desmontar muy fácilmente.

Mientras que los textos misóginos producidos en este periodo se basaban en la tradición canónica: la exégesis bíblica, patristica, aristotélica y galénica, «los argumentos

³⁸ *Ibidem*, pp. 69.

³⁹ FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la *Querrela de las mujeres*», en BARANDA LETURIO, Nieves CRUZ, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, p. 87.

profemeninos se nutrían de los mismos textos que las afirmaciones misóginas»⁴⁰. Boccaccio, por ejemplo, fue un autor de referencia en esta tradición, prohibido en la reedición de Basilea del índice de Amberes de 1524, en 1538, pero también en índices españoles y tratados de lectura femenina, aunque muchos hombres y mujeres lo tuvieron entre sus libros de cabecera.⁴¹

R. Howard Bloch ha señalado que, debido a su multiplicidad, no es posible situar con claridad los orígenes espaciotemporales de la Querella. Emily C. Francomano indica que sus producciones hispánicas más relevantes se sitúan a mediados del siglo XV.⁴² De referencia obligada son Christine de Pizan, Marie de France, Boccaccio y Agrippa. Christine de Pizan inicia, con *Epistre au Dieu d'Amours* (1399), *La ciudad de las damas* (1405) y el *Dit de la Rose* (1402), el debate sobre la virtud femenina frente a la segunda parte del *Roman de la Rose* de Jean de Meung (1275-1280).⁴³ En *La ciudad de las damas*, la autora elaboró un fuerte discurso en favor de la virtud femenina en ámbitos que iban desde practicar la guerra hasta el cultivo de las ciencias, pasando por la poesía de Safo, las artes adivinatorias de Mantoa y la defensa de la castidad frente a las acusaciones de mudanza.⁴⁴ Para ello, recurrió a una larga lista de ejemplos haciendo uso del *argumentum ad verecundiam*. El célebre pasaje donde defiende el estudio de las mujeres es fundamental para entender el desarrollo posterior de la Querella en el Barroco:

Ya veo, Dama mía, cuánto bien han traído las mujeres, y si otras han causado algunos males, me parece que en comparación – a la vista sobre todo del saber que aportaron a las ciencias y a las letras, como antes comentamos – el beneficio ha sido inmenso. Por eso me asombra que haya hombres que opinen que las mujeres no deben estudiar y que impiden que lo hagan sus hijas, esposas o familiares, alegando que los estudios arruinarían sus costumbres [...]. Afirmar que el conocimiento del bien y de la verdad corrompe a las mujeres es inadmisibile.⁴⁵

⁴⁰ *Ibidem*, p. 89.

⁴¹ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo Ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 50-67.

⁴² BLOCH, R. Howard, «Medieval Misogyny», p. 6; FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la Querella de las mujeres», pp. 85-114.

⁴³ MUZZARELLI, María Giuseppina, *Christine de Pizan, intelectual y mujer: una italiana en la corte de Francia*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011, pp. 57-58.

⁴⁴ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, edición de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 2006, pp. 122, 125.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 198.

En el ámbito hispánico de la corte de Juan II de Castilla y la reina consorte María de Aragón, la tensión política de la aristocracia española experimentó un ir y venir de textos que expresaban diversas opiniones sobre la naturaleza de la mujer, su papel social y político, la dominación masculina y la autoridad en general.

Esta circulación de textos se produjo en un ambiente de polémica entre la nobleza castellana y aragonesa y, en buena medida, influida por este. Ejemplo de ello son los insultos que más tarde, con el triunfo del matrimonio de Isabel y Fernando, se dirigieron a los monarcas Juan II y Enrique IV – cuya heredera, Juana de Castilla, había sido la rival de Isabel en la guerra de sucesión castellana – tildándolos de afeminados y desviados sexuales entre otros habituales como la acusación de heterodoxia.⁴⁶

A pesar del componente ginóforo de dos obras que Francomano considera fundamentales para el inicio de la Querrela en España, como son *Arcipreste de Talavera* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo y *Maldezir de mugeres* (s. XV) de Pere Torrellas, en su opinión, ambos textos poseen elementos que permiten una reinterpretación de las aparentes tesis misóginas que se encuentran claramente expuestas en ellos. En el caso de Torrellas, el autor defiende a su amada, que es la «excepción a la regla» porque es la única mujer virtuosa. Así pues, ambos textos sirvieron de base para una defensa explícita de las mujeres en obras como *Triunfo de las donas* (¿1441?) de Juan Rodríguez del Padrón, entre otras con títulos similares alusivos a la defensa moral de las mujeres. En concreto, esta obra realizaba la figura de la reina María de Aragón, admirada por el autor y reina comprometida como mecenas. En ella se hacía, a través de la ninfa Cardiana, una defensa del uso de cosméticos, de la superioridad moral de Eva frente a Adán, y se hablaba de la existencia de buenas mujeres y malos hombres, reequilibrando la balanza sin llegar a invertir los términos.⁴⁷

Todas estas obras, como *La defensa de las virtuosas mugeres* (s. XV) de Diego de Valera, defienden la virtud femenina basándose en ejemplos históricos y bíblicos recurrentes, como es el caso de Lucrecia, que se suicidó después de ser violada por Sexto Tarquinio.⁴⁸ El axioma de base es la inferioridad física de la mujer, pero la conclusión de es que esto no redundaba en la inferioridad respecto a la virtud, sino que la virtud va por

⁴⁶ FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la *Querrela de las mujeres*», pp. 85-92.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 85-114.

⁴⁸ La honra era considerada un valor transcendente a la vida humana. Por defensa de la honra era lícito matar a otro, siempre que no se incurriese en delitos colaterales. CLAVERO, Bartolomé, «Delito y pecado», p. 82.

otro lado, como sostuvo Álvaro de Luna. Esta idea se mantendría hasta el siglo XVII y XVIII bajo la influencia del cartesianismo. «Sin embargo, a pesar de las afirmaciones de la inferioridad natural de la mujer, estas defensas lograron poner en tela de juicio la autoridad de la misoginia».⁴⁹ De igual importancia son los derechos jurídicos y la independencia económica que se lograron, si bien de manera desigual y escasa, en estos siglos.

De los escasos ejemplos femeninos partícipes de la Querella ibérica, contamos con Teresa de Cartagena, del siglo XV, autora de *Arboleda de los enfermos*. Su tío tradujo *De claris mulieribus* de Boccaccio. Si en su obra Teresa de Cartagena alude a la aceptación aparentemente humilde de su sordera – lo que le da hoy un espacio en los llamados *Disability studies* – y al cuerpo femenino como «sede de la reflexión teológica», en *Admiración operum Dei*, obra posterior, reafirma la autoría de su primera obra, que asombró a muchos, recurriendo a estrategias de autorización y tópicos de humildad, lo que le sirve de excusa para entrar de lleno en la Querella: «La causa porque los varones se maravillan que muger aya hecho tractado es por no *ser* acostunbrado en el estado fimíneo, mas solamente en el varonil. Ca los varones hazer libros e aprender çiençias, e vsar dellas [...] paresçe ser avido por natural curso».⁵⁰

La autora toma una posición política, que se repetirá en posteriores defensas, basándose en la inferioridad física para defender no solo la igualdad, sino la adecuación de las mujeres al ámbito intelectual: «Que manifiesto es que más a mano viene a la henbra ser elocuente que no ser fuerte, e más honesto la es ser entendida que no osada, e más ligera cosa le será usar de la péñola que de la espada».⁵¹ Por lo tanto, la afirmación de la diferencia sexual sirve como punto de apoyo paradójico para defender la igualdad en el plano de lo mental y del alma. El dualismo funciona pues como fuente de afirmación de la igualdad intelectual entre los sexos, algo que era negado por los discursos progresistas del humanismo.⁵² La crítica ha visto en Isabel de Villena otra defensora temprana de las mujeres frente al autor de textos misóginos Jaume Roig, mencionado en *Vita Christi*.⁵³

⁴⁹ FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la *Querella*», p. 101.

⁵⁰ CARTAGENA, Teresa de, *Arboleda de los enfermos; y Admiración Operum Dey* [1481], edición de Lewis Joseph Hutton, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia, 1967, p. 115.

⁵¹ CARTAGENA, Teresa de, *Arboleda de los enfermos*, p. 115; Cfr. FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la *Querella*», pp. 102-103.

⁵² CARTAGENA, Teresa de, *Arboleda de los enfermos*, pp. 86.

⁵³ MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, «Memoria de la gestión, gestión de la memoria: sor Isabel de Villena», p. 750.

A finales del siglo XV, la Querella se canalizó en la ficción sentimental en obras como la paradigmática *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, en la que dos personajes, un Torrellas convertido en ficticio y Braçayda, personaje de Boccaccio, debatían sobre la moralidad de los sexos. Braçayda defendía que las mujeres son víctimas de los hombres, al ser más débiles que ellos, los cuales sí eran culpables de sus pecados. Para defender la inocencia del sexo femenino, el personaje afirma que «los hombres dictan las leyes en beneficio propio», pues «quieren que muera la que es forzada y viva el forzador».⁵⁴

Algunos de estos argumentos son innovadores, mientras que otros entroncan con la tradición misógina de la que se quieren desvincular. Si bien la Querella fue un punto de inflexión de las asunciones sobre la inferioridad de la mujer, esto no implica que se llegase a cuestionar la naturaleza polarizada y el carácter opuesto de los sexos. No hubo, por tanto, un cambio radical de paradigma, sino una resignificación de algunos de sus componentes. Aunque, ¿acaso no es todo cambio de paradigma fruto de una interpretación posterior?⁵⁵

Francomano alude, «por citar solo dos casos destacados» de defensa de la autoría femenina, a los conocidos pasajes de sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (escrita en 1691 y publicada en 1700) y María de Zayas Sotomayor en los *Desengaños amorosos* (1649). De este modo, dos siglos más tarde, el rastro de la Querella latía en la ficción novelesca de Zayas, por traer uno de tantos ejemplos, y en la actividad intelectual en general.⁵⁶

Los matices de la Querella, mantenidos en Pizan en un ambiente académico, reaparecen en España con autoras como María de Guevara (fig. 5), escritora del Seiscientos que firma con el seudónimo «Un autor moderno» y aborda la necesidad de incluir a la mujer en el espacio político:

Que el gobierno de las mugeres a veces suele ser mejor que el de muchos hombres [...]. Viene el Rey Andrés, ponla guerra, y oblígala a que se case por fuerza, y en teniéndola sujeta hace lo que los malos maridos. Ella, como valerosa y reina propietaria, cuélgale el día de San Andrés, [...] pues le imbió a que le enviase nuevas del otro mundo. Si hubiera algunas que la imitaran, vivieran los hombres a raya, y no que, como ellos hicieron las

⁵⁴ FLORES, Juan de, *La historia de Grisel y Mirabella* [1495], Madrid: Don Quijote, 1983, p. 78.

⁵⁵ FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la *Querella*», p. 90.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 109; ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos* [1649], edición de Alicia Yllera, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 115-125.

leyes, todas fueron en su favor, queriendo que ellas se contenten con las armas de la rueca y de la almohadilla. [...] Si usasen las mugeres de las letras, que les sobrepujaran a los hombres. Pero esto temen ellos y no quieren que sean Amazonas, sino tenerles las manos atadas, con que no parece bien que las mugeres salgan de su rincón.⁵⁷

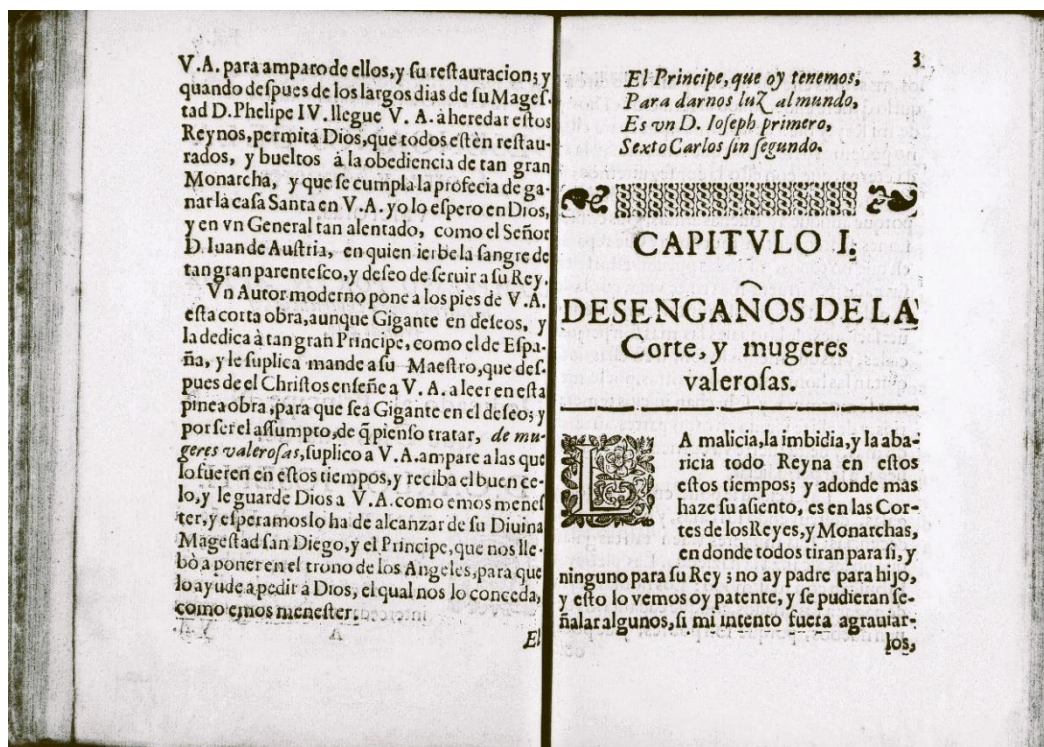


Figura 5. María de Guevara, *Desengaños de la corte y mugeres valerosas*, fols. 2-3

1.4. Las lectoras

La lectura es una forma de poner en práctica la cultura escrita en la Edad Moderna, donde se aprendía a leer antes que a escribir y muchas personas adquirían la capacidad de leer y se mantenían en una semialfabetización. Los discursos sobre la educación de la mujer de la primera mitad del siglo XVI atacaban, no la lectura en general – aunque esta también se temía y era representada en literatura y en pintura a través de motivos como la *vanitas*⁵⁸

⁵⁷ GUEVARA, María de, *Desengaños de la corte*, fols. 10-12. Ecos de esta problemática se reflejarán en los textos y paratextos objeto de los siguientes capítulos. La obra se publica originalmente en 1664. Véase: LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, «En torno a la importancia de las mujeres valerosas e instruidas. 'Desengaños de la Corte', de María de Guevara (1664)», en CALVO MATURANA, Antonio Juan, MARTÍNEZ MAZA, Clelia, ORTEGA CERA, Agatha, PRIETO BORREGO, Lucía (coords.), *Fuentes para el estudio de historia de las mujeres*, Granada: Comares, 2022, pp. 289-292.

⁵⁸ VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras», pp. 42-43.

–, sino ciertas lecturas concretas consideradas profanas, lascivas, viciosas o, simplemente, consideradas inapropiadas para el infantilizado intelecto femenino.

Vives, quien sostenía que la falta de castidad en la mujer es como la falta de todo en el hombre – situando así el componente sexual como centro de la feminidad⁵⁹ –, no censuraba tanto la lectura cuanto pretendía que se leyesen los libros adecuados, es decir, de virtud, que no trataran de armas ni de amores:

Esto mismo se debería mandar por público edicto y mandamiento que nadie ose cantar por las ciudades o lugares metro ni copla ni otra cosa deshonesta; que ya mal pecado somos venidos a tanto que no parece poderse cantar cosa que no sea llena de fealdad y tal que ningún bueno la pueda oír sin vergüenza, ni ningún sabio sin asco; en tanto grado que parecen los que componen y los que cantan las tales canciones no entender en otro sino cómo podrán corromper las costumbres de la ciudad haciendo como los que inficionan las fuentes públicas de que los pueblos se sostienen. ¡Qué usanza es esta que ya no es tenida por canción la que carece de deshonestidad! Todo esto deberían curar las leyes y fueros si quieren los administradores de las tierras que las conciencias estén sanas. Lo mismo deberían hacer de estos otros libros vanos, como son en España Amadís, Florisandro, Tirante, Tristán de Leonis, Celestina alcahueta, madre de maldades.⁶⁰

Además de Juan Luis Vives y fray Luis de León, Donatella Gagliardi ha señalado la influencia de una serie de intelectuales en la educación de las mujeres durante el siglo XVI. En la mayoría de los casos, la tendencia es limitante, aunque procede destacar la laxitud en algunos contenidos, justificados por la educación virtuosa. Estos discursos vertebraban el acceso de las mujeres a las letras a partir de su lugar como el otro de la diferencia sexual. Autores como Juan Arce de Otálora, Gaspar de Astete, Juan de la Cerda, Gonzalo Fernández de Oviedo, Gonzalo de Illescas, Diego de Cabranes, Pedro Malón de Chaide y fray Francisco Ortiz Lucio, vetaron ciertos libros a las mujeres, atribuyéndoles una inferioridad natural en el plano intelectual, argumento clásico de la literatura misógina.⁶¹ En esta senda condenatoria de la lectura de ocio, los llamados moralistas señalaban específicamente la inconveniencia de leer libros vanos y «de amores». Todos condenan estas obras como una «pérdida de tiempo», «corruptoras de las buenas costumbres», una sarta de falsedades y «hechizos del demonio», y el fruto de una

⁵⁹ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo ficciones*, pp. 22-48.

⁶⁰ VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana* [1523], Madrid: Fundación Universitaria Española, 1995, p. 61.

⁶¹ Cfr. GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo ficciones*, p. 35.

«conspiración de pecadores encabezados por los poetas, que empujan hacia el camino de la perdición». Lo falso y lo torpe, lo lascivo, se mezclan para desautorizar el deseo.⁶² Si bien poniendo el acento en los sujetos considerados más débiles, la prescripción de ciertas lecturas y el veto de otras era algo generalizado: «– ¿Qué libros te parece es bien que lean y los mozos tan galanos, doncellas, y personas quales sean, que muchas ay de sesos no muy sanos? [...] – Los que vean que enseñan a los hombres ser cristianos».⁶³

Se creía que las mujeres y los niños poseían una debilidad e inferioridad naturales y por tanto mayor disposición para corromperse. Al ser más débiles, estar menos educados y ser «espíritus no cultivados», su fragilidad ante la «tentación» y los «lazos diabólicos» era mayor. La consideración de la mujer y el niño como sujetos maleables viene de una comprensión de su conciencia como una cáscara que los volvía inferiores y los excluía de la capacidad para formar lo que se ha llamado subjetividad moderna. Como un árbol flexible o como un «vaso nuevo que se empapa del primer licor», la mujer – en concreto, la niña o mujer joven – es como esa materia pasiva a la que hay que dar forma. Así lo expresaba fray Pedro Malón de Chaide:

¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar, y ya trae una Diana en la faldriquera? Si como dijo el otro poeta [Horacio], el vaso nuevo se empapa y conserva mucho tiempo el sabor del primer licor que en él se echare, siendo un niño y una niña los vasos nuevos y echando en ellos vino tan venenoso, ¿no es cosa clara que guardarán aquel sabor largo tiempo?⁶⁴

Donatella Gagliardi relaciona esta preocupación por las doncellas con la de Gaspar de Astete, quien situaba al mismo nivel hablar con un hombre y leer sobre juegos ilícitos y amor profano. Subyace la idea de que la lectura tiene poder para deformar el alma. También defendió Astete que las doncellas deben aprender a leer, pero no a escribir, pues no deben vivir de la escritura ni de los números.⁶⁵

La pasividad del niño y la doncella son una constante en la literatura moral sobre la lectura. Fray Juan de la Cerda recurre a la metáfora horaciana del barro y del hierro, que hay que moldearlos cuando están fresco y encendido respectivamente, en la juventud.

⁶² *Ibidem*, pp. 33, 43.

⁶³ *Ibidem*, p. 63; SANTA MARÍA, fray Antonio de, *Diálogo espiritual que trata quán dañoso es perder el tiempo y ocuparse en leer libros profanos* [1588], edición de Jacobo Sanz Hermida, Oporto-Salamanca: Velociraptor, 2000, pp. 27-28.

⁶⁴ MALÓN DE CHAIDE, Fray Pedro, *La conversión de la Madalena* [1588], edición de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York: IDEA, 2014, p. 107.

⁶⁵ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo Ficciones*, pp. 45-46.

Nótese, nuevamente, la visión del alma débil como un continente pasivo al que hay que inyectar un determinado contenido, visión presente en la medicina imperante que asumía que la mente era un recipiente que se iba llenando de impresiones.⁶⁶

Los moralistas también arremeten contra los educadores: «Es inútil encerrar a las hijas en casa para impedirles todo contacto con los hombres, si luego se dejan a su alcance textos tan pervertidores como las caballerías».⁶⁷ Como se ha visto hasta ahora, la gran preocupación es la castidad femenina, que se pervierte, en palabras de fray Juan de la Cerda, «con este azeite de escorpiones y con este apetito de las diabólicas lecturas de amor».⁶⁸ Los únicos libros adecuados son los de doctrina.⁶⁹

Durante la segunda mitad del siglo XVI, los estos intelectuales querrán, no ya solo limitar el número y tipo de lecturas, sino además silenciar a las mujeres, alegando, para citar a fray Luis de León, quien sigue a su vez la tradición paulina, de que el silencio es una virtud.⁷⁰ Dicho silencio es tanto literario como escriturario, y se extiende también a la lectura, puesto que les estaban prohibidas ciertas obras. Al ser consideradas inferiores por naturaleza y no estar hechas para el estudio ni la ciencia, resulta doblemente natural – lo cual es una petición de principio – que las mujeres no hablasen tanto ni tuviesen razón, esto es, inteligencia:⁷¹

Porque, ¿qué otra cosa son los libros de amores y las Dianas y Boscanes y Garcilasos, y los monstruosos libros y silvas de fabulosos cuentos y mentires de los Amadis, Floriseles, y don Belianís, y una flota de semejantes portentos, como hay escritos, puestos en manos de pocos años, sino cuchillo en poder del hombre furioso?⁷²

La lectura se convierte en un dispositivo propicio para la dirección de la conducta. Este proto-conductismo barroco afectaba a todos los grupos sociales y estaba ampliamente extendido por Europa. Como decía Comenius: «No emprendas nunca

⁶⁶ VELÁZQUEZ, Andrés, *Libro de la melancolía, en el qual se trata de la naturaleza desta enfermedad, así llamada melancolía, y de sus causas y síntomas, y si el rústico puede hablar latín o filosofar, estando frenético o maníaco, sin primero lo haber aprendido*, Sevilla: Hernando Díaz, 1585, BNE, R/5125, fol. 33r.

⁶⁷ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo Ficciones*, p. 39.

⁶⁸ CERDA, Fray Juan de la, *Vida política de todos los estados de mugeres*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1599, BNE, R/4067, fol. 41v.

⁶⁹ GRAÑA CID, María del Mar, «Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, pp. 211-242.

⁷⁰ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Escrituras y escribientes*, p. 284.

⁷¹ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo ficciones*, pp. 20, 26.

⁷² MALÓN DE CHAIDE, Fray Pedro, *La conversión de la Magdalena*, pp. 106-107.

enseñar a alguien sin haber excitado de antemano el gusto del alumno». El mismo conductismo aplicado en pedagogía se plasmaba en el clima de dirigismo estatal.⁷³

Las buenas lecturas eran aquellas que conformaban la personalidad y la virtud de las mujeres, modelándolas como el barro fresco. Estas eran los libros devotos, de doctrina, evangelios, libros de sermones, algunos libros de proverbios de fray Luis de Granada y fray Pedro de Alcántara, vidas de santos como el *Flos Sanctorum* o el *Cartujano*, citados por Juan Arce de Otálora, y un largo etcétera que gira en torno a la temática devocional y las lecturas de buena conducta. A estas lecturas recomendadas habría que añadir algunas filosóficas como las obras de Séneca, Plutarco, Cicerón y Platón, que dan testimonio de la vuelta del estoicismo asimilado por un cristianismo ortodoxo. Vemos, por tanto, retomando a Vives, una oposición clara entre los que él denominaba libros vanos y las lecturas recomendadas a las mujeres, es decir, las lecturas piadosas, que promueven una imagen de santidad femenina:

Deben ponérsela en las manos libros piadosos, que enseñen cordura y promuevan deseos encendidos de llevar una vida santa. [...] Por lo que toca a la filosofía moral, bastan aquellos libros devotos. [...] Las lecturas que tengan sean de las que pongan compostura en las pasiones y sosiego en la tempestad de los espíritus.⁷⁴

Y si la mujer, leyendo en buenos libros, dudare de algo o se le atravesare algún escrúpulo (como suele acaecer) no se vaya luego por ahí, ni siga su propio juicio, mas consúltelo con quien más sabe.⁷⁵

En cuanto a las lecturas transgresoras, cabe añadir que en estos siglos no solo se cumplían las normas lectoras, sino que también se realizaban numerosas prácticas en los márgenes de la normatividad. Las prácticas lectoras, como se deduce de las prohibiciones y de los inventarios de bibliotecas femeninas, podían diferir de lo prescrito por los hombres de autoridad.⁷⁶ Lo cierto es que la tenencia de una serie de libros no garantizaba su lectura, aunque por medio de dicha posesión se pueda inducir el valor otorgado a ciertos libros y el grado de libertad de su poseedora. Un fenómeno habitual era la tenencia de una biblioteca compartida con el marido, de modo que no es posible determinar en muchos casos la lectura femenina real. Trevor Dadson argumenta en favor de esta falta

⁷³ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 154-155.

⁷⁴ VIVES, Juan Luis, *Deberes del marido* [1538], en VIVES, Juan Luis, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1992, p. 1312.

⁷⁵ VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 66.

⁷⁶ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo ficciones*, pp. 49-63, 66-71.

de representación real de los intereses de lectura femeninos debido a la pertenencia masculina de muchos de ellos, al estudiar los inventarios de tres nobles y dos mujeres de clase media: doña Brianda de la Cerda y Sarmiento, doña Antonia de Ulloa, doña Ana Piñeiro Manrique, doña Francisca de Paz Jofre – Dadson estudia la abundancia de libros históricos en su colección – e Isabel Montero.⁷⁷

La conclusión de este examen es que muchos de los libros de los inventarios son masculinos, dada la tradición consolidada de lectura religiosa en las mujeres. Esto nos parece problemático, por un lado, debido al escaso número de mujeres analizadas y, por otro, debido al riesgo de, a falta de más información, suponer que las adquisiciones y bibliotecas heredadas estaban destinadas o habían pertenecido a un familiar masculino. Este hecho lo asume en casos como el de Francisca de Paz o María Sánchez – esta última compró un libro de *Pragmáticas del año 1600* al morir doña Brianda de la Cerda y ponerse sus libros a la venta⁷⁸. Sin embargo, a pesar de la escasez y fragmentariedad de los datos, esto no debe conducir a una interpretación que, como dice Nieves Baranda, «renuncia a aceptar que entre las mujeres hubo diversidad de intereses», pues ello daría lugar a «perfiles lectores únicos».⁷⁹

Tanto Mencía de Mendoza – lectora humanista de obras de Dante y Ovidio, en latín y en griego, y amiga de Vives y otros intelectuales contemporáneos⁸⁰ – como Ana de Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli, tuvieron acceso a grandes bibliotecas familiares con obras que se encontraban en los *Índices de libros prohibidos*, como las *Metamorfosis* y el *Arte de amar* de Ovidio, o los *Adagia* de Erasmo, expurgados en el índice expurgatorio de 1584.⁸¹ Muchas mujeres letradas tuvieron acceso a bibliotecas que incluían a los clásicos, algo que los moralistas no recomendaban. Ana de Mendoza, por ejemplo, pudo leer a Tucídides, Homero, Virgilio, Cicerón y Petrarca. María de Guevara,

⁷⁷ DADSON, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 237-280.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 239, 275.

⁷⁹ BARANDA LETURIO, Nieves, «Mujeres lectoras», en PEÑA DÍAZ, Manuel, RUIZ PÉREZ, Pedro, SOLANA PUJALTE, Julián (coords.), *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, Córdoba: UCOPress, 2020, p. 511.

⁸⁰ FERRER DEL RÍO, Estefanía, *El primer Marqués del Cenete*, pp. 343-344.

⁸¹ MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición Española (1551-1819): evolución y contenidos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, pp. 527-528. Martínez de Bujanda señala que las censuras de Erasmo presentes en el índice de 1584 corresponden en gran parte a las que ya estaban en el índice de Amberes de 1571, sobre que los censores españoles añadieron y modificaron. *Ibidem*, pp. 68-71.

por otro lado, disfrutaba leyendo libros históricos. Todos estos son ejemplos de mujeres de nivel sociocultural alto.⁸²

Las burguesas poseían, vendían, compraban y heredaban libros. Ana de Deza recibió de su hermano ciento veinte libros que sumó a los suyos. María de los Reyes poseía doscientos cincuenta libros en latín y romance. La conversa Inés de Jerez fue propietaria de *Guarino Mesquino* y las *Fábulas* de Esopo. Entre los varios libros de Inés de Alfaro, viuda de un impresor, se encontraba *La Celestina*. Juana Jiménez Ponce tenía, además de libros religiosos, la *Diana*, *La Celestina* y la poesía de Boscán y Garcilaso. Algunas mujeres poseían, junto a los inexcusables libros devotos, obras de Medicina, de Historia, obras en romance, de Cicerón y libros sobre la reina de Saba. Tampoco era raro el haber de *Breviarios de amor*, *Amadises*, *La Trapesonda*, *El conde Partinobles*,⁸³ *Tirant lo Blanch*, junto con algunos de Boccaccio, Petrarca, Tito Livio y Piccolomini.⁸⁴ Es notoria la presencia de ficción clásica de entretenimiento y algunos libros de crónicas e historia, romances y «narrativa caballeresca», como destacan algunos registros. Hubo numerosas dedicatarias de libros de caballerías, lo cual desafiaba la convención moral de la lectura de estas obras por parte de mujeres.⁸⁵

A pesar de la escasez de lecturas profanas en otros tantos inventarios, esto no implica que no se leyesen, puesto que la correspondencia entre la tenencia de libros y la lectura efectiva es siempre aproximada, y, como demostró Víctor Infantes, muchos impresos efímeros – al igual que los libros perseguidos – no solían inventariarse.⁸⁶

Hubo mujeres que, debido a sus lecturas, terminaron en cárceles o fueron sometidas a vigilancia por la Inquisición, como la mencionada Ana de Deza e incluso la propia Teresa de Jesús. Numerosas lecturas clandestinas se hacían en árabe o hebreo y formaban parte de ritos que no habían desaparecido en el siglo XVI. En 1541, Juana López fue acusada de estar presente mientras se leía el *Libro del Alcorán*. En 1546, Brianda Suárez formaba parte de otro grupo de moriscos que se juntaban en su casa, donde había muchas

⁸² MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia, «Lecturas femeninas en el Renacimiento: mujeres y libros en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI» en GONZÁLEZ DE LA PEÑA, María del Val (coord.), *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XX*, Gijón: Trea, 2005, pp. 176-177.

⁸³ Futura adaptación por Ana Caro al terreno de la comedia nueva de magia.

⁸⁴ BERGER, Philippe, «Las lecturas femeninas en la Valencia del Renacimiento», *Bulletin Hispanique*, t. 100, 2, 1998, pp. 392-393.

⁸⁵ GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo ficciones*, pp. 67-69 y 123; DADSON, Trevor, J., *Libros, lectores y lecturas*, p. 241.

⁸⁶ INFANTES DE MIGUEL, Víctor, «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin Hispanique*, 99, 1, 1997, pp. 288-289.

mujeres que participaban muy activamente de la lectura en voz alta, práctica generalizada que se daba entre mujeres de diversos grupos y comunidades, y no requería estar en posesión de una alfabetización completa.⁸⁷ Mujeres como Isabel Díaz, Mari Gómez, Jerónima la Franca y Catalina Hernández, entre otras, fueron procesadas, a pesar de que eran, en su mayoría, analfabetas.⁸⁸

Las mujeres de estas comunidades se convirtieron en transmisoras de prácticas y ritos tradicionales, así como la lengua, ya que eran las educadoras de los hijos durante sus primeros años. Las prácticas lectoras en comunidades moriscas implicaron para muchas mujeres la persecución inquisitorial, por el mero hecho de oír leer en voz alta de noche, en torno a una lumbre. La cultura andalusí es un antecedente de esta unión de las mujeres con la cultura escrita, pues en ella destacaron poetisas de condición diversa, analfabetas, esclavas, letradas, etc.⁸⁹

Muchas beatas fueron sospechosas de hacer un uso demasiado libre de la religiosidad debido a sus lecturas. Esto provocó que se abriesen causas por alumbradismo y luteranismo relacionadas con lecturas personales de la doctrina. La lectura colectiva en beaterios o conventos, al estar fuertemente ligada a la transmisión oral de la información por parte de una lectora en voz alta, derivó en ocasiones en lo que la ortodoxia consideraba una malinterpretación de la doctrina. Esto dio lugar a prohibiciones como la del Índice de 1559 de Valdés Leal, que puso el foco, entre otros, en los libros de horas y libros devotos en romance, de comprensión sencilla e incluso consumidos por personas analfabetas o semiletradas. Estas publicaciones solían ser más económicas y tenían un lectorado femenino muy amplio. Esto provocó a su vez la disminución del número de libros devotos poseídos por mujeres.⁹⁰

Uno de los casos límites entre el ajuste a la norma lectora y la transgresión lo ejemplifica Teresa de Jesús, cuya vigilancia por parte de su confesor es conocida. La búsqueda de control de las religiosas con tendencias a la mística por parte de los confesores era común. Teresa, quien reconoce haber disfrutado leyendo libros de

⁸⁷ BARANDA LETURIO, Nieves, «Mujeres lectoras», p. 514.

⁸⁸ HERRANZ HERNÁNDEZ, Raquel, *Prácticas de lectura de los moriscos en el Tribunal de la Inquisición de Toledo*, Madrid: Doce Calles, 2019, pp. 29-45.

⁸⁹ DELGADO PÉREZ, María Mercedes, «Visiones poéticas andalusíes: la mujer y el entorno femenino», en ROLDÁN CASTRO, Fátima (ed.), *La mujer musulmana en la historia*, Huelva: Universidad de Huelva, 2007, pp. 70-73; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016 pp. 84, 94-97.

⁹⁰ BARANDA LETURIO, Nieves, «Mujeres lectoras», p. 514.

caballería gracias a la influencia de su madre – argumento que era utilizado precisamente por los moralistas para atacar la educación de las niñas –, asumió en su etapa adulta y en su vida religiosa la disciplina lectora para transmitirla a sus compañeras y discípulas, estableciéndose así una continuación de la vigilancia por parte de las vigiladas.⁹¹ El libro gozó de un carácter mágico-simbólico en relación con las experiencias místicas de las religiosas, experiencias que, como hemos visto, corrían el riesgo de apartarse de las normas ortodoxas.⁹² La posesión de uno o pocos libros devotos era signo de la lectura repetida y ligada a la meditación. Su valor como objeto sagrado estaba ligado a los rituales de la *devotio* moderna, como testimonian las prácticas lectoras en torno a un grupo de beatas del Quinientos en Baeza. El foco cultural local produjo una serie de obras impresas dedicadas a mujeres.⁹³

Como hemos tenido ocasión de ver, la lectura funcionó como un instrumento ambivalente, ejerciendo en ocasiones un control de la conducta y la mentalidad de las mujeres, y en otras, desatando una fuga desde coordenadas habituales hacia lugares heterodoxos y de disidencia religiosa que implicaba también una ruptura de la norma cultural y política a la que dicha unidad religiosa apuntaba.

2. PRÁCTICAS DE ESCRITURA

2.1. Para una distinción entre escribiente y escritora

La figura de la escribiente está ligada a lo que Daniel Fabre denominó, influenciado por Michel de Certeau, las escrituras ordinarias: «Estas se oponen claramente al universo prestigioso de los escritos que se distinguen por la voluntad de construir una obra, por la firma que autentifica al autor, por la consagración de lo impreso».⁹⁴ Al ser productora de escritura ordinaria, la escribiente es ajena al mundo literario. No está excluida del canon, pues ni siquiera pertenece a este ámbito. En cambio, su producción escrita está vinculada a funciones diversas como la administración de un negocio o comunidad, la comunicación, la memoria de un grupo, la necesidad de expresión subjetiva, la influencia o la contrapropaganda. Podemos incluir dentro de esta tipología la correspondencia, los

⁹¹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Leer y oír leer*, pp. 102-120.

⁹² *Ibidem*, p. 161.

⁹³ BARANDA LETURIO, Nieves, «Mujeres lectoras», pp. 516-7.

⁹⁴ FABRE, Daniel, «Introducción (al libro *Escrituras ordinarias*)», *Revista de Investigación Educativa*, 6, 2008, pp. 1-22, p. 3. La definición del término ‘escribiente’ presenta una insuficiencia en el DRAE. Disponible en: <<https://dle.rae.es/escribiente>> (Acceso: 17 de noviembre de 2022).

llamados ‘billetes’ o ‘papeles’, los libros de cuentas y de memoria, grafitis, libelos infamantes y prácticamente cualquier tipo de escritura producida en cualquier soporte.

Junto a las mencionadas funciones del escrito ordinario, Fabre destaca la voluntad de dejar huella, aludiendo a esa especie de necesidad que a veces tenemos los seres humanos de dejar constancia de lo ocurrido, como sucedía en los libros de cuentas que se iban transformando, con el paso de los años, en libros de memoria familiares con sucesivo carácter autobiográfico.⁹⁵

El segundo tipo de escritura, de prestigio, o que también podemos llamar de voluntad autorial, atiende, como decíamos, al otro término de la distinción de Fabre, quien la caracterizaba como aquella que suele estar ligada a una figura de autor o autora más o menos unificada.⁹⁶ A ello habría que añadir que es igualmente necesario que dicha voluntad de autoría sea asumida por una comunidad para que su producción se difunda. Esto último no ocurre por lo general con las mujeres de ámbito peninsular en los siglos modernos. Aunque se produce, en lugar de ello, otro fenómeno cultural: esa voluntad de autoría nace con connotaciones políticas, retomando el discurso profemenino.

Tanto la escritura ordinaria como la escritura de prestigio tienen varios usos específicos y estos nunca son meramente pragmáticos. Al contrario, los objetivos de ambos tipos de escritura y, más generalmente, de cualquier tipo de escritura, en realidad, son heterogéneos y presentan distintas funcionalidades. Se podría decir que la escritura no puede categorizarse en funciones limitadas y homogéneas, ni separadas unas de otras, sino que en cada muestra podemos hallar sus miles de razones posibles, y no solo nos referimos a las razones conscientes e inconscientes de la autora material del texto.

En 1960, Roland Barthes introduce lo que él denomina un «tipo bastardo: el ‘écrivain-écrivain’».⁹⁷ A diferencia de Fabre, Barthes sostiene que, en la fecha en la que escribe, la dimensión de la escritura excede a la literaria y ambas dimensiones, no obstante, son presas de la apropiación capitalista. Desde Rimbaud a Ionesco, dice el autor francés, cualquier producción literaria provocadora termina cayendo en la neutralización del mercado literario.

⁹⁵ FABRE, Daniel, «Introducción (al libro *Escrituras ordinarias*)», p. 3.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁹⁷ BARTHES, Roland, «‘Écrivains’ y ‘Écrivains’», en BARTHES, Roland, *Ensayos críticos* [1964], Barcelona: Seix Barral, 2002, pp. 210-211. Este artículo corresponde a un texto originalmente publicado en la revista *Arguments* de 1960, como consta en la edición que manejamos, concretamente al número 20.

El *écrivant*, que traduciríamos por ‘escribiente’, y que es quien realiza la acción de escribir, se distingue del *écrivain*, el escritor de literatura, para quien escribir es el objeto mismo. El *écrivain* se encierra en sí mismo, enfrascado en la pregunta por cómo escribir, identificándose con dicha pregunta hasta el punto de que esta llega a constituir su vida. Esto lo conduce hacia la pregunta por el mundo y por el sentido. Pero el mundo se le presenta como algo extraño y la literatura no aporta respuestas, sino que acrecienta la hondura de la pregunta.⁹⁸

Por el contrario, *écrivant* es aquel que escribe de manera funcional y accesoria, y para quien escribir es una actividad con otro fin distinto a esta. Aunque los ejemplos que da Barthes sobre esta figura estén más relacionados con el mundo académico, la investigación y la política, y lo conciba como inseparable del otro término del binomio, podemos extraer de su texto que la noción de *écrivant* sí coincide con el concepto de escritura ordinaria de Fabre, al menos, en su carácter menor respecto de la escritura de prestigio producida por el *écrivain*.⁹⁹

Además de las diferencias formales entre escritura ordinaria y escritura de prestigio, es decir, la escritura detrás de la cual hay una voluntad autorial, cabe destacar que las ya mencionadas diferencias sociales, de estatus o la especificidad del empleo, condicionaban el acceso a los medios de producción cultural. El espacio educativo y la oportunidad de acceder a una formación fueron cruciales para dicho fin. En definitiva, las desigualdades y la diversidad social influyeron poderosamente en el salto cualitativo de la escritura ordinaria hacia la escritura de prestigio moderna, primer paso para entrar en la esfera pública y el canon literario.

2.2. Escribir por dejar huella: usos ordinarios de la escritura

Con la expresión «usos ordinarios» nos referimos a las prácticas de escritura sin «voluntad de hacer obra».¹⁰⁰ Nieves Baranda realizó una clasificación de la escritura ordinaria en mujeres del siglo XVI que incluía billetes amorosos, documentos comerciales y legales como testamentos, participación escrita en procesos judiciales, memoriales y pasquines. Con este inventario se trazaba un recorrido desde lo que Baranda denominó una «escritura de la necesidad» hacia una escritura abiertamente transgresora. En los últimos decenios

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 203-205.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 203-210.

¹⁰⁰ FABRE, Daniel, «Introducción (al libro Escrituras ordinarias)», p. 7.

se han estudiado los libros de memorias familiares y la correspondencia entre nobles como género esencial de sociabilización y construcción de la subjetividad. Los temas de estos escritos eran muy variados, incluyendo aspectos domésticos, pero también negocios, patrimonio, temas familiares y amorosos, que rozan con lo literario, entendido este último en un sentido amplio, privado y no canónico.¹⁰¹ Recientemente, Tiziana Plebani ha abordado la escritura de mujeres desde una perspectiva similar, atendiendo a las potencialidades narrativas, expresivas y, en definitiva, subjetivas, de toda escritura: «¿Estamos de veras seguros de que todas las escrituras que definimos como comunes son extrañas a la literatura o están exentas de alguna forma de literariedad?»¹⁰²

La escritura administrativa y los documentos legales pasaron progresivamente a manos de mujeres cuando estas tuvieron la oportunidad, como en el caso de muchas viudas y esposas cuyos maridos se encontraban ausentes. Su manejo en el campo legal evidencia una adquisición más o menos generalizada de derechos jurídicos. Estas ocasiones facilitaron que la mujer asumiera, a título excepcional, el puesto de representante legal de la familia. Algo similar ocurrió con la dirección de empleos gremiales como el de impresor y autor de comedias. En ausencia del marido, la mujer era muchas veces quien se encargaba del negocio y es frecuente encontrar impresos en nombre de la viuda, que aparece citada como ‘viuda de’ y en algunas ocasiones con su nombre propio.¹⁰³ En estas situaciones, la alfabetización progresiva se fue incrementando, debido a que estos empleos requerían poder leer y firmar documentos.

Otro género que no podemos considerar autónomo desde el punto de vista de la escritura femenina son los dietarios. En estos, un autor habitualmente masculino – ligado

¹⁰¹ MIRALLES, Eulàlia, FIGUERAS, Narcís, «Les memòries personals: entre la història i la literatura», *Plecs d'història local*, 142, 2011, p. 3; MIRALLES I JORI, Eulàlia, «La literatura memorialística. La imatge de Barcelona en els segles XVI-XVIII», en MIRALLES I JORI, Eulàlia (coord.), *Del Cinccents al Setcents, tres-cents anys de literatura catalana*, Girona: Vitel·la, 2011, pp. 179-221; JANÉ, Òscar, «Memòria personal: la història i l'escriptura», en JANÉ, Òscar, MIRALLES, Eulàlia, FERNÁNDEZ, Ignasi (eds.), *Memòria personal. Una altra manera de llegir la història*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, *Manuscrits*, 8, 2013, p. 7.

¹⁰² PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado*, p. 394.

¹⁰³ Si bien esto implicaba una independencia en el plano económico e incluso en la representación escrita de la mujer, el calificativo ‘viuda de’, semejante a ‘muger de’, mantenía ese vínculo matrimonial intacto, de modo que la representación por escrito permanecía condicionada por dicho vínculo. Como veremos en capítulos posteriores, muchas mujeres asumieron el empleo de su difunto marido y trabajaron de manera independiente. La independencia de las viudas las puso en el punto de mira de la Inquisición, que ya perseguía a las mujeres con cierta autonomía. MORALES ESTÉVEZ, Roberto, «El algoritmo de la hechicería. Análisis cuantitativo y cualitativo del archivo inquisitorial toledano», *Edad de Oro*, XXXIX, 2020, p. 48; COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, M^a José, «Particularidades del proceso inquisitorial por razón de sexo», en ZAMORA CALVO, María Jesús (coord.), *Mulieres inquisitionis. La mujer frente a la Inquisición en España*, Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 105-145.

al poder familiar, pues eran los padres de familia quienes solían escribir estos libros – inserta testimonios femeninos que, aunque estén en primera persona, no pertenecen a una pluma femenina. Es el caso del *Dietari* de Gaspar Gasset, masculino en su conjunto, aunque contiene textos en los que adopta una voz narrativa en primera persona para hablar por quien no tenía voz, como el caso de las mujeres: «Yo, Alena Asència Gaseta, naxquí a 20 dies del mes de mag de l'any 1544, dia de la Asensió de nostre Senyor Déu Jesucrist. Y quant son pare, en glòria sia, morí, tenía ella huit anys y huit mesos y honze dies».¹⁰⁴ El dietario encaja pues en ese tipo de escrito de memoria personal que aglutina experiencias vividas por un narrador y su entorno.¹⁰⁵

Asimismo, en los libros de cuentas encontramos fenómenos de otro tipo. Aunque estuviesen diseñados para mantener el día a día económico de un negocio a través de entradas que especificaban sus gastos e ingresos, algunos se atribuyen a autoras. En ellos, además, se encuentran fragmentos de escritura ordinaria que pueden considerarse egodocumentos. Por otro lado, encontramos otro ejemplo de autoría femenina en libros de memorias familiares como la *Memoria de los padres y agüelos*, de Clara de la Cerda, nacida en Lima de padres españoles a finales del siglo XVI.¹⁰⁶

En ámbito monacal, los manuscritos conventuales de la abadesa Isabel de Villena son ejemplo de la progresiva transformación del libro de cuentas hacia una escritura donde se revelaban la pulsión autobiográfica y el deseo de narrar en primera persona. Esto, unido a la posición privilegiada – en este caso, de abadesa – de la autora material, ayudó, en algunos casos, al surgimiento de una conciencia autorial: «Aquests són les obres que yo, sor Ysabel de Billena, é fetes en aquest Monestir ab lo aiutori divinal, trobant-me abadessa indigna».¹⁰⁷ La casi irónica alusión a la miseria de su condición de abadesa nos recuerda la sorna con que la propia Christine de Pizan ya hablaba sobre su debilidad mental y su pequeñez como mujer escritora.¹⁰⁸ Isabel de Villena, considerada

¹⁰⁴ Cfr. MANDINGORRA LLAVATA, Luz, GARCÍA PORCAR, Joaquim (eds.), *Memòria familiar i projecció personal. El 'Dietari de Gaspar Gasset, paraire'. (1513-1586)*, Castelló: Sociedad Castellonense de Cultura, 2011, p. 96.

¹⁰⁵ MANDINGORRA LLAVATA, Luz, «Mujeres en los libros de memorias. Reflejo de una ausencia», en PÉREZ OCHANDO, Luis, ALBA PAGÁN, Ester (eds.), *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015, pp. 507-522; JANÉ, Óscar, «Memòria personal: la història i l'escriptura», en JANÉ, Óscar, MIRALLES, Eulàlia, FERNÁNDEZ, Ignasi (eds.), *Memòria personal*, p. 7.

¹⁰⁶ Cfr. MARTÍ I ASCÓ, Manuel, «Cultura literària de la dona en la València dels segles XVI i XVII», *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1, 2013, p. 374.

¹⁰⁷ VILLENA, Isabel, *Vita Christi*, edición de Josep Almiñana Vallés, Valencia: Ajuntament, 1992, I, p. 116.

¹⁰⁸ MUZZARELLI, María Giuseppina, *Christine de Pizan*, p. 60.

hoy la primera escritora en valenciano a raíz de la publicación de su *Vita Christi* en 1497, estaría próxima a la escritura de prestigio, ya que en sus textos encontramos la cuestión de la autoría.

Hay usos de la escritura que no son fáciles de situar si atendemos a la distinción entre voluntad de autoría y su uso ordinario, y se acercan más, pues, a la hibridez mencionada por Barthes. La voluntad de dejar huella como punto de partida de los procesos de subjetivación por medio de la escritura, como veremos, late tanto en la escritura de prestigio como en la ordinaria.¹⁰⁹ Al ser política nuestra intención de estudiar la escritura, nos centraremos en analizar, a continuación, y a lo largo de este trabajo, los escritos llamados por Fabre «de prestigio» tratando de mantener una mirada de sospecha sobre cualquier texto, señalando las grietas de su supuesta pureza.

2.3. Tácticas autoriales

Las escrituras de prestigio se asocian con el naciente concepto moderno de autor, es decir, con su voluntad de hacer obra. Esto implica la existencia de un autor y la consagración de su obra, es decir, su valor simbólico, punto que podemos contrastar con lo que Walter Benjamin denominó el «aura» de las obras de arte.¹¹⁰ El concepto de aura está ligado al valor simbólico, mágico y religioso que tenía la obra de arte en la Antigüedad. En la Edad Moderna, tras la aparición de la imprenta de tipos móviles, según Walter Benjamin, la obra de arte perdía este valor, volviéndose profana, una copia susceptible de falsificaciones:

Mediante la xilografía, se hizo técnicamente reproducible por vez primera el grafismo, ya mucho antes de que con la imprenta se hiciera reproducible la escritura. Los enormes cambios que la imprenta, técnica de reproducción de la escritura, provocaría en la literatura nos son bien conocidos.¹¹¹

Pero Benjamin, tan preocupado por la irrupción de la fotografía y por la diferencia entre el teatro y el cine, ignora la reproductibilidad técnica de la escritura a la hora de entender el teatro áureo como un fenómeno masivo:

El ámbito de la autenticidad en cuanto tal se sustrae por entero a la reproductibilidad técnica. [...] Pero mientras que, frente a la reproducción manual tradicional, tildada casi

¹⁰⁹ MIRALLES, Eulàlia, FIGUERAS, Narcís, «Les memòries personals: entre la història i la literatura», p. 3.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», pp. 57-59.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 52.

siempre por aquél de falsificación, lo auténtico conserva plena autoridad, no es ése el caso en cambio frente a la reproducción técnica de la obra.¹¹²

Pasa aquí desapercibida la importancia que tuvieron la escritura y reescritura de obras teatrales, tanto impresas como manuscritas, para el éxito del teatro moderno.¹¹³ El naciente concepto moderno de autor condensa el único resto de aura que quedaría en las obras literarias, ya que la reproductibilidad técnica de la escritura significó un cambio cualitativo. Benjamin, más interesado en la recepción masiva de la cultura que en su producción, no desarrolló este concepto. En cualquier caso, el crecimiento de la conciencia autorial se produjo en Europa a la par que la desaparición del aura ligada a la multiplicación de impresos y manuscritos, algo que ocurría también tanto en la península como en las Indias. Como apuntaba el autor alemán, con el auge de la imprenta y la multiplicación de copias, «la pregunta por la copia auténtica simplemente carece de sentido».¹¹⁴

En los siglos XVI y XVII se produce un aumento de la escritura de mujeres. Esto no es discontinuo respecto a épocas anteriores, sino que incorpora reivindicaciones de participación pública que tenían su origen en manifestaciones tardomedievales. La *Querelle des femmes* fue solo la punta de un gran iceberg de tensiones entre discursos que han recorrido distintos países durante siglos. Junto a esta tradición, la figura de la mística sirvió como ejemplo de mujer virtuosa o santa que recurre a la escritura como máscara para desautorizar y a la vez legitimar su práctica de la fe.¹¹⁵ De este modo, a pesar de las estrategias de desautorización, tanto externas como internas, que amenazaban la escritura de las mujeres, muchas escritoras hicieron uso de una serie de *captatio benevolentiae* y *topoi* desde los que se reautorizaban para escribir.¹¹⁶

Contamos cada vez con más testimonios escritos de autoras que están siendo incorporadas a la Historia de las Mujeres, a la Historia Social de la Cultura Escrita y a la

¹¹² *Ibidem*, p. 54.

¹¹³ CHARTIER, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII* [2017], Madrid: Katz, 2018, pp. 203-225.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte...», p. 59. Obviamente, el concepto de aura no desaparece aquí, sino que, al contrario, se disemina entre un número cada vez mayor de autores. Más bien, lo que se produce es un punto de inflexión entre la multiplicación de textos, la difusión de la escritura manuscrita e impresa, por un lado, y la reafirmación de la legitimidad autorial, en contrapartida, reafirmación que coincide con el desarrollo cultural del capitalismo en la Edad Moderna.

¹¹⁵ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina», *Bulletin Hispanique*, 115, 1, 2013, pp. 145-164.

¹¹⁶ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, pp. 102, 159, 168.

Historia de la Literatura. Firmar con seudónimo quizás era para María de Guevara un intento de asegurar la licencia de impresión, así como un mínimo de difusión y venta, aunque en el interior de la obra se especifica su autoría. Guevara alude a la educación de las mujeres y la importancia política de un gobierno femenino para la estabilidad social.¹¹⁷

Las humanistas, que han sido – por su accesibilidad y por el sesgo de clase de la producción escrita femenina de la Edad Moderna – la principal fuente de estudio y recuperación de las fuentes literarias de autoría femenina de estos siglos, cultivaron varios géneros. Bernarda Ferreira de la Cerda, autora del libro de poemas *Soledades de Bucaço*, también escribió un tratado titulado *Hespaña libertada*, y se tiene noticia de dos comedias suyas hoy perdidas tituladas *Cazador del cielo* y *La buena y la mala amistad*.¹¹⁸ Además de sus famosas novelas, Zayas escribió una comedia en la que incluyó poemas. Sor Juana cultivó el teatro – géneros breves de carácter sacro-festivo y comedias –, la poesía y la prosa. Muchas intelectuales portuguesas escribieron en castellano. Joanna Josefa Menezes, quien firmó con el seudónimo de ‘Apolinario de Almada’ su obra poética *El despertador del alma*,¹¹⁹ así como María do Ceo, Leonor Meneses Noronha, sor Violante do Ceo y Joanna Theodora Souza, entre otras.¹²⁰

Otras autoras menos reconocidas o incluso perseguidas quisieron entrar a formar parte de esta esfera de las letras publicando sus obras. Es el caso del «librito de doctrina cristiana» compilado por Isabel Ortiz, posteriormente procesada por ser mujer y pretender difundirlo a través de su impresión. Este fenómeno muestra cómo la autoría moderna, también la autoría femenina, surge progresivamente y, a veces, como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior, vinculada o puesta en entredicho por una prohibición externa.¹²¹

¹¹⁷ GUEVARA MANRIQUE, María de, *Desengaños de la corte y mujeres valerosas*, impreso posterior a 1700, BNE, R/37897, fols. 9-10. En otro ejemplar de la Biblioteca Nacional, correspondiente a la signatura R/4496, una nota escrita a mano tras la portada dice: «Este libro hizo la Condesa de Escalante, año de 1664»; GUEVARA MANRIQUE, María de, *Desengaños de la Corte y mugeres valerosas / compuesto por vn autor moderno, poca experiencia y grande çelo*, s.n., s.a., BNE, R/4496.

¹¹⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 317.

¹¹⁹ MENEZES, Joanna Josefa de, *El despertador del alma*, Lisboa, imprenta de Manuel Lopes Herrera, 1695, BNE, R/14267. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. Disponible en: <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> (Acceso: 6 de noviembre de 2022).

¹²⁰ MENESES NORONHA, Leonor, *El desdeñado más firme*, s.d., 1655, BNE, R/25004; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, pp. 244, 245, 440, 609, 616. Violante do Céu fue, junto con Ferreira de la Cerda, de las autoras más evocadas. FREITAS CARVALHO, José A., «La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación», *Bulletin hispanique*, 109, 2, 2007, pp. 473-510, p. 497.

¹²¹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared*, p. 176.

2.4. La autobiografía espiritual: escritura híbrida

Eulàlia Miralles ponía en crisis la definición estrecha de lo literario al destacar el carácter híbrido de las memorias personales, entendiéndolas como el testimonio de una realidad vivida.¹²² Hay una hibridez análoga en el caso de las autobiografías espirituales femeninas, aunque la convergencia entre géneros llega a ser tan significativa en este último caso que podemos hablar incluso de una brecha en la distinción que hemos adoptado siguiendo a Fabre entre escritura ordinaria y escritura de prestigio.

Existe una vinculación ideal entre la escritura ordinaria y la esfera doméstica, por un lado, y la escritura de prestigio y la esfera pública, por otro. La autobiografía espiritual es un género que surge de un mandato externo con fines de control biopolítico a través de la escritura y que se lleva a cabo en la soledad de una celda. Se sientan así las bases de un modelo de espiritualidad y santidad que, aunque nace de la clausura, trasciende a la esfera pública con la santificación y publicación, frecuentemente póstuma, de las más significativas. Dicha escritura autobiográfica se convierte en un medio de producción de una subjetividad femenina ligada al género y a su encauzamiento moral, social y sexual. Medio este que, a su vez, es híbrido también desde un punto de vista formal:

La vida o autobiografía espiritual, el género más en boga entre las escritoras monjas, mayoritariamente escrito por mandato del confesor de la autora u otro superior de la orden, puede derivar hacia el texto místico, las cuentas de conciencia, las meditaciones, la autobiografía propiamente dicha o las obras de mujeres ejemplares, que ofrecían «sus propias oraciones, mediaciones, ejercicios y penitencias para la vida espiritual».¹²³

Se ha señalado la importancia del impacto que el proceso de beatificación de santa Teresa tuvo en la representación y las prácticas de escritura femenina. La relación que con la pluma tuvo la religiosa carmelita no estuvo exenta de cierta ambivalencia, pues también ella, a instancias de su confesor y debido a presiones inquisitoriales, ejerció la escritura por mandato. Su proceso de externalización de la intimidad a través de la escritura contribuyó a que su fe fuese reconocida y ensalzada por la ortodoxia católica. En definitiva, su escritura la salvó de la heterodoxia y de una posible persecución, y su ejemplaridad despertó en muchas mujeres el deseo de escribir.¹²⁴ Por tanto, la elaboración

¹²² MIRALLES, Eulàlia, FIGUERAS, Narcís, «Les memòries personals: entre la història i la literatura», p. 3.

¹²³ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 212.

¹²⁴ HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*, Ámsterdam: Rodopi, 1999, p. 86.

de este tipo de *escritura de sí*¹²⁵ sirvió como modo de domesticación de la fe, pero también como trampolín de la voz propia hacia la esfera pública, que autoras como Lewandowska clasifican de «transgresión simbólica»,¹²⁶ la cual a veces era difícil de cumplir.¹²⁷

Esta escritura, que no está libre de su relación con el poder, no se ejercitaba sin desviaciones. Como apuntaba Alison Weber – quien retoma el concepto de «texto social» de Jerome J. McGann¹²⁸ para definir la relación ambigua de la autobiografía con el mandato –, «lo que inicialmente era un ejercicio o prueba para un lector se convierte en un libro de guía espiritual [...] para muchos lectores». Entre estos, se encontraban las mujeres, para quienes las autobiografías, sobre todo, la de Teresa de Ávila, que circuló impresa a partir de 1588 por iniciativa de fray Luis, se convirtieron en un ejemplo que validaba su propia relación con el escrito.¹²⁹

Lejos de cuestionar el carácter patriarcal y la «lógica disciplinar» de las autobiografías espirituales, este género tuvo una importancia decisiva en el desarrollo de la escritura femenina, como han señalado Poutrin, Herpoel, Baranda y Lewandowska, entre otras.¹³⁰ El hecho de contar con la herramienta de la escritura abre un universo de posibilidades y matices que siempre remiten a otra cosa, en un proceso de diseminación que aspira a ser continuo. Como ha apuntado Castillo Gómez a propósito de la apropiación de la escritura por parte de las mujeres del ámbito hispano: «Es evidente que no era igual lo que podía esperarse cuando la mujer se presentaba a sí misma como la

¹²⁵ Llamamos *escritura de sí* a un uso particular de la escritura que se caracteriza por una autorreferencialidad del escribiente y su carácter reconstituyente de la subjetividad. Este término lo utilizamos de manera amplia, si bien fue conceptualizado por Foucault, quien estudió su carácter histórico, sobre todo, ligado al fenómeno estudiado de la confesión y al nacimiento de una conciencia de sí a través de diferentes tipos de escritura como la correspondencia, en el primer cristianismo. Aquí nos referimos al desarrollo que experimenta esta escritura de sí durante la Edad Moderna. FOUCAULT, Michel, *La hermenéutica del sujeto* [1982], Madrid: Akal, 2005, p. 311; FOUCAULT, Michel, «L'écriture de soi», en FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, vol. 4, Paris: Gallimard, 1994, p. 415; AGUILAR SALINAS, Marina, «La práctica de la escritura en Foucault: literatura, locura, muerte y escritura de sí», *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, 2, 2017, pp. 219-244.

¹²⁶ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 420.

¹²⁷ POUTRIN, Isabelle, *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, p. 118.

¹²⁸ «Texts are produced and reproduced under specific social and institutional conditions. [...] Every text, including those that may appear to be purely private, is a social text», MCGANN, Jerome J., *The textual condition*, Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 21.

¹²⁹ WEBER, Alison, «Autobiografías por mandato ¿ego-documentos o textos sociales?», *Cultura escrita y sociedad*, 1, 2005, pp. 117-118.

¹³⁰ POUTRIN, Isabelle, *Le voile et la plume*, p. 37.

pluma de Dios o de la Virgen, o, según dice Estefanía de la Encarnación en su obra *Tabernáculo místico*, como el arcaduz que había canalizado las aguas de la revelación».¹³¹

Entre las motivaciones para escribir de las místicas destaca la obediencia, ya fuera a Dios, a la Virgen o al confesor. Pero esta obediencia puede tomar caminos diversos, que no siempre siguen la misma lógica de escrutinio dócil del alma cristiana, sino que, en ocasiones, de tanto ejercerla, la dislocan.¹³² En un contexto amenazado por la reforma protestante, la escritura fue un instrumento esencial para hacer volver al catolicismo contrarreformista una serie de experiencias consideradas demasiado individuales de la fe. Sin embargo, en estas vidas excepcionales que necesitaban ser contadas subyace el germen de un deseo de escribir que se trasladará a otros géneros.¹³³

La intención de publicar denotaba una visión secular de la escritura, aunque subyacía aún ese deseo de hacer público lo interior, entrando así en contradicción con unos preceptos de la contrarreforma – el encierro femenino en el hogar, el silencio de las mujeres virtuosas y su disuasión de escribir –, al mismo tiempo que comulgaba con otros – como la vigilancia de la escritura para averiguar las posibles desviaciones silenciosas de la fe.¹³⁴ Fernando Rodríguez de la Flor describe el Barroco como un juego obsesivo entre el desvelamiento y el ocultamiento de una verdad interior inasumible o indescifrable.¹³⁵ Es en ese sentido que defendemos el carácter diseminador de la escritura, puesto que, en ella, el significante no está saturado, es decir, aquella no designa un significado cerrado e inmutable, sino que se abre a otros significados posibles. Es una plétora de sentido, un excedente:

En otras palabras, la autoridad del logos, del significado trascendental, asume al tiempo que justifica el orden masculino como punto de referencia privilegiado. Frente a esto, la diseminación (que es lo que no vuelve al padre) a la que Derrida somete toda operación textual supone un riguroso desplazamiento de los supuestos culturales – e incluso políticos – que han llevado a potenciar la razón patriarcal como autoridad del autor

¹³¹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Dios, el confesor y la monja. La autobiografía espiritual femenina en la España de los siglos XVI y XVII», *Syntagma: Revista del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura*, 2, 2008, p. 63.

¹³² *Ibidem*, pp. 69-70.

¹³³ En este sentido, Lacan hablaba de esa experiencia de la mística plasmada en la escritura como un goce único y particular: el goce del «No-todo», de un Dios desfondado que desencarna la figura del amado como ausencia absoluta. LACAN, Jacques, *Le Séminaire, livre XX, Encore*, pp. 83-98.

¹³⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid: Marcial Pons, 2005, pp. 176, 186; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2007, pp. 95, 172 y 263.

¹³⁵ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías*, p. 217.

respecto al significado último de un texto y como necesidad de distinguir los significados legítimos de los ilegítimos, necesidad que, en última instancia, remite al deseo de búsqueda y garantía del origen.¹³⁶

Precisamente, debido a este carácter ambiguo de las autobiografías espirituales femeninas, Sonja Herpoel ha destacado la importancia de la transgresión en gran número de ellas, tanto en España como en el mundo colonial. La ruptura de las normas sociales que asignaban a la mujer un espacio limitado en la escritura se manifestaba en estos casos a través de sutiles estrategias por medio de las cuales las religiosas declaraban, en ocasiones, sin tapujos, su descontento respecto de la autoridad eclesiástica, su interés por escribir sobre doctrina – algo prohibido para las mujeres –, pensamientos y deseos íntimos: «La monja no puede resistir la tentación de manifestar que la escritura le permite expresarse a su antojo sobre aquello que de veras le interesa o le preocupa».¹³⁷ Herpoel cita a la abadesa María de la Cruz, quien comentó los salmos en su autobiografía; a Isabel de Jesús, cuya desenfadada *Vida*, escrita en clave humorística, se desterritorializa en su forma y contenido hasta el punto de convertirse en el mensaje de una predicadora que se dirige a las clases humildes para transformar a los creyentes; y a Úrsula Suárez, autora de inicios del siglo XVIII que, en su *Relación autobiográfica* declara leer todo tipo de obras profanas y despreciadas por la iglesia, por el mero gusto de entretenerse, contradiciendo el carácter idealmente instrumental de la lectura femenina, que debía orientarse hacia la devoción y alejarse todo lo posible de la imaginación. Por último, la colombiana Madre Castillo «sabotea con éxito el discurso patriarcal dominante», ya que sus *Afectos espirituales* combinan la autobiografía y, nuevamente, la doctrina religiosa.

Al no hallar testimonios de predicadoras como en el contexto inglés, especialmente, en cuáqueras, podríamos encontrar un equivalente hispánico en visionarias como Lucrecia de León o estas autoras de autobiografías espirituales, quienes aprovechan este género deformándolo en beneficio de un auténtico programa de evangelización y, por lo tanto, subversión del papel pasivo de la mujer en la religión católica. La conclusión de Herpoel sobre «la religiosa» autora de autobiografías es que, «descontenta con los códigos impuestos por la Iglesia, procede a la desorganización de estos para sustituirlos a continuación por su propia experiencia de sujeto autónomo».¹³⁸

¹³⁶ PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 35.

¹³⁷ HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa*, p. 221.

¹³⁸ HERPOEL, Sonja, «Transgresión y seducción: textos de monjas hispánicas», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3, 2013, p. 246.

Esta visión del «sujeto autónomo» como instancia ligada a la conquista de una autoría, al mismo tiempo que da la impresión de imponerse como un concepto que existiría independientemente de dicha conquista, nos parece fruto de una idealización historiográfica. En cambio, creemos que el deseo de autoría no se da de manera uniforme en todas las autoras y géneros, ni se corresponde siempre con la función-autor que se instalará en algunos textos gracias a la mediación de la imprenta. «La era barroca promueve el control del sujeto, su disciplinación».¹³⁹ Es en este sentido que concebimos la escritura como generadora de vertientes dúplices no necesariamente reconciliables entre sí o resolutivas: la transgresora y la disciplinaria, la diseminadora y la reunificadora. Por esa razón, nos cuesta creer en nociones separadas de agencia o en la autonomía a la que hace referencia el optimista texto de Herpoel. Menos idealizante es la posición de Antonio Castillo Gómez con respecto al convento como espacio relativo de libertad, cuestión que abordaremos al referirnos tanto al teatro conventual como a las representaciones que de él hacen las escritoras seglares.¹⁴⁰

2.5. La recepción pública de la escritura: hacia la creación de opinión

A pesar de que exista cierto riesgo, del que somos conscientes, de caer en una idolatría del canon literario, la fuente de que será objeto este estudio se basará solo parcialmente en lo que hemos denominado la escritura de prestigio. El motivo es que encontramos relevante la asociación casi automática que se hace entre, por un lado, las escrituras ordinarias femeninas y lo que se ha llamado el ámbito privado, del que se negaba su dimensión política y, por otro lado, la escritura de prestigio o voluntad autorial, que podemos llamar literatura en un sentido amplio, y lo que se ha venido llamando la esfera pública. Dicha esfera tenía, o eso se ha postulado, mayor repercusión en asuntos públicos y llegaba a círculos más amplios de receptores. No obstante, en los estudios clásicos sobre la interacción entre ambas esferas se ha pasado por alto la dimensión dualista de dicha teoría, así como la problematicidad de la existencia efectiva de dos esferas, la pública y la privada, en oposición. En nuestra opinión, la interconexión entre ambas llega a cuestionar su naturaleza misma.¹⁴¹ Recordamos que la crítica feminista afirma que la diferenciación entre lo público y lo privado se basa en la atribución de roles sexuales

¹³⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012, p. 86.

¹⁴⁰ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Dios, el confesor y la monja», p. 60.

¹⁴¹ CHARTIER, Roger, «Lo privado y lo público», *Co-herencia: revista de humanidades*, 4, n. 7, 2007, p. 70.

tradicionales.¹⁴² Ahora bien, ¿hasta qué punto plantear una matización de dicha oposición entre conceptos cuestionaría o eliminaría la connotación sexuada que tienen? ¿Es posible distanciarse de la sexuación a un nivel tan profundo?

La publicación, exposición y representación de obras de autoría femenina pertenecientes a cualquier género literario contribuyeron a la recepción y tránsito de opiniones diversas. En ocasiones, como comprobaremos en las relaciones de fiestas de Ana Caro y María de Estrada Medinilla, servían de vehículo de transmisión de la opinión del poder real o cortesano, a través de talleres tipográficos como la Imprenta Real. Otras autoras no estaban tan amparadas por los medios oficiales y sus opiniones eran más divergentes. Es el caso de la controvertida obra de Oliva Sabuco (1562-1646),¹⁴³ cuya autoría fue cuestionada por su padre tras varias ediciones perseguidas por la Inquisición (figs. 6 y 7).¹⁴⁴

Algunas de estas mujeres aprovecharon su posición privilegiada para reescribir los discursos de la época, jugando con tesis en boga, como sor Juana Inés de la Cruz, quien adoptó la polémica concepción jesuítica del libre albedrío frente a posturas tomistas que defendían una posición más moderada, la ambivalencia entre la importancia de la Eucaristía y la pasión de Cristo, la ironía implícita en algunas de sus obras dedicadas a virreyes, etc.¹⁴⁵. Otras muchas, como de nuevo Ana Caro, Ángela de Acevedo, Feliciano Enríquez de Guzmán y Leonor de la Cueva y Silva, abordaron temas polémicos pero recurrentes en la ficción teatral, como todo lo relativo al matrimonio concertado y la libertad para casarse con el amante.

¹⁴² FRASER, Nancy, «Sex, Lies, and the Public Sphere: Some Reflections on the Confirmation of Clarence Thomas», *Critical Inquiry* 18, 1992, pp. 595-612. Id., « Transnacionalización de la esfera pública», en FRASER, Nancy, *Escalas de justicia* [2008], Barcelona: Herder, 2008, p. 155.

¹⁴³ VALERO DE LA ROSA, Elvira, *Testamento y última voluntad de doña Oliva Sabuco*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018, p. 13.

¹⁴⁴ MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *Índices de libros prohibidos, Vol. XII. El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición Española (1551-1819): evolución y contenido*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, pp. 117, 120; SABUCO DE NANTES BARRERA, Oliva, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid: Pedro Madrigal, 1587, BNE, R/976; ZAPATA, Antonio, *Nouus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Sevilla: Francisco de Lira, 1632, BNE, 2/64911, pp. 783-784. La obra filosófica de Oliva Sabuco de Nantes Barrera, titulada *Nueva filosofía de la naturaleza humana*, fue atribuida por la crítica a su padre. SABUCO DE NANTES BARRERA, Miguel (autor atribuido), *Nueva filosofía de la naturaleza humana* (s. XVIII), MSS/3441; SABUCO DE NANTES BARRERA, Oliva, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid: Pedro Madrigal, 1587, BNE, R/976; SABUCO DE NANTES BARRERA, Oliva, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid: Pedro Madrigal, 1588, BNE, R/6994; SABUCO DE NANTES BARRERA, Oliva, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Braga: Fructuoso Lourenço de Basto, 1622, BNE, R/8370.

¹⁴⁵ PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2001, III, pp. 1063-1109.



Figura 6. Portada de Oliva Sabuco de Nantes Barrera, *Nueva filosofia de la naturaleza del hombre*, Braga: Fructuoso Lorenzo de Basto, 1622, BNE, R/8370.

In Oppiani, quæ extant Conradi Rittershusij *Auctoris damnati* Commentaria. Vide in 1. Classe *Conradus Rittershusius*.

In *Organum Aristotelis*, Rodulphi Goelenij, *Auctoris damnati*, Ifagoge, vide in 1. Classe, *Rodolphus Goelenius*.

IN ORIGENEM.

Ex Scholijs Erasmi, in vita Origenis, ex editione Frobeniana, Basilicæ 1536.

Pag. 2. in fine, post illa verba, *quinque Fratribus parvulis, &c.* dele 3. aut 4. lineas, uique ad illa verba, *profitebatur Grammaticam*, exclus. — Itē ex editione Ascensiana eiusdem Origenis 1530. in fragmentū Origenis, in Matthæi 13. Epistola Erasmi ad Nicolaum Adiesbrach, Decanum Basiliensem, quæ incipit, *Hodie tantus*, permittitur, apposta Erasmo sua nota.

DE ORIGINE MONACHATVS, liber Rodulphi Hospiniani, *Auctoris damnati*, vide *Rodolphus Hospinianus*, I. C.

IN ORVM APOLLINEM *observationes*, vide in 1. Classe, *Ioannes Mercerus*.

IN P. OVIDIVM.

In eius Opera in unum corpus congesta, tomis tribus, Francofurti, typis Vvecheliani, 1601.

Tomo 1. fol. 2. in Elencho *Auctorum*, appone notam *damnati Auctoris*, Iacobo Mycillo, Gregorio Bersmanno, Erasmo, & eandem repetite pagin. 460. ubi incipiunt recensiones Bersmanni.

In Elegia, de *Nuce*, in commentario Erasmi, pag. 405, col. 2. ad med. super illo versiculo, *Longe laboranti, &c.* sub littera I. marginali, post illa verba, *ubi palatium habebat*, dele 5. lineas, usque ad *quin etiam exemplo*. exclus.

Tomo vero secundo, fol. 2. in Elencho *Auctorum*, appone eandem notam Mycillo, Erasmo Roterodamo, Vito Amerbachio, & Gregorio Bersmanno; expunge vero nomen, *Philippi Melancthonis*. — Fol. vero 3. expunge præfationem Iacobi Mycilli, usque ad præfationem Pauli Marfi, exclus. — Post Ovidij vitam, in Epigrammate Georgij Fabricij de Poetis elegiacis, adhibe illi notam *Auctoris damnati*, sicut & Ioachimo Camerario in comparatione Tibulli & Ovidij. — Pag. 321. dele inscriptionem & nomen *Philippi Melancthonis*. — Et pag. 326. post, *Vitus Amerbachius*, adde, *Auctor damnatus*, & similiter pag. 361. ubi incipiunt annotationes Gregorij Bersmanni, adhibe similem notā. — In altera vero huius tomi parte, post librū, de *Tristibus*, permittitur Epistola, veluti *Dedicatoria* eiusdem Amerbachij. — Et iterum alia

eiusdem, post librum de *Ponto*, cum continenti expositione solute orationis, & argumentis variorum Ovidij fragmentorum. — Pag. vero 213. ubi incipiunt annotationes Bersmanni, adhibe illi solitam notam.

Tomo tertio, in prima libri facie, post Gregorij Bersmanni, adde, *Auctoris damnati*. Deinde fol. 2. expunge epistolam Iacobi Mycilli *Scriptoris damnati*, quæ tota versatur in immodestis honoribus Iacobi Spiegelij *damnata* memoria. — Pag. 110. ubi incipiunt annotationes Gregorij Bersmanni, adhibe illi notam solitam. — Et pag. 114. in præfatiuncula Bersmanni ad Lectorem, dele immodicum *Elogium Nathani Chytræi*, & expunge omnia Epitheta honorifica, quæ excurrunt per duas lineas. — Pag. 185. In *retractatione* quorundam locorum Iacobi Mycilli, appone illi præscriptam notam.

Item in P. Ovidij *Metamorphoseos* Commentaria, sive enarrationes allegoricæ, vel tropologicæ prohibentur.

EN CASTELLANO.

Obra impressa en Valladolid, por el Maestro Nicolas Tyerre, año 1528.

* Doña OLIVA Sabuco.

Su libro intitulado, *Nueva Filosofía*, impresso en Madrid, año de 1587. o, 1588. se enmiende como se sigue.

Coloquio de la naturaleza del hombre, titulo 6 fol. 18. pag. 2. borrese desde aquellas palabras, *reñeis la mayor razon*, hasta aquellas, *quando ya*, exclus. — Tit. 17. fol. 4. pag. 2. en el mismo titulo, se borre la palabra, *mortal*. — Titulo 21. f. 39. pag. 1. borrense todas las palabras del titulo, fuera de aquellas, *afecto de venganza*. — Y en el fol. 40. pag. 1. borrese desde aquellas palabras, *si queda berido*, hasta aquellas *y curar de su salud*, exclus. — Titulo 6. fol. 48. pag. 2. borrense aquellas palabras, *que es el anima divina celestial*. — Tit. 62. fol. 110. pag. 1. desde aquellas palabras, *que es el anima*, se borre hasta aquellas, *que mora*, exclus. — Y en el fol. 111. pag. 1. borrese desde aquellas palabras, *y no en el coraçon*, hasta aquellas, *todo lo qual*, exclus. — Tit. 65, f. 121. pag. 1. desde aquellas palabras, *y no sieya de su alvedrio*, borrense effas palabras, y las de poco mas abaxo, *y de nuestro alvedrio*. — Coloquio, de las cosas que mejoran las Republicas Tit. 8. f. 163. pag. 2. borrese desde aquellas palabras, *estan en pecado mortal*, hasta aquellas, *se infaman*, y deshonran, exclus.

Dialogo, de la vera medicina, fol. 227. pagin. 1. borrense aquellas palabras, *alvedrio del*. — Fol. 230. pag. 1. despues de la mitad, borrese, *al cora-*

Figura 7. Antonio de Zapata, *Nouus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Sevilla: Francisco de Lira, 1632, US, Signatura 1063, p. 783.

3. LA APROPIACIÓN DE LA ESCRITURA MASIVA: PLIEGOS POÉTICOS Y ESCRITURA EXPUESTA

3.1. Las relaciones de fiestas

Las relaciones festivas pertenecen a un género donde se hibridan influencias de la corte, aspectos proto-periodísticos de difusión masiva que encontramos en las relaciones de sucesos, así como el espacio de la fiesta pública. Afortunadamente, se conserva un número significativo de este tipo de relaciones firmadas por las autoras Ana Caro Mallén, quien publicó en Madrid y Sevilla, María de Estrada Medinilla, quien lo hizo en Nueva España, Eugenia Buesso, autora de al menos dos relaciones publicadas en Zaragoza, y la jesuita Luisa María Domonte Ortiz de Zúñiga.¹⁴⁶ Además, Alenda y Mira da noticias de una relación anónima «compuesta por una *Señora de Palacio*» en honor al bautizo de Carlos II el 21 de noviembre de 1661.¹⁴⁷

Las relaciones festivas solían tener un carácter más oficial que las relaciones de sucesos, con las que compartían algunas características formales. Aquellas estaban acompañadas por una serie de dedicatorias y alusiones a los patrocinadores de la fiesta y describían la celebración de un hecho relevante como la llegada a la ciudad de un miembro de la aristocracia, una boda real, el nombramiento de una figura institucional, las exequias de algún miembro de la familia real o la canonización de un santo. En ocasiones, las relaciones festivas no procedían de instancias tan poderosas como la corte, sino de las ciudades o de hermandades que organizaban marchas que se hacían, por ejemplo, en «defensa de la religión». A pesar de no poseer tanta pompa, estas celebraciones pretendían ser «fuerzas reparadoras» del tejido social, tras haber sido este roto por algún suceso extraordinario o para reafirmar ciertos principios ante el pueblo.¹⁴⁸

Las relaciones de sucesos narraban un solo hecho extraordinario, como un cristiano a quien llevan los demonios, un nacimiento monstruoso, la historia personal de un pecador e incluso algunos casos de hechicería. En definitiva, estas relaciones narraban hechos tanto históricos como prodigiosos con un fin moralizante. A diferencia de las relaciones festivas, el público al que estaban destinadas era una mayoría heterogénea, que bien podía

¹⁴⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne J. (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, pp. 336-341.

¹⁴⁷ ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid: Herederos de Rivadeneyra, 1903, BNE, 3/188794, p. 371.

¹⁴⁸ GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006, p. 404.

ser culta y pertenecer a la élite, bien podía ser iletrada.¹⁴⁹ Ni las relaciones festivas ni las de sucesos eran objetivas, sino que incorporaban elementos de exaltación de la ideología política y religiosa oficial, si bien a veces, debido a ciertos contenidos, podían rozar la transgresión, sobre todo, las segundas.¹⁵⁰

Ahora bien, el estilo retórico de las relaciones festivas, algunas de las cuales mencionan la vanidad y tópicos como el del *tempus fugit*, así como el encargo por parte de la ciudad o de la propia corte virreinal a la autora, garantizan un público perteneciente a las clases cultas y letradas. Esto convierte la relación en un producto no tan pensado para un público masivo como las relaciones de sucesos, sino para una élite cultural, si bien es cierto que algunas relaciones festivas se distribuían en cuadernos abreviados en algunas fiestas. La existencia de un lectorado específico al que estuviesen destinadas las relaciones no es incompatible con el hecho de que estas escrituras fueran difundidas masivamente, aunque no todos las entendiesen. Como ocurría con los bandos, los edictos, la emblemática y los poemas expuestos, no todo el público entendía los códigos lingüísticos, lo cual confirma la función simbólica y visual de la escritura y la imagen y su relación intrínseca con el poder.

El carácter público de este género no se muestra solo en los aspectos paratextuales o en su difusión, sino también en su contenido. Si tuviéramos que describir la opinión que estos escritos generaban, podríamos decir que era oficial, puesto que estaba próxima a las instituciones y buscaba la cohesión social. Sin embargo, sus autoras no pudieron evitar cometer ciertas desviaciones, introduciendo matices de autoría femenina y buscando patrocinadores y mecenas entre sus dedicatarios. La presencia de la ‘función-autora’ pone sobre la mesa la cuestión de si dicha función, registrada en su apogeo en el siglo XVII, presenta o no diferencias esenciales con la descrita por Foucault y Chartier. A pesar de que haya numerosos puntos en común, como señala Lewandowska a propósito de la intervención de las autoras en el proceso editorial y la persecución inquisitorial de algunos

¹⁴⁹ IGLESIAS CASTELLANO, Abel, «Las finalidades de las relaciones de sucesos y los elementos que aumentan su efectividad: El caso de un mesonero avaricioso», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1, 2013, p. 193.

¹⁵⁰ Somos de la opinión de que cualquier texto, tanto si es literario como si no, contiene una serie de elementos que lo alejan de una neutralidad supuesta en ciertos análisis. Creemos que los textos no habitan el espacio ideal sin tensiones que los llevan más allá de una dimensión estética o artística idealizada.

escritos,¹⁵¹ nuestra respuesta a esta pregunta será afirmativa, como se comentará en distintos puntos de este trabajo.



Figura 8. *El martirio de Nagasaki* (1622), Iglesia del Jesús, Roma; Disponible en: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martyrdom-of-Nagasaki-Painting-1622.png>> (Acceso: 31/01/2023)

Las relaciones de Ana Caro y María de Estrada procedían de encargos institucionales relacionados con figuras políticas y aristocráticas relevantes, de modo que los textos servían para legitimar o apuntalar su presencia. Carmen Marín Pina insiste en el aspecto literario: «Pese a su valor histórico, las relaciones en verso no son meras crónicas, son, ante todo, textos literarios con una fuerte intervención autorial».¹⁵² La cuestión que se plantea es si estos pliegos sueltos tenían capacidad real de influir en la opinión, a pesar de que la difícil relación entre sexuación y autoría hace que se los interprete exclusivamente como textos literarios.

La *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* aparece firmada por Ana Caro y fue publicada en Sevilla en 1628 por encargo

¹⁵¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 36-37.

¹⁵² MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», p. 330.

de un convento franciscano de la ciudad y de unos nobles vascos.¹⁵³ Entre ellos estaban el asistente de Sevilla Lorenzo de Cárdenas y Valda y Juan de Elossidieta, quien financió la fiesta. La procesión tuvo como protagonistas simbólicos a veintiséis religiosos crucificados en 1597 por orden del daimio Toyotomi Hideyoshi cuando predicaban en Japón (fig. 8). La persecución de cristianos en estas tierras fue un fenómeno constante en los siglos XVI y XVII. Los mártires fueron beatificados, convirtiéndose en motivo de conmemoración en favor de la cohesión religiosa frente a cualquier herejía. Se cumple así la premisa de la relación festiva como modo de reparar la ruptura simbólica del tejido social.¹⁵⁴

A la misma autora se le atribuye una segunda relación publicada en Sevilla, en la imprenta de Andrés Grande en 1635. Se trata de la *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra*.¹⁵⁵ La fiesta fue financiada por don García Sarmiento de Sotomayor, asistente de Sevilla. Ana Caro la dedicó a la madre del mecenas, Leonor de Luna Enríquez, aya de Baltasar Carlos, quien ayudó a la escritora en su acceso a la corte madrileña.¹⁵⁶ Por tanto, el uso de las relaciones festivas para el impulso del patronazgo y la autopromoción de las escritoras complementa aquí la lectura propagandística del género.

Dos años después encontramos la siguiente y última relación estrictamente festiva de Ana Caro. Se trata del *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de romanos, y entrada en Madrid de la Señora*

¹⁵³ CARO MALLÉN, Ana, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón*, Sevilla: Pedro Gómez, 1628, Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 086A/085(2). Disponible en: <<https://archive.org/details/A086A0852/mode/2up>> (Acceso: 12 de septiembre de 2022). En estas fiestas, celebradas en varias ciudades, se realizaron certámenes como el que acaeció en Andújar tan solo un año antes, en 1627. Véase: VILLAR, Francisco, *Relación de la fiesta que celebró el muy observante Convento de San Francisco de Andújar al glorioso San Pedro Baptista y sus compañeros, primeros Mártires del Japón* [1629], Granada: Martín Fernández, 1929.

¹⁵⁴ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», p. 331.

¹⁵⁵ CARO MALLÉN, Ana, *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la Ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, marqués de Sobroso, gentilhombre de la cámara del Rey nuestro señor, y del serenísimo Infante, Cavallero de la Orden de Santiago, asistente y maese de Campo General de la gente de guerra de Sevilla, y su partido, por su Magestad*, Sevilla: Impreso por Andres Grande, 1635, Biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison, Signatura: X40Y G58 C Cutter. Disponible en: <<https://search.library.wisc.edu/catalog/9910088846902121>> (Acceso: 18 de agosto de 2022); LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Costumbres sevillanas. El poema sobre la Fiesta y Octava celebradas con motivo de los sucesos de Flandes en la Iglesia de San Miguel (1635), por Ana Caro Mallén», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 66, 203, 1983, pp. 109-150.

¹⁵⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», pp. 331-332.

Princesa de Cariñan, publicada en Madrid en la Imprenta del Reino en 1637.¹⁵⁷ Esta circunstancia establece dos puntos importantes: el primero, la relación de Ana Caro con la corte, y el segundo, que esta relación en particular estaba claramente dirigida por el entorno de la monarquía, concretamente, por el conde-duque de Olivares, patrocinador de las fiestas y dedicatario del segundo poema.

La actitud de Ana Caro al dirigirse a sus lectores, considerándolos clientes, es decir, compradores de su producto, ha sido comparada por Nieves Baranda con la de María de Zayas en las *Novelas amorosas y ejemplares*.¹⁵⁸ Según este análisis, de todas las estrategias de autorización, ambas autoras destacan lo económico. Además, como vemos en el caso de Ana Caro, sitúa la causa de la impresión, no en su voluntad, sino en la de terceros, justificándose con un *topos humilitatis*, clásico de la escritura femenina de este periodo.

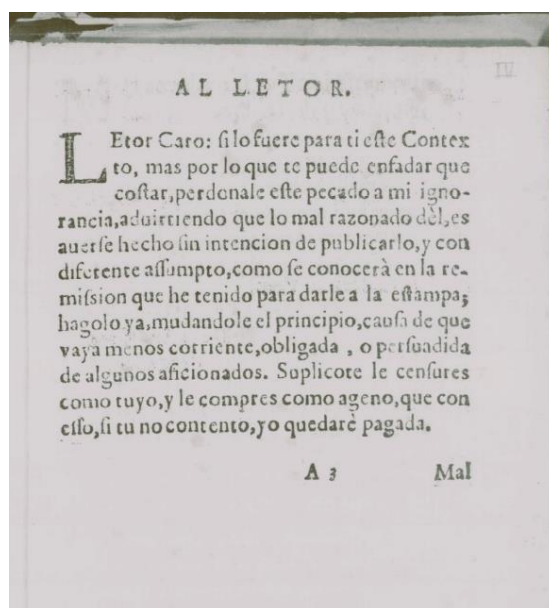


Figura 9. Ana Caro Mallén, *Contexto de las reales fiestas*, fol. 3r.

¹⁵⁷ CARO MALLÉN, Ana, *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñan*, Madrid: Imprenta del Reino, 1637, BNE, VE/63/5; ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, p. 288.

¹⁵⁸ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 107.

No pidiéndolo prestado sino costándote tu dinero, que, aunque fuese mucho le darás por bien empleado.¹⁵⁹

Suplícote le censures [el libro] como tuyo y le compres como ajeno, que, con eso, si tú no contento, yo quedaré pagada (fig. 9).¹⁶⁰

De María de Estrada Medinilla contamos con dos relaciones de 1640 que conmemoran la llegada del virrey Diego López Pacheco a México. La primera lleva por título *Relación a una religiosa monja prima suya de la feliz entrada en México el día de san Agustín, a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta años del excelentísimo señor don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena, virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España*. Esta se encuentra incluida en un libro recopilatorio de Cristóbal Gutiérrez de Medina titulado *Viaje de tierra y mar que hizo el excelentísimo señor marqués de Villena [...] yendo por virrey y capitán general de la Nueva España, México*.¹⁶¹

Esther Villegas de la Torre ha hecho un análisis comparado de esta relación con la madrileña de Ana Caro, poniendo el acento en la distinta capacidad de ambas autoras para autorrepresentarse y jugar con los lugares comunes de humildad y *captatio benevolentiae*. Villegas de la Torre extiende su tesis a las autoras del diecisiete hispánico, tanto en la metrópoli como en Nueva España.¹⁶² La funcionalidad subvertida de esta escritura sería autopromocionarse como escritora profesional. Los ambivalentes signos de desautorización como la humildad e infravaloración como escritora se transforman dialécticamente en signos de reautorización. El hecho de que la escritora dé importancia a su propia voz se hace justamente a partir de la desautorización. Este recurso a la táctica por la transformación radical de la estrategia, la práctica por el discurso, lo menor a través

¹⁵⁹ Cfr. Ibidem. ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, «Prólogo de un desapasionado», en ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza: Pedro Esquer, 1637, fol. 8r. Disponible en: <https://www.bieses.net/ver-titulo-autora.php?item=1637.Zayas.Nov> (Acceso: 20/02/2023).

¹⁶⁰ CARO MALLÉN, Ana, *Contexto de las reales fiestas*, fol. 3r.

¹⁶¹ ESTRADA Y MEDINILLA, María, *Relación a una religiosa monja prima suya de la feliz entrada en México el día de san Agustín, a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta años del excelentísimo señor don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena, virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España*, en GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje de tierra y mar, feliz por mar y tierra, que hizo el Excellentissimo señor marques de Villena mi señor, yendo por virrey y Capitan General de la Nueva España en la flota que embió su Magestad este año de mil y seiscientos y quarenta, siendo General della Roque Centeno y Ordoñez, su Almirante Iuan de Campos*, México: Juan Ruiz, 1640, BL, 1045.h.35.(3.).

¹⁶² VILLEGAS DE LA TORRE, Esther M^a, «Transatlantic Interactions: Seventeenth Century Women Authors and Literary Self-Consciousness», en TAYLOR, Claire (ed.), *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Cambridge: Cambridge Scholars Editors, 2009, pp. 110-112.

de lo mayor, implica un uso rizomático del poder territorial, una huida de dicho territorio, un desafío subrepticio al poder.¹⁶³

La otra pieza de Estrada Medinilla sobre la entrada virreinal, titulada *Relación de las fiestas de toros, juego de cañas y alcancías, que celebró la nobilísima ciudad de México, a veinte y siete de noviembre desde año de 1640 en celebración de la venida a este reino, el excelentísimo Señor Don Diego López Pacheco, Marqués de Villena, Duque de Escalona, Virrey y Capitán General desta Nueva España*, aparece en la segunda edición de *Viaje de tierra y mar* de Gutiérrez de Medina. Su nombre figura en la portada de la relación.¹⁶⁴ El mismo año que el duque de Escalona y marqués de Villena, Diego López Pacheco y Portugal, fue nombrado virrey, el 22 de enero de 1640, visitó Nueva España y se celebraron fiestas para recibirlo, incluido un arco triunfal efímero donde por medio de poesía expuesta se resaltaba su parentesco con Felipe IV. Sin embargo, durante su estancia en México fue objeto de intrigas que le valieron su temprana destitución y nuevo nombramiento más tarde, en 1647, cuando debido a problemas de salud, no aceptó más que el virreinato de Navarra.¹⁶⁵

De Eugenia Buesso encontramos dos relaciones impresas con el mismo motivo que las de Estrada Medinilla: exaltar la figura de un virrey. El motivo de la celebración no fue su entrada en la ciudad, sino su nombramiento.¹⁶⁶ En este caso, el virrey era Juan José de Austria. La *Guerra dels Segadors* terminó en 1659, cuatro años después de la muerte de Felipe IV. Su hijo extramatrimonial don Juan se convirtió en líder de la oposición a la regente Mariana de Austria, madre de Carlos II y reina en funciones hasta su mayoría de edad. En los años posteriores, Juan José de Austria encabezó una nueva rebelión en Cataluña y Aragón, pero esta fracasó y en 1669 se vio obligado a asumir exclusivamente el virreinato de Aragón. Publicadas en Zaragoza en 1669, estas relaciones testimonian su nombramiento el mismo año de la expulsión del jesuita e inquisidor Nithard, muy

¹⁶³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas*, vol. 2, p. 39.

¹⁶⁴ ESTRADA Y MEDINILLA, María de, *Relación de las fiestas de toros, juego de cañas y alcancías, que celebró la nobilísima ciudad de México, a veinte y siete de noviembre desde año de 1640 en celebración de la venida a este reino, el excelentísimo Señor Don Diego López Pacheco, Marqués de Villena, Duque de Escalona, Virrey y Capitán General desta Nueva España*, en GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje de tierra y mar*, México: Francisco Robledo, 1641, Huntington Library, Rare Books, 58743, fols. 5r-8r. Disponible en:

<https://sibila.iib.unam.mx/index.php/Detail/Object/Show/page/1/facetname_o/faceta_anio/criteria_o/1641/object_id/1476/facet_browse/1> (Acceso: 13 de septiembre de 2022).

¹⁶⁵ RUBIO MAÑÉ, José Ignacio, *El virreinato: Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 146-147.

¹⁶⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», p. 333.

próximo a la reina y que fue objeto de pasquines y libelos.¹⁶⁷ En la suya, Eugenia Buesso se posiciona a favor del nuevo virrey, a quien compara repetidamente con el sol. En este caso, se aprecia también la reparación del tejido social roto por el conflicto político previo.

La *Relación de la corrida de toros que la imperial ciudad de Zaragoza hizo en obsequio a su alteza* menciona al virrey en el título.¹⁶⁸ El pie de imprenta señala que se imprimió en 1669 en Zaragoza en la imprenta particular de Iván de Ibar, en la calle de la Cuchillería.¹⁶⁹ No se trata de la Imprenta real, como en la relación que Ana Caro dedicó a Olivares, pero esto no impedía su oficialidad.

En medio del ambiente de fiesta en el que se halla sumida la ciudad de Zaragoza, adornada para la ocasión, los miembros de la corte virreinal llegan en procesión a la plaza y se sientan por orden: primero, los caballeros, que tienen cargos en la administración de justicia y los oficiales de la Chancillería; luego, las damas, que enamoran a quien las ve, aunque los caballeros tienen la suerte, explica la relación, de no verlas. Esto encaja con la retórica neoplatónica presente en muchas manifestaciones literarias barrocas del amor visual, pero también encarna los valores misóginos de la dama expuesta en el espacio público como causante de peligros y tensiones de naturaleza moral, es decir, sexual y social. Finalmente, llega el virrey escoltado por su guarda y acompañado de música, aparecen los rejoneadores y comienza la corrida:

Con esto, en fin, dio fin mañana y tarde,
que todo tiene fin, ¡oh, trance fuerte!
Pues no hay plausible gozo que, cobarde,
no tenga sin amago de la muerte.
Ese que fue portento e hizo alarde,
de concurse, de honor, de gala, y suerte,
al fin pasó, y murió, caduco y breve,
que todo lo consume el tiempo aleve.¹⁷⁰

¹⁶⁷ SÁENZ BERCÉO, María del Carmen, «Un jesuita en la cima de la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 2006, 12, pp. 312, 320; HERMANT, Héloïse, «Guerres de plumes et contestation politique: Un espace public dans l’Espagne de la fin du XVII e siècle?», *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 58, 4, 2011, p. 9.

¹⁶⁸ BUESSO, Eugenia, *Relación de la corrida de toros que la imperial ciudad de Zaragoza hizo en obsequio a su alteza*, Zaragoza: Juan de Ibar, 1669, BNE, R/31505,

¹⁶⁹ *Ibidem*, fols. 1r, 2v.

¹⁷⁰ BUESSO, Eugenia, *Relación de la corrida de toros que la imperial ciudad de Zaragoza*, fol. 2v.

Se tienen noticias de una tercera relación festivo-religiosa: la *Relación de las fiestas que en la Imperial Ciudad de Zaragoza se han hecho por la canonización de san Pedro Alcántara y santa María Magdalena de Pazzi*. Se imprimió el mismo año que las anteriores y en la misma imprenta de Juan de Ibar, aunque actualmente se considera perdida.

Los sucesos narrados en estas relaciones daban paso rápidamente a la exaltación de los protagonistas de la fiesta. Así, la alabanza permitía a las escritoras lucir su capacidad retórica ante el posible patronazgo de sus dedicatarios, formándose un *collage* cuyas referencias, acentuadas por el carácter visual de la fiesta, se perdían en un juego de espejos.¹⁷¹

Las autoras recurrieron a la escritura de relaciones como un medio de autopromoción. Su conciencia autorial se fomentó gracias a una ironía que transformó las estrategias patriarcales en estrategias de reautorización. La dimensión propagandística de la escritura es otro punto esencial para comprender su fama, difusión y carácter oficial. La propaganda fue, en efecto, el modo por el cual se apeló al mecenazgo de ministros y aristócratas por medio de la escritura. Ambas dimensiones, por lo tanto, la propaganda y la reautorización, coexisten en esta escritura.

3.2. Autoría y opinión en las relaciones históricas

A nombre de Ana Caro se conserva una relación que cuenta una ‘victoria’ española en 1633 en Tetuán, fechada ese mismo año en Sevilla.¹⁷² La relación se titula *Grandiosa vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán*. Está impresa en la calle de la Sierpe de Sevilla, en la imprenta de Simón Fajardo, y dedicada a dicho general Jorge de Mendoza¹⁷³. En el periodo que comprende desde 1609 a 1614, tan solo dos décadas antes de la impresión de esta relación firmada por la autora granadina, los moriscos habían sido expulsados del territorio hispánico. Esto ya había

¹⁷¹ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», pp. 334-335.

¹⁷² LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La frontera allende el mar. El romance por la victoria de Tetuán (1633) de Ana Caro Mallén», en *Homenaje a José Manuel Blecuá: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid: Gredos, 1983, pp. 337-346.

¹⁷³ CARO MALLÉN, Ana, *Grandiosa vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán, Este año de 1633. Compuesto por doña Ana Caro Mallén*, Sevilla Simón Fajardo, 1633, HSML, PQ 6321. C268 G73 1633.

ocurrido anteriormente, pero estos años fueron testigos de una oleada de andalusíes expulsados a las costas de Marruecos. Alrededor de 10.000 se reinstalaron en Tetuán, que funcionaba como una ciudad fronteriza, tanto en lo religioso – los espiritualistas o andalusíes abogaban por una interpretación literal del Corán¹⁷⁴ – como en lo cultural y político:¹⁷⁵

Jorge de Mendoza y Picaña, gobernador de Ceuta, organizó en esa fecha una operación bélica contra los habitantes de Tetuán, una incursión en los campos de Negrón a Alberguirín. Se ejecutó por sorpresa. El objetivo era capturar armas y cabezas de ganado, y el general y su tropa resultaron vencedores, consiguiendo capturar más de mil reses de vacuno [...]. Estas acciones eran frecuentes en la zona, escaramuzas de uno y otro bando desarrolladas en tiempos de paz con el propósito de realizar demostraciones de poder para atemorizar al contrario y mantenerlo a raya, y de paso capturar algún botín [...]. Según los cánones actuales, el acto podría ser catalogado como saqueo. En aquella época, en la que las fronteras del Imperio Español se mantenían gracias a la fuerza militar, cualquier alarde en este sentido era glorificado [...]. De Mendoza y Picaña fue nombrado Gobernador de Ceuta en 1627, y se mantuvo en el cargo hasta 1634. Era hidalgo de la Casa del Rey y veterano de guerra herido en numerosas ocasiones [...], cojo y tuerto.¹⁷⁶

A pesar del origen morisco de esta autora, el impreso – y no es el único de Ana Caro de carácter oficial – toma partido por el protagonista del pliego. Antes de la expulsión, en 1608, tenemos noticias de que el adalid Jorge de Mendoza y Piçaña – también transcrito Pessanha o Pazaña¹⁷⁷ – se encontraba al frente de la vanguardia española en «Berbería», realizando saqueos y deteniendo a «moros». Se dice que más tarde le envió al adalid a Tetuán y a otras ciudades de las que salió victorioso.¹⁷⁸ Este romance noticiero escrito, según el estilo del siglo XV, pudo haber sido encargado a su autora por el dedicatario, el general portugués Jorge de Mendoza y Piçaña – con quien tal vez tuvo una vinculación directa –, con el objetivo de hacer propaganda de una victoria frente a los moros que más bien fue una «correría» adornada poéticamente con fines

¹⁷⁴ EPALZA, Mikel de, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Madrid: Editorial MAPFRE, 1992, p. 155.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp.168-176.

¹⁷⁶ ESCABIAS TORO, Juana, «Ana Caro Mallén: autora de ‘relaciones’ y cronista de su época», *Historia y comunicación social*, 27, 1, 2022, p. 201. Véase también: CARO MALLÉN, Ana, *Teatro completo de Ana Caro Mallén*, edición de Juana Escabias, Madrid: Cátedra, 2023.

¹⁷⁷ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La frontera allende el mar», p. 338.

¹⁷⁸ MENEZES, Fernando de, conde de Ericeira, *Historia de Tanger durante la dominacion portuguesa*, [1732], Tánger: Tip. Hispano-Arábica de la Misión Católica, 1940, p. 127; LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La frontera allende el mar», p. 338-339.

propagandísticos.¹⁷⁹ El año de publicación, 1633, precede siete años a los violentos enfrentamientos entre Portugal y España que se inician con la sublevación de diciembre de 1640.¹⁸⁰

Grandiosa vitoria no encaja en el género de relaciones de sucesos ni en el de relaciones festivas. Marín Pina la califica de «poesía celebrativa».¹⁸¹ También podría denominarse relación histórica, ya que nos informa de un suceso concreto de carácter oficial, más relevante institucionalmente que los contados en las relaciones.

Existen otras relaciones escritas por mujeres que poseen igualmente carácter público. Es el caso de María Nieto de Aragón, joven autora de *Lágrimas a la muerte de la augusta reina nuestra señora doña Isabel de Borbón*, impreso en 1645 en Madrid, y de *Epitalamio a las felicísimas bodas del rey nuestro señor*, que solo presenta la fecha, 1649, y la dedicatoria a Violante de Ribera y Pinto.¹⁸² La beata jesuita Beatriz de Aguilar fue autora de relaciones póstumas. Salvadora Colodro escribió un romance penitencial en 1663 titulado *Afectos de vn pecador arrepentido, hablando con vn santo crucifixo a la hora de la muerte*.¹⁸³ Catalina Clara Ramírez de Guzmán (1618-1684), perteneciente a la pequeña nobleza de Llerena,¹⁸⁴ escribió poesía cuya temática ahondaba en las relaciones familiares con su hermano y publicó la *Relación en coplas de pie quebrado de las fiestas que celebró Llerena a el nacimiento del príncipe nuestro señor don Felipe Próspero* cuyo impreso no se conserva.¹⁸⁵

3.3. Los certámenes poéticos

Durante el siglo XVI, la visibilidad de las escritoras estuvo muy vinculada al ámbito cortesano, un espacio elitista en el que las damas intercambiaban preguntas, respuestas y

¹⁷⁹ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», p. 337; LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La frontera allende el mar», pp. 337, 346.

¹⁸⁰ VALLADARES, Rafael, *La rebelión de Portugal: guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica: (1640-1680)*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1998, p. 31.

¹⁸¹ MARÍN PINA, M^a Carmen, «Poesía pública», p. 336.

¹⁸² ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, p. 317.

¹⁸³ COLODRO, Salvadora, *Afectos de un pecador arrepentido, hablando con un santo crucifixo a la hora de la muerte*, Granada: Imprenta Real, Baltasar de Bolívar, 1663, BNE, VE/155/31.

¹⁸⁴ CRUZ, Anne J., «‘Si no fuere tu hija ilustre’: Women Writers’ Social Status in Early Modern Spain», *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2, 2019, p. 347.

¹⁸⁵ VILLEGAS DE LA TORRE, M. ^a Esther, *Women, and the republic of letters in the Luso-Hispanic world, 1447-1700* (tesis doctoral), Nottingham: Universidad de Nottingham, 2012, p. 17; *Poesías castellanas varias* (siglo XVII), vol. 1, BNE, MSS/3884.

motes con caballeros.¹⁸⁶ La influencia de las damas de mayor posición se camuflaba bajo motivos aparentemente corteses o afectuosos.¹⁸⁷ Carmen Marín Pina ha abordado otros usos del escrito como los juegos poéticos y motes cortesianos entre damas y caballeros, en los que las mujeres participaban y cuyas evidentes dimensiones lúdica y social eran indesligables del aspecto poético.¹⁸⁸ Esta posición casi limítrofe entre lo literario y lo lúdico hace ver que, en el corazón de cada uno de estos géneros explotados por las mujeres, residía un componente de hibridez entre la escritura ordinaria y la escritura literaria o de prestigio. Ahora bien, centrándonos en esta última, aunque contamos con antecedentes como Catalina de Paz, es en el siglo XVII cuando la aparición de mujeres en espacios más abiertos, como academias y, sobre todo, certámenes, es decisiva.

La conocida explosión de escritura femenina que se produjo el siglo XVII no se debió únicamente a la generación previa de escritoras y humanistas del siglo XVI,¹⁸⁹ sino también al influjo teresiano en la participación de numerosas mujeres ajenas a los círculos literarios en las justas poéticas. Carmen Marín Pina ha destacado el protagonismo de la zona de Aragón, donde hubo mayor participación de mujeres frente a ciudades como Madrid, Valencia, Granada o Barcelona. La presencia femenina encuentra su punto álgido en 1619, pues la incorporación de cincuenta y una mujeres triplicó la cifra del año previo, mientras que en los hombres la cifra se duplicó. Posteriormente, entre 1642 y 1650 se produce otro aumento significativo. En definitiva, el siglo XVII asistió, sobre todo, en Aragón – al menos, hasta ahora se han recabado estos datos –, al crecimiento de la presencia masculina, pero también femenina en certámenes.¹⁹⁰

Además de la beatificación de Teresa de Ávila, otra causa propició este crecimiento: la expansión social de las prácticas de escritura y, por encima de todo, la fiesta cortesana como modo de celebración desde mediados del siglo XVI. Este hecho tuvo su reflejo en su aspecto literario y cotidiano, tanto en su producción por parte de escritoras ocasionales,

¹⁸⁶ MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Enredadas en el juego: motes de palacio de las damas de Juana de Austria y de Isabel de Valois», en MARTOS PÉREZ, María Dolores (coord.), *Redes y escritoras en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 169-195.

¹⁸⁷ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, pp. 65-90.

¹⁸⁸ MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Enredadas en el juego: motes de palacio de las damas de Juana de Austria y de Isabel de Valois».

¹⁸⁹ GRAÑA CID, María del Mar, «Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 211-218.

¹⁹⁰ MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII», pp. 145-149 y 164; MARTOS PÉREZ, María Dolores, «Visibilidad autorial y competencia de las escritoras en justas poéticas de la primera Edad Moderna española», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 22, 2, 2017, pp. 63-99.

como a través de su circulación impresa en pliegos sueltos poéticos.¹⁹¹ Además de la circulación de poemas más destacados sometidos a concurso, destaca el carácter público del evento, donde los poemas «se leyeron en voz alta».¹⁹²

Las justas poéticas¹⁹³ eran convocatorias oficiales abiertas las más de las veces a quien quisiera participar. Los carteles anunciadores de estos certámenes se colgaban en espacios públicos a la manera de los edictos y otros papeles efímeros.¹⁹⁴ De hecho, coincidían con estos en características materiales, sobre todo, en cuanto al formato de papel y el modo de colocarse, así como su carácter de documento oficial, aunque los carteles de los certámenes desarrollaron mucho más las técnicas tipográficas que los edictos.¹⁹⁵ Incluso algunos carteles se referían a sí mismos con ese término, como el compuesto en latín para el certamen de 1608 que celebró en Zaragoza la elección como cardenal de Jerónimo Javierre.¹⁹⁶ Dicho parecido formal con el edicto que presentaban estos anuncios, así como su hermetismo y preeminencia de elementos visuales para aquellos menos letrados, reflejan el acento propagandístico e institucional puesto también en estos certámenes.¹⁹⁷

La apertura de estos eventos era relativa, pues si bien las convocatorias apelaban a un público de carácter universal, lo que condicionó la participación de mujeres, iban dirigidas a un sector letrado minoritario, por lo que el porcentaje de participantes mujeres se limitaba a las religiosas, las mujeres nobles y otras con acceso a la educación y

¹⁹¹ OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, p. 251-252.

¹⁹² MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Poesía pública», p. 327.

¹⁹³ Inmaculada Osuna Rodríguez ha destacado las diferencias entre los términos de academia y justa, relegando las primeras al ámbito privado y poseyendo las segundas una dimensión pública relevante. OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», pp. 249-250.

¹⁹⁴ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso’». Usos expuestos del escrito en los certámenes del Siglo de Oro», TECA, 2011, pp. 11-34, p. 21; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso’», p. 18.

¹⁹⁵ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «No solo libros. Papeles efímeros en la sociedad hispana de la temprana Edad Moderna», en CONDE, Juan Carlos, GRIFFIN, Clive, *La palabra escrita e impresa libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano*, Oxford: Universidad de Oxford, 2020, pp. 23-55, pp. 34-36; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso’», pp. 14-15.

¹⁹⁶ «Caesar Augustanae Academiae, edictum, ad literarium certamen, in laetiniā illmi. et reverendissimi domini D. Hieronymi Xabierre, ad sacram purpuram cooptati», en *Certámenes de poesía*, s. XVI-XVII, BNE, MSS/9572, fol. 10; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Edictos, carteles y pasquines. Papeles efímeros y comunicación urbana en la sociedad hispana de la temprana Edad Moderna», *Bibliofilia*, 121, 2, 2019, p. 217.

¹⁹⁷ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso’», pp. 27-28. En otro trabajo, Castillo Gómez hace hincapié sobre la distinción entre el edicto con mandato y el cartel como tipología de impreso general: CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Scrittura e immagine in alcuni testi urbani effimeri nella Spagna della prima età moderna», en BARBIERI, Edoardo, *Imago librorum: mille anni di forme del libro in Europa: atti del convegno di Rovereto-Trento*, Firenze: Leo S. Olschki, 2017, pp. 329-359; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Edictos, carteles y pasquines», p. 218.

capacidad para escribir.¹⁹⁸ Las participantes siempre lo hicieron en calidad de concurrentes, rara vez como dedicatarias de relaciones posteriores,¹⁹⁹ y nunca como juezas. Puede comprobarse esta ausencia en los once carteles anunciadores de certámenes poéticos recogidos en el compendio de la Biblioteca Nacional (fig. 10).²⁰⁰

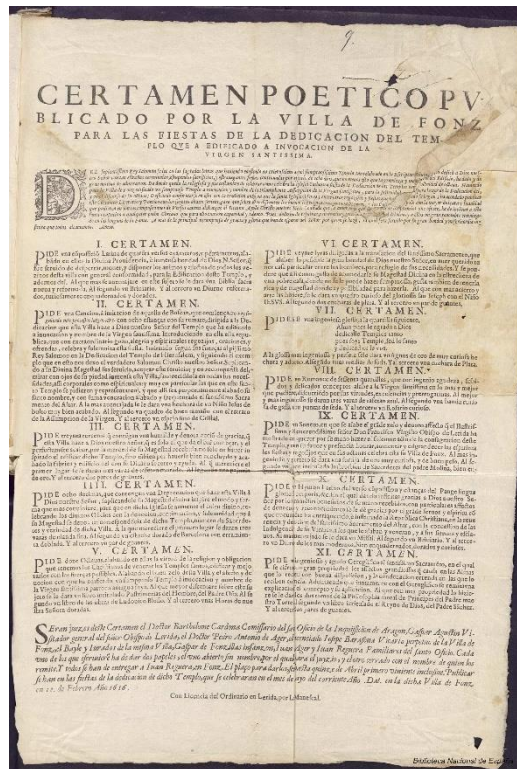


Figura 10. *Certámenes de poesía* s. XVI-XVII, MSS/9572, fol. 9.

Las justas se celebraban con ocasión de fiestas públicas de ámbito local y regional, pero en ocasiones sus temas eran globales e incluso llegaban a coincidir con los de otras municipalidades del reino. Eso fue lo que ocurrió con los certámenes celebrados con motivo de la beatificación de santa Teresa. En tales ocasiones, la proyección de estas escrituras se extendió más allá del municipio en el que se expusieron.

Al igual que las relaciones festivas, las justas solían celebrar un acontecimiento importante ligado a las instituciones civiles o eclesiásticas, como la beatificación y

¹⁹⁸ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Edictos, carteles y pasquines», p. 220.

¹⁹⁹ Es el caso de Luisa de Padilla, dedicataria de una relación de justas recopiladas por fray Pedro Martín: MARTÍN, Pedro, *Certamen poético a las fiestas de la translación de la reliquia de San Ramon Nonat*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1618, BNE, R/17826, fols. 4r-4v; OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», p. 259.

²⁰⁰ *Certámenes de poesía*, s. XVI-XVII, BNE, MSS/9572, fols. 1-13.

canonización de santos, el cumpleaños, boda o exequias de algún miembro de la aristocracia, el nombramiento de altos cargos; pero también temas más cotidianos, como el agradecimiento a una donación, la fundación de una capilla, el traslado de una talla a una iglesia, o el desagravio de las figuras de la Virgen o Cristo tras haberse cometido algún sacrilegio contra aquellos. En ocasiones, incluso, las fiestas constituían un acto de contrapropaganda en un momento de conflicto militar, como fue el caso de las justas de Coimbra en aclamación a João IV.²⁰¹ Sin embargo, este tipo de fiestas organizadas por la autoridad se opone a cualquier manifestación festiva en un sentido carnalesco; es más bien, su reverso. Las élites locales estaban presentes y veían en estas fiestas la ocasión idónea para promocionarse. Las justas servían de complemento propagandístico a la fiesta, pero también de divertimento literario.

Las principales motivaciones de los certámenes poéticos áureos son indesligables de los acontecimientos políticos del Antiguo Régimen, donde se aprovechaba cualquier evento público para desplegar su teatral propaganda. Los poemas que participaron en certámenes y justas, de manera similar a la escritura monumental efímera que solía aparecer en estas fiestas, no estaban exentos de un marcado acento político y religioso.²⁰² En otras palabras, la escritura pública, ya fuese monumental, epigráfica o en soporte papel, transmitía oficialidad con el fin de resaltar la importancia de un rey, virrey, inquisidor, valido, cofradía, mártir, orden monástica, ausencia de pecado de la virgen, etc. La ideología que desde todas estas celebraciones se expresaba tenía el común denominador de alimentar las más de las veces, la exaltación de la monarquía, la creencia en la ortodoxia frente a la herejía, así como en la virtud de figuras femeninas ligadas a la virginidad, como la virgen, santas y mártires.

Cada certamen publicaba una serie de «requerimientos» que incidían en la necesidad de ajustarse a un tema y métrica. Por ejemplo, las participantes del certamen celebrado en Córdoba en 1614 con motivo de la beatificación de santa Teresa debieron ajustarse en sus poemas a estas formas métricas que dictaban las normas: «Epitafio latino en decásticos; canción; soneto con último verso forzado; octavas; décimas; quintillas;

²⁰¹ *Inuictissimo Regi Lusitaniae Ioanni IV, Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua aclamatione*, Coimbra: Universidade de Coimbra, Gomez de Loureiro, 1641, BNE, R/11896.

²⁰² El uso de emblemática, inscripciones y escrituras poéticas expuestas en arcos efímeros está vinculado a su extensión como parte de la epigrafía efímera elaborada con motivo de los certámenes; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso’», p. 14.

glosa; jeroglífico; poesías ‘aventureras, en cualquier género, grave o burlesco, en lengua portuguesa o vizcaína o labradora sayaguesa’». ²⁰³

La participación de mujeres en estos certámenes no fue creciente en un sentido lineal a lo largo de todo el siglo XVII ni gozó de homogeneidad geográfica. ²⁰⁴ De hecho, del certamen de Córdoba solo una poesía recogida en su relación es de autora: las octavas de Cristobalina Fernández de Alarcón. ²⁰⁵ Ello obliga a hacer una lectura realista de esta fuente. Como ha indicado Inmaculada Osuna, la variable geográfica y temporal pueden dar una imagen general, aunque la escasez de fuentes alerta de una posible inexactitud de la interpretación. Debido, tal vez, al mayor número de estudios realizados, la zona aragonesa-barcelonesa contó con mayor presencia de mujeres en certámenes que en el resto del territorio de la monarquía hispana.

En 1601, el certamen barcelonés por la canonización de san Raimundo de Peñafort registró la participación de mujeres, y su posterior relación impresa recoge los poemas de dos autoras. Serán decisivos los años 1614 y 1615, ya que la celebración en ciudades de todo el territorio hispánico de justas por la beatificación de santa Teresa conllevará un ascenso de participación femenina, aunque solo en ciertas zonas: Por ejemplo, en el mencionado certamen de Córdoba en 1614 hubo solo una participante. Otras zonas fueron núcleos de participación relativamente constante: en Salamanca, hasta aproximadamente 1650, hubo catorce mujeres si sumamos todos los certámenes, cifra inferior, según las investigaciones de las autoras a las que nos remitimos, a la aragonesa-catalana.

Figuras de autoridad como Lope de Vega fomentaron activamente la participación femenina: Lope fue integrante del jurado y organizador de justas en las que participaron mujeres e incluso participó junto con ellas en algunas. Posiblemente incitado por la presencia femenina en justas de Valencia, el poeta quiso imitarla en Castilla. Ejemplo de esto es la justa por el Santísimo Sacramento celebrada en Toledo en 1608 y la posterior de 1615 en Madrid, donde, a pesar de ser el territorio de la corte, no hay registros de celebración de certámenes hasta esta fecha. El tema de esta justa fue la beatificación de

²⁰³ Cfr. OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, p. 349; Normas de distinto tipo se aprecian en: PÁEZ DE VALENZUELA Y CASTILLEJO, Juan, *Relación breve de las fiestas que en la ciudad de Córdoba se celebraron a la beatificación de la gloriosa patriarca santa Teresa de Jesús*, Córdoba, viuda de Andrés Barrera, 1615, BNE, 3/39118, fols. 17r-21v.

²⁰⁴ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 218.

²⁰⁵ Cfr. PÁEZ DE VALENZUELA Y CASTILLEJO, Juan, *Relación breve de las fiestas*, fols. 23v-24v.

Santa Teresa.²⁰⁶ En el certamen madrileño, solo hubo dos mujeres de 115 participantes: Mariana de Ciria y Beteta y Clementa de Piña.²⁰⁷ Lope actuó posiblemente incitado por la presencia femenina en justas de Valencia y quiso imitarla en Castilla.

Inmaculada Osuna señala las fiestas celebradas en Toledo en 1616 en torno al arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas como un hito en participación femenina.²⁰⁸ Esta autora, siguiendo el testigo de Marín Pina sobre la excepcionalidad del caso aragonés, también destaca los certámenes de Zaragoza en 1610 y de Huesca en 1650, pues en estos se contabilizan entre veinte y treinta autoras. Este aumento relativo se mantiene hasta 1630 aproximadamente y vuelve a bajar a partir de 1650, años en los que también se registra participación femenina en Madrid y Zaragoza.

La escasez de fuentes en regiones como Castilla y Andalucía ayuda a mantener la hipótesis de la desigualdad geográfica del ascenso.²⁰⁹ De Granada se conservan datos sobre participación de mujeres en la justa de 1650 en honor de la Inmaculada Concepción, justamente en una ciudad que encontró importantes resistencias al dogma. En la semana santa de 1640, se había publicado un libelo infamante contra la virgen y ensalzando la ley de Moisés.²¹⁰ Diez años después, la celebración de justas en honor de la virgen no es casual, sino que coincide con la afirmación del inmaculismo que iría imponiéndose progresivamente. Encontramos ejemplos ya en certámenes inmaculistas previos, celebrados en diversos puntos – Granada, Sevilla, Baeza, Córdoba, Sevilla, Barcelona, Calatayud, Lima y Valencia – entre 1615 y 1627.²¹¹ A decir de Inmaculada Osuna, la participación femenina en estas fiestas fue minoritaria, ya que desde 1610 hasta 1691, se registran tan solo nueve mujeres frente a ciento setenta y cinco hombres. Ninguna de estas

²⁰⁶ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, pp. 219-222.

²⁰⁷ Cfr. CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘Salió también, de la parte de la ciudad, un cartel impreso’», p. 25; Cfr. BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 220.

²⁰⁸ OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», p. 261.

²⁰⁹ OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Academias literarias y justas poéticas», pp. 259-261.

²¹⁰ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Panfletos, coplas y libelos injuriosos. Palabras silenciadas en el Siglo de Oro», Manuel Peña Díaz (coord.), *Las Españas que (no) pudieron ser: herejías, exilios y otras conciencias (s. XVI-XX)*, Huelva: Universidad de Huelva, 2009, pp. 59-74, pp. 63-67; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Défense et critiques de l’Immaculée Conception», p. 61.

²¹¹ FERRIOL Y CAYCEDO, Alonso, *Libro de las fiestas, que en honor de la immaculada Cõcepcion de la Virgen María, nuestra señora, celebrò su deuota y antigua Hermandad, en san Francisco de Granada, año de mil y seiscientos y quinze*, Granada, Martín Fernandez: acosta de la Hermandad, 1616, R/4019; *Certamen poético*, Biblioteca Valenciana, XVII/PL-15; OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», p. 358.

aparece en más de una justa y tampoco encontramos premios de más de un poema de la misma mujer.²¹²

También se produjeron restricciones a la participación de mujeres, aunque no fueron generalizadas, sino puntuales. La justa malagueña de 1640 prohibía participar a las mujeres, aunque fuesen religiosas. El certamen dedicado en 1648 a la capilla de nuestra señora de la Aurora en Madrid prohibía la autoría y seudonimia femeninas²¹³: «No se recibirá papel fuera del término: ni en nombre de dama, ni supuesto».²¹⁴ Igualmente, los versos anónimos no se admitían a veces, y algunas convocatorias especificaban que eran las mujeres las que no debían componer versos anónimamente. Incluso en el caso de que el certamen estuviera dedicado a una figura femenina, las mujeres no siempre pudieron participar. Aun así, existieron prácticas de anonimidad y seudonimia. A pesar de estas prohibiciones, las mujeres no dejaron de participar, aunque, como hemos visto, el aumento de su participación es relativo y es difícil precisar hasta qué punto influyó la prohibición de algunos certámenes en esta ausencia. Las opiniones que asociaban la escritura pública femenina con la pedantería y la soberbia tampoco favorecían su desarrollo.

La más exitosa de las participantes fue la poetisa malagueña Cristobalina Fernández de Alarcón, quien publicó ocho poesías en relaciones de justas,²¹⁵ destacó en cinco certámenes, como el que tuvo lugar en Córdoba en 1614 con motivo de la beatificación de Santa Teresa. Fue incluida por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, donde incluyó otras alabanzas a escritoras coetáneas.²¹⁶ Sus contemporáneos destacaron su belleza y sus composiciones, contribuyendo a una construcción de su voz poética desde la diferencia sexual establecida por la autoridad del escritor que reconoce a la escritora como musa antes que como poetisa: «[...] doña Cristobalina, tan segura, / como de su hermosura, /

²¹² OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Poesía de proyección ciudadana en tres autoras del siglo XVII: Cristobalina Fernández de Alarcón, María de Rada e Isabel de Tapia», *Península: revista de estudios ibéricos*, 2, 2005, pp. 237-250, pp. 245-246.

²¹³ Cfr. OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Fiestas y justa poética en honor de Nuestra Señora de la Aurora (Madrid: 1648)», en DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid: Visor, 2009, pp. 245-266.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 259.

²¹⁵ FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Cristobalina, *5 Poemas, de Cristobalina Fernández de Alarcón, llama de amor viva, veinte*, Málaga: Rafael Inglada, 1997.

²¹⁶ MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Poesía pública», p. 328.

de su pluma famosa, / Sibila de Antequera, / que quien la escucha sabia y mira hermosa,
/allí piensa que fue de amor la esfera.²¹⁷

Salvo María de Zayas, Ana Caro y Cristobalina Fernández, las escritoras reconocidas de las que encontramos menciones están ausentes de los certámenes. Ello puede indicar, por un lado, la falta de prestigio que estos suponían para quien buscaba mayor reconocimiento literario y, por otro, la distinción entre un ámbito culto y otro de participación más extendida. Esto explicaría también el bajo índice de participación de mujeres nobles en Madrid al que nos referíamos más arriba. Pero, por otro lado, también podía indicar que no era considerado siempre decente, ni para mujeres ni para hombres ilustres, mostrarse en eventos poéticos públicos, por lo que, a la baja consideración poética se le puede sumar un cierto pudor, que en el caso de la mujer era más elevado, dada la prohibición moral que pesaba sobre ellas para transitar espacios públicos. Todo ello incidía en un desprestigio de la escritura pública femenina que era, no obstante, contrarrestado por sus prácticas.

La norma del silencio femenino fue transgredida en el caso de la participación en certámenes. A pesar de ser en la mayoría de los casos, afirmativos de los valores dominantes, los poemas implicaron un doble desafío: el de escribir con visos de publicación y circulación y el de exponer el cuerpo y la letra en esos espacios compartidos con hombres. Es el caso del poema de la carmelita descalza Francisca de la Madre de Dios, quien se encontraba entre los tres ganadores del certamen de Zaragoza en 1615 por la beatificación de santa Teresa. El poema fue «expuesto en el claustro del convento de San José de carmelitas descalzos, junto con otros *a la devoción*, es decir, fuera de concurso». No obstante, esto se hizo a través de la identificación con un modelo de virtud femenina refrendado por las autoridades religiosas, como condición determinante para dar el paso hacia la escritura pública. Al mismo certamen concurrieron las descalzas, Catalina de la Concepción, María de Cristo e Isabel de San Francisco, la bernarda Isabel Fortuño de Ágreda y Agustina Hernández.²¹⁸ El jeroglífico firmado por la madre

²¹⁷ VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo* [1630], edición de Christian Giaffreda, Florencia: Alinea, 2002, vv. 510-519. Disponible en <<https://www.bieses.net/felix-lope-de-vega-y-carpio-laurel-de-apolo/>> (Acceso: 10 de noviembre de 2022).

²¹⁸ AZANZA LÓPEZ, José Javier, ALEMANY GÜELL, Ramón, «Arte, arquitectura y emblemática en tres certámenes poéticos zaragozanos del Siglo de Oro», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 32, 2017, p. 322.

Francisca de la Madre de Dios, ganadora de este certamen junto con otros dos religiosos, se expuso en la pared.²¹⁹

La visibilidad de estos poemas supuso la multiplicación de escrituras expuestas en claustros de conventos e iglesias. Estos espacios semipúblicos sorteaban, al tiempo que refrendaban, los preceptos sobre la escritura de mujeres, puesto que, con la excusa de rendir homenaje a la santa, constituían excepciones a su uso recomendado que eran permitidas las más de las veces, aunque también fueron prohibidas, como se ha visto. Por lo tanto, eran escrituras que habitaban un espacio liminar previo a la transgresión propiamente dicha. Además de la exposición de los finalistas, la circulación de relaciones de justas fue esencial para su difusión. Al ser ‘impresos menores’, las relaciones se vendían en pliegos sueltos y su alcance era masivo y poco costoso.

El mismo espíritu que llegó a tener la producción poética femenina lo tuvo el teatro. La «voz poética», su asimilación como parte de «un contexto urbano», su inserción en un «circuito literario» y en un «programa ideológico oficial», son extrapolables al caso de la producción teatral, cuyas autoras coinciden en muchas ocasiones, pues muchas escribieron relaciones, versos y tratados. El teatro, como veremos, supuso un desafío corporal y, la escritura, una prolongación del cuerpo, al ser un género específicamente diseñado para representarse y circular ante un público que oye, ve y también lee. Al compartir la aspiración a ser escritoras profesionales, estas poetas y dramaturgas compartieron lo que María Dolores Martos ha llamado la «ansiedad de autoría» y que nosotros llamamos deseo de autoría, a pesar de estar plagado de luces y sombras.²²⁰

²¹⁹ DIEZ DE AUX, Luis, *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus hizo la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza: Juan de la Naja y Quartanet, 1615, BNE, R/457, fol. 22.

²²⁰ MARTOS PÉREZ, María Dolores, «La voz poética», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, pp. 226, 239.

CAPÍTULO III

EL HECHO TEATRAL: DRAMATURGAS Y AUTORAS DE COMEDIAS

Si los historiadores reconocieran los elementos ficcionales en sus narraciones, esto no significaría la degradación de la historiografía al estatus de ideología o propaganda. De hecho, este reconocimiento serviría como un potente antídoto frente a la tendencia manifiesta de los historiadores a ser presa de presupuestos ideológicos que no reconocen.¹

1. LAS DRAMATURGAS

Como hemos tenido ocasión de ver en el capítulo anterior, durante los siglos XVI y XVII se produce una explosión de escritura femenina que se prolonga hasta la primera mitad del XVIII. En particular, el teatro de autoría femenina experimenta un importante auge a partir del siglo XVII. Esto se refleja en el aumento de la producción femenina de teatro tanto escrito y en el mundo de la edición como en el gremio de comediantes.

Los corrales de comedias, potenciados desde finales del XVI, se convertirían en el siglo XVII en el centro de la masificación de la producción y recepción teatrales. Este clima de ebullición coincide con el asentamiento de interesantes figuras autorales femeninas.² En este momento, la escritura teatral de autoría masculina y el circuito que se desarrolla en torno a esta se convierten en productos eminentemente comerciales.³ En el caso de las escritoras, el asentamiento de una serie de modelos femeninos así como las estrategias y argumentos de afirmación autorial serán indispensables para su toma pública de la pluma, asociada tradicionalmente con una exhibición deshonrosa e impúdica desde el punto de vista moral.⁴

Fernando Rodríguez de la Flor señalaba el año 1598, fecha de la muerte de Felipe II, como un punto de inflexión hacia «la emergencia de una nueva inestabilidad en el

¹ WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* [1974], Barcelona: Paidós, 2003, p. 138.

² BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», en ARELLANO AYUSO, Ignacio (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos, 2004, p.22.

³ GARCÍA REIDY, Alejandro, «Las escrituras de compraventa de comedias y la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro», en AZAUSTRE GALIANA, Antonio, FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, p. 166.

⁴ BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», p. 22.

ámbito de la política dirigida por la corte», que servirá de vaso comunicante y reflector de otras muchas inestabilidades en el plano cultural y subjetivo. Será el momento de la instauración definitiva y sin retorno de la subjetividad barroca como reflejo del «Leviathan político» y la «pérdida de confianza racional en los metarrelatos salvadores», término este que encontramos en *La condición posmoderna* de Lyotard. Que Rodríguez de la Flor relacione lo barroco y lo posmoderno nos lleva a pensar que la descreencia no es exclusiva del siglo XX, sino que, en la época barroca, es decir, en el corazón mismo de la modernidad, nos reencontramos con ella.⁵

Para un escritor del siglo XVII sólo hay dos posibilidades. O bien está provista de beneficios, de oficios, de cargos, o pertenece a un linaje aristocrático o burgués y está dotado de una fortuna patrimonial. O bien está obligado a entrar en los Vínculos del patrocinio o mecenazgo y recibe una remuneración diferida por su trabajo de escritura que puede adquirir la forma de pensión, de gratificación o de empleo.⁶

1.1. Precursoras y epígonos del teatro del Seiscientos

Antes de dar una imagen general de las autoras de nuestro corpus, recordaremos las prácticas escritas de tres autoras proto-dramáticas que podemos calificar de precursoras del teatro femenino ibérico.

Siguiendo un orden cronológico, nos encontramos con dos religiosas: la primera es conocida como la santa Juana, de nombre seglar Juana de la Cruz Vázquez Gutiérrez (1481-1534). Esta abadesa franciscana fue autora, a través del fenómeno de la escritura delegada⁷, del *Libro del conorte que es el que escribió de los sermones que predicaba Santa Juana de la Cruz estando elevada*.⁸ Se atribuye la autoría material de sus textos a María Evangelista, monja en el mismo convento de Nuestra Señora de la Cruz de Cubas de la Sagra. María Evangelista era iletrada, pero se cuenta que milagrosamente adquirió la habilidad para escribir este libro y también la primera biografía de la santa. El libro de conceptos espirituales y sermones está impregnado de un ambiente de teatralidad que indica que se realizaron representaciones. Así lo demuestran las indicaciones con valor de acotación: «Y como ellos estuviesen en aquella hora tan angustiados y desconsolados, desearon verse cubiertos de luto y a deshora se vieron así vestidos de ropas de luto, negras

⁵ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, pp. 105-107.

⁶ CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, p. 30..

⁷ PETRUCCI, Armando, *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999, p. 105.

⁸ CRUZ, Juana de la, *Libro del conorte*, Toledo, 1509, RBME, MS J-II-18, fol. 439v.

y muy largas».⁹ Entre estas instrucciones, la autora incluyó datos sobre cómo debían ir vestidos, por ejemplo, los torturadores que perseguían en la representación a un grupo de mártires.¹⁰

Relacionado con el anterior, encontramos otro manuscrito titulado *Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz* (1601), conservado en la Biblioteca Nacional y recientemente editado en el Catálogo de santas vivas.¹¹ Este texto incluye obras pioneras del teatro conventual, como los *Autos de la Asunción* y algunos coloquios espirituales. Entre las referencias de estos autos hay menciones explícitas a su autoría: «Estas palabras son un coloquio de Nuestra Señora santa Juana que tuvo con Nuestro Señor, y respuesta suya. Cántanse el día de la cruz de mayo que fue cuando murió» (fig. 11).¹²

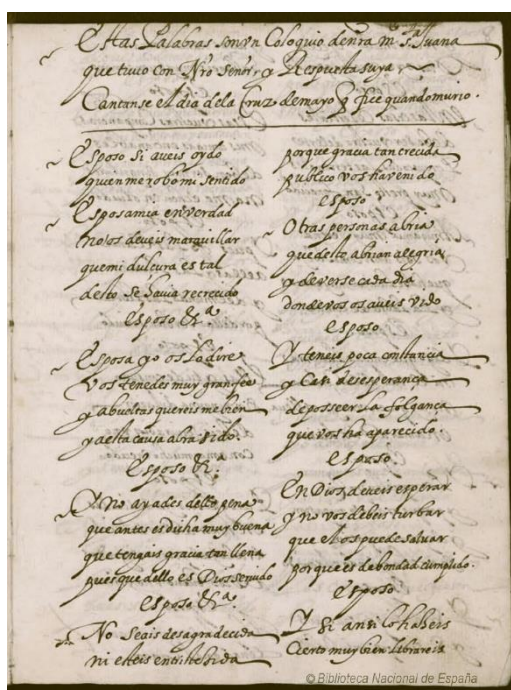


Figura 11. *Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, s. XVII, BNE, MSS/9661, fol. 8r.

⁹ *Ibidem*, fols. 435v, 439v; SANMARTÍN, Rebeca, MASSIP, Francesc, «La danza de espadas en el libro del conorte de Juana de la Cruz», *Revista de poética medieval*, 31, 2017, pp. 18-22.

¹⁰ CRUZ, Juana de la, *El libro del Conorte*, Ronald Edward Surtz (ed.), Barcelona, Puvill Libros, 1982, p. 11.

¹¹ *Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, s. XVII, BNE, MSS/9661; *Catálogo de Santas Vivas, (1400-1550): hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino, base de datos en el marco del proyecto «La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla»*, que coordina Rebeca Sanmartín Bastida. Disponible en: <<http://basededatos.visionarias.es/>> (Acceso: 21 de mayo de 2022).

¹² *Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, s. XVII, BNE, MSS/9661, fol. 8r.

También las hay acerca de la representación y recepción de esta por parte de las religiosas:

Desde el tiempo de nuestra madre Santa Juana porque representando un coloquio las religiosas delante de Nuestra Señora la habló la madre de Dios en esta santa imagen diciéndole como se había holgado de ver representar a una religiosa que había la figura de su padre Señor San Joaquín.¹³

La segunda precursora, la religiosa y mística María de Santo Domingo (1485-1524), conocida como la Beata de Piedrahita, fue una terciaria dominica del monasterio de Santo Domingo de Piedrahita y, posteriormente, de los conventos de Santo Domingo de Piedrahita, de Santa Catalina y de Santo Tomás (Ávila). Esta autora, de origen campesino, era prácticamente iletrada y lo que escribió fue dictado a una escriba desconocida. Al final de su vida, tras un largo recorrido de sospechas, idas y venidas con la Inquisición y habiendo sido consejera en la Corte de Fernando II y llegando a conocer a Cisneros, María de Santo Domingo es nombrada priora del convento de Santa Cruz de María Magdalena.¹⁴ Su obra tiene que ver, aunque de manera indirecta, con la música, la danza y la representación.¹⁵

En tercer lugar, nos encontramos con una seglar: Paula Vicente (1500-1560), a quien podemos calificar como la primera dramaturga profesional ibérica. Hija de Gil Vicente, colaboró con su padre en la redacción de obras dramáticas en castellano. También compuso la comedia perdida *O cerco de Dio*.¹⁶ La mezcla del portugués y el castellano aparecerán en sor Violante do Ceo (1607-1693) y María do Ceo (1658-1753), cuya obra *Triunfo do Rosario* incluye ambos idiomas, portugués en la portada, paratextos

¹³ *Ibidem*, fols. 40v-41r.

¹⁴ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 464-465.

¹⁵ Sobre ambas autoras, destaca la investigación en curso de María Victoria Curto, dedicada a esta cuestión y que esperamos poder consultar próximamente. CURTO, María Victoria, *Música, danza y teatralidad en la experiencia mística y visionaria femenina al final del Medievo: los casos de María de Santo Domingo (1486?-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534) en su marco europeo* (tesis doctoral inédita), dirs. Rebeca Sanmartín Bastida y Julio Vélez-Sainz, Madrid: Universidad Complutense, 2022. Nieves Baranda interpreta que el paratexto hace una «defensa de su santidad y de la inspiración divina de sus actos; y [...] advierte para que la autoría femenina no distorsione la interpretación de algunos aspectos de la obra»: Disponible en:

<https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2018/04/santodomingo_oracionycontemplacion.pdf> (Acceso: 18 de octubre de 2022).

¹⁶ CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA, Germán (dirs.), *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2002, p. 114. Este diccionario alude tan solo a veinte autoras, algunas de cuyas obras están perdidas. *Ibidem*, pp. 112-114.

sainete inserto en ellas.²⁰ María del Amparo Zeballos, autora prácticamente desconocida de otro sainete titulado *Fandango del zapatero*,²¹ perteneció, al parecer, a la primera mitad del siglo XVIII. Joanna Theodora de Souza, religiosa en el Monasterio de la Roza en Lisboa, que Urzáiz considerada como perteneciente al siglo XVII, habría escrito, al parecer, su obra, en el siglo XVIII.²² Según las últimas investigaciones, está a caballo entre el XVII y el XVIII. Se conserva una comedia hagiográfica suya, titulada *El mayor prodigio de España, y lealtad de un amigo*, e impresa en el Setecientos.²³ Como no hay indicios que prueben que es póstuma, suscribimos que se trata de una autora posterior.²⁴

Sor Juana María o sor Josefa de Azaña y Llano (1696-1748)²⁵ fue una religiosa capuchina limeña, autora de un manuscrito fechado en 1747 que contiene cinco coloquios titulados: *Coloquio a la Natividad del Señor, Coloquio de Julio y Menga, pastores, para celebrar el Niño Jesús, Coloquio al sagrado misterio de la circuncisión, Coloquio al sagrado misterio de los Santos Reyes, y Coloquio que se ha de decir en la dominica del Niño Perdido*. Solo se conserva el primero.²⁶ Urzáiz Tortajada la incluye en el catálogo de autores del siglo XVII. Es la única ‘autora epígono’ que nació a finales del siglo XVII, en 1696 y Urzáiz Tortajada la menciona en su catálogo.²⁷ Su obra merecería ser comparada con los festejos de las vallisoletanas hermanas Sobrino y con otras religiosas cuya obra está por estudiar. No obstante, al estar fechado su manuscrito en 1747 y a juzgar por su fecha de nacimiento, consideramos que esta autora es demasiado tardía para nuestro corpus.

²⁰ *Comedias*, BNE, MSS/17430. Véase: ABREU, Dixon, SCOTT SOUFAS, Teresa, BARBAS RHODEN, Laura, CRESPO, Isabel, FLESLER, Daniela, «Juegos con Santa Isabel: drama de la pluma de una adolescente desconocida», en VOLLENDORF, Lisa (coord.), *Literatura y feminismo en España: (s. XV-XXI)*, Barcelona: Icaria, 2002, pp. 127-154.

²¹ ZEBALLOS, María del Amparo, *El fandango del zapatero*, s. XVIII, BNE, MSS/14603/8. Próximamente aparecerá una transcripción en BIESES realizada por la autora de este trabajo.

²² URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 616.

²³ SOUZA, Joanna Theodora de, *El gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, s.d., BNE, R/12199.

²⁴ TACÓN GARCÍA, Antía, «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joanna Theodora de Sousa», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 45, 2020, pp. 1-12.

²⁵ Herrera Navarro la incluye entre los autores del siglo XVIII. Alarcón Román la menciona en su tesis como representante de la tradición del teatro conventual femenino dedicado al nacimiento de Jesús. Cfr. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 149; ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 157, nota 252.

²⁶ HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, «Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal. Una aproximación bibliográfica», en GUARDIA, Sara Beatriz (ed.), *Historia de las mujeres en América Latina*, Lima: CEMHAL, 2002, p. 118; VINATEA, Martina, «Los celos de San José y la monja peruana. El coloquio a la natividad de Josefa Azaña y Llano», en DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América Virreinal*, New York: IDEA, 2015, pp. 219-231; VARGAS UGARTE, Rubén, *De nuestro antiguo teatro: colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1943, p. 23

²⁷ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 149.

1.2. Un corpus de dramaturgas en expansión

En el siglo XVII – centrándonos en las escritoras que vivieron, al menos, durante la mitad de su vida, en dicho siglo, y de las que hay indicios de ejerciesen como dramaturgas en el Seiscientos – hubo, al menos, treinta y cuatro escritoras de teatro, sin contar a Josefa de Azaña y Llano. Volviendo a citar las palabras de Tiziana Plebani: «La complejidad aconseja pues usar la lupa, focalizar las diferencias, renunciando a medir a todas con el mismo rasero».²⁸ Las autoras presentan una apariencia caleidoscópica. El nivel de información y obras conservadas de ellas es muy desigual. Además, numerosas dramaturgas todavía anónimas escribieron tras los muros de los conventos.

La mayoría de estas dramaturgas escribieron también poesía, novelas y otros géneros de escritura además de teatro, formando parte de comunidades de escribientes,²⁹ redes culturales y forjando amistad entre ellas, como atestigua el ejemplo de Ana Caro y María de Zayas, que corroboran los versos que se dedicaban unas a otras y que recoge el *Cancionero de insignes poetisas de España*.³⁰ También da cuenta de esta red de literatura, fama y corte la poesía dedicada por Leonor de la Cueva a la muerte de Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, en 1644. En el caso de las religiosas, muchas iniciaron tradiciones dramáticas inspiradas por la escritura de Santa Teresa, como ha mostrado la investigación de Carmen Alarcón Román respecto del foco toledano,³¹ o por religiosas de otros conventos. Investigadoras como Verònica Zaragoza, Maria Mercè Gras i Casanovas y Larissa de Macedo Raymundo están estudiando cancioneros manuscritos que se conservan en numerosos conventos del carmelo descalzo, tanto castellanos como aragoneses, y en los que las investigadoras han encontrado narraciones de la actividad festiva a través de festejos y teatro conventual.³² Mercè Gras Casanovas y Verònica

²⁸ PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado*, p. 397.

²⁹ PETRUCCI, Armando, *Alfabetismo, escritura y sociedad*, pp. 34, 38.

³⁰ *Cancionero de insignes poetisas de España: (Siglos XVI y XVII)*, manuscrito compilado por Pérez de Guzmán y Gallo (s.d.), HSML, B2466, fols. 75, 420, 262-263.

³¹ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, «El teatro como didáctica de la santidad: el ‘Diálogo 247 que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José. Año de 1660’», *Medievalia*, 2, 2015, p. 255. Alarcón Román sostiene que el diálogo *A la profesión de una religiosa. Diálogo que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela [de la] madre Ana de San José. Año de 1660*, es anónimo, aunque se trata, posiblemente, de un texto de autoría femenina.

³² MACEDO RAYMUNDO, Larissa de, *Libro de concetos espirituales (ca. 1604- ca. 1630). Poesía y devoción en el convento de San José de Medina del Campo*, (tesis doctoral inédita), dir. Miguel García Bermejo, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020; ZARAGOZA GÓMEZ, Verònica, GRAS I CASANOVAS, María Mercè, «Legitimación póstuma de Hipólita de Rocabertí a través de su escritura. Notas sobre su recepción en el siglo XVII», en GIORNADO, María Laura (ed.), *Reforma católica y disidencia conversa: Diego Pérez de Valdivia y sor Hipólita de Jesús y Rocabertí en Barcelona (1578-1624)*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2020, pp. 173-206; GRAS CASANOVAS, Mercè,

Zaragoza investigan actualmente la actividad festiva recogida en los libros colectivos de los conventos del carmelo descalzo femenino, en figuras como Ana de Casanate.³³

Las escritoras dramáticas que vivieron en el siglo XVII poseen una serie de rasgos heterogéneos y no tendría sentido intentar circunscribirlas en unas características fijas o estudiarlas según un patrón inamovible, aunque algunos casos presenten denominadores comunes. La mayor constante son sus diferencias en cuanto a la clase social, a los espacios de representación de sus textos, al modo de acceso a la escritura y a la posibilidad de representar o publicar. Con respecto a estas diferencias socioculturales, no creemos que las escritoras de teatro sean mayormente mujeres no pertenecientes a la nobleza, sino exclusivamente religiosas o mujeres de clase media, como ha señalado Anne J. Cruz, quien tan solo menciona en su estudio a cinco dramaturgas basándose en el estudio de Teresa Soufas: Feliciano Enríquez de Guzmán, Ana Caro, Ángela de Acevedo, Leonor de la Cueva y María de Zayas.³⁴ Al contrario, creemos que la disparidad social es bastante más notoria en este corpus.³⁵ Con todo, podríamos distinguir varios grupos:

En primer lugar, encontramos a escritoras profesionales u oficiales, como Ana Caro, Ángela de Acevedo o María de Zayas, que pertenecían a la república de las letras y estaban insertas en ella de manera relativa, a pesar de críticas eventuales, persecución, censura, vigilancia e invisibilización.³⁶ La representación de sus obras dependió mucho

ZARAGOZA, Verónica, «‘Cantad, tañed y danzad / que todo lo pide el día’. Usos musicales y poéticos para la liturgia y las tradiciones festivas del Carmelo Descalzo femenino ibérico en la Edad Moderna», conferencia pronunciada en *I Encontro Sons da História: Paisagens e Cartografias sonoras na Ibéria Pós-Tridentina*, CITCEM (celebrado el 12 de marzo 2022), (en prensa). Disponible en: <<https://videoconf-colibri.zoom.us/j/88288234930#success>> (Acceso: 23 de mayo de 2022).

³³ Testimonio de esto último es la presentación de la carmelita Ana de Casanate como posible autora de festejos. Véase: ZARAGOZA, Verónica, «Creatividad y performatividad en el Carmelo Descalzo femenino: deslindes en torno a una fiesta teatral inédita (c. 1638)», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 2022, 16, pp. 51-75.

³⁴ CRUZ, Anne J., «‘Si no fuere tu hija ilustre’», p. 347.

³⁵ *Ibidem*, p. 358.

³⁶ Covarrubias no recoge la expresión exacta, ni en la entrada de ‘república’ ni en la de ‘letra’: «Republica: Lat. republica: libera ciuitas status liberae ciuitatis». COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1405. Sin embargo, este término se utilizaba ya en el siglo XVII en numerosos documentos, no obstante, no siempre era utilizado con el mismo sentido. Según Mónica Bolufer, el término lo acuñó Pierre Bayle en el siglo XVII, en sus *Nouvelles de la République des Lettres*. BOLUFER PERUGA, Mónica, «Escritura femenina y publicación en el siglo XVIII: de la expresión personal a la ‘República de las Letras’», en SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina, ORTEGA LÓPEZ, Margarita, VALIENTE FERNÁNDEZ, Celia (eds.), *Género y ciudadanía: revisiones desde el ámbito privado: XII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1999, pp. 197-224. La expresión no deja de parecerse víctima de una reducción historiográfica al contexto europeo ilustrado, pues fue utilizada con anterioridad a dicho periodo. En uno de los paratextos de María do Céu se hace uso de la expresión aludiendo a la fama de la autora: «Su nombre es tan respetado en la república de las letras, que basta verlo en el principio de sus obras para darle la más profunda veneración». CÉU, María do, *Triunfo do Rosario*, fol. 6v.

de cada autora, de sus vínculos con círculos literarios y de la época concreta, no siendo el mismo el contexto de Feliciano Enríquez de Guzmán que el de María de Zayas, por ejemplo.³⁷ Algunas de estas obras pudieron llegar a representarse en corrales de comedias, otras, en palacio o la corte, y otras en la calle con ocasión de fiestas oficiales.

En segundo lugar, estarían las dramaturgas religiosas, como Juana de Jesús Ormaza, cuyos textos, en su mayor parte, se conservan en manuscritos inéditos. Pero hay autoras que transitan ambos grupos, como sor Marcela de San Félix, María do Ceo y sor Juana Inés de la Cruz, quienes, a pesar de su condición de religiosas, pertenecieron al mundo literario. Las escritoras de este segundo grupo representaron sus obras, que solían ser de temática devota, en los conventos de los que formaron parte. El público fáctico de estas composiciones fue, por lo tanto, la comunidad religiosa y, en algunas ocasiones, como las ceremonias de profesión de fe, familiares, allegados y confesores.

En tercer lugar, hay un grupo de autoras que, si bien estaban próximas a la república literaria, no llegaron a escribir por encargo ni a publicar sus obras. Se trataría de dramaturgas no profesionales, pero sí letradas y con acceso a una amplia cultura, facilitada por su posición social. Es el caso de la escritora María Igual, cuya obra no fue publicada, sino que permaneció manuscrita y ligada al hogar, aunque, pudo haberse representado en alguna casa noble o palacio. El caso de Feliciano Enríquez de Guzmán está a camino entre el primer grupo y este, pues, aunque imprimió su obra en Portugal, no está claro que esta se representase.

Mención aparte merecen las autoras de danzas. Nos referimos a Leonora Rica, sor Josefa de Céspedes, Ana de Medina, Germana Ortiz, Felipa de San Francisco y Medina y Juana Valentín de Medina.³⁸ Estos nombres ocupan un lugar nómada o intermitente entre la autoría de representaciones y la dirección de comedias y compañías. No está claro si escribieron las obras que representaron con sus compañías. Solo tenemos noticias de su representación, pero no hay obras conservadas. Estas autoras pertenecieron al contexto teatral sevillano del Corpus y representaron entre 1627 y 1698, es decir, a lo largo de todo el siglo XVII. También fueron autoras de danzas, por lo que consideramos que pudieron ser autoras intelectuales y materiales de los textos utilizados para su representación. Pero,

³⁷ BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», p. 24.

³⁸ BEJARANO PELLICER, Clara, «Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla», *Janus*, 3, 2014, pp. 209, 243-642.

de nuevo, son solo conjeturas.³⁹ De las autoras de este último grupo, a pesar de ser numeroso y conocerse noticias de muchas de sus representaciones, tenemos menos noticias. Esto demuestra que el nivel de alfabetización y la proximidad a la esfera literaria van unidos a una mayor relevancia histórico-literaria, claramente elitista.

No queríamos dejar de mencionar a Isabel Rebeca Correa, judeoconversa residente en Ámsterdam y traductora, en 1694, de una comedia italiana titulada *El pastor Fido*. No se conocen obras teatrales de su autoría, aunque es posible que escribiera alguna.⁴⁰

Tanto en el caso de las dramaturgas profesionales como en el de las religiosas, muchas de ellas nobles o, como en el caso de sor Marcela de San Félix, próximas al mundo literario, el acceso a la alfabetización y la cultura estuvo garantizado. Las obras de estas escritoras y, aunque no se ha mencionado, toda escritora áurea, independientemente del género que tocara, se vieron afectadas por una serie de factores que han condicionado la precaria conservación de los textos: en casos como el de María Igual y sor Marcela de San Félix, independientemente de si estas eran seglares o no, la autocensura jugó un papel clave en la no representación, la conservación inédita o incluso la destrucción activa de sus obras mediante el fuego. En los casos de religiosas, además, se sumaba la vigilancia confesional y eclesiástica. Otros factores que han incidido negativamente en la conservación de estos textos dramáticos han tenido más que ver con procesos como la desamortización, guerra y expropiación, que, aunque no directamente vinculados al género de quien escribe, sí han considerado menor o insignificante la escritura femenina por el hecho de serlo y esto último sí ha influido en la menor viabilidad de su conservación.⁴¹

Gracias a la producción de escrituras teatrales, la recepción y generación de opiniones se vio atravesada por la escritura femenina, la cual habitaba, como hemos visto, un espacio de marginalidad. Esta marginalidad era mayor en el caso del teatro, pues la escritura considerada pública era menos accesible que la privada. Si bien una oposición abstracta entre público y privado es problemática, este falso binarismo sigue siendo

³⁹ DIAZ DE NORIEGA Y PUBUL, José, *La blanca de la carne en Sevilla*, p. 58; PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones Laberinto, 2002; SENTAURENS, JEAN, *Seville et le théâtre. De la fin du moyen âge à la fin du XVIe siècle*, Bordeaux-Lille: Université de Bordeaux-Atelier, 1984, 2 vols., pp. 1279-1280.

⁴⁰ GUARINI, Battista, *El pastor Fido Poëma de Baptista Guarino / Traducido de italiano en metro español, y ilustrado con reflexiones por Doña Isabel Correa*, Ámsterdam: Juan Ravenstein, 1694, BNE, R/12370; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 270.

⁴¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 240-241.

crucial en el caso de las mujeres, sujeto social cuya intervención pública por medio de la imprenta, la representación y la declamación se ha asociado históricamente a la pérdida de la virtud. Por este motivo, muchos de estos textos, aunque sean teatrales, fueron escritos en la privacidad de una habitación y no llegaron a las tablas o a la imprenta.⁴² La escritura femenina cuenta con otra característica que es la diferencia de clase. Así, aunque fuese una escritura marginal debido a su sexuación, las autoras solían ser mujeres vinculadas a redes de influencia y poder como veremos en cada caso concreto, por lo que su condición de subalternidad es cuestionable. Muchas de estas escrituras, vinculadas a una élite cultural, gozaban de privilegios de clase y transmitían una visión conservadora y propagandística.

1.3. La ambivalencia de la función-autor en los textos dramáticos femeninos

Barthes señalaba que el autor es un invento moderno, un producto de esta sociedad, «en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la ‘persona humana’». ⁴³ Esta figura está ligada al hombre moderno y al sujeto como garante del sentido del texto. Foucault, además de suscribir esta figura como vinculada a la modernidad, entiende que el autor es una función con una serie de características variables que tienen que ver con el nombre, la apropiación del texto, la atribución de su obra, su posición en el libro, etc.

Sin embargo, ni Barthes ni Foucault abordaron las condiciones históricas de su aparición en la Edad Moderna. El texto «¿Qué es un autor?» abordaba el problema del ‘yo’ de la escritura, de su no correspondencia con el yo empírico. Existe una «pluralidad del ego» que se manifiesta en la escritura.⁴⁴ Borges plasmó en *Borges y yo* esta inquietud del escritor con su multiplicidad de yoes. Chartier, aunque es consciente de esta problemática y llega a citar a Borges, ha planteado el nacimiento histórico de la función-autor en la Edad Moderna.⁴⁵

⁴² Chartier se refiere a la «apropiación y subversión femenina de modelos de» teatralidad «propuestos por la autoridad» literaria. CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, p. 201.

⁴³ BARTHES, Roland, «La muerte del autor» [1968], en BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* [1984], Barcelona: Paidós, 1994, p. 66.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel, «¿Qué es un autor?» [1969], en FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, Barcelona: Paidós, 1999, I, p. 343.

⁴⁵ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, pp. 89-105.

Covarrubias hizo una definición del término: «comúnmente se toma por el inventor de alguna cosa. Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no hay quien dé razón dél ni le defienda».⁴⁶ La crítica posestructuralista da a este hecho una lectura no esencialista: el autor se desarrolla históricamente y adquiere una serie de especificidades en la Edad Moderna. Al conceptualizar dicha función sobre todo a partir del siglo XVIII y no antes, Chartier precisa algunos detalles ignorados por Foucault. La autoría se ligará en la cultura escrita a la propiedad y posesión individual de un texto, así como a la responsabilidad jurídica, también individual, sobre su contenido. Toda esta importancia concedida al individuo en relación con el texto hará posible comprender la escritura como modo de subjetivación.

De las aportaciones de aquél, nos centramos en el contexto del teatro barroco, en el que el término ‘autor’ resulta particularmente confuso, puesto que el autor intelectual del texto era llamado ‘poeta’, mientras que se llamaba ‘autor’ a quien dirigía las comedias. Chartier alude a Ben Jonson (1616) como punto de inflexión en la afirmación autorial del teatro inglés, pues antes, se atribuía la propiedad del texto al director de compañía, y no se daba importancia a esta diferencia entre autor y dramaturgo (*playwright* en inglés).⁴⁷ En el hispano, se distinguía entre autor y poeta (ingenio o dramaturgo).⁴⁸ El autor compraba las obras al poeta, recibía licencia para representar, alquilaba los corrales, y era el responsable de la asignación de personajes, trajes, puesta en escena y modificación ocasional del texto.⁴⁹ Otra aportación de Chartier a las características de la escritura dramática moderna es sobre la coautoría. Este fenómeno fue muy habitual y, por tanto, un rasgo de la escritura teatral. En el caso de la dramaturgia femenina hispana, solo conocemos la comedia *La Segunda Celestina*,⁵⁰ escrita en coautoría entre sor Juana Inés

⁴⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 252.

⁴⁷ CHARTIER, Roger, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London: The British Library, 1999, p. 53.

⁴⁸ Aunque Covarrubias no menciona el uso específico de ‘ingenio’ y ‘poeta’ en el campo de las letras: «Vulgarmente llamamos ingenio una fuerza natural de entendimiento, investigadora de lo que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños». «*Latine poeta*, del nombre griego *poietes*, del verbo *poieo*, que entre otras sinificaciones es una *metrice aliquid scribo vel potius fingo*, porque es propio de los poetas fingir». Ambas definiciones ponen ahínco en la falsedad o el acto de fingir, algo propio de la tradición clásica. COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pp. 1099, 1368.

⁴⁹ CHARTIER, Roger, *Publishing Drama*, p. 61.

⁵⁰ SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «‘La segunda Celestina’. Hallazgo de una comedia de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar», en ORTEGA, Julio, AMOR Y VÁZQUEZ, José, OLEA FRANCO, Rafael (coords.), *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo: actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994, pp. 315-324.

de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres.⁵¹ Distintas son las elaboraciones manuscritas de un texto teatral, es decir, la escritura a varias manos.⁵² De esto contamos en nuestro corpus de autoras con un texto, aunque de miscelánea poética, de una de las dramaturgas, Leonor de la Cueva y Silva.⁵³

Un autor de renombre tan prolífico como Lope de Vega, no parece que sintiera la necesidad de poner por escrito sus obras dramáticas, ya que la obra copiada se consideraba una reproducción zafia de la realidad escénica y no tenía la misma dignidad que su representación original.⁵⁴ Ahora bien, es posible que la conciencia autorial se estuviese extendiendo hacia el teatro y hubiese también un impulso por hacer perdurable una obra considerada literaria. Lope justificó su publicación para desmentir copias fraudulentas, naciendo así su autoría como remedio a la pérdida que supone toda reproducción impresa.⁵⁵ Sin embargo, la conciencia autorial de Lope precedía esta controversia y era tan omnipresente que apenas necesitaba reafirmarse, como sí ocurría en el caso de las dramaturgas.

El miedo a perder la versión original, oral, sería analizado por Derrida en la figura de Rousseau, nostálgico de la oralidad griega frente a la gramaticalización o el espaciamiento, es decir, frente a la diferencia, que se produce con el nacimiento de la filosofía. El gusto por lo oral implicaría un intento de volver a un origen mítico donde se daba la presencia de la cosa. Rousseau queda así ligado a la comprensión platónica de la escritura – de la fantasía, la imaginación y el teatro – como fármaco, es decir, como veneno que trae la muerte, copia defectuosa de la supuesta realidad original. Frente a la palabra, la escritura sería una inútil huella de diferencia.⁵⁶ En esta línea del menosprecio de la imaginación, tan presente en el clima barroco, Rousseau critica la representación teatral por ser una escisión entre el representante – el significante, el comediante – y lo representado. La crítica del teatro es similar a la de la escritura: ambos son copias

⁵¹ El catálogo de la exposición sobre escritura teatral en colaboración dedicado a Agustín Moreto, aunque menciona a otros colaboradores como Lope y Calderón, no cita la colaboración póstuma de Sor Juana Inés de la Cruz con Agustín de Salazar y Torres, ni tampoco la que hizo con Juan de Guevara, coautor de la segunda jornada de *Amor es más laberinto*. Esto evidencia que la invisibilización del teatro femenino no ha sido solo un hecho coetáneo, sino que forma parte de la historiografía actual. MARTÍNEZ CARRO, Elena, «El arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro», en LOBATO, María Luisa, MARTÍNEZ CARRO, Elena (coords.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018, pp. 85-95.

⁵² CHARTIER, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor*, pp. 143-170, 203-225.

⁵³ CUEVA Y SILVA, Leonor de la, *Libro de romances y otras poesías*, BNE, MSS/4127.

⁵⁴ CHARTIER, Roger, *Publishing Drama*, p. 55.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁶ DERRIDA, Jacques, *De la gramatología* [1967], Madrid: Siglo XXI, 1983, pp. 243-268.

defectuosas de un origen mítico irremisiblemente perdido.⁵⁷ Una visión más equilibrada entre juicios a favor y en contra de la copia del impreso, es la que daba José Antonio Maravall en el prólogo a su obra *La oposición política bajo los Austrias* donde señalaba la ambivalencia entre opiniones contrarias sobre esta cuestión.⁵⁸

Si la función-autor es ambivalente en el teatro áureo masculino, los textos de autoría femenina son aún más inciertos sobre esta cuestión, puesto que dicha función se altera profundamente al tratarse de una mujer, de por sí relegada a un plano secundario y marginal, no únicamente por el uso del seudónimo o los problemas de falsas atribuciones y anonimia – de los que las religiosas constituyen un ejemplo clave, así como la citada ‘Una dama sevillana’, aunque sea posterior – , sino también en el caso de autoras mínimamente reconocidas. El análisis de este corpus pretende ver de qué manera se modifica dicha función, pero una primera pista nos la da el recurso a estrategias de autorización propias de escritoras que, para romper el silencio, debían justificar el mero hecho de escribir con la intención de trascender la esfera pública, ya fuese mediante la circulación, la impresión o la representación de sus escritos.

1.4. Textos, espacios de representación y funciones del teatro áureo

Aunque no podamos reconstruir con exactitud el público de los corrales y otros espacios teatrales y parateatrales, su rastro no es invisible: enmarcadas en un ambiente de publicidad masiva, con un público disperso entre el corral, la calle, el salón, la iglesia y el convento, las obras con las que nos encontramos pertenecen al ámbito de la opinión pública.⁵⁹ En este contexto, la escritura teatral se enmarca en espacios de representación concretos. Con frecuencia se leía o declamaba ante un grupo compuesto por personas con diverso grado de alfabetización, por lo que la comunicación escrita y la oral estaban entrelazadas, también en el ámbito teatral. Las representaciones se realizaban en espacios abiertos, cerrados o semiprivados como el eclesiástico, y contaban con el acceso de diferentes personas. Todo ello contribuye a entender estos espacios como híbridos.

Chartier distinguía entre la escritura teatral posterior a la representación, es decir, el acto de fijar por escrito lo representado, y la escritura teatral previa a la representación,

⁵⁷ *Ibidem*, p. 384.

⁵⁸ MARAVALL, José Antonio, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona: Ariel, 1972, pp. 26-33.

⁵⁹ Encajarían en un concepto ampliado de «infraestructura comunicativa»: FRASER, Nancy, «Transnacionalización de la esfera pública», p. 151.

esto es, los papeles utilizados para la orientación de los actores y el texto reelaborado como texto de producción para ser representado.⁶⁰ En nuestro corpus textual encontramos textos de ambas categorías. En la primera se incluyen todas las ediciones de sueltas, como las de sor Juana; también de obras breves como las loas, coloquios y autos de Ana Caro; por último, la conservación manuscrita del teatro conventual femenino. En la segunda de las categorías de la clasificación de Chartier, incluimos los sainetes manuscritos de Margarita Ruano, que posiblemente se escribieron para censurarse antes de ser representados.

Habría que incluir un tercer apartado con los manuscritos e impresos que no llegaron a representarse, si bien se trata de un aspecto que no podemos determinar debido a la falta de datos. El teatro del que hay dudas sobre su representación hace que la opinión permanezca ligada al texto escrito y no necesariamente a su puesta en escena ante una audiencia. Feliciano Enríquez de Guzmán pudo representar en el convento sevillano de Santa Paula (fig. 13), donde residían sus hermanas, o ante el rey, aunque esta última hipótesis ha sido cuestionada por Piedad Bolaños.⁶¹



Figura 13. Fachada interior del monasterio de Santa Paula en Sevilla en la actualidad. Fotografía de la autora.

⁶⁰ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, pp. 129-142.

⁶¹ BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, pp. 196-197.

También María Egual pudo haber representado su teatro en su palacio, pero no hay evidencias que lo prueben. Esto no implica que las obras representadas tuviesen mayor difusión o rédito editorial, puesto que en ocasiones se representaban en espacios semiprivados sin gran alcance. El teatro conventual de María do Ceo, por ejemplo, fue representado en un espacio conventual restringido, pero su impresión es posterior, mientras que algunas obras de teatro comercial permanecieron manuscritas, como los sainetes de Margarita Ruano. Toda esta variabilidad de características denota el carácter híbrido del teatro femenino.

En cuanto a los espacios de representación y su funcionalidad, podemos clasificar el teatro femenino áureo en varios grupos:

- Teatro callejero: escrito para celebraciones oficiales como el Corpus o carnestolendas. Tenía alcance masivo y su carácter oscilaba entre lo festivo y lo propagandístico. El ejemplo más claro es el teatro breve de Ana Caro.
- Teatro comercial: por su función, era el más parecido al que se representaba en el corral de comedias. Aunque no se puede probar si se llegaron a representar y en qué circunstancias, las comedias de Ana Caro y Ángela de Acevedo guardan esta forma en su versión impresa. Los sainetes de Margarita Ruano, conservados manuscritos, también fueron probablemente representados en este entorno.
- Teatro palatino: solían ser piezas por encargo diseñadas para su escenificación en palacios y residencias nobles con motivo de acontecimientos importantes como la llegada de un virrey o la celebración de un nacimiento real. Las comedias de sor Juana Inés de la Cruz, representadas ante los virreyes, las cuales toman elementos formales de las comedias representadas en corrales, son un ejemplo claro de teatro palatino.
- Teatro conventual: representado en el claustro y salas del espacio conventual, o en la iglesia. El público del convento estaba formado fundamentalmente por las religiosas, pero en ocasiones había confesores y familiares de alguna novicia, sobre todo en las representaciones que se celebraban con motivo de la ceremonia de profesión de fe. Este tipo de teatro fue escrito y representado con la finalidad fundamental de entretener, pero también de cohesionar a la comunidad religiosa. Las autoras que incluimos en el corpus textual fueron sor Francisca, sor Marcela, sor Cecilia del Nacimiento, sor María de San Alberto, María do Ceo y sor Violante do Ceo. Resultaría un anacronismo excluir este teatro por no atenderse a la

definición estricta del espacio público cuando, a decir de Deleito y Piñuela, «las casas religiosas –conventos, iglesias, hospitales, oratorios, [...] ocupaban la tercera parte de Madrid». ⁶² Esto es, el espacio urbano del siglo XVII era un espacio religioso.

La función social del teatro femenino es múltiple, es decir, varias funciones aparecen juntas, solapadas en una misma obra. Las funciones que hemos detectado en las diferentes obras, podemos llamarlas: lúdica, pedagógica, propagandística, apologética de instituciones como la monarquía o la iglesia, devota, festiva y comercial.

Además de esto, la escritura dramática femenina presenta una serie de rasgos característicos que no dependen de su función ni de su espacio de representación, sino que están propiamente ligadas a la escritura.

En primer lugar, se trata de una escritura fugaz. Junto con la poca visibilización de estos textos, se produce una inadecuación constante entre su creación, representación – proceso completo de lectura o aprendizaje y posterior interpretación en voz alta del guion leído –, impresión y difusión. Como señalaba Chartier, este rasgo de inadecuación es propia de la escritura teatral en su conjunto y casi podríamos decir que también lo es de la escritura efímera en la Edad Moderna. ⁶³ Sin embargo, se acentúa todavía más en el caso de autoría femenina por un motivo doble: por un lado, la marginalidad de las escritoras en proceso de profesionalización y su carácter secundario respecto de la república de las letras; y, por otro, la invisibilización historiográfica, documental y bibliográfica posteriormente sufrida por los escritos de mujeres, idea que remite a lo que Petrucci denominó «texto débil». ⁶⁴ A propósito del teatro femenino en general y conventual en particular, Hormigón menciona una cantidad ingente de «festejos privados que no dejaron rastro», a pesar de reconocer la autoría de varias religiosas gracias a manuscritos conventuales que sí se han conservado. ⁶⁵

El carácter efímero de la escritura femenina es, por lo tanto, cualitativo por su preponderancia respecto de la escritura profesional o literaria masculina de la Edad

⁶² DELEITO Y PIÑEDA, José, *Sólo Madrid es corte: la capital de dos mundos bajo Felipe IV*, Madrid: Espasa-Calpe, 1942, p. 90; Cfr. HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003, I, pp. 910-911.

⁶³ CHARTIER, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor*, pp. 143-170, 203-225.

⁶⁴ Este concepto está relacionado con la capacidad de un texto para conservarse, que muchas veces se debe al azar o a un complejo conjunto de causas político-sociales, entre las que nosotros detectamos la condición femenina de las escritoras del Seiscientos. PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura*, pp. 115-116.

⁶⁵ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, I, p. 913.

Moderna. Un ejemplo significativo lo encontramos en la conservación de la versión final de *La Segunda Celestina*, originalmente escrita por Agustín de Salazar y Torres. El autor no pudo terminarla antes de morir. Juan de Vera Tassis, censor y dramaturgo, escribió un final para esta comedia. Sor Juana Inés de la Cruz escribió otra versión final,⁶⁶ pero la versión que ha sido integrada con el resto de la obra es la que incorpora el final de Vera Tassis.

Junto a estas funciones generales, en los textos y paratextos encontramos opiniones específicas sobre la situación de las mujeres, denuncia social y expresión personal o autobiográfica de emociones. Especialmente junto a esta última, también aparece, de un modo destacado, lo que en inglés se llama *self-fashioning*. Con esta noción, similar a la *self-cancellation*, Greenblatt aludía a la construcción de la identidad literaria en la Inglaterra de la temprana Edad Moderna; esta era concebida, como algo manipulable y múltiple.

Un concepto análogo en la construcción de identidad literaria es el denominado por Nieves Baranda conciencia autorial. Este hace referencia a la autorreferencialidad como escritoras con el objetivo y resultado de construir una imagen pública, lo cual no implica necesariamente la existencia de una función-autor.⁶⁷ Julia Lewandowska denomina a este fenómeno función autoral,⁶⁸ siguiendo el término de Alison Weber de «retórica de feminidad»⁶⁹: por un lado, las dramaturgas eran consideradas excepcionales – anómalas en el sentido dado por Canguilhem a esta noción⁷⁰ – y, por otro, recurrían para autorizarse a *exempla*, a estrategias de autorización y al mencionado *self-fashioning*.

Con esto se proponía cruzar la barrera ideal de la publicidad que implicaba tanto representar como imprimir las obras. La crítica de la segregación sexual de los espacios culturales y de representación realizada por autoras francesas que tenían prohibida la entrada en las academias científicas ilustradas⁷¹ tuvo un antecedente en la España del siglo XVII que se refleja en paratextos, obras cómicas y tratados políticos. Las mujeres participaron como ingenios, escribiendo para ser representadas en calles y plazas. Su

⁶⁶ HERNÁNDEZ-LORENZO, Laura, BYSZUK, Joanna, «Challenging stylometry: The authorship of the baroque play *La Segunda Celestina*», *Digital Scholarship in the Humanities*, 2022, 00, p. 1.

⁶⁷ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 152; GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* [1980], Chicago: University of Chicago Press, 2012, pp. 2, 13.

⁶⁸ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 415.

⁶⁹ WEBER, Alison, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1996. Cfr. LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 213.

⁷⁰ CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, p. 219.

⁷¹ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 63, 201-5.

visibilidad nacía como un hecho irrepetible a medio camino entre la monstruosidad y la defensa que ellas mismas hacían de su ejemplaridad fraguando la conciencia autorial profemenina. No todas las dramaturgas tenían el mismo tipo de conciencia autorial, como ha señalado Nieves Baranda a propósito de figuras ejemplares como Zayas o Leonor de la Cueva, que estarían más cercanas de un orgullo autorial reconocido, frente a, por ejemplo, Feliciano Enríquez de Guzmán, quien recurre a paratextos y justificaciones para defender su autoría.⁷²

Por otro lado, la escritura dramática de mujeres se convirtió en un espacio, tanto de recepción como de emisión de opiniones de la más diversa índole. La escritura funcionó, así, como lugar para la apropiación de ideas. La posición periférica de estas escritoras como un punto de vista interesante desde el cual expresar inquietudes sobre diversos asuntos. Hemos querido poner el foco en los específicos sobre género y política y, dentro de estos, en temas concretos que tienen que ver a nuestro entender con la tensión sociosexual y política del momento.

Esto se aprecia en los fenómenos de influencia, copia o contagio del corral de comedias hacia una escritura femenina producida en entornos de domesticidad o espacios conventuales, por ejemplo, emulando fórmulas entremesiles para entretener e instruir a las monjas. Esto resuena en las palabras de Antonio Castillo Gómez cuando dice: «the public could become aware of what was happening and take part in its evolution», es decir, en el carácter receptivo de la escritura pública.⁷³

Otra característica de esta escritura es que se convirtió en emisora de opiniones. esto viene condicionado por los casos en los que esta escritura dramática seguía cumpliendo con un uso público a través de representaciones en la calle, la plaza y el corral, como las obras de Ana Caro y Margarita Ruano. La excepcionalidad de la autoría femenina se solapó con el progresivo acceso, entre finales del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, al teatro comercial de muchas actrices y autoras.

En el Siglo de Oro hispano no existía el moderno concepto de libertad de opinión. En su lugar, existía una tensión entre la represión de posiciones disidentes y las contra-opiniones que ha sido ampliamente estudiado.⁷⁴ La corrupción, ineficacia e inexactitud del sistema censorio, la complejidad, ambivalencia y hasta contradicción de algunas

⁷² BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», pp. 23-24.

⁷³ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘There are lots of papers going around’», pp. 243, 248.

⁷⁴ MARAVALL, José Antonio, *La oposición política bajo los Austrias*, pp. 213-231.

posturas, el progresivo debilitamiento del poder de la monarquía y las distintas pugnas dentro de la corte, instituciones religiosas y civiles, todo ello evidencia una inestabilidad de las opiniones que resulta decisiva.

Aunque la represión fuese eficaz hasta cierto punto, había espacios intersticiales en los que divergencias generadoras de cierto caos se deslizaban. Esto nos permite entender este último rasgo en tanto que presentificación de una escritura relacionada con la defensa de las mujeres. Sin embargo, esta puesta por escrito de la disidencia no parecía poner en peligro la maquinaria política estatal. Más bien, la expresión de opiniones profemeninas era percibida como un suceso anecdótico que pasaría desapercibido en medio del ruido cultural masivo. El carácter anecdótico se debe, quizás, al uso de una retórica de la disimulación ligada a las estrategias de autohumillación y menosprecio de la pluma femenina – *self-nihilating*, en palabras de Merrim⁷⁵ – a una conciencia autorial con influencias de la tradición autobiográfica espiritual.⁷⁶ A pesar de esto, en muchos casos las escrituras trascendieron la llamada esfera pública, a través de la impresión y representación de las obras.⁷⁷ El disimulo de la escritura femenina – que en ningún caso es inherente a esta, sino el producto de la condición social de su género – también tenía lugar en otros contextos ligados al salón:

Feminine dissent thus had a limited public. And was at best an object of curiosity to men like Michel de Pure [...]. The dissent harbored by the salon, a questioning of gender roles in marriage and the family, was positively inimical to the interests of the state.⁷⁸

⁷⁵ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Nashville: Vanderbilt University Press, 1999, p. 189.

⁷⁶ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared*, p. 190.

⁷⁷ Sobre este tema, se puede consultar una amplia bibliografía sobre la esfera pública y escritura femenina en la Edad Moderna con estudios cuyo número ha ido creciendo en los últimos años, sobre todo en el ámbito anglosajón y aledaños. Sirva de ejemplo la referencia que damos. ELK, Martine van, *Early Modern Women's Writing*.

⁷⁸ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 63.

2. LA FIGURA DE LA AUTORA DE COMEDIAS

Probablemente sea el teatro la actividad en donde la mujer más rápidamente alcanzó un reconocimiento a su trabajo y una relevancia social. Desde que a mediados del siglo XVI las compañías italianas recorrieron España con elencos en los que figuraban mujeres, la mujer se adueñó de las tablas y fue figura fundamental para el éxito de cualquier empresa teatral. Esto supuso que, en la formación de compañías, las cómicas tuvieran el mismo papel que los hombres, con los mismos derechos, obligaciones y efectos económicos que ellos. Y, como consecuencia lógica, llegaron a ser autoras de comedias.⁷⁹

La edulcorada descripción de Fernando Doménech invisibiliza la desigualdad entre hombres y mujeres tanto en el gremio del teatro como en otras esferas de la sociedad del Seiscientos. Si bien las actrices de éxito gozaban de privilegios aplicables al género femenino, llegando a hacer carrera y alcanzando autonomía económica, esto solo ocurría en ocasiones. Con independencia de que tuviese o no éxito como actriz, la mujer en el teatro sufría una discriminación que era reflejo de la sociedad en la que vivía: las actrices no podían ejercer siendo solteras a partir de los doce años. Una vez casadas, no podían actuar en una compañía diferente a la de sus maridos.

Estas normas se relajaron sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII, pero eso no significa que la hipervigilancia y persecución por parte de ciertas autoridades siguiera siendo para las mujeres mucho mayor que para los hombres y específica, pues se dirigía hacia la ilusoria preservación de la castidad. La controversia teatral se centraba en la deshonestidad y torpeza que desprendían los cuerpos femeninos. Sumado a estos ataques morales, estaba el trasfondo socioeconómico que permitía la ambivalencia entre participación en labores administrativas de coautoría y la autonomía tras la viudedad, la dependencia matrimonial y la independencia de algunas autoras.⁸⁰ A pesar del crecimiento significativo de autoras al final del siglo XVII, siempre hubo menos mujeres que hombres en puestos de dirección.

⁷⁹ DOMÉNECH, Fernando, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», en HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, I, p. 908.

⁸⁰ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de un espacio profesional*, (tesis doctoral), dir. Fausta Antonucci, Teresa Ferrer Valls, Valencia: Universitat de València, 2006, pp. 483-528.

2.1. Su función en la compañía: una tipología de género

Aunque suele dedicársele poco interés en comparación con la lectura de obras canónicas, en las últimas décadas se ha producido un desarrollo de los estudios de teatro áureo que lo entiende como un dispositivo complejo. La influencia de los estudios culturales ha puesto el acento en el sinfín de personas relacionadas con la puesta en escena e impresión, y la importancia de sus oficios no fue reconocida hasta pasados algunos siglos.

Dentro de este ámbito, las mujeres siguen considerándose una rareza y, a pesar de que existen documentación y estudios, no trascienden un ámbito marginal. *Escribir entre amigos*, el catálogo sobre escritura teatral canónica colaborativa, dedica una nota a pie a las autoras de comedias, donde se menciona a Margarita Zuazo, María Álvarez y Francisca Correa con una expresión de asombro que resulta anacrónica: «incluso se ha documentado a algunas mujeres como ‘autoras de título’», dando a entender que ni siquiera en el entorno especializado se conoce el gran número de autoras de compañía del que actualmente tenemos noticias.⁸¹

En el mundo teatral del Seiscientos, el *autor de comedias* era el director de la compañía teatral.⁸² Este no se correspondía con el ingenio o poeta a quien se le atribuía – con colaboraciones y problemas de plagios – la autoría intelectual de la obra. La función del *autor* era negociar con los arrendadores de los corrales, pedir licencia de representación y lidiar con las distintas autoridades, como el juez protector, los comisarios de la villa, alcaldes y alguaciles. Asimismo, era su tarea pagar a los ingenios por la compra de las obras, las cuales debían someterse a una censura previa a su representación, a pesar de lo errático y asistemático de la censura teatral. También era su labor pagar a los actores de su compañía, contratar nuevos y decidir si entraban o no a formar parte del equipo, decisión que solía someterse a un consenso. La puesta en escena era responsabilidad oficial del autor de comedias, al igual que toda modificación en los diálogos.

Los actores debían seguir un control por parte del autor de comedias, por lo que este debía saber si estaban casados o solteros. A efectos morales, debía velar porque no se realizasen bailes deshonestos ni hubiese travestismo, y que nadie entrase en los

⁸¹ RUBIERA, Javier, «El negocio teatral en el Siglo de Oro», en LOBATO, María Luisa Lobato, MARTÍNEZ CARRO, Elena (coords.), *Escribir entre amigos*, p. 27. En la exposición sí se mencionaban otras autoras como María Candado, María de Córdoba, etc.

⁸² Utilizaremos ambos términos, ‘autora de comedias’ y ‘directora de compañía’ como sinónimos, ya que en el Seiscientos tenían dicho uso, aunque Covarrubias no los menciona ni siquiera en masculino. COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 252.

vestuarios: «y las mujeres no puedan representar y andar en las compañías no siendo casadas, y siéndolo, anden con sus maridos».⁸³ Aunque no se cumplía, y ello fue motivo de quejas y debates de los moralistas, la norma de preservación de la castidad está presente en reglamentos como el emitido por el Consejo de Castilla en 1641 bajo reinado de Felipe IV.

A efectos empresariales, la compañía era una especie de cooperativa cuyo jefe era el *autor*, pero ciertas decisiones se tomaban en conjunto. Esto se transformó con la liberalización de los teatros en el siglo XIX. Los autores de comedias procedían con frecuencia del gremio de actores, pues solían ser actores con experiencia y fama. Las representaciones en la corte multiplicaban las posibilidades de adquirir títulos del rey para representar. El cargo de autor requería poseer una buena suma de dinero para disponer de él a la hora de pagar a los ingenios y actores. También estaba a su cargo la parte de la utilería.⁸⁴ Otra función fundamental de la compañía era la de educar en el oficio y transmitir una serie de saberes y habilidades, no solo de administración sino también relacionadas con la puesta en escena y el recitado.

El aumento de lo que Doménech llamó «proto-directoras» se produce a raíz de su incorporación progresiva en la segunda mitad del siglo XVII. Esto lo comprobamos en nuestro corpus, que hemos elaborado gracias al cruce de diversos catálogos, bibliografía, obras teatrales, impresas y manuscritas, más documentación de archivo.⁸⁵ A partir de ahí hemos confeccionado una base de datos que tiene como objetivo clasificar las autoras de comedias entre finales del siglo XVI y los primeros años del XVIII, centrándose en el cambio producido en el siglo XVII. No se incluyen autoras como Juana de Orozco o María Hidalgo, quienes desarrollaron su actividad a partir de los años treinta del siglo XVIII y de las que se conocen muchos más datos, además de salirse de la cronología.⁸⁶ También hemos excluido a Leonor Pimentel, dama de Isabel de Borbón, que escenificó

⁸³ Cfr. DOMÉNECH, Fernando, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», p. 891.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 891-909.

⁸⁵ FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital, Kassel: Reichenberger, 2008; Manos Teatrales. Disponible en: <<https://manos.net/manuscripts/bne/14-513-f-72-posadas-las-de-madrid-baile>> (Acceso: 15 de marzo de 2021); CATCOM. Disponible en: <<https://catcom.uv.es/consulta/findrecords2.php?-link=Find%202>> (Acceso: 15 de marzo de 2021); HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, I; MATLUCK BROOKS, Lynn, *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel: Reichenberger, 1988; SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro la búsqueda de un espacio profesional*.

⁸⁶ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, I, pp. 59-78.

en 1622 una obra titulada *El vellocino de oro*, junto a la reina, que escenificó a su vez *La gloria de Niquea*.⁸⁷

En cambio, hemos incluido a autoras religiosas, puesto que esto permite ver que hubo dramaturgas que ejercieron como autoras y actrices. Es precisamente el encuentro entre cultura escrita y representación el que nos interesa. Una multiplicación de representaciones de autoras de comedias se produce en la segunda mitad del siglo XVII. Nuestra base de datos lo confirma: de un total de ciento once autoras, hay cincuenta y seis cuyas fechas de representación concretas conocemos. De estas, catorce representaron antes de 1650. Las cuarentaidós restantes desarrollaron su actividad a partir de la segunda mitad del siglo XVII, lo que confirma la idea del aumento de la representación de comedias a cargo de mujeres.

Autora, en definitiva, era quien se encargaba de una compañía, gestionaba la contratación de los actores, organizaba asambleas para tomar decisiones con estos, se encargaba de adaptar a escena la obra del dramaturgo, la compraba, la modificaba si así lo consideraba, y a veces también hacía labor de directora de escena musical. Incluso, en contadas ocasiones, llegó a ser poetisa.⁸⁸

Creemos fundamental señalar la importancia de la función escolar de la compañía, señalada por Mimma de Salvo.⁸⁹ El aprendizaje de los papeles de actores y actrices, la administración de un negocio como la dirección de la compañía y demás labores de contabilidad, suponían un contacto necesario con la cultura escrita. El aprendizaje de los actores, las técnicas de representación, la puesta en escena, labores administrativas, de gestión, prácticas de recitado y, en definitiva, la combinación entre cultura escrita funcional y literaria, dieron como resultado el fermento de una escuela no formal entre los miembros del gremio del teatro profesional. En el seno de dicha escuela informal que era la compañía de cómicos se creó un espacio de circulación de opiniones y mediación cultural que no siempre estuvo controlado por los poderes fácticos.

El género fue causa de precariedad, pues las autoras no eran siempre reconocidas como tales, aunque ocupasen este cargo. Su modo de acceso al empleo fue múltiple y

⁸⁷ El motivo de esta exclusión es centrarnos en autoras de comedias profesionales y religiosas, cuyo acceso a la escenificación y a la cultura escrita estaba más determinado por el género. *Ibidem*, pp. 917-919.

⁸⁸ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro*, pp. 479-482.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 525.

condicionó la aparición de diferentes tipos de autoras.⁹⁰ Las autoras podían ser: hijas, familiares o esposas de autores de comedias, lo que las convertía en coautoras. En un principio, el modo más sencillo de acceso a este oficio fue el matrimonio. Esto podía dar como resultado que estas asumiesen funciones administrativas sin asumir la totalidad del cargo, lo que ligaba su función a una cierta gestión casi doméstica del negocio. Pero otras veces sí que asumían todas las funciones e incluso sustituían a sus maridos cuando estos no podían representar. La mayor parte de las veces, sin embargo, su trabajo real como autoras no era reconocido oficialmente, es decir, el título de autor lo poseía el hombre con el que colaboraban.⁹¹ Un ejemplo claro de esto lo recoge el Diccionario biográfico DICAT al referirse a la autoría de María de Rojas y Heredia en un documento de 1607: «Aunque en el documento son mencionados Alonso de Heredia y su mujer como autores, oficialmente la autoría de la compañía la detentaba el marido».⁹² Eso sí, los documentos notariales, como poderes o testamentos, etc., las suelen nombrar autoras.

Un caso parecido es el de las viudas. Estas asumían frecuentemente con relativa brevedad el cargo del marido antes de volver a casarse y volver a ser actrices en la compañía del nuevo marido. Muchas esposas de autores llevaron a cabo ellas solas las representaciones y contratos de sus maridos tras enviudar. Las autoras autónomas, que representaron durante más tiempo y con mayor solvencia no estaban ligadas a sus maridos ni eran viudas, sino que colaboraban puntualmente con hombres con los que no poseían vínculos familiares o incluso eran ellas mismas las autoras de su compañía con pleno derecho, fácil cuando eran actrices aclamadas y con buen caudal, es decir, riqueza acumulada tras una exitosa carrera dedicada a la representación, como María de Navas o Teresa de Robles. En ocasiones esto se reflejaba en la documentación de modo que eran oficialmente reconocidas como autoras de título, lo que se aprecia en la expresión «autora por Su Magestad».

Las llamadas *autoras de título* contaban con permiso del rey para representar. Mimma de Salvo contabiliza ocho, pero es probable que hubiese más.⁹³ De las autoras autónomas, solamente María de Navas y Teresa de Robles consta que fueron nombradas, en 1687 y 1705 respectivamente, mayordomas de la Cofradía de la Novena, el máximo

⁹⁰ Nos basamos en la tipología acuñada por Mimma de Salvo en su tesis, quien distingue entre coautoras y autoras autónomas, pero matiza una serie de pormenores. *Ibidem*, pp. 483-528.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 490, 531.

⁹² FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital, Kassel: Reichenberger, 2008, [Ficha de María de Rojas y Heredia].

⁹³ *Ibidem*, pp. 521-524. Véase anexo II.

reconocimiento al que podían aspirar junto con el título de Su Magestad. Ambas renunciaron al cargo en favor de sus hermanos.⁹⁴

A partir de los datos consultados, consideramos acertada la hipótesis de Mimma de Salvo que defiende que, aunque el matrimonio no fue garante de la independencia de las autoras, sí constituyó en la primera mitad del siglo un modo de acceso fundamental a la profesión, un trampolín que funcionó como antecedente de lo que luego sería un desarrollo profesional mucho más autónomo. Pero en ningún caso se debió a una voluntad institucional, sino más bien al carácter gremial, cooperativo y familiar de este empleo.

Al margen de la vinculación de la autoría escenográfica con la intelectual en algunas monjas destacadas, muchas más religiosas anónimas ejercieron como autoras en representaciones de autoría intelectual masculina, como las que menciona M. Carmen Alarcón a propósito del estudio del *Festejo cómico de profesión de novicias de 1678* para el convento desaparecido de Santa María de la Pasión, en Sevilla. Alarcón atribuye al poeta y dramaturgo don Alonso Martín Brahones el haber escrito esta obra anónima, entre otras razones, porque a partir de 1671 se prohibieron en el convento de Santa Paula de esta ciudad las representaciones de comedias y autos hechas por actores contratados,⁹⁵ algo que posiblemente ocurrió en otros lugares de la península. Por tanto, a nuestra base de datos habría que sumar muchas otras monjas anónimas que ejercieron de autoras de comedias en sus respectivos conventos, tanto de obras propias como de autoría masculina.

Juan Antonio Hormigón citaba a Luisa de Aranda como la primera mujer que asume la autoría de comedias en España, pero Mimma de Salvo ha proporcionado datos de una autora anterior, la viuda Juana Bautista de León, que representó entre 1571 y 1582.⁹⁶ Hormigón aludía al caso español como un fenómeno que no se daba en otros contextos como el inglés o francés. Insistía en la importancia de algunas escritoras en la asunción de la dirección, algo que nos interesa especialmente.

Este autor contabiliza solamente cuarenta y tres proto-directoras entre los siglos XVII y XVIII.⁹⁷ Mimma de Salvo amplía su corpus a ochenta y cinco para el mismo

⁹⁴ *Ibidem*, p. 519.

⁹⁵ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678», en DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y LOBATO LÓPEZ, María, *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos: Iberoamericana / Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, 1, 2004, pp. 183-192.

⁹⁶ SALVO, Mimma de, «Apéndice: Las autoras de comedias en los Siglos de Oro», pp. 531-538.

⁹⁷ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, I, pp. 21, 35-138.

periodo. Antonio Soriano indicaba, basándose en el DICAT, en toda la Edad Moderna la existencia de sesenta y seis autoras, llegando hasta las primeras décadas del siglo XVIII.⁹⁸ La insuficiencia y falta de homogeneidad de todas estas fuentes confirma la necesidad de un nuevo recuento. Tras cruzar múltiples fuentes, hemos obtenido ciento once autoras, pero sin duda hay más. La base de datos que presentamos en el segundo anexo incluye nueve autoras que no están en los apéndices del trabajo doctoral de Mimma de Salvo ni en Hormigón, los dos catálogos más numerosos recientemente localizados.

A dos de ellas, María y Violante do Ceo – escritoras de teatro conventual (Anexo I)⁹⁹ – las hemos sumado siguiendo los pasos de Doménech con otras religiosas, puesto que la función de la dramaturga religiosa incluía la actuación y la puesta en escena. Como venimos diciendo, nuestro interés reside en la vinculación de lo escrito y lo representado, en los límites entre cultura escrita literaria u oficial y la cultura escrita presente en oficios de carácter marginal y subalterno como los del gremio de actrices y autoras.

2.2. ¿Identidad laboral compartida?

El gremio teatral propiciaba para las autoras de comedias unas condiciones de acceso al trabajo similares a las impresoras – viudas y esposas de impresores no siempre reconocidas en el mundo de la edición o cuyo trabajo era considerado secundario, cuando realmente desempeñaban una labor fundamental¹⁰⁰ – y algunas profesionales de la salud. Llama la atención la existencia, en el plano femenino, de lo que Alison Klairmont-Lingo ha llamado, en el contexto de los empleos en hospitales lioneses del siglo XVI, la «identidad laboral compartida». Consideramos que este concepto invisibiliza la desigualdad de género, pues, aunque Klairmont-Lingo mencione la invisibilización documental de estas mujeres y acierta cuando habla de que su identidad profesional no estaba definida, dicho concepto de identidad compartida, tomado de Natalie A. Zemon

⁹⁸ SORIANO SANTACRUZ, Antonio, «¡Viva la autora que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del siglo de las luces: la autora María Hidalgo», *Dieciocho*, 44.1, 2021, p. 15.

⁹⁹ Véase el Anexo I.

¹⁰⁰ GALLETI, Monica, «Una tipografa per l'università in età moderna: il caso di María Fernández ad Alcalá de Henares», en MARTÍN CLAVIJO, Milagro, MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel, GARCÍA PÉREZ, M.ª Isabel (coords.), *Mujeres dentro y fuera de la academia*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 47-60.

Davis,¹⁰¹ resulta demasiado forzado, pues no se trataba de una identidad laboral compartida, sino más bien, de una profesión no reconocida.¹⁰²

Raúl Villagrasa Elías ha estudiado el fenómeno de invisibilización en el gremio de la salud, la orientación hacia los cuidados y la progresiva desprofesionalización y descalificación laboral de mujeres ligadas a hospitales y conventos de la temprana Edad Moderna, cada vez más recluidas al desempeño de tareas no reconocidas profesionalmente ni dignas de mérito. La profesión de sanitaria no aparece en la documentación oficial, como sostiene Villagrasa Elías a propósito de la sanadora «encasillada en tareas domésticas» en los albores de la Edad Moderna,¹⁰³ interpretación que ahonda en los propósitos generales de Cabré y Ortiz: «las relaciones de género fueron especialmente conflictivas durante los procesos de institucionalización y especialización médicas que, para las mujeres, resultaron ser históricamente de exclusión y subordinación».¹⁰⁴

El fenómeno de las autoras de comedias parece inscribirse en un proceso histórico más amplio en el empleo gremial femenino. Ya fuesen sanadoras, impresoras o autoras, las mujeres ejercían un trabajo que tradicionalmente estaba ligado a un gremio familiar y al que accedían de diversos modos. Como se ha visto, uno de ellos era compartirlo con sus maridos o heredarlo de sus familiares. Muchas viudas asumían temporalmente el empleo del difunto marido, por lo que su independencia no era definitiva. El hecho de no casarse, no estar en la compañía de sus maridos o no tener por marido a un autor facilitaba la tarea a la autora en vías de consolidación, pero el acceso efectivo a la autonomía fue escaso.

Frecuentemente, viudas, esposas y familiares de autores asumieron una serie de labores de manera no oficial, tareas que no implicaban exactamente la asunción de una identidad compartida con los hombres. Sin embargo, la independencia económica

¹⁰¹ DAVIS, Natalie Zemon, «Women in the Crafts in Sixteenth-Century Lyon», en HANAWALT, Barbara A. (ed.), *Women and Work in Preindustrial Europe*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986, pp. 174-175.

¹⁰² KLAIRMONT-LINGO, Alison, «Las mujeres en el mercado sanitario de Lyon en el siglo XVI», en CABRÉ, Montserrat, ORTIZ, Teresa (eds.), *Sanadoras, matronas y médicas en Europa. Siglos XII-XX*, Barcelona: Icaria, 2001, pp. 79, 83, 87-91.

¹⁰³ VILLAGRASA ELÍAS, Raúl, *El renacimiento hospitalario en la península ibérica: una propuesta desde la cultura escrita (1374-1549)*, (tesis doctoral inédita), dirs. Cristina Jular Pérez-Alfaro y Concepción Villanueva Morte, Universidad de Zaragoza, 2022, p. 586.

¹⁰⁴ CABRÉ, Montserrat, ORTIZ, Teresa, «Introducción», en CABRÉ, Montserrat, ORTIZ, Teresa (eds.), *Sanadoras, matronas y médicas en Europa*, p. 23.

atribuida a la clase social de las viudas de autores y garantizada por el sistema gremial es una hipótesis que no hemos podido confirmar. Esto se debe a que la capacidad solvente de muchas autoras llegó solo después de la segunda mitad del siglo, con la relajación de las leyes matrimoniales y la autonomía femenina funcionó mejor con mujeres alejadas de sus vínculos matrimoniales en el mismo gremio.

Es posible que la motivación empresarial fuese, las más de las veces, mantener el sueldo familiar, como parece que ocurrió en el caso de Francisca Verdugo o Fernández, conocida como la viuda de Riquelme, que ejerció temporalmente como directora de compañía en Madrid, en 1655 y 1656, tras la muerte de su marido hasta que volvió a representar como actriz en otra compañía. Solo progresivamente fue conquistando la autora su reconocimiento a lo largo y, sobre todo, al final de dicho periodo, reconocimiento que sería fugaz y no estaría desligado de la difamación que autoras y actrices sufrían. Ejemplo mayor no hay que el de María de Navas, acusada en sátiras y libelos de llevar una desordenada vida sexual (fig. 14).¹⁰⁵ Entre las autoras, las había reconocidas como tales y relativamente independientemente de los hombres, por lo que el término autora de comedias designaba en ocasiones una profesión autónoma y en otras una precaria e invisible.

¹⁰⁵ AGUILAR SALINAS, Marina, «Libelos, autoría y opinión pública en el teatro barroco. El caso de María de Navas», en MARTOS PÉREZ, María Dolores (coord.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 215-236.

Manifesto de María de Navas la Comedianta,
en que declara los juicios recibidos, y causas vi-
gentes que tubo para hacer fuga de la Villa
de Madrid, Corte de Castilla, à la Ciudad
de Lisboa, Corte del Portugal.

Escrito

Por D.^{no} Antonio de Zamora.

No dudo que los señores Conrarios de ambos Corra-
les, el de la Cruz, y el Príncipe, desearian saber
las razones, que he tenido para salir fugitiva
de la Corte de Madrid, el día 7. de Nov. del año pa-
sado de 1695. quando mis achaques, y mis deudas
por comunes apiauos, devian ser Remoras que
pararam el Vapido de este curso de esta veleria
Nave; tampoco extraño los varios juicios, que
aun sobre mi inopinada ausencia Nobles, y
Plebeyos habrian hecho, noticiosos de mi extra-
vagante viage, y mas habiéndose debulgado
en oprubio de mi caridad, y vilipendio de mi
grandes obligac. un Resumen historial de mis

Figura 14. Antonio Zamora, Manifesto de María de Navas la comedianta, Lisboa, 1695, HSML, B2442.

2.3. De mediación cultural y república literaria: diferencia de clase en el acceso a la escritura

El proceso por el cual numerosas actrices profesionales dieron el salto a la dirección de comedias tiene gran interés para la Historia social de la cultura escrita. Se trataba de un cambio social que implicaba mayor prestigio, comodidad y privilegio económico, pues para llegar a ser autora había que tener un desahogo monetario que permitiese hacer una inversión. Aunque el salto de actriz o autora de comedias a dramaturga era cualitativo, en entornos no profesionalizados el acceso a la escritura no se producía como resultado de un ascenso en el escalafón, pues la creación dramática pertenecía a otro ámbito, literario, mucho más elitista e inaccesible para personas de condición media, sobre todo, si eran mujeres.

Actrices y autoras desempeñaron un rol fundamental como mediadoras en la transmisión de la cultura y la opinión que circuló con y alrededor del teatro. A diferencia del teatro profesional, el conventual representado por las propias monjas supone una incorporación crucial al corpus que manejamos para entender la *hibridación laboral* y multidisciplinariedad de actrices, autoras y dramaturgas que gozaron de dicho privilegio. Dicha hibridación parece haber estado generalizada en el espacio conventual. En los corrales y las representaciones palaciegas o callejeras, las autoras solían representar comedias famosas, autos y loas de poetas reconocidos. Ahora bien, la existencia de excepciones – conventuales, pero también alguna profesional, como hemos visto – a esta regla, así como la existencia de dramaturgos emblemáticos como Lope de Rueda, que empezó siendo actor y autor – equivalente de Shakespeare en este sentido, – nos muestra la posibilidad de preguntarnos por el hilo conector de estas tres funciones en el caso del teatro profesional femenino.

Sin embargo, aunque contamos con pocos datos al respecto, se conocen casos de escritura de comedias realizadas por directoras de compañía: conocemos un ejemplo para la segunda parte del siglo XVII y otro que ya roza el siglo XVIII, aunque no se ha podido fechar con exactitud. Ambos de autoras de sainetes que fueron actrices y autoras de comedias, al menos, el primer caso: Margarita Ruano y Amparo Ceballos.¹⁰⁶ Ambas

¹⁰⁶ Este segundo caso, de Amparo Ceballos, no lo contabilizamos en nuestro corpus porque lo consideramos posterior al siglo XVII.

autoras ejercieron la triple función en un espacio, como el corral de comedias, que no estaba destinado a la participación femenina en su totalidad.¹⁰⁷

La diferencia de clase entre el gremio del teatro profesional y la república de las letras también afectaba a las mujeres. Fuesen o no seglares, la mayor parte de las dramaturgas pertenecieron a la segunda. Esto es, mientras que las dramaturgas formaron parte de una red que las mantuvo afines al mundo literario, la corte o el convento; las autoras de comedias y actrices, sin embargo, mantuvieron su situación económico-cultural gremial propia del corral de comedias, dada la diferencia de clase entre unas y otras. Aunque en ninguno de los dos círculos a los que nos estamos refiriendo fuesen reconocidas como iguales por los hombres del gremio, a la segregación sexual se sumaba la segregación de clase. Las autoras y actrices se encontraban entre los ataques de los teatrófobos y el reconocimiento de los teatrófilos. Por su parte, las dramaturgas pertenecían a otro ámbito sociocultural, que era el de ingenios ‘raros’ y más o menos segregados y parodiados por sus colegas masculinos, en el mundo literario más que en el conventual.

2.4. El cuerpo femenino en el tablado: autoras y actrices

Debido a la desbordante cantidad de actrices y a que en este trabajo nos centramos en las figuras de la dramaturga y la autora de comedias por su vinculación más directa con la cultura escrita, hemos decidido no dedicar un apartado exclusivo a las primeras. Sin embargo, en este, sí abordamos la figura de la actriz en tanto que también era, en muchos casos, autora de comedias, es decir, directora de compañía teatral.

En calidad de representantas, muchas autoras de comedias tuvieron éxito en las tablas, y la fama como actriz solía traspasarse a la autoría, como muestran casos como el de Francisca Bezón (fig. 15).¹⁰⁸ Las comediantas eran reclamadas por el público para representar a toda costa, como atestigua la escritura suplicando que se representen comedias de Francisca López, aunque estas reclamaciones se hacían más cuando estas ejercían como actrices que como autoras de comedias:

¹⁰⁷ La Biblioteca Nacional de España la considera autora intelectual y así lo defiende Juana Escabias. Por otro lado, aparece como actriz en el DICAT. No tenemos datos sobre su labor como directora de compañía, pero es posible que su nombre figure en los manuscritos como en otros casos de autoras de comedias, como el de Juana María Ondarro, la Tabaquera. Por tanto, no descartamos la posibilidad de que, además de autora y actriz, fuese dramaturga.

¹⁰⁸ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro*, p. 516.

A V. M. pido y suplico sirva de apremiar a la dicha Francisca López y su compañía a que en efecto cumplan el auto proveído por V. M. [...] y que en efecto pongan los carteles para mañana miércoles y les notifique que asistan a la hora de representación con los apercebimientos necesarios.¹⁰⁹

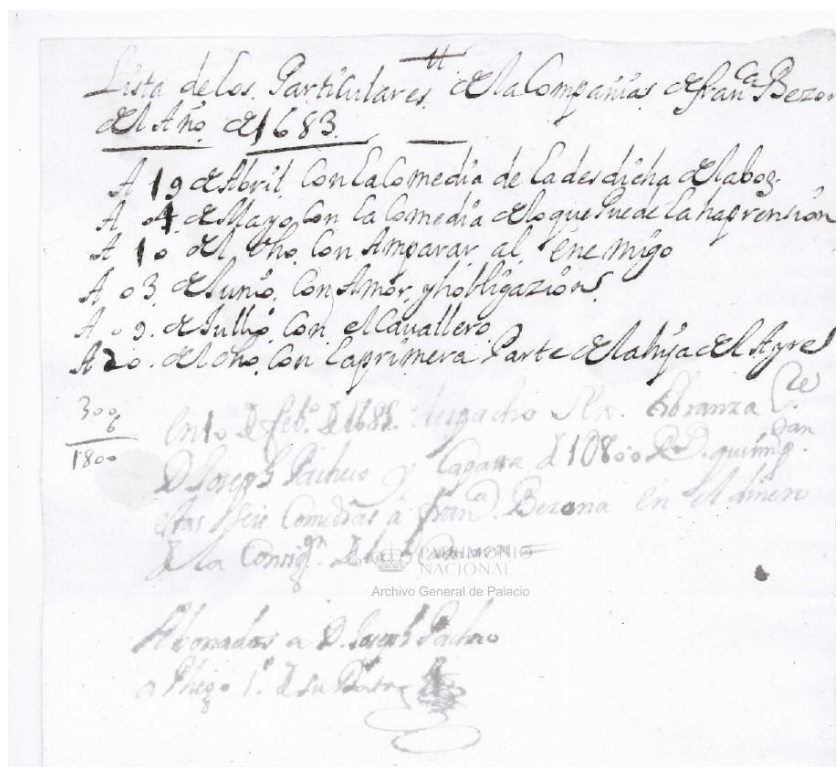


Figura 15. Lista de los particulares de la compañía de Francisca Bezón, s.l., 1683, AGP, Caja 11744/52, Exp. 1, fol. 1r.

El público tenía gran interés en un protagonismo de las actrices más señaladas, lo cual coincide con la mercantilización de la imagen y el cuerpo femeninos producidas ya en el teatro áureo, mercantilización de lo erótico contra la que reaccionaban los teatrófobos con sus medidas morales contra la supuesta vanidad y que formaba parte de una mercantilización de las comedias y la cultura teatral (fig. 16).

¹⁰⁹ Petición para que se representen comedias de Francisca López, Cádiz, 6 de agosto de 1663, Archivo de los Reales Alcázares, Caja 279, Exp. 14, y Caja 279, Exp. 22.



Figura 16. *Alegoría de la vanidad* (s. XVII), Monasterio de las Descalzas Reales. Disponible en: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LaCalderona.jpg>> (Acceso: 31 de enero de 2023)

La ambivalencia barroca admitía la existencia en un mismo plano de romances misóginos dirigidos a las célebres actrices y autoras como Mariana Vaca, Fabiana Laura, La Bezona – «Y en quanto a que se destierren [las comedias] / a Fabiana y su velado, / viniera en ello a tener / otros mejores a mano»¹¹⁰ –, represión de lo sexual entendido como fuente de pecado y resexualización de los cuerpos femeninos en la cultura de masas descrita por Maravall.

Otro caso similar lo muestra la documentación de 1666 y 1677 sobre María Álvarez, *la Perendenga*, actriz y autora, – en 1677 tenemos noticias de que era autora y autónoma – en torno a la cual se desencadenaron una serie de complicaciones, ya que fue detenida

¹¹⁰ *Romance contra las comedias* (1682). Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 525-6.

en dos temporadas consecutivas en el sevillano corral de comedias de la Montería por motivos que desconocemos:¹¹¹

Don Thomas de Oria y Don Miguel de Arce, tenientes desta ciudad, acompañados de diferentes ministros armados y tomando las calles y puertas y deteniendo la gente que había en el dicho corral, pasaron a el cuarto de María Álvarez, autora y segunda dama de la compañía que está representando en el dicho corral, e la sacaron y llevaron presa; y con efecto se le ha dado noticia que lo está depositada en casa de un alguacil de los veinte, y porque en esto se ha procedido con notorio quebrantamiento de jurisdicción en lo putativo y ordinario que compete a estos Alcázares.¹¹²

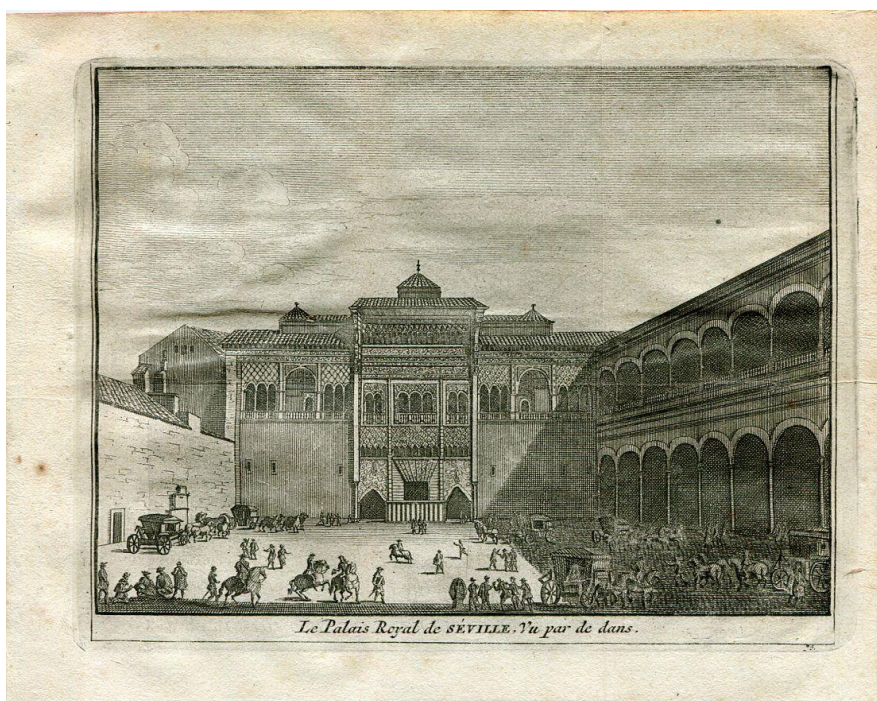


Figura 17. *Le Palais Royal de Séville. Vu par de dans*, en Juan Álvarez de Colmenar, *Les délices de L'Espagne & du Portugal*, Leiden: Pieter Van Der Aa, 1707, BDCYL, p. 428.

Disponible en: <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=9099>>

(Acceso: 31 de enero de 2023).

La retención y traslado de María Álvarez fuera del recinto ocasionó, además de un problema con la autoridad local, la reacción negativa por parte del público al ver que la actriz a quien esperaban no actuaría y que en su lugar habría una sustituta.

¹¹¹ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro*, p. 448.

¹¹² *Auto sobre María Álvarez de 1677*, AGP, Personal, Caja 16633, Exp. 24.

Distinto era el perjuicio que ocasionó este hecho a la compañía, que se traduciría en problemas económicos:

El que entren a prender y sacar las comediantas no había compañía que quiera reponerse a estas vejaciones ni quien se asiente al crecimiento de la renta del dicho corral, exponiéndose al riesgo de quedarse sin representaciones y comedias como esta susodicha por causa de haberse preso dicha comedianta.¹¹³

Su detención podría estar relacionada con una sospecha de violación de alguna de las leyes de decoro y ligada, por tanto, a un trato general hacia las actrices, como parece insinuarse en el texto. Toda esta situación hizo saltar el conflicto entre la autoridad local de Sevilla y el Consejo de Hacienda. Además, el Cabildo pretendía cobrar ocho maravedíes por la entrada en los corrales y establecer leyes distintas a las generales. El proceso muestra cómo se incumplieron las normas cuando los tenientes fueron a detener a la actriz, pues no se podía aplicar justicia ordinaria en los Reales Alcázares (fig. 17), a los cuales pertenecía la jurisdicción del corral.¹¹⁴

El acceso a una mayor exposición de las actrices y autoras no implicó una liberación del escarnio sufrido y la misoginia y el trato diferente por el hecho de ser mujeres. Eso sí, en estos casos, actrices y autoras fueron apropiadas por el aparato comercial del teatro como cuerpos deseables y empresarias que fomentaban el consumo de comedias por el público. Esto, junto con la reprobación de los teatrófobos, ayudó a confirmar la asociación misógina de la dimensión pública del cuerpo femenino con la deshonor y la prostitución, suponiendo, al mismo tiempo, un contraejemplo de aquella.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ REYES PEÑA, Mercedes de los, «El corral de la Montería», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, MARCELLO, Elena E. (coords.), *El corral de comedias. Espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro. 6, 7, 8 de julio de 2004*, Almagro: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 20.

3. LOS USOS GRÁFICOS DE LAS AUTORAS

El acceso a la cultura escrita por parte de actrices y autoras fue mucho menor en el gremio del teatro comercial que en ámbito literario y conventual. Esto se debe en mayor medida a diferencias de clase que posibilitaban el acceso a la cultura humanística en el caso de las poetisas y las monjas con recursos. Cuando las autorías poseían herramientas gráficas, estas estaban orientadas más hacia la labor de gestión, administración, que incluye el memorial dirigido al rey para solicitar permiso oficial. En casos que aún se consideran excepcionales se han documentado obras dramáticas atribuidas a las mujeres pertenecientes a este gremio de actrices profesionales. Esto no significa que no pueda haber más. De hecho, la documentación indica que algunas de las autoras y coautoras de comedias sabían escribir y firmar,¹¹⁵ mientras que otras aprendieron a firmar durante el desarrollo de su carrera. Un ejemplo claro de esto último es el de la actriz y autora María Clara de Flores y Marrón, apodada ‘Mariflores’, quien no sabía firmar en 1606, pero aprendió y consta una firma suya en 1610.¹¹⁶ Algunas autoras no sabían firmar o eran sus maridos quienes firmaban en su nombre, dando por hecho que no sabían.¹¹⁷ Del corpus de ciento once autoras de comedias, hay noticias de que dieciocho (un 16,2%) de ellas sabían firmar, mientras que trece (un 11,7%) no sabían. Del resto, no tenemos noticias sobre sus competencias en el terreno gráfico.¹¹⁸

Muchos documentos pertenecientes al gremio de actrices y autoras muestran el escaso nivel de competencia gráfica de estas: «no firmo por no saber». Así dice el testamento de la actriz Magdalena de Salinas, mujer de Francisco de la Calle, representantes de la compañía de Juan Fernández de Tapia.¹¹⁹ La actriz Bonifacia Camacho en su testamento presenta una expresión similar: «no lo firmó porque dijo no saber; a su ruego lo firmó un testigo».¹²⁰

¹¹⁵ Recordamos la argumentación de autores como Dadson en favor de la insuficiencia de la firma como documento indicativo de la alfabetización. Sin embargo, es uno de los recursos con los que contamos para la Edad Moderna, pero sigue siendo precario y precisaría de un estudio comparativo con otros documentos. DADSON, Trevor J, «Literacy and Education in Early Modern Rural Spain: the case of Villarrubia de los Ojos», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 7-8, 2004, p. 1017.

¹¹⁶ Véase el Anexo II.

¹¹⁷ FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, [Ficha de María de Rojas y Heredia].

¹¹⁸ Véase el Anexo II.

¹¹⁹ *Testamento de Magdalena de Salinas*, Valladolid, 1653, AHPV, Protocolos notariales, 1787.

¹²⁰ *Testamento de Bonifacia Camacho*, Valladolid, 18 de diciembre de 1699, AHPV, Protocolos notariales, 3031.

Otras sí firmaban, pero su firma era distinguible de la caligrafía del resto de escribientes del documento. Los mismos rasgos se repiten en muchas firmas de actrices y autoras: el tamaño de la grafía era mayor, mostraba una menor cursivización que el resto del texto, que generalmente era un documento notarial redactado por un escribano. Se aprecia una separación entre las letras, lo que de nuevo alude a la ausencia de trazo ágil. En ocasiones, se detecta una mayor fuerza y carga de tinta en la firma que en las demás rúbricas y el resto del documento. Todo ello denota una baja competencia gráfica o una falta de seguridad al escribir, fruto de la aquella. Esto también ocurría en numerosas firmas masculinas, puesto que, como es sabido, el género no afecta por sí solo a la escritura del siglo XVII, sino que la diferencia de clase es, como en cualquier sociedad, un factor indispensable para el ejercicio de la escritura.¹²¹ Dicho rasgo ha sido denominado por Armando Petrucci «desigualdad gráfica», aludiendo a que la escritura es uno de los usos culturales que menos distribuidos están a nivel social, esto es, cuya distribución es más desigual o menos uniforme.¹²²

A pesar de las desigualdades sociosexuales como condición de posibilidad del acceso a la escritura, las autoras de comedias se sirvieron de un uso instrumental de esta, sobre todo, para realizar peticiones e instancias oficiales. Aunque no todas sabían firmar, sí hicieron uso de la escritura como herramienta burocrática por medio en ocasiones de intermediarios gráficos.

El fenómeno se advierte en el inventario de bienes de Luisa López de Susaete, realizado en Valladolid. La actriz y autora de comedias firma ella misma el documento y en la rúbrica se aprecian los rasgos mencionados.¹²³ Otra autora, Ángela Barba, en una carta de poder para representar comedias, a favor del representante Juan Manuel, presenta una signatura parecida que vuelve a llamar la atención sobre su nivel de alfabetización.¹²⁴ La actriz María Antonia de Azia, de la compañía de Vicente Camacho, presenta una firma

¹²¹ *Auto sobre María Álvarez de 1676*, AGP, Reales Alcázares de Sevilla, Caja 201, Exp. 5; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «El mejor retrato de cada uno». La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII», *Hispania. Revista española de historia*, 65, 221, 2005, p. 872.

¹²² PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura*, pp. 21-40.

¹²³ *Bienes de Luisa López de Susaete, actriz y autora*, Valladolid, 31 de diciembre de 1679, AHPV, Protocolos notariales, 19613/843.

¹²⁴ *Poder de Ángela Barba a Juan Manuel representante*, 5 de enero de 1684, AHPV, Protocolos notariales, 2730/496, fols. 448r-449v.

testamentaria que indica un nivel de competencia gráfica similar a los anteriores.¹²⁵ Sirva este memorial de parte para ilustrar lo que decimos:¹²⁶

Señor,

María Álvarez, autora de comedias, por sí y en nombre de la compañía dice que, estando ya con el carruaje puesto para hacer su viaje de orden del rey su magestad, con la comedia del caballero en el Real Sitio del Buen Retiro y que, habiendo obedecido los que hacen el viaje, la ejecutan por la detención del día por cuya causa está detenida y haciendo costa suplico a vuestra magestad, sea servido de mandar se la pague el particular y la detención para salir de este empeño y seguir su compañía y en ello recibirá merced.¹²⁷

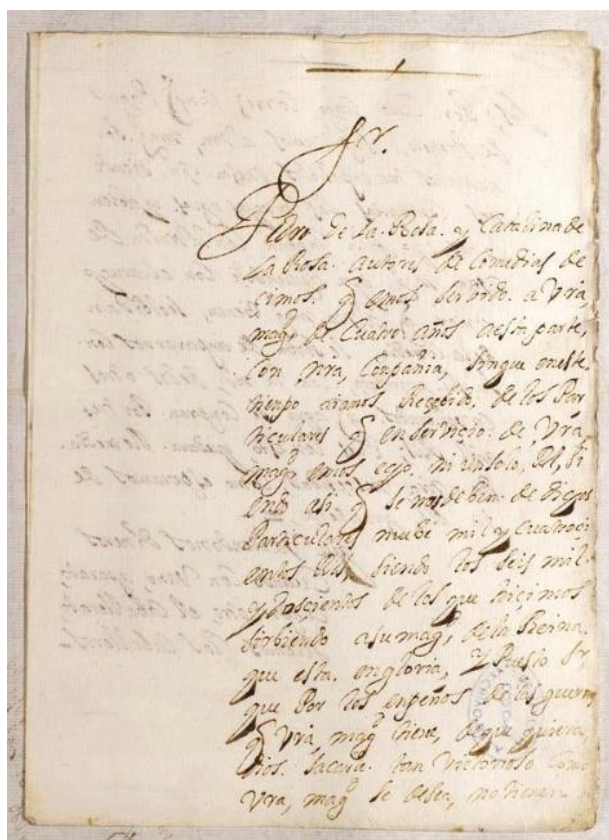


Figura 18. Orden relativa a la retribución de unas comedias que se han representado en Palacio del Real de Valencia, 1645, ACA, Consejo de Aragón, Legajos, 1355, nº 033, fol. 3r.

¹²⁵ Testamento de María Antonia de Azia, Valladolid, 4 de junio de 1694, AHPV, Protocolos notariales, 2950.

¹²⁶ El 'memorial de parte' es una instancia o solicitud formal dirigida a una autoridad oficial que contiene, junto con la súplica, una breve exposición de motivos. Se corresponde con el segundo significado de 'memorial' del DRAE: «Papel o escrito en que se pide una merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que se funda la solicitud». Disponible en: <https://dle.rae.es/memorial> (Acceso: 22 de diciembre de 2022).

¹²⁷ Memorial de María Álvarez, s.l., 1691, AGP, Administraciones Patrimoniales, Real Sitio del Buen Retiro, Caja 11744, Exp. 80, pliego 2.

Al igual que en el anterior memorial de María Álvarez, el siguiente testimonio evidencia, más allá del uso instrumental y propio de la escritura en ciertos gremios para realizar trámites burocráticos,¹²⁸ una creciente capacidad de agencia en manos de mujeres pertenecientes al gremio de comediantes. Dicha capacidad se traduce en una creciente habilidad de argumentar sobre la necesidad social de las representaciones, lo que constituye en sí mismo un elemento de apoyo a los teatrófilos y una autodefensa de su compañía de actores, empresa que, en muchas ocasiones, sufría precariedad e impago.

La autora de comedias Catalina de la Rosa no aparece en muchos catálogos ni fuentes, salvo como autora de dos memoriales: en primer lugar, un memorial fechado en 1645, que se conserva en el Archivo de Aragón (fig.18) y, en segundo lugar, otro documento similar, fechado en 1649 y conservado en el Instituto Valencia de don Juan (fig. 19). El primer documento la describe como actriz, autora y esposa de Pedro de la Rosa, autor de comedias.¹²⁹

Catalina de la Rosa nació como Catalina Nicolás, pero cambió, al casarse con Pedro de la Rosa, su apellido por el del marido. La compañía de este desarrolló su actividad entre aproximadamente 1613 y 1675, y tuvo gran éxito dentro y fuera de la península, pues llegó a representar en París. El matrimonio tuvo un hijo, Pedro, que nació en Valladolid en 1635.¹³⁰

El primer documento que menciona a Catalina de la Rosa lo hace a propósito de un memorial, presentado el 19 de noviembre de 1645, que escribieron ella y Pedro de la Rosa, pero donde consta la firma de la autora de comedias. A ambos se los señala como autores de comedias que solicitan al rey, presidente de las Cortes valencianas, que les pagase por haber representado para los reyes en los últimos cuatro años. La deuda contraída era de 9.400 reales. Si no les pagaban, algo que era habitual dado el conocido retraso y el impago sufrido por las compañías de teatro en el Seiscientos, el matrimonio

¹²⁸ Esto se enmarca en el contexto donde abundan semialfabetizados y analfabetos en entornos de transmisión de la cultura escrita como los alrededores del teatro. El progresivo desarrollo de prácticas de escritura ligadas a la funcionalidad laboral se aprecia en estas fuentes. Véase: PETRUCCI, Armando, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, pp. 47, 158.

¹²⁹ *Orden relativa a la retribución de unas comedias que se han representado en Palacio del Real de Valencia*, 1645, ACA, Consejo de Aragón, Legajos, 1355, nº 033.

¹³⁰ DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, «Comediantes de otros siglos: Pedro de la Rosa», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 101, 1932, pp. 133-153.

proponía como alternativa que se les concediesen dos o tres privilegios de caballerato, que se podían comprar en Cataluña y Valencia, pudiendo así sacar renta de ellos.¹³¹

El día 24 del mismo mes, Pedro de la Rosa recibió dos mil reales de plata, como atestigua otro documento del mismo expediente.¹³²

El texto ha sido transcrito con objeto de una investigación publicada en el Archivo de la Corona de Aragón. Nos remitimos a la transcripción publicada con objeto de dicha investigación:

[cruz]

Señor,

Pedro de la Rosa y Catalina de la Rosa, autores de comedias, deçimos que emos servido a Vuestra Magestad de quatro años a esta parte con nuestra compañía, sin que en este tiempo aiamos reçevido de los particulares que en serviçio de Vuestra Magestad emos echo ni un solo real, siendo así que se nos deben de dichos particulares nueve mil y quatroçientos reales, siendo los seis mil y dosçientos de los que hicimos sirviendo a su magestad de la Reina, que está en gloria. Y puesto, Señor, que por los enpeños de las guerras que Vuestra Magestad tiene, de que quiera Dios sacarle tan victorioso como Vuestra Magestad se desea, no tienen los por cuyo cargo corre con qué pagar de prompto, suplicamos a Vuestra Magestad, por hallarnos tan empeñados en esta ciudad, siendo nos contrarias las muchas aguas, y habiéndonos echo falta la gente, con la venida de Vuestra Magestad, que siguiéndole con el mucho amor que a Vuestra Magestad tienen, se olvidan de la comedia, se sirba de anpararnos con su Real grandeça, con la merced de dos o tres cavalleratos, que aquí se conpran. Por tres mil reales, pues con esto quedará remediada nuestra nesçesidad, como esperamos de su Real grandeça,

que valiéndonos dineros,
cuando, con vano aparato,
conpre otro el caballerato,
seremos los caballeros.

[al dorso] Señor. Catalina de la Rosa.¹³³

¹³¹ *Orden relativa a la retribución de unas comedias que se han representado en Palacio del Real de Valencia*, 1645, ACA, Consejo de Aragón, Legajos, 1355, nº 033.

¹³² *Ibidem*, fol. 2r.

¹³³ Véase: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/archivos-aca/actividades/documentos-para-la-historia-de-europa/dphe-catalina-de-la-rosa.html>> (Acceso: 20 de diciembre de 2022), donde se transcribe.

Tenemos noticias, por el segundo documento, de que Catalina escribió un memorial en el año 1649 solicitando título oficial para representar con su compañía.¹³⁴ En el documento, la autora de comedias se dirige al rey, ante la ausencia de respuesta del Consejo de Castilla a su solicitud para representar con su compañía. En el memorial, la autora defiende que su actividad es útil para la sociedad del Seiscientos.

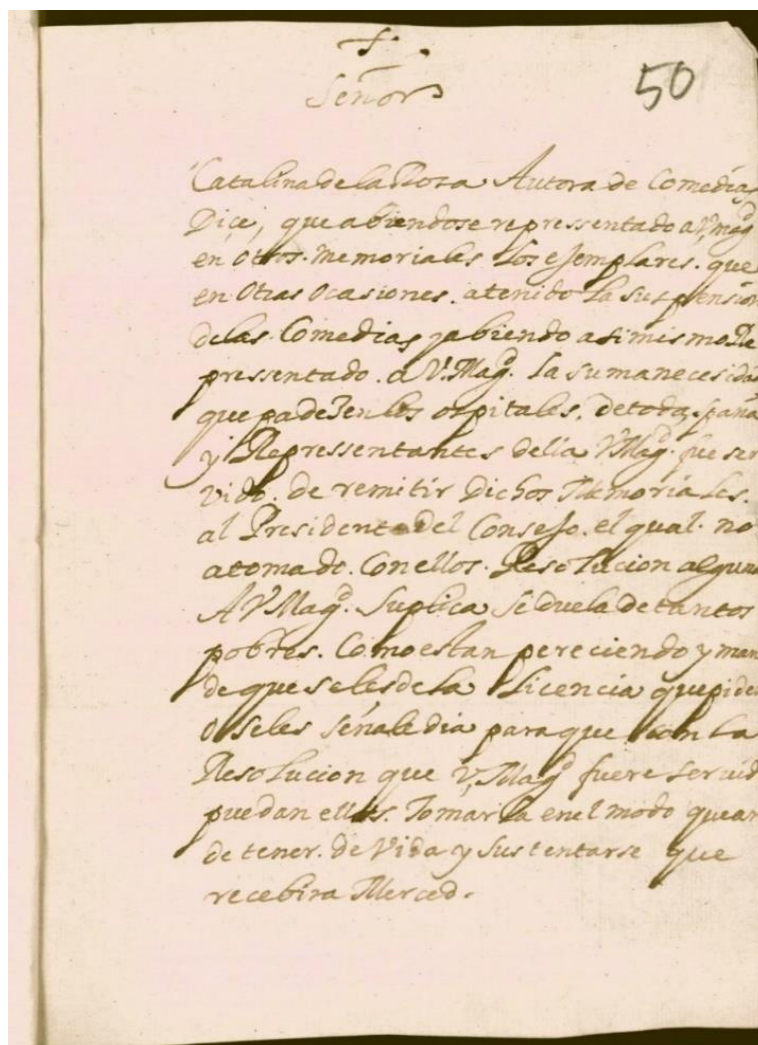


Figura 19. Petición de Catalina de la Rosa a su Magestad para representar comedias, 1649, IVDJ, Teatro, 26-II-12, fol. 50r.

¹³⁴ Agradezco el hallazgo del manuscrito a los investigadores Monica Galletti y Antonio Castillo Gómez: *Petición de Catalina de la Rosa a su Magestad para representar comedias*, 1649, IVDJ, Teatro, 26-II-12, fols. 48r-53v.

No era raro que esta autora escribiese una petición para representar comedias, pues era habitual que los autores pidiesen licencia apelando a la importancia de sufragar hospitales de pobres y enfermos, y a la necesidad de acabar con la miseria sufrida en las compañías, como sucede en otra petición, en este caso, de Antonio de Prado, marido de la autora Mariana Vaca de Morales, a quien le cedió su compañía para representar comedias el 16 de febrero de 1651.¹³⁵

Tras haber reclamado la autora una respuesta a su petición, esta fue denegada por el rey y el Consejo debido, según consta en el documento, al «tiempo de luto», el 23 de diciembre de 1649.¹³⁶ No está claro el motivo del rechazo del rey a que Catalina de la Rosa representase alegando el luto como razón, puesto que Isabel de Borbón había fallecido en 1644, y Baltasar Carlos en 1646. Felipe IV contrajo matrimonio con Mariana de Austria el 7 de octubre de 1649, cuya entrada se celebró en Madrid el 15 de noviembre de aquel año.¹³⁷ La mayoría de los estudios señalan 1649 y concretamente la fecha de la boda real como periodo de reapertura de los teatros,¹³⁸ con una renovación de las normas que estaba orientada a la depuración temática y las buenas costumbres.¹³⁹

No es de extrañar esta negativa, teniendo en cuenta la escasez de concesiones de títulos a autoras; recordemos que Mimma de Salvo contabilizaba ocho autoras con título oficial. Y con los autores la cosa no parecía ser mucho mejor. Se sabe que se emitieron títulos en cinco ocasiones: en 1598, se autorizó a seis autores; en 1603, a ocho; en 1615 y 1641, a doce; en 1644, a ocho. Lo que hace un total de treinta y cuatro títulos oficiales. Sin embargo, ello no impide que hubiese autorizaciones y licencias de representación concedidas oficialmente a lo largo de este periodo.¹⁴⁰

¹³⁵ *Petición de Antonio de Prado a su Magestad para representar cuatro comedias en Madrid*, IVDJ, Teatro, 26-II-12, fols. 58-59v; SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro*, p. 338.

¹³⁶ *Petición de Catalina de la Rosa a su Magestad para representar comedias*, IVDJ, Teatro, 26-II-12, fols. 49r, 51v.

¹³⁷ VAREY, John E., SHERGOLD, N.D., «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, 62, 3, 1960, pp. 297, 203-3; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2016, p. 66.

¹³⁸ RUANO DE LA HAZA, José María, «Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro. Calderón, las Ordenes militares y la Inquisición», en APARICIO MAYDEU, Javier (coord.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid: Istmo, 2000, II, p. 195.

¹³⁹ SHERGOLD, N. D., VAREY, J. E., *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: estudio y documentos*, 1, Londres: Tamesis, 1971, p. 171; SCHACK, Adolf Friedrich von, *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, Madrid: M. Tello, 1887, IV, pp. 174-175.

¹⁴⁰ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro*, p. 513.

La muerte del rey, con su consiguiente periodo de luto, no llegaría hasta 1665 y duraría dos años.¹⁴¹ El corral del Príncipe fue reparado entre el 4 de noviembre de 1649 y el 4 de enero de 1650. En marzo de aquel año, el Consejo dictaminó que se pagasen los gastos de las reparaciones con los primeros ingresos de la representación de los autos del Corpus. Una vez celebradas las bodas reales, el luto real había terminado, y por tanto se podía representar nuevamente en palacio y en los corrales. En el Archivo de Palacio hay documentación sobre representación de comedias los días 4, 20 y 25 de junio de 1649 y 26 de agosto. Este último día se corresponde con una concesión de permiso para representar comedias en Madrid.¹⁴² Tal vez la negativa a Catalina de la Rosa fuese un rechazo tardío que alegaba un luto que oficialmente ya no existía, pero que se fue extinguiendo poco a poco durante aquel mismo año.

El memorial remite al lugar común de los teatrófilos frente a los opositores del teatro en la controversia. Su argumento consistía en la aspiración a frenar la miseria de los hospitales y la pobreza en general:

[cruz]

Señor,

Catalina de la Rosa, autora de comedias, dice, que habiéndose representado a Vuestra Majestad en otros memoriales los ejemplares que en otras ocasiones ha tenido la suspensión de las comedias y habiendo asimismo representado a Vuestra Majestad la suma necesidad que padecen los hospitales de toda España y representantes della, Vuestra Majestad fue servido de remitir dichos memoriales al presidente del Consejo, el cual no ha tomado con ellos resolución alguna.

A Vuestra Majestad suplica se duela de tantos pobres como están pereciendo y mande que se les dé la licencia que piden o se les señale día para que, con la resolución que Vuestra Majestad fuere servido, puedan ellos tomarla en el modo que han de tener de vida y sustentarse que recibirá merced.¹⁴³

Muchas actrices que accedían a la profesión desde fuera del gremio familiar, el principal medio de acceso, lo hacían desde posiciones que podrían calificarse de subalternas y marginales. Así, muchas que luego llegaron a ser autoras eran huérfanas,

¹⁴¹ *Anuncios y horas de funciones sin precisarse las mismas*, Madrid, 1667, AVM, Legajo sección 3_476_5, fols. 1-2.

¹⁴² VAREY, John E., SHERGOLD, N.D., «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid», pp. 300-301.

¹⁴³ *Petición de Catalina de la Rosa a su Magestad para representar comedias*, IVDJ, Teatro, 26-II-12, fol. 50r.

cortesanas, expósitas, criadas o esclavas,¹⁴⁴ lo que no determinaba su analfabetismo, pero sí era un condicionante importante. Dado que algunas de ellas aprendieron a firmar o tuvieron conocimientos básicos de cultura e instrucción, podemos concluir que su nivel de alfabetización oscilaba mucho en función de cada caso entre el semianalfabetismo gráfico, el semianalfabetismo funcional e incluso el alfabetismo instrumental y profesional, concretamente, el último, en el caso de autoras como Margarita Ruano.¹⁴⁵ Junto con los testimonios de firmas, otros muchos documentos pueden contribuir a reflejar tanto la actividad profesional de estas autoras como también el recurso a distintas prácticas de escritura, ya fuesen autógrafas o delegadas.

¹⁴⁴ SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro*, pp. 120, 289-293.

¹⁴⁵ PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura*, pp. 29-30, para los distintos tipos de alfabetización que acabo de señalar.

TERCERA PARTE

UN RETRATO DE LO QUE PASA EN EL MUNDO:
ESCRITURAS CALEIDOSCÓPICAS



CAPÍTULO IV

FEMINIDADES TRANSGRESORAS

Escribir significa convertir su cuerpo en lenguaje y en «superficie de la expresión artística»¹

1. LA DAMA HECHIZADA: TRAICIÓN Y TRANSGRESIÓN EN MARÍA DE ZAYAS

María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1590–1661) es conocida por ser la primera novelista española. En el siglo XVII, la hibridez propia de este género consistía en relatar una serie de aventuras encadenadas e incorporaba resonancias del romance medieval y de las llamadas novelas cortesanas, inspiradas en los *novellieri* italianos. Las *Novelas ejemplares y amorosas* y su segunda parte, *Desengaños amorosos* o *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, se publican por primera vez en 1637 y 1647 respectivamente,² siguiendo de cerca el éxito editorial de Miguel de Cervantes tras publicar sus *Novelas ejemplares* en 1613.³ Se volvieron a editar seis veces más en ese siglo y cinco el siguiente, a veces juntas y otras por separado.⁴ Algunas se adaptaron póstumamente a la escena, como *El castigo de la miseria*, impresa en Madrid en 1749 por Juan Claudio de la Hoz y Mota.⁵

¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 350. Si Lewandowska introduce así el *argumentum ad experientiam* como un modo concreto de autorización para escribir refiriéndose a la escritura mística femenina, nosotros consideramos que toda toma de la pluma implica, igual que la existencia misma, en el fondo una transformación del cuerpo en lenguaje.

² ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Eduardo Rincón (ed.), Madrid: Alianza, 1968, p. 8.

³ CORTÉS TIMONER, M^a Mar, «María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres», *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 2, 2016, pp. 143-158.

⁴ Licencias de reimpresión de la obra *Novelas ejemplares y amorosas* de María de Zayas y Sotomayor solicitadas por los impresores Pedro Marín y Plácido Barco López (1785-1795), AHN, Consejos, 5549, Exp. 5.

⁵ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 366.

Comedia famosa. De la traición
en la amistad. Poa.

Los que en ella se.

r Marcia r Lido.
r Fenisa r Gerardo
r Celisa r Don Juan
r Laura r Sauro.
r Felis Leon -
r Antonio y Fabio

Jornada Primera

Salen Marcia y Fenisa.

Marcia — Vico mo. digo. a Liseo.
en el prado el otro día.
Con mal gala que nar. ciso
ma. bella y gallardía
Puso los got. en mi
genellos. mis mos. me ynbia
Aquel niño. que dicen
que bebe. por la uista
Fueron los mis. las puertas.
pues con no. table. oviada
se entro por ellos a Salma
sin respetar. a sus. ni na. s



Figura 20. María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, s.n., s. XVII, BNE, RES/173, fol. 1r.

De su única comedia conservada, *La traición en la amistad*,⁶ se conoce una suelta manuscrita que contiene una firma atribuida a su autora (fig. 20).⁷ La introducción a la edición de 2006 de Michael J. McGrath, que parte de un texto de 1997 de Teresa Scott Soufas, sostiene que la comedia debió ver la luz pública antes de 1632, es decir, antes de la primera edición de las *Novelas ejemplares y amorosas*, y se estima que se compuso aproximadamente entre 1618 y 1620.⁸ La fecha, previa a 1632, señalada por Scott Soufas, coincide con la que propone Alba Urbán Baños, no tanto por la referencia de Pérez Montalbán donde menciona que Zayas tiene una comedia «de excelentes coplas», sino porque Urbán Baños sitúa la fecha de composición entre 1617 y 1622, fecha de su participación en la academia madrileña dirigida por el dramaturgo Medrano, quien compuso y probablemente representó su comedia *Lealtad, amor y amistad*, similar a la de Zayas. También participó en la academia de Mendoza entre 1623 y 1637, tras lo cual se retiraría de la corte.⁹

1.1. Fama de *La traición en la amistad* en el mundo de las letras

La difusión de las novelas cortas de Zayas nos informa de la relevancia que tuvo en su tiempo. Esta difusión se registró en toda Europa, sobre todo en Francia e Inglaterra, donde fue traducida y adaptada, en ocasiones, borrándose su nombre o atribuyéndose a escritores como Cervantes. Algunas pasaron desapercibidas entre las *Novelas ejemplares* del autor castellano. Zayas llegó a ocupar un puesto en la biblioteca de figuras tan relevantes como Samuel Pepys.¹⁰ Los argumentos de sus novelas se relacionan con los de Aphra Behn,

⁶ El título de esta parte alude al sugerente final de la definición de comedia de Covarrubias: «En fin, un retrato de todo lo que pasa en el mundo». COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pp. 583-4.

⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, s.n., s. XVII, BNE, RES/173. Es una de las pocas comedias de dramaturgas áureas que se encuentran en la base de datos Manos Teatrales, disponible en <<https://manos.net/manuscripts/bne/res-173-traicion-la-en-la-amistad>> (Acceso: 17 de septiembre de 2022). En BIESES hay una copia recientemente digitalizada de la versión manuscrita de la Biblioteca Nacional a la que se accede a través de Cervantes virtual. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-traicion-en-la-amistad-manuscrito-comedia-famosa-inc-vi-como-digo-a-liseo-exp-para-que-su-casa-sepa-0/>> (Acceso: 30 de septiembre de 2022).

⁸ MCGRATH, Michael J., «Introducción», en ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, s.n., s. XVII, Michael J. McGrath (ed.), Newark: European Masterpieces, 2006, p. 9; SCOTT SOUFAS, Teresa, *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1997.

⁹ URBÁN BAÑOS, Alba, «'Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin': La (in) fidelidad en comedias de autoría femenina», en BARÓN CARRILLO, Inmaculada, GARCÍA-LARA PALOMO, Elisa, MARTÍNEZ NAVARRO, Francisco (eds.), *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, p. 51, nota 15; URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro* (tesis doctoral), dir. Rosa Durán, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, pp. 88-98.

¹⁰ ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Aphra Behn y María de Zayas. En busca de una tradición (im)propia», *Hispanic Journal*, 29, 1, 2008, pp. 24-25.

con quien guardan un parecido notable, no solo en sus personajes femeninos activos y pasionales, sino también en la afirmación de la autoridad femenina a la hora de escribir. Esto, sumado a otros datos como que la autora inglesa encontraba fácil leer en español, sugieren la posibilidad – defendida por Nieves Romero-Díaz – de que esta leyese las novelas de Zayas e incluso sacase de estas o de sus versiones francesas argumentos e inspiración para las suyas.¹¹

Zayas mantuvo amistad con escritoras como Ana Caro y doña Ana Inés Victoria de Mora y Aguilar, quienes le dedicaron sonetos y décimas.¹² El carácter intertextual del teatro se muestra en la extracción de unos versos pronunciados por Marcia que inauguran la segunda jornada de la comedia *La traición en la amistad*. Marcia era una de las damas enamoradas de Liseo, quien a su vez amaba a Fenisa y que había agraviado previamente a Laura. Algunos versos se conservan en una compilación manuscrita de poesías de autoras áureas.¹³

Sobre la representación de su comedia, útil para entender su relevancia en la esfera pública, no se conocen datos directos, aunque una serie de referencias indirectas ayudan a reconstruir algunas aproximaciones. Urbán Baños ha desarrollado la hipótesis que planteó Susana Paun de García sobre la representación privada de *La traición en la amistad*, vinculada quizás a una de las academias en las que el manuscrito podría haber circulado.¹⁴ La fama de otros escritos de la autora hace de la circulación y representación de su comedia una posibilidad verosímil. Susana Paun de García ha postulado la posibilidad de que Zayas hubiese pensado en incluir su comedia en las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), haciendo circular previamente el manuscrito en alguna academia literaria.

¹¹ *Ibidem*, pp. 28-32.

¹² CARO MALLÉN, Ana, *Décimas a María de Zayas*, HSML, B2466, fols. 353-354; MORA Y AGUILAR, Ana Inés Victoria, *Soneto a María de Zayas*, HSML, B2466, fol. 355.

¹³ «Amar el día, aborrecer el día, / llamar la noche y despreciarla luego, / temer el fuego y acercarse el fuego, / tener a un tiempo pena y alegría. / Estar juntos valor y cobardía, / el desprecio cruel y el blando ruego, / temor valiente y entendimiento ciego, / atada la razón, libre osadía. / Buscar lugar donde aliviar los males, / y no querer del mal hacer mudanza, / desear sin saber qué se desea. / Tener el gusto y el disgusto iguales, / y todo el bien librado en esta esperanza, / si aqueste no es amor no sé qué sea». ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 58; ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Definición del amor. Soneto*, HSML, B2466, fol. 206. La poesía recuerda al célebre soneto *Esto es amor*, de Lope de Vega, también en rima consonante, aunque los últimos tercetos no están encadenados como en Lope, sino que siguen la forma CDE. VEGA, Lope de, «Soneto 126», *Rimas* [1602], Valparaíso: Editorial del cardo, 2006, pp. 85-86.

¹⁴ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, p. 93.

Las academias eran espacios donde solían comentarse obras teatrales, pues el teatro, igualmente en verso, era considerado una extensión del género poético. Es posible que la «comedia de excelentes versos» escrita por Zayas a la que hacía referencia Montalbán fuese *La traición en la amistad*, aunque, como sostiene Paun de García, no es posible afirmarlo con rotundidad, pues podría referirse a otra. De igual modo, tampoco es posible asegurar si no imprimió su comedia y, si esto fue así, por qué lo hizo, si fue porque sus colegas la animaron a editar sus textos en prosa antes que su teatro, o por qué otra razón.¹⁵

Urzáiz añade que, según el historiador Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado,¹⁶ en 1635, antes de publicar sus novelas, Zayas era conocida como poetisa – sinónimo en ocasiones de dramaturga – y algunas composiciones líricas podrían haber visto la luz pública en el teatro, «al cual dio varias comedias que tal vez se conservan entre el copioso repertorio de las anónimas».¹⁷ Dadas las fechas estimadas de composición, nos inclinamos a pensar que en la Academia Selvaje (1612-1614) no pudo ser. Por eliminación, pensamos que pudo circular en la Academia de Madrid (1623-1626), presidida por Sebastián Francisco de Medrano y que frecuentaron Lope de Vega y Alonso Castillo Solórzano.¹⁸ El reconocimiento de la autora por una parte de la república de las letras pudo condicionar la representación del texto.

Al circular sus textos en academias literarias ante una minoría letrada, la noción de publicidad debe matizarse. Los textos atribuidos a Zayas fueron recibidos y apropiados por una élite cultural que la animó a publicarlos, al menos, sus novelas cortas. La fama que alcanzó como escritora de ficción superó a muchos y se la sitúa junto a Cervantes y Mateo Alemán entre los más editados del siglo.¹⁹

En cuanto a su comedia, esta no sufrió la misma suerte. Es posible que, de existir más comedias suyas, como aseguraba La Barrera, estas hayan sido parcialmente convertidas en poesías, como la *Definición del amor*.²⁰ Pero no tenemos elementos para asegurar el acceso del público heterogéneo de los corrales u otros espacios a esta pieza.

¹⁵ PAUN DE GARCÍA, Susana, «Traición en la amistad de María de Zayas», *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, p. 390.

¹⁶ Al que de ahora en adelante nos referiremos como La Barrera.

¹⁷ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 737.

¹⁸ Rosa Navarro Durán atribuye a este autor – afirmando hechos históricos a partir de un estudio centrado casi exclusivamente en textos de ficción – la autoría de las obras de Zayas. NAVARRO DURÁN, Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.

¹⁹ MCGRATH, Michael J., «Introducción», en ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 8.

²⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Definición del amor*, fol. 206.

Nieves Romero-Díaz y, antes que ella, Teresa Scott Soufas han leído la comedia como un modo ambivalente de aceptar la convención teatral masculina, cuestionándola a través de los discursos marginales, apartes y digresiones de personajes menores, que ponen sobre la mesa reflexiones sobre la desigualdad. Ahí se expresa una respuesta a los problemas sexuales imbricados en lo social de su tiempo. La autora se *apropiaría* de la convención teatral y la haría bascular, manteniéndose dentro de los límites de su lenguaje. La propia Romero-Díaz asegura que *Zayas* crea un espacio de reflexión en los apartes y momentos narrativos en los que una voz autorizada problematiza la desigualdad sexual y social. Aunque la convención dramática siga unas líneas tradicionales así como unas reglas ideológicas definidas, también admite espacio estas obras para una puesta en crisis de algunos supuestos ideológicos y opiniones.²¹

Siguiendo la estela de Habermas y Landes, Foucault hacía coincidir el auge del capitalismo con el desarrollo del biopoder, es decir, la producción de cuerpos y saberes sobre esos cuerpos, en este caso, referidos al matrimonio, la reducción de la sexualidad a la edad adulta y las grandes prohibiciones que inauguran una modernidad que se inicia, para estos autores, nuevamente en el siglo XVIII, con el surgimiento del estado westfaliano.²²

Sin embargo, la transgresión de Fenisa un siglo antes coincide con un conjunto de discursos ambivalentes, moralizantes, pero con elementos de una mirada pícaro y carnavalesca presente también en Cervantes. El siglo XVIII es situado por Foucault como el escenario de transformaciones que inaugurarán un nuevo paradigma en el discurso de lo sexual: el de su racionalización y su silencio, un silencio que «multiplicó las formas del discurso sobre el tema».²³ Bartolomé Bennassar y Javier Alfaya extendieron este análisis atrás en el tiempo para señalar que se produce un cambio fundamental con el concilio de Trento, concretamente entre 1550 y 1560, cuando la fornicación – no perseguida hasta entonces por el Santo Oficio – pasó de ser vista como pecado mortal a ser considerada delito luterano.²⁴ El personaje de la comedia de *Zayas* rompe una serie de

²¹ ROMERO-DÍAZ, Nieves, «En los límites de la representación. La traición de María de Zayas», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 3, 2002, pp. 477-478, 483 y 487.

²² FRASER, Nancy, «Transnacionalización de la esfera pública», pp. 145-154.

²³ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, pp. 26, 30-31 y 106-110.

²⁴ BENNASSAR, Bartolomé, ALFAYA, Javier, *Inquisición española. Poder político y control social*, Barcelona: Crítica, 1981, p. 284.

leyes de castidad que, ya fuesen tipificadas como pecado mortal o como herejía luterana, no dejaron de estar vigentes para las mujeres.

Aunque no sepamos si se representó o no, *La traición en la amistad* apela a la recepción activa del público, a su papel en la interpretación del mensaje que transmite, que siempre es ideológico. A este público heterogéneo y alborotado, propio del corral de comedias, se dirigen en varias ocasiones los personajes interpelándolo, incluso exigiendo respuestas. Dicha ruptura de la cuarta pared, que Octavio Paz atribuye a sor Juana Inés de la Cruz, era un lugar común del teatro barroco.

1.2. En el corazón de la transgresión

Tras cuestionar que sea posible amar a varios hombres a la vez, como asevera su ama, la criada Lucía se dirige a la parte exclusivamente femenina del público: «Señoras, / las que entretienen, tomen ejemplo / en Fenisa. Huyan destos pisaverdes». A continuación, vuelve a preguntarles: «Digan, señoras, ¿no miente/ en decir que quiere a todos? / Cosa imposible parece».²⁵

Fenisa, por su lado, no cede en su empeño, o lo que es lo mismo, *no cede ante su deseo* de seguir afirmando que ella no engaña a los hombres, sino que los ama a todos y es incapaz de elegir. Se podría conceder aquí una nota sobre la relación entre el deseo y la subversión del sujeto en la comedia nueva femenina. Fenisa no cede ante su deseo de no elegir a un solo hombre, sino que lo afirma, afirmándose de este modo como sujeto deseante en la lógica de la célebre fórmula: «Ne pas céder sur son désir».²⁶ Fenisa ha actuado conforme a su deseo hasta el final, desafiando las convenciones de su mundo barroco. En ese sentido, tiene algo de heroína trágica.

Frente a otras comedias y autos escritos por mujeres en el siglo XVII, *La traición en la amistad* tiene la particularidad de que es una mujer quien realiza la transgresión inaugural y, por tanto, no encaja con el ideal de dama agraviada que reproducen las piezas del resto de autoras.

²⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, pp. 117. En otro momento previo, la propia Fenisa dijo que ella se dedicaba a engañar a los pisaverdes (palabra con la que hace referencia a los galanes de la comedia).

²⁶ LACAN, Jacques, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis* [1986], Buenos Aires: Paidós, 1990, pp. 379-382; LACAN, Jacques, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo», *Escritos II* [1971], Buenos Aires: Paidós, 1990, pp. 773-807.

De la misma manera que sus contemporáneos Castillo Solórzano y Fontanella la describieron a ella, Zayas describe a Fenisa como una «mujer varonil».²⁷ Si consideramos que el deseo que se pone en evidencia en estos textos es ‘viril’ y no se corresponde con lo que una buena mujer del siglo XVII tendría que desear, entonces estas comedias incumplen el precepto aristotélico sobre la virilidad de la mujer: «No es apropiado a una mujer ser varonil o temible».²⁸ En el cortejo, los personajes femeninos adoptan roles considerados masculinos que pueden recordar al don Juan de Tirso, aunque con diferencias, puesto que ella no olvida a sus amantes, mientras que don Juan sí. Este se jacta de un desprecio hacia ellas, mientras que la misoginia no funciona en el caso inverso. Hay quien considera a Fenisa una parodia de don Juan.²⁹ Pero la ruptura del orden que realiza este personaje se puede leer en varias claves. Para nosotros, dicha ruptura es, ante todo, en clave sexual, y se opera en la protagonista. Esta, al final de la trama, no es percibida como un personaje absolutamente deleznable, sino que argumenta su postura y defiende, al inicio, su desprecio inicial por el amor, de modo similar a la negativa del personaje de Rosaura, de Ana Caro, ante el matrimonio. Al enamorarse de Liseo, admite sus sentimientos y por este motivo creemos que no se trata de un simple engaño como decía Scott Soufas. La protagonista declara en un aparte que su corazón ama a más de un hombre a la vez, lo que suscribe el argumento misógino de la mudanza femenina: «Tantos quiero cuantos miro».³⁰

El argumento se elabora en torno al enredo – aunque Urbán Baños la define como una «comedia de tesis» y creemos que el término tiene su interés³¹ – entre los personajes, damas y caballeros que se agravan y se declaran unos a otros, hasta que se resuelve el entuerto mediante una artimaña convencional. El nudo está en que Fenisa seduce a Liseo, a quien ama su amiga Marcia, mujer agraviada, desengañada y fuerte que se opondrá a Fenisa, y que se disputa con esta el protagonismo de la comedia. Pero Fenisa tiene mayor

²⁷ Autores contemporáneos de Zayas se referían a ella en sus escritos mediante el apelativo de «Nueva Safo» y la tildaban de viril. URBÁN BAÑOS, Alba, «La amistad en comedias de autoría femenina: homoerotismo en ‘La traición en la amistad’ de María de Zayas», en BOTTA, Patrizia, GARRIBBA, Aviva, CERRÓN PUGA, María Luisa, VACCARI, Debora (eds.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma: Bagatto Libri, 2012, pp. 256-7.

²⁸ ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 2010, p. 179.

²⁹ TRAMBAIOLI, Marcella, «El anti-don Juan de María de Zayas», *Revista de Literatura*, 2014, 152, pp. 513-517; SCOTT SOUFAS, Teresa, «Introduction» en SCOTT SOUFAS, Teresa, *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, p. XI; URBÁN BAÑOS, Alba, «‘Porque mujer y mudanza/nacieron de un parto al fin’», p. 55; MCGRATH, Michael J., «Introducción», en ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 9.

³⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 41.

³¹ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, p. 88.

relevancia en términos de transmisión de una contraopinión, ya que encarna contravalores o vicios como la liviandad, la lujuria y un deseo poliamoroso que contradice el modelo patriarcal, católico y proto-burgués de la supuestamente casta monogamia tridentina, ideal que ha sido contestado una y otra vez en la literatura.³²

Al final de la pieza, el criado León anuncia que Fenisa está libre, que si alguien la quiere, que le avise. Es el senado – «señores míos» – el que debe juzgar, como en toda comedia, sus yerros.³³ Esta expresión, aunque ausente, remite a los yerros del personaje Fenisa, y de estar presente transmitiría de manera explícita una opinión ambigua, provocadora y abierta a la interpretación del público. El colofón es un alegato a favor de la Inmaculada Concepción: «Alabado sea el santísimo sacramento y la limpia y pura concepción de la virgen sin mancilla, concebida sin mancha de pecado original. Doña María de Zayas» (fig. 21). Tal vez dicho final pretendiera evitar sospechas y por eso reafirma – no sin ironía – valores católicos e inmaculistas, precisamente en una obra con un personaje, como Fenisa, tan poco libre de pecado.³⁴



Figura 21. María de Zayas y Sotomayor, *La traición en la amistad*, s.d, s. XVII, BNE, RES/173, fol. 48r.

³² *Ibidem*, p. 439; ROMERO-DÍAZ, Nieves, «En los límites de la representación. La traición de María de Zayas», p. 479; ROUGEMONT, Denis, *El amor y occidente* [1939], Barcelona: Kairós, 1981, pp. 277-281.

³³ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 132.

³⁴ *Ibidem*, p. 133.

La imposibilidad de la protagonista de controlar sus pasiones se ve claramente en su proceso de enamoramiento, que ocurre precisamente en una conversación sobre lo inútil del amor y la falsedad de los matrimonios. Cuando Marcia le enseña un retrato de Liseo, su amado, su desengaño —«¿Qué piensas sacar de amor / en tiempo que no se mira / ni belleza ni virtudes? / solo la hacienda se estima»— se transforma: «¡Ay, ojos de hechizos llenos! / [...] Yo le vi por mi desdicha / pues he visto con mirarle / el fin de mi triste vida».³⁵ El enamoramiento visual, fórmula repetida de la comedia nueva y procedente de la lírica renacentista, consistía en la aplicación de la retórica neoplatónica en la que el hombre se enamoraba de la dama a través de los ojos, es decir, a través de la experiencia visual y sensorial de la belleza. Pero, curiosamente, en este enamoramiento se invierten estos roles de género y es la amante la que describe a su amado.³⁶

La división subjetiva entre el deseo y su realización no es solo inherente a Fenisa, sino que refleja la división entre su voluntad y una moral social externa: «En mi alma hay lugar / para amar a cuantos veo. / Perdona, amistad, que amor / tiene mi gusto sujeto / sin que pueda la razón / ni mande el entendimiento. / Tantos quiero cuantos miro». Estos deseos prevalecen en una ambigüedad que ni los ensalza ni los condena. Ante estas adversidades, el personaje se encuentra tan transportado por el amor que descuida su amistad con otras mujeres. En otro de los muchos apartes donde introduce sus monólogos, Zayas pone en boca de su personaje estrella la antítesis entre amistad y amor: «Amistad santa, no puedo / dejar de seguir a amor».³⁷

El deseo poliándrico de Fenisa no casa con la amistad de sus amigas,³⁸ ni tampoco, en mayor escala, con el orden social existente: «Aunque a Don Juan digo amores / el alma en Liseo está / que en ella posada habrá / para un millón de amadores».³⁹ No es que Fenisa crea en algún análogo del amor libre, sino que lucha egoístamente por un amor posesivo, aunque sus objetos sean múltiples. Este personaje, que no encarna ningún ideal, defiende, aun así, arduamente una postura considerada antisocial y caótica, yendo contra la idea de matrimonio y la institución de la familia. Los demás personajes, salvo León, criado de

³⁵ *Ibidem*, pp. 27, 29.

³⁶ Igual que sucede con Leonor, protagonista de *Los empeños de una casa*, una de las dos comedias de sor Juana Inés de la Cruz que analizaremos: CRUZ, Sor Juana Inés, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, pp. 148-149.

³⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, pp. 41-42.

³⁸ URBÁN BAÑOS, Alba, «La amistad en comedias de autoría femenina: homoerotismo en ‘La traición en la amistad’ de María de Zayas», pp. 250-252. La investigadora cita un ejemplo de las *Novelas de Zayas* donde el personaje Flora expresa su atracción homosexual hacia otras mujeres.

³⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 32.

Liseo, condenan su comportamiento hasta que al final, ella es castigada con la soltería. Esto parece anular la transgresión, pues todos se emparejan menos ella, pero también, si lo enfocamos desde otra óptica, la dejan sin resolver.

La ruptura inicial, la condición para que surgiese la trama, es el elemento central de la comedia, ya que plantea una problemática, en este caso qué ocurriría si una mujer se saliese en estos términos del rol sociocultural asignado, actuando como actuaban algunos hombres impunemente. Que la transgresora se quede soltera no solo implica un castigo, sino también, como apunta Nieves Romero-Díaz, un final ambivalente sobre la posibilidad de escapar de los marcos vitales y sexuales asignados a las mujeres, el matrimonio y el convento.⁴⁰ Al no terminar en ninguno de estos, Fenisa representa, frente a la mujer varonil virtuosa, más semejante al ideal cristiano de virginidad, una mujer perversa, una *wicked woman*.⁴¹ Esta noción entronca con la locura barroca y, concretamente, con la idea de morbo erótico propuesta por Roger Bartra.⁴²

A diferencia de Marcia, Fenisa se deja llevar por sus sentimientos y no hace caso de su razón. Además, es violenta y agrede a varios personajes, algo impropio de una dama de su condición social. Ambas mujeres se asocian en la comedia con criaturas mitológicas que encarnan valores morales opuestos. Para confirmar su carencia de virtudes, Fenisa no valora su honor, «el bien máspreciado de una dama». No duda Urbán Baños en describirla como «una mujer liviana» y «de carácter rufianesco»,⁴³ al expresarse este hecho, según esta investigadora, en versos así: «A todos cuanto quiero yo me inclino, / los quiero, los estimo y los adoro; / a los feos, hermosos, mozos, viejos, / ricos y pobres, solo por ser hombres. / Tengo la condición del mismo cielo/ que como él tiene asiento para todos / a todos doy lugar dentro de mi pecho».⁴⁴ Estos versos llegan a ser heréticos, pues equiparan el amor carnal con el celeste. Su supuesta naturaleza apasionada, orgullosa de su carencia de decoro y en la que la razón está ausente y la voluntad dominada por los sentimientos, se sitúa en el extremo opuesto del ideal barroco y la prudencia de Gracián y se aproxima más a la melancolía erótica que, por aquel entonces, era centro de interés de discursos médicos y científicos.⁴⁵ De hecho, esta comedia es la excepción a la regla que

⁴⁰ ROMERO-DÍAZ, Nieves, «En los límites de la representación. La traición de María de Zayas», pp. 479, 487.

⁴¹ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 13.

⁴² BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, Madrid: Anagrama, 2021, pp.140-156.

⁴³ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, pp. 443, 451; URBÁN BAÑOS, Alba, «'Porque mujer y mudanza/ nacieron de un parto al fin'», p. 52.

⁴⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 114.

⁴⁵ GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia* [1647], edición de Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1995. BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, pp. 140-156.

normalmente opera en la comedia nueva, cuyo elemento burlesco presente en los criados se opone al carácter ideal de los personajes principales, damas y galanes. Es, sobre todo, la fuerza de su protagonista la que contribuye a forzar el contraste convencional.

1.3. Burla de la castidad femenina y eclesiástica

La comedia de Zayas está plagada de opiniones de la vida cotidiana que preocupaban a los espectadores del corral, a los moralistas y a la sociedad áurea en general. Estos temas transitan lo político y lo moral, y son de índole sexual, las más de las veces. Los distintos personajes de la comedia juegan a contradecirse unos a otros, por lo que al final se genera un ruido que camufla la opinión real de la autora.

Liseo se había prometido a Laura, pero incumplió su promesa. Al comparar su propia honra con una joya, Laura remite a las consecuencias negativas de la honestidad con el matrimonio por conveniencia en forma de compra: «Mi honra le entregué, Félix / joya hermosa y que nació / solo obligada a guardarla». Belisa atacará más adelante a Fenisa diciendo que ninguna mujer discreta «pone en opinión su honor».⁴⁶ Esta curiosa sentencia nos remite a la tesis defendida por M^a Isabel Gascón, quien señalaba la dimensión pública del honor en el siglo XVII: «El honor no lo otorgan las virtudes o las actuaciones de una persona, sino la opinión que sobre ella y sus actos tenga la sociedad [...]. La mujer está condenada a la inacción si no quiere poner en cuestión la honorabilidad de todo el grupo familiar con sus actos».⁴⁷

Precisamente Belisa es quien unifica la idea del amor monógamo con la del encierro diciendo a León que, cuando una mujer está enamorada, no sale ni busca fiestas. El mismo personaje incide en una idea contraria que puede ser una de las motivaciones de la trama: «También los hombres tienen cien mujeres / sin querer a ninguna».⁴⁸ En este caso, la comedia se articularía a partir de la opinión de que en una sociedad patriarcal como la del siglo XVII español, la condena de la promiscuidad solo se aplicaba a la mujer, mientras que la del hombre era tratada con permisividad. La mujer que transgredía y amaba a varios, era castigada. La comedia expone así una contraopinión de su tiempo, que también

⁴⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, pp. 54, 91.

⁴⁷ GASCÓN UCEDA, M^a Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», p. 637.

⁴⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 118.

abrazan otras dramaturgas como Leonor de la Cueva, pero que preferían construir personajes femeninos virtuosos.⁴⁹

Hay otro personaje en la comedia que cuestiona un valor contrarreformista por excelencia relacionado con la sexualidad femenina: la castidad. Se trata de León, criado de Liseo, quien a su vez es el preferido de Fenisa: «[...] todos juntos en mi alma caben / aunque Liseo como rey preside».⁵⁰ Pues bien, León le dice a su amo: «¿Para qué quieres castas ni Dianas? / [...] Mejor me hallara si castiza fuera / [...]. Que si fuera / mujer, que había de ser tan agradable / Dar gusto a todo el mundo es bella cosa / [...]. Tengo estas barbas, que, si no, yo creo / que fuera linda pieza».⁵¹ Su menosprecio de la castidad va a la par de una ridiculización de la mascarada femenina llegando a insinuar que él mismo puede travestirse para ser deseable.⁵² El travestismo, frecuente en las comedias, no estaba bien visto por quien juzgaba lascivo e inmoral el uso del «afeminamiento» de los actores o la «virilización» de las actrices. Estas últimas ajustaban sus cuerpos con prendas estrechas, lo cual no suponía una «virilización» visual, sino al contrario. Este tipo de mascarada era un modo de poner sobre la mesa, mediante una actitud carnavalesca, el carácter performativo de los roles sexuales, aunque también los reafirmaba.

León también arremete contra el incumplimiento del voto de castidad en curas y obispos, considerado anatema tras el Concilio de Trento.⁵³ Resulta curioso que este pasaje – y el anterior de Fenisa – no haya sido sometido a censura, al constituir una sátira religiosa.⁵⁴ León se dirige al público: «¡Casto, dice, y tiene tres!» Y cuenta la historia de su abuelo, cura, pero con doce hijos que eran el resultado de haber incumplido el séptimo mandamiento. Al obispo, llamándolo traidor y preguntándole cuántos hijos tenía, le dijo que uno menos que él seguramente.

Este asunto nos conduce al comportamiento de Fenisa frente a la impune conducta donjuanesca de Liseo. Es especialmente claro un pasaje de la comedia donde León dice

⁴⁹ CUEVA Y SILVA, Leonor de la, *La firmeza en el ausencia*, BNE, MSS/17234.

⁵⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 83. Esta cita es una repetición de la idea que desarrolla toda la comedia y que Fenisa no cesa de repetir: «Porque en mi alma hay lugar / para amar a cuantos veo». *Ibidem*, p. 41.

⁵¹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, pp. 38-40, 83.

⁵² Algo que puede relacionarse con el tratamiento rabeliano de la sexualidad ligado a la cerrada en representaciones «populares». DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* [1987], Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 115-118.

⁵³ MCGOVERN, Thomas, *El celibato sacerdotal: una perspectiva actual* [1968], Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004, pp. 70-71.

⁵⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 46.

a su amo que este vale para turco porque tiene un harén y Liseo responde: «León, si yo a Fenisa galanteo / es con engaño, burlas y mentiras; / no más de por cumplir con mi deseo».⁵⁵ Su afán por engañar se contrapone al de Fenisa, quien declara su amor verdadero por varios hombres y saca a relucir la venganza y los celos como sinceras motivaciones pasionales. Tal vez ahí radica su transformación, de desengañada en amante, de sujeto pasivo en reactivo, que hace honor a su nombre, Fenisa, feminización de *fénix*.

Sobre la conducta nada casta de su heroica ama se permite hacer comentarios su criada, Lucía, pero se gana su apoyo cuando ella le dice «Los amantes, Lucía, han de ser muchos», y Lucía replica: «Así decía mi agüela, que Dios haya, / que había de ser en número infinitos / tantos como los ajos / que, si se va o muere, nunca falte».⁵⁶ Por tanto, nos encontramos a un ama cuyos valores coinciden con los de su criada y son, en principio, más ‘bajos’ incluso que los de esta.

La alianza forjada por Marcia, Laura y Belisa, agraviadas y celosas, es vista por algunos como un acto solidario y amistoso que ensalza el ideal de la sororidad femenina,⁵⁷ pero parece más obvio que Zayas quisiese aquí desmentir los ideales e ir a lo crudo del agravio: «El desengaño amoroso propicia que retome [Marcia] el camino de la razón hasta conseguir su objetivo: castigar a Fenisa».⁵⁸ La unión de intrigantes tiene sentido práctico frente a un enemigo común: Fenisa, la verdadera transgresora, a la vez seductora y heroína impunemente agraviada:⁵⁹ «¿Por Fenisa me preguntas, / tirano, y no miras juntas / mi ofensa y mi libertad?»⁶⁰ Los vínculos entre estas mujeres no son ideales, pues estas luchan por sus amantes, no con armas justas ni con la virtud, sino con engaños, como cuando Liseo firma un papel de matrimonio a Laura creyendo que se está prometiendo con Marcia. El honor agraviado se repara con las tretas de estas mujeres calculadoras, que

⁵⁵ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 73. Urbán Baños resalta el carácter donjuanesco de Liseo, pero no dice nada del deseo poliándrico de Fenisa, más que con un tímido «afirma querer a muchos hombres». URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, p. 439.

⁵⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 82.

⁵⁷ LARSON, Catherine, «Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*», *INTI. Revista de literatura hispánica*, 40, 1994, p. 132.

⁵⁸ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, pp. 440-442.

⁵⁹ El héroe es «aquel que puede ser impunemente traicionado». Paradójicamente, Fenisa es traidora, pero también es objeto de la traición de sus amigas, quienes la castigan por no ceder en su deseo. LACAN, Jacques, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, p. 382.

⁶⁰ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 67.

tampoco encajan en el ideal de virtud, sino más bien en el tipo de la pícara. La intrigante refleja la representación degradante de la hechicera.⁶¹

La inversión parcial de roles de género funciona en toda la comedia: Belisa atribuye a Don Juan la hechicería y la mudanza, dos características femeninas según el discurso misógino. Liseo también se muestra inconstante cuando decide volver con Fenisa, luego con Marcia y, finalmente, con Laura.

Hechicera por excelencia, la protagonista es quien inicia el proceso de seducción y enamoramiento de los hombres, les escribe y envía billetes amorosos.⁶² Estamos, pues, ante un personaje complejo, a la vez sujeto deseante, desengañado, celoso y vengativo, y no un objeto de deseo, virtuoso ni vicioso plano.⁶³ La transgresión de Fenisa la sitúa, junto a María de Navas y otras figuras fáciles de relacionar con la bruja, del lado de esa mujer hechizada, entendida como aquella que no se contenta con encarnar el objeto, sino que participa activamente en el deseo.⁶⁴

En ocasiones, como ya se ha analizado en el caso de graciosos y criados, los personajes antagonistas como este introducen – no sin exponerse a castigos – la transgresión en los textos dramáticos y los autores aprovechaban este espacio de negatividad para poner, en boca de aquellos, opiniones mal consideradas. El espacio de la ficción permite que no termine de afirmarse el mensaje, quedando relegado al ámbito de la ambigüedad. Así pues, la capacidad transgresora de los antagonistas no deja de ser ambivalente.

Fenisa expone sus sentimientos con libertad a diferencia de otros personajes de los coloquios de sor Francisca de Santa Teresa.⁶⁵ Por ejemplo, Mentira sigue siendo un personaje negativo, aunque critique la miseria del convento. La reconciliación de la trama neutraliza el terreno transgredido, restituyendo la frontera cruzada a su horizonte de normalidad y contribuyendo a reafirmar la propaganda de castidad e inmaculismo. Hay

⁶¹ *Ibidem*, pp. 103-110.

⁶² *Ibidem*, pp. 44, 69, 78.

⁶³ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, pp. 401-684; ROMERO-DÍAZ, Nieves, «Aphra Behn y María de Zayas. En busca de una tradición (im)propia», p. 27.

⁶⁴ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 13. Una de las connotaciones de las brujas era que poseían voracidad sexual. Corroboran esta idea algunas novelas de Zayas donde aparece la «hechicera mediterránea» con el uso de hechizos amorios. LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2010, pp. 200-201; RESTREPO, Luis Carlos, «La sexualidad, un fenómeno de brujas y hechiceras», *Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura*, 26, 2006, pp. 1-14. Disponible en: <<https://www.acheronta.org/acheronta23/restrepo.htm>> (Acceso: 13 de noviembre de 2022).

⁶⁵ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 121.

una diferencia fundamental entre estas dos posturas: por encima de todo, Fenisa afirma su deseo con tanta fuerza que hace saltar en pedazos la convención de la mujer virtuosa. Tanto puede el deseo de este personaje que el castigo final le supone un mero punto y seguido. Parafraseando a Lacan: «En las verdaderas comedias el castigo ni siquiera roza el ala de cuervo del deseo, que escapa intacta».⁶⁶

Apunta Stephanie Merrim sin citar su comedia, que Zayas no solo recurre a mujeres ejemplares y virtuosas para construir sus personajes de ficción; en *Desengaños* coexisten personajes virtuosos – madres, amigas, homoerotismo femenino– con otros viciosos – falsas amigas, madrastras, tías –, de igual modo que en *La traición en la amistad*. Este personaje, al igual que *La Princesa de Clèves* de Madame de Lafayette, presenta una división en lo más profundo de su deseo que trasciende la oposición entre virtud y vicio hacia un campo psicológico más complejo. Se ha aventurado, de hecho, que Zayas influyó en la autora francesa. Sea como fuere, el personaje atormentado de Lafayette guarda reminiscencias con Fenisa.⁶⁷

1.4. De la transgresión sexual a las ideas profemeninas

No debemos considerar que haya una defensa explícita de posiciones misóginas por parte de la autora. Más bien, creemos que se trata de un retrato complejo que combina la novela picaresca con una anticipación de la novela sentimental y, si hace uso de opiniones y tópicos misóginos, es desde una posición irónica e incluso, como ha argumentado Julián Olivares, relativamente subversivo en términos proto-feministas.⁶⁸ Además, el discurso profemenino, tanto de Zayas como de Lafayette aparece constantemente. La introducción a sus *Desengaños* muestra la disposición de la primera: «Ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea en ofensa de las mujeres».⁶⁹ En cuanto a la segunda: «Me parece que Madame de La Fayette y yo merecemos que tengáis una opinión mejor de nuestro sexo».⁷⁰ Esta última cita, dirigida a La Rochefoucauld por la abadesa de Malnoue por

⁶⁶ LACAN, Jacques, *Seminario 6, El deseo y su interpretación* [2013], Buenos Aires: Paidós, 2015, p. 460.

⁶⁷ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 118-134.

⁶⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Novelas amorosas y ejemplares*, edición de Julián Olivares, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 28-32.

⁶⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Desengaños*, p. 124; MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 118-9.

⁷⁰ Cfr. CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación*, p. 261.

algunas de sus máximas, tiene su homóloga en Zayas, quien argüía que la existencia de mujeres malvadas no justifica que los hombres ataquen a todo el género.⁷¹

Contemporáneas de Zayas, las *précieuses* Madame de La Fayette y Madame de Sévigné se erigen, junto con el frondista La Rochefoucauld, en las figuras principales de la corriente moderna. El autor de las *Maximes* fue otro participante más del giro hacia la misoginia que se generalizaría tras 1659 con la sátira de las *salonnières*, más tarde, llamadas *précieuses ridicules*.⁷² Tanto Zayas como las *salonnières* forman parte de un movimiento cultural europeo que se iniciaba a finales del siglo XVI y trataba de rescatar el valor político de lo femenino en medio de grandes debates y polémicas. Así pues, parece que dicho intento de rescate se suele producir en medio de controversias y ataques, en lo que podemos postular que fue una prolongación histórica de la Querrela y que Tiziana Plebani ha llamado «escritura protofeminista».⁷³

Sin embargo, a pesar de su crítica de opiniones misóginas, el rastro de algunas de estas es incontestable en sus novelas, que incorporan la «línea satírica de la burla a las viejas que tratan de rejuvenecerse», por ejemplo. En *El castigo de la miseria*, la mofa de los afeites llega a rozar lo macabro al comparar a la vieja doña Isidora con un fantasma, imagen viva de la muerte: «Los dientes estaban esparcidos por la cama».⁷⁴ Sin embargo, en la primera parte de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, las ultrajadas protagonistas llevan a cabo una exitosa venganza tomando partido en la guerra de los sexos. Pero en los *Desengaños*, mueren o son deshonradas y se refugian en conventos. En cualquiera de los casos, los hombres también son acusados de inconstantes. Esto implica una reapropiación del modelo misógino que acusaba a las mujeres de mudables, como observaremos en Leonor de la Cueva y Silva.

Por último, es poco probable que Zayas viviese la realidad conventual desde dentro, aunque su contexto católico es más cercano que el de Cavendish y Lafayette, – quien conocería brevemente la realidad conventual – dos escritoras que recurren a este tópico como alternativa al matrimonio en la ficción. En ellas, hay presente un utopismo que subyace en el recurso al convento como no-lugar ideal, más propio del pensamiento

⁷¹ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 119.

⁷² CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación*, pp. 15, 139, 204, 251-265.

⁷³ PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado*, pp. 150-154.

⁷⁴ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia. Los afeites en las literaturas medieval, áurea y virreinal*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 124-5.

preilustrado, mientras que el teatro religioso refleja el espacio conventual y las ansiedades con respecto al «destino de las mujeres» de otro modo.⁷⁵

Laura, personaje de *La traición en la amistad*, se retira a un convento en una imagen nostálgica que pone punto final a las desgracias amorosas a la manera de Eloísa y Abelardo. Liseo, su examante, culpa a Fenisa del doloroso final: «que tú eres la causa desto».⁷⁶

En cambio, el convento está vetado a la transgresora. Dicho final relativamente utópico no se reserva para Fenisa, rechazada y sujeto de amores ilícitos, algo condenadísimo en la controversia teatral áurea. El final es, pues, indeterminado, un final equívoco, un no-final. El convento se diseña como un espacio de libertad utópica, que forma parte de lo que Benedetta Craveri ha denominado «una lógica secular», y está conceptualmente más ligado a la estética del salón que a los conventos reales. Este relato dista con creces de la ficción teatral escrita por las religiosas que habitaron espacios conventuales reales, mucho más satíricas en sus descripciones.⁷⁷

⁷⁵ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 113-117. Nuestra intención es apropiarnos del término destino del célebre dicho de Napoleón: «La geografía es el destino», retomado por Freud: «La anatomía es el destino», que señala la influencia del organismo animal en las relaciones amorosas y en la diferencia sexual, y posteriormente puesto en duda por Lacan. Nosotros hacemos un guiño a ese supuesto destino para aludir al destino social y cultural asignado a las mujeres en estos siglos, destino que variaba enormemente en función de su pertenencia a una clase social. FREUD, Sigmund, «Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa. Contribuciones a la psicología del amor II» [1912], Sigmund Freud, *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, XI, 1979, p. 183. «La frase de Freud 'la anatomía es el destino' será aceptada por Lacan siempre y cuando se recuerde que la anatomía debe ser pensada ante todo como una operación que el lenguaje lleva a cabo sobre el cuerpo», CONDE SOTO, Francisco, «El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2, 2017, p. 12.

⁷⁶ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 77.

⁷⁷ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 132, 134; CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación*, pp. 15, 123; BEGLEY, Justin, «Confessional disputes in the republic of letters: Susan du Verger and Margaret Cavendish», *The Seventeenth Century*, 34:2, 2019, p. 195.

2. MARGARITA RUANO: SAINETES SOBRE LA MUDANZA Y LA DESIGUALDAD SOCIAL

Margarita Ruano (¿-1702), de Villanueva de Castellón (Valencia), fue actriz,⁷⁸ autora de comedias y dramaturga. Actualmente se le atribuyen cuatro sainetes o bailes representados en Madrid entre 1690 y 1700.⁷⁹ Héctor Urzáiz solo mencionaba uno de ellos titulado *Las posadas de Madrid* (1692).⁸⁰ Juana Escabias ha descubierto que, además de dicha pieza, Ruano fue autora de tres bailes cuyos textos manuscritos se localizan en la Biblioteca Nacional: *Baile de los títulos de las comedias* (1690), *El juego de vuelen pajaritos* (1692) y *Veneno de los sentidos* (1700).⁸¹ Los manuscritos se agrupan en una amplia compilación que contiene otras piezas breves catalogadas como anónimas y con grafía similar.

Hija del autor de comedias Isidoro Ruano, ‘Tomillo’, y de Francisca de Benavente, Margarita Ruano representó en la compañía de su padre. La primera representación de que se tienen noticias es de 1681. Como actriz, Margarita Ruano representó, además, para la compañía de Agustín Manuel, Gaspar de Olmedo – con quien se casó – y Juan de Cárdenas. Posteriormente, como autora de comedias, dirigió su propia compañía.⁸²

⁷⁸ SHERGOLD, N. D., VAREY, J. E., *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis, 1986, p. 179; GONZÁLEZ, Lola, «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII», *Scriptura*, 17, 2002, p. 194; FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «Libelos en torno a María de Navas ‘la comedianta’. Realidad social y situación profesional de un arte controvertido», *Janus*, 2018, p. 209.

⁷⁹ FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores* [Ficha de Margarita Ruano]. No se especifica la fecha de nacimiento, sí la de muerte (1702) y la de su primera representación (1681). Según Shergold y Varey, nació en Villanueva de Castellón (Valencia) y fue hermana de Josefa Ruano. Se casó con Gaspar de Olmedo. SHERGOLD, N. D., VAREY, J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londres: Tamesis, 1985, p. 204.

⁸⁰ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, pp. 580-581. Esta es la única obra que aparece en bases de datos digitales como ASODAT, MANOS TEATRALES, CLEMIT y DICAT; RUANO, Margarita, *Las posadas de Madrid*, BNE, MSS/14513/72; Encontramos referencias previas en: HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500 - 1994)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996, II, pp. 595-596, a partir de una edición de Herrero en los años veinte del siglo pasado: HERRERO GARCÍA, M.: «El Madrid de Calderón. Los mesones de Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 17, 1928, pp. 1-27. Las otras tres piezas fueron editadas por Juana Escabias en 2013, aunque su edición no incluye los paratextos a los que nos referimos aquí y que hemos transcrito basándonos en la que hace Escabias del resto de la obra, modernizando la escritura.

⁸¹ RUANO, Margarita, *Los títulos de las comedias*, BNE, MSS/14513/75; *El juego de vuelen pajaritos*, BNE, MSS/14514/9; *Veneno de los sentidos* BNE, MSS/14513/58; ESCABIAS TORO, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas: *Baile del juego de vuelen pajaritos*, *Baile de veneno de los sentidos*, *Baile de los títulos de comedias*», *Epos. Revista de filología*, 29, 2013, pp. 451, 454. Aunque Escabias los llama bailes, en dos de ellos se utiliza autorreferencialmente la palabra «sainete» y en *Las posadas de Madrid*, se alude a la pieza como «baile» y «sainete» al mismo tiempo: RUANO, Margarita, *Las posadas de Madrid*, BNE, MSS 14513/72, fol. 1r.

⁸² En Manos Teatrales figura como actriz en las compañías de Isidoro Ruano, Agustín Manuel, Gaspar de Olmedo y Juan de Cárdenas. Según DICAT, donde no figura como autora o directora de compañía, en 1681 representó terceras damas en la compañía de Isidoro Ruano en Lisboa, en 1687 volvió a representar terceras

2.1. Censuran los manuscritos de una autora deshonesto: el entorno de una dramaturga de extracción popular

En 1687, se registró una polémica en Mallorca poco antes del carnaval. El virrey de Mallorca había recibido quejas del «comportamiento deshonesto de cuatro actrices de la compañía de Isidoro Ruano». En concreto, las actrices fueron acusadas de intentar quedarse con el dinero de sus amantes y «causar escándalo durante las fiestas del Carnaval por salir a pasear acompañadas de sus galanes, quienes además competían en sus amores». Podemos pensar que una de las actrices era Margarita porque uno de los galanes hizo grabar la imagen de una de ellas, que así se llamaba.⁸³

Aunque Cotarelo no recoge ninguna mención a esta autora, podemos reconstruir el escarnio que pudo sufrir tras estos incidentes con varios textos de los que recoge. El anónimo *Romance contra las comedias* de 1682 dice así:

Item más: que al que escribiere / comedia de Santa o Santo, / sea él quien haga el Demonio, / ya que su musa hace el diablo. / Y porque me consta bien / que está perdido el teatro, / admítanse en él comedias / de ingenio que sea buscado. / No de aquel que con sus obras / va a rogar muy cabizbajo / a un pícaro comediante, / que le recibe sentado.⁸⁴

Un texto del jesuita Ignacio Camargo, fechado en 1689, se centra en atacar a las comedias y especialmente a la «hoguera infernal del fuego de la lascivia», tal como era incentivada al parecer por las actrices, mujeres demoníacas. La representación de «rondas, paseos, visitas» y demás gestos para la consecución de amores profanos y torpes, era vista como peligrosísima, y se creía que la conducta representada era reproducida por las comediantas, cuyo oficio era «dejarse ver» y «agradar a los hombres», en su pecaminosa vida cotidiana.⁸⁵

La censura teatral se pretende imponer en España – al menos, se publican órdenes al respecto – a partir de 1608, con las primeras ordenanzas de teatros.⁸⁶ Al contener dos

damas en Valencia con la misma compañía. Más tarde representaría terceras y cuartas damas con otras compañías en Madrid y Valladolid, ciudad esta última en la que participó en 1693 en calidad de tercera dama en una comedia para el Corpus de esa ciudad. FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores*, [Ficha de Margarita Ruano, año 1687].

⁸³ *Ibidem*, [Ficha de Margarita Ruano, año 1687].

⁸⁴ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 525b-526a.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 123a-123b.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 622-5.

de estos sainetes permisos de censura, es probable que estos textos cumplan con el segundo uso de los mencionados por Chartier:

La supervivencia de los manuscritos autógrafos de los dramaturgos del Siglo de Oro radica en su doble uso: como guiones técnicos utilizados para el desarrollo de las representaciones y como documentos donde son registradas las autorizaciones dadas por los obispos y los inquisidores de las diferentes ciudades donde fue representada la obra.⁸⁷

Los bailes censurados son *Las posadas de Madrid* y *Los títulos de las comedias*. El primero presenta censura eclesiástica, marcada con una cruz junto al verso atajado, esto es, señalado, en una oración que forma parte del diálogo del personaje principal, la Cava, que dice: «Venga vuestra merced la hermosa, / que a más lindas más ganancia». La alusión a la prostitución y a la labor celestinesca de la Cava pudo haber motivado que el censor tachase «más ganancia» y la sustituyera por «eso basta».⁸⁸ La censura era utilizada como argumento de los apologetas de la representación de comedias, quienes sostenían que las comedias debían censurarse, pero, una vez realizado este proceso, podían salir a la luz y representarse. El apologeta Diego Vicha matizaba la falta de sistematicidad que al parecer tenía la intervención de la Inquisición en estos asuntos:⁸⁹

También reparo en la razón que puede auer para fulminar tanto criminal processo contra la pobre comedia, quando los libros de comedias se permiten, y que la Santa Inquisición, á quien toca derechamente la censura, como á nosotros la obediencia, en tantos expurgatorios de libros sagrados y profanos no los nombra; y solo vn zelo particular, vsurpando la jurisdicción, y el modo á tan recto y venerable Tribunal, los condene cada día al fuego.⁹⁰

En el segundo baile, el manuscrito sufrió censura en un verso expurgado donde el personaje llamado Jusep dice: «Ciego es / San Francisco de Sena».⁹¹ Igualmente, la comedia de Agustín Moreto titulada *San Francisco de Sena* (1652), e inspirada en *El condenado por desconfiado* de Tirso (1635), fue objeto de censura inquisitorial, debido a estos versos, considerados heréticos: «Y hoy os le pido porque / sepan todos los mortales / que este santo hábito / sólo a salvarnos es bastante».⁹² Finalmente, el 12 de junio de

⁸⁷ CHARTIER, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor*, p. 46.

⁸⁸ RUANO, Margarita, *Baile de las posadas de Madrid* BNE, MSS/14513/72, fol. 3r.

⁸⁹ ROLDÁN PÉREZ, Antonio, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 1998, 7, p. 126.

⁹⁰ Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 590.

⁹¹ RUANO, Margarita, *Los títulos de las comedias*, BNE, MSS/14513/75, fol. 2v.

⁹² MORETO, Agustín, *El lego del Carmen, San Franco de Sena*, CLEMIT. Disponible en: <https://clemit.uv.es/consulta/browserecord_teste.php?id=180> Acceso: (20 de octubre de 2021).

1657, estos versos dejaron de considerarse heréticos: «la proposición delatada no tiene calidad de oficio, porque es un modo común de hablar».⁹³

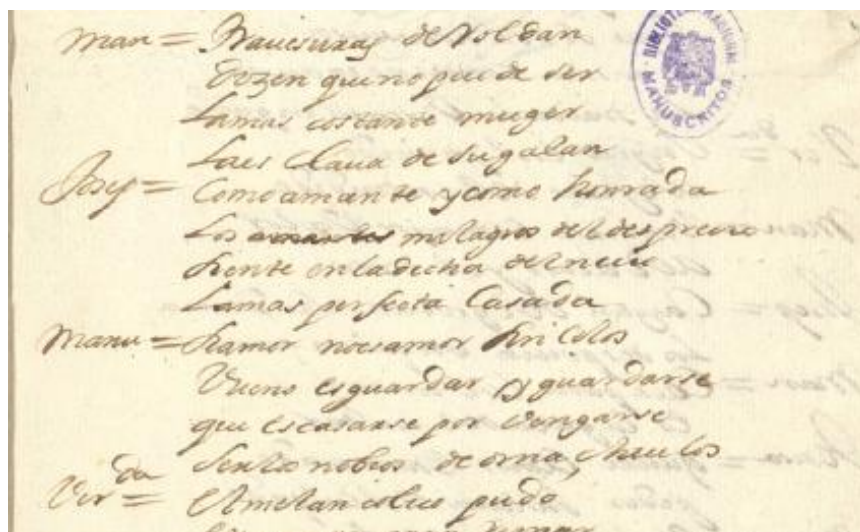


Figura 22. Margarita Ruano, *Los títulos de las comedias*, 1690, BNE, MSS/14513/75, fol. 3r.

También aparece tachada la palabra «amantes» en los versos pronunciados por Josep: «Como amante y como honrada / los amantes milagros del desprecio / siente en la dicha del necio / la más perfecta casada» (fig. 22). Igualmente, se censura otro verso del personaje llamado Manuela: «Niña peor es orgullo», que está señalado y a la derecha figura el mensaje «no se diga» (fig. 23).⁹⁴

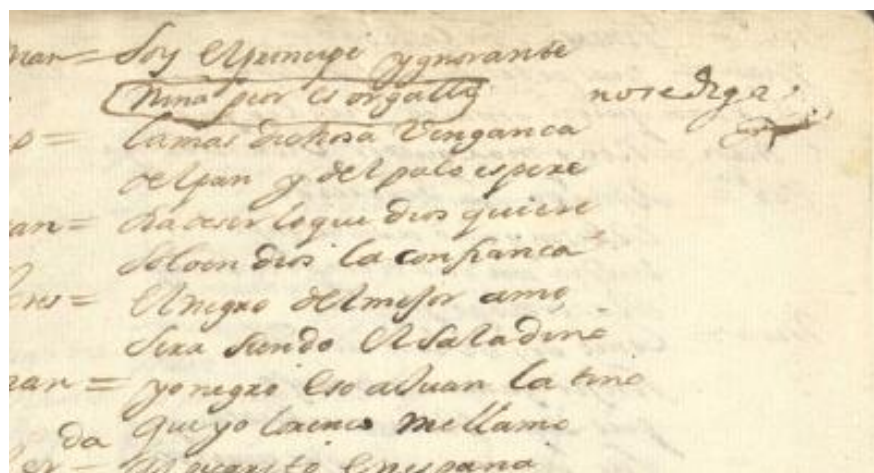


Figura 23. Margarita Ruano, *Los títulos de las comedias*, fol. 3v.

y <<http://buscador.clemit.es/ficheros/San%20Francisco%20de%20Sena.pdf>> Acceso: (21 de octubre de 2021).

⁹³ Cfr. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, CIENFUEGOS, Gema, «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: La adúltera penitente», *eHumanista*, 23, 2013, p. 300.

⁹⁴ RUANO, Margarita, *Los títulos de las comedias*, 1690, BNE, MSS/14513/75, fol. 3v.

como se confirma en la expresión «no se diga», que alude a la oralidad.⁹⁹ La escritura – y su consiguiente censura – es en estos dos ejemplos un acto performativo más, es decir, un acto previo a su representación, pero que forma parte de esta – que es performativa también – como una especie de apéndice. Esto supondría una extensión de la noción de Béatrice Fraenkel al ámbito teatral.¹⁰⁰ La censura sería otro acto más de escritura, esta vez, dispositivo, que ejecutaba una orden mediante dicho acto.

Frente a la idea de un texto escrito para representarse y como parte de un proceso performativo, está la idea de aquello que se escribe para ser leído en soledad y silencio. La hipótesis de que estos manuscritos hubieran servido como papeles de actor o como modo de conservar la obra en la memoria de su compañía no es plausible, puesto su censura parece indicar su anterioridad con respecto a la representación, siendo lo más probable que hubiesen sido escritos para que esta se aprobase y se llevase a cabo.

Según la descripción de Manos Teatrales, en *Las posadas de Madrid* (1692), único de los cuatro sainetes que no ha sido editado, la firma parece no ser de quien copió la obra. La autora y firmante es Margarita Ruano, mientras que el copista podría haber sido su criado Pedro Félix de Salazar.¹⁰¹ Los permisos de censura y representación están al final, a mano y repiten las palabras del inicio de *Los títulos de las comedias*: «Vean este sainete el censor y fiscal e informen en orden a su contenido y con lo que dijeren se corrija».¹⁰² La respuesta a dicha orden viene también de los censores Francisco Lanini y Vera y Tassis: «Ilustrísimo señor: obedeciendo las órdenes de Vuestra Señoría Ilustrísima he visto este baile de las posadas y se puede representar por estar escrito con mucha decencia: Madrid, 6 de abril de 1692. Don Pedro Francisco Lanini Sagredo».¹⁰³

El baile termina considerándose inofensivo: «Este baile no tiene cláusula que ofenda la pureza de nuestra sagrada fe y política con que merece la licencia que se pide marzo y abril 10 de 1692, firmado por don Juan de Vera y Tassis» (figs. 26 y 27).¹⁰⁴

⁹⁹ RUANO, Margarita, *Los títulos de las comedias*, fol. 3v.

¹⁰⁰ FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura», pp. 319-329.

¹⁰¹ GREER, Margaret R., y GARDÍA-REIDY, Alejandro, (dirs.), *Manos. Base de datos de manuscritos teatrales áureos*, 2022, Disponible en: <<https://www.manos.net/manuscripts/bne/14-513-f-72-posadas-las-de-madrid-baile>> (Acceso: 10 de diciembre de 2022).

¹⁰² RUANO, Margarita, *Las posadas de Madrid*, 1692, BNE, MSS/14513/72, fol. 7r; *Los títulos de las comedias*, BNE, MSS/14513/75, fol. 1r.

¹⁰³ RUANO, Margarita, *Las posadas de Madrid*, fols. 7r-7v.

¹⁰⁴ *Ibidem*, fols. 6r-6v.

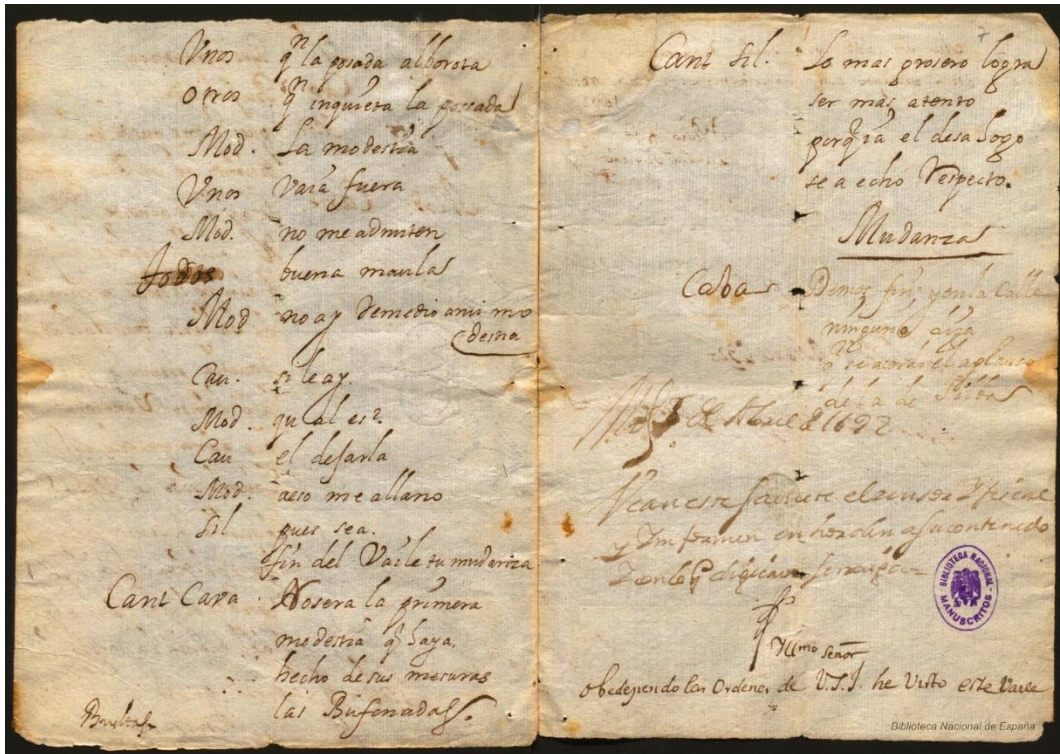


Figura 26. Margarita Ruano, *Las posadas de Madrid*, 1692, BNE, MSS/14513/72, fol. 7r.

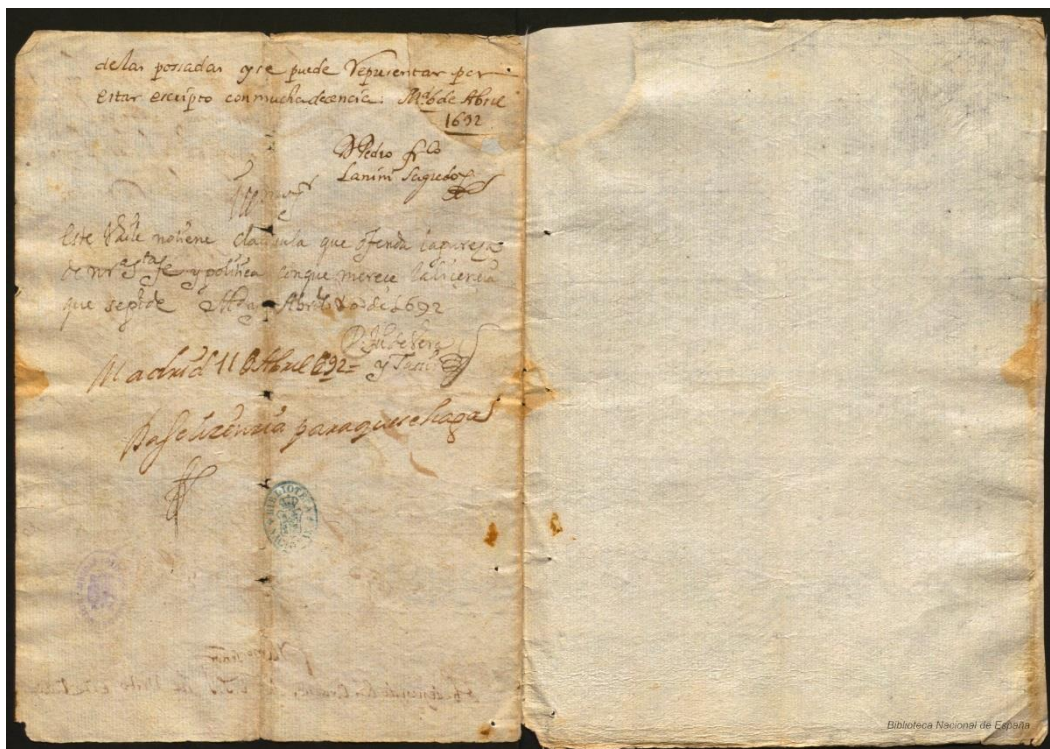


Figura 27. Margarita Ruano, *Las posadas de Madrid*, fol. 7v.

Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel (¿1640-?) fue censor, editor y dramaturgo amigo de Calderón – y de Manuel de Guerra, quien era a su vez amigo del dramaturgo¹⁰⁵ –, de quien editó sus obras dramáticas. También editó la obra del dramaturgo Agustín de Salazar y Torres.¹⁰⁶ Pedro Francisco Lanini Sagredo (1640-1715) fue un dramaturgo que compuso para los corrales de comedias. Ejerció de censor teatral entre 1672 y 1706: «En 1707 él mismo se cita como ‘censor que soy jubilado de las comedias’», aunque continuó produciendo obras dramáticas.¹⁰⁷

Aunque es posible que haya más, solo contamos con cuatro manuscritos firmados por esta autora, dos de los cuales contienen, como se ha mencionado, censura teatral preventiva. Los manuscritos nos permiten constatar la doble función ejercida por muchos en el circuito del teatro profesional áureo, pues la censura previa era realizada por censores que a su vez eran dramaturgos sometidos a censura, formando un círculo donde el intercambio de favores era moneda corriente y la censura funcionaba cada vez con más aleatoriedad y menos rigor.¹⁰⁸

Héctor Urzáiz ha señalado la existencia de opiniones dispares sobre la censura en el teatro áureo, tanto el representado como el que circulaba en impresos y manuscritos. Los bailes de Margarita Ruano podrían usarse como excepción al argumento que sostiene que «la proliferación de obras manuscritas utilizadas a menudo para la representación» permitía «escapar de la censura con mayor facilidad de lo que podía hacerse con las impresas».¹⁰⁹ No obstante, la censura de algunas obras manuscritas no tiene por qué significar que dicha censura fuese mayoritaria o se aplicasen siempre los mismos criterios.

Por otro lado, esta censura pudo llevarse a cabo posteriormente, como consecuencia de la proliferación de estos frente a los textos impresos. Hay que tener en cuenta, además, que el manuscrito teatral pertenece a una tipología textual muy concreta y con un enfoque

¹⁰⁵ Según la condena que hizo del padre Guerra el padre Antonio Carrillo en un opúsculo manuscrito de 1683. Véase: COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 139a.

¹⁰⁶ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*; CLEMIT. Disponible en: <<http://clemit.uv.es/consulta/mostraCensor.php?id=4>> (Acceso: 7 de enero de 2023); FERRER, Teresa, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, Disponible en: <<http://catcom.uv.es>> (Acceso: 17 de diciembre de 2022).

¹⁰⁷ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Disponible en: <<http://clemit.uv.es/consulta/mostraCensor.php?id=3>> (Acceso: 7 de enero de 2023).

¹⁰⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «‘Noticia que no es bien que se toque’: el teatro áureo frente a la censura», en FARRÉ, Judith (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 147-163, pp. 159, 162. Bujanda, sin embargo, no refleja indicios de esta problemática en su análisis del índice de 1632: MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *Índices de libros prohibidos. Vol. XII*, pp. 119-125.

¹⁰⁹ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «‘Noticia que no es bien que se toque’», p. 160.

muy claro en la representación. En este sentido, no es cierto que la aprobación para la representación fuese más estricta que para la publicación, pues el índice de Zapata de 1632 alude al mal intrínseco (fig. 28), tanto a las representaciones como a la difusión de libros de comedias entre su público heterogéneo:¹¹⁰

Los [libros] de comedias [...] es increíble el daño que hacen [...] aun a la más retirada clausura de religiosos y religiosas y de otras personas, que por sus impedimentos no pueden frecuentar las comedias, penetran y todo lo contaminan, dando a beber su veneno a todas partes y a todos tiempos. Y aun hace más daño un libro de estos por la frecuencia con que se lee, que la representación misma de las comedias, que ni a todos tiempos ni a todas personas es cómodo el verlos.¹¹¹

El índice de 1640 ataca la descripción de amores y obscenidades, lo cual afectaba también a los libros de comedias tal y como eran comprendidos por los moralistas más exacerbados.¹¹² Las razones de dicho examen obsesivo de la escritura pueden hallarse en la controversia. La larga polémica sobre la permisión o prohibición de las comedias giraba en torno a la tensión entre la necesidad política de permitir un alivio público al pueblo y el exceso al que podía llevar, que solía manifestarse del lado de la moral sexual. Muchos argumentos en contra sostenían que las comedias no eran malas, que lo malo era la degeneración que se producía, acusándolas de «afeminar la juventud» y alegando que su origen era el mismísimo Lucifer. Tras el conflicto del Padre Guerra derivado de su adhesión a causas políticas que le valieron su persecución a finales del siglo XVII, el siglo XVIII no hizo sino agravar dicha disputa. Tras las prohibiciones de Felipe IV (1640, 1650-1) y peticiones para continuar dicha prohibición a la regente Mariana de Austria (1672), y con la influencia de la Ilustración, tomó un carácter contrario a la superstición y a lo considerado profano: los autos sacramentales, las comedias de santos y la representación de lo devoto, justo al revés de lo que se defendía en el Seiscientos.¹¹³

¹¹⁰ FLORIT DURÁN, Francisco, «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro», en GARAU AMENGUAL, Jaime (coord.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la Modernidad*, New York/Pamplona: IDEA, 2017, p. 26.

¹¹¹ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «‘Noticia que no es bien que se toque’: el teatro áureo frente a la censura», p. 160, nota 41. AHN, Inquisición., Leg, 4435, exp. 7, f. 105; ZAPATA, Antonio, *Nouus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*.

¹¹² FLORIT DURÁN, Francisco, «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro», p. 38.

¹¹³ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 86, 90, 118, 157, 351, 387-390, 403, 643-645, 682. Chartier menciona la campaña de la iglesia en Portugal a principios del siglo XVIII «contra la inmoralidad de los espectáculos de teatro»; CHARTIER, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor*, p. 148. De esta consideración de inmoralidad para la prohibición de manifestaciones carnalescenas hablaba Peter Burke, retomando la idea bajtiniana, ya que, debido a su carácter paródico,

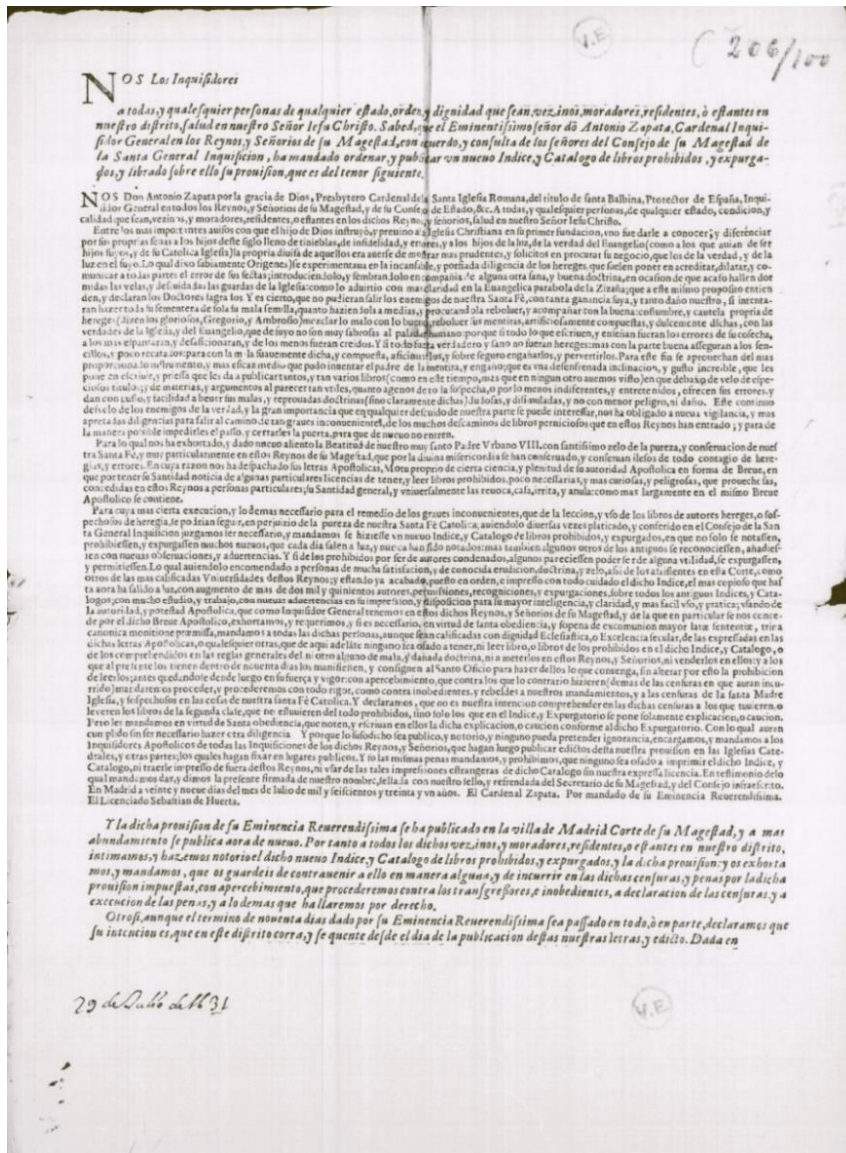


Figura 28. *Nos los Inquisidores a todas y cualesquier personas, sabed que Antonio Zapata, Cardenal Inquisidor ha mandado ordenar y publicar un nuevo índice y catálogo de libros prohibidos y expurgados y librado sobre ello su provisión*, Madrid: s.i., 1631, BNE, VE/206/100.

El terreno de la censura teatral fue pantanosos durante el siglo XVII, aunque esto no evitaba «torpezas» y otros desatinos en las representaciones, pues las numerosas normas eran continuamente transgredidas. Por otro lado, los discursos apologéticos de las comedias solían defender la censura como argumento que justificaba la representación ajustándose a dicha censura previa: «Y si tal vez la inadvertencia del que lo escribe lo yerra, la censura del docto y buen cortesano lo enmienda».¹¹⁴

podían llegar a ser consideradas manifestaciones de herejía y satanismo; BURKE, *La cultura popular en la Europa moderna* [1978], Madrid: Alianza, 1996, pp. 275, 284.

¹¹⁴ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 194b-195a, 239b.

Parece que Margarita Ruano ejerció de escritora, pero su entorno gremial y de profesionalización fue radicalmente diferente al cortesano y de patronazgo de las dramaturgas profesionales o de las religiosas que escribieron y representaron piezas en conventos. En el gremio de Margarita Ruano, las mujeres incrementaron su protagonismo a finales del siglo XVII, coincidiendo con la aparición de numerosas autoras de danzas. La participación de directoras de compañías teatrales se multiplicó gracias a que heredaban negocios cuando enviudaban o los asumían junto con sus maridos, y porque eran más baratas que los hombres, pues solían ejercer varios empleos con un solo sueldo.¹¹⁵ Que muchas asumieran dobles empleos como directoras y actrices era un modo de explotación que se aprovechaba de la miseria en la que se encontraba ya de por sí este gremio, dada la situación de bancarrota del país que, en los últimos años del gobierno de los Austrias dejó de hacerse cargo de los numerosos impagos a las compañías.¹¹⁶ Estos negocios familiares estaban ligados a las clases medias y populares, pero en el caso del teatro, también lo estaban a la vida marginal y a una acusación constante de inmoralidad. La función presente en las directoras de teatro profesional se diseña pues en este espacio de una manera muy diferente a la dramaturga considerada poetisa y décima musa. En cambio, este recuerda un poco al ambiente gremial y casi suburbano del comercio escrito de Grub Street.¹¹⁷

¿Qué ha hecho que se conserven estos manuscritos? ¿Por qué tendría interés censurar unos versos y no otros en un baile considerado inofensivo? ¿Tiene algo que ver que estuviesen firmados por una mujer? ¿Era simplemente un proceso burocrático que hubiese que censurar algo? Si intentásemos hacer una reconstrucción del circuito de comunicación de estas obras, el testimonio en primera persona de Úrsula Suárez aporta un dato interesante. Esta religiosa que vivió a comienzos del siglo XVII, declaraba en su autobiografía espiritual: «Si tomaba un libro, era por entretenimiento y no para aprovecharme de ello; y los buscaba de historias o cuentos, novelas o comedias».¹¹⁸ Esta confidencia muestra que los sainetes de Margarita Ruano pudieron caer en manos de lectoras y que las mujeres solían leer por entretenimiento. La lectura de obras profanas y de amores vanos como las comedias era especialmente desaconsejada a las mujeres. Es

¹¹⁵ MATLUCK BROOKS, Lynn, *The Dances of the Processions*, pp. 242-243, 368-375, 642.

¹¹⁶ SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Todo Madrid es teatro, Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro. Catálogo de la exposición de La casa de Lope de Vega*, p. 38.

¹¹⁷ MCDOWELL, Paula, *The Women of Grub Street: Press, Politics, and Gender in the London Literary Marketplace, 1678-1730*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

¹¹⁸ Cfr. HERPOEL, Sonja, «Transgresión y seducción: textos de monjas hispánicas», p. 244.

posible que, al ser una mujer su autora, la necesidad de censurar el manuscrito fuese mayor. El grado de invisibilización de la escritura teatral femenina explica, también, la conservación precaria y casi anónima de los mismos.

2.2. Burla de comedias, mujeres y prostitución: otro modo de abordar la mudanza

Como gran parte de la producción teatral barroca, las piezas de Margarita Ruano contienen elementos jocosos metateatrales.¹¹⁹ Su *Baile de los títulos de comedias* se inicia con una sátira sobre la falsedad de las comedias en sus títulos, ya que no son «nuevas» como se solían anunciar casi todas, sino muy «viejas» y además giran siempre en torno a los mismos temas, lo que alude al teatro barroco como género que se alimenta de heteroglosias e hipertextos, mezclando temas y géneros unos con otros.¹²⁰ El sainete construye un diálogo a partir de títulos de autores como Francisco de Rojas Zorrilla, Juan Ruiz de Alarcón, Calderón, Agustín Moreto, Tirso de Molina, Antonio Mira de Amescua, Lope de Vega, Antonio de Solís, etc., que se entremezclan con refranes populares, acentuando el tono y la mofa de esas comedias y dramaturgos oficiales.

La posible comparación de las comedias con las mujeres en los primeros versos conduce al tema de la controversia teatral áurea, que las pone en el centro de la burla y la crítica. Este término mujeres también puede funcionar como parte de una exhortación en segunda persona dirigida al público femenino: «Manuela: Pues veis lo que son, mujeres, / en los juegos de la aldea / obras con trampa, adelante: / el laberinto de Creta». El último verso es una mención a la obra de Tirso.¹²¹

Los personajes de *Las posadas de Madrid* tienen nombres alegóricos: Cava Baja, Calle de Silva, La hermosura, El amor, La modestia, Los celos y Cuarto. De las actrices, se señala quiénes representan primeras (La hermosura), segundas, terceras (la Cava Baja), cuartas, quintas y sextas damas (Los celos). El reparto de papeles según alegorías que se corresponden con modelos de conducta femenina virtuosa o viciosa resulta interesante para un análisis de roles de género, sobre todo teniendo en cuenta que, de los dos únicos

¹¹⁹ La mirada excesivamente amable de Octavio Paz hacia sor Juana la vio como una autora excepcional por recurrir a la metateatralidad, anticipando el teatro vanguardista de Pirandello, cuando todo el teatro barroco utilizaba este recurso. PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas*, p. 1068.

¹²⁰ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 80.

¹²¹ ESCABIAS TORO, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas», p. 454.

hombres, solo aparece definido uno de ellos como encarnación del amor que le profesan las mujeres.

Mientras hablan Cava y Silva, aparece Hermosura y pregunta por una posada en la que pasar la noche. Cava le responde: «Venga vuestra merced la hermosa, / que a más linda más ganancia». La expresión «más ganancia» fue censurada y sustituida por «eso basta», lo que no impide que haya otros versos con expresiones similares que relacionan la belleza y el dinero: «Logre pues su hermosura la de las damas porque es para hacer venta buena posada. [...] Venga esa dama, hallará buenos cuartos si está de bizarra».¹²² La complejidad o ambigüedad de la censura teatral áurea, no fue, al menos en este caso, exhaustiva, sino parcial o marginal, ya que no altera el sentido global del texto.

A continuación, Vanidad pide posada para dormir. Luego, Amor. A este le dicen que no esté mucho tiempo, él dice que no, que viene de paso, en alusión a la fugacidad de este sentimiento. El resto de los personajes van llegando y pidiendo posada: Celos también, a lo que responden: «La posada de Venus es bien que venga pues donde hay amor siempre los Celos entran». Los personajes e imágenes repiten una y otra vez el tema del desengaño. Por último, llega Modestia a pedir posada, pero la echan y se pone a gritar en la calle:

Hay quien se acuerde / de aquella perdida alhaja / que aún no se tiene memoria / de hallarse tan olvidada. / Aquella prenda que fue / algún tiempo venerada / que para no serlo hoy / haberlo sido le basta. / Aquella que siendo atenta / se acredita desdichada / porque es el más digno apoyo / del mérito la desgracia.¹²³

Todos le dicen que tiene que cambiar para entrar en una posada en la que, por supuesto, no puede, al ser virtuosa. Finalmente, Modestia consiente en dejar de ser ella misma para que la admitan: «Sea el fin del baile tu mudanza». El sainete cierra con la palabra «Mudanza» escrita con mayúscula inicial y subrayada. Si suponemos que su intención es, además de jocosa, moralizante, lo es a partir de un proceso inverso al de las comedias. Aquí el personaje desamparado es virtuoso, siguiendo una línea similar a *El condenado por desconfiado*, donde el pícaro triunfa mientras el ingenuo fracasa: «No será la primera / modestia que haya / hecho de sus medidas / las bufonadas».¹²⁴ Como en obras

¹²² RUANO, Margarita, *Las posadas de Madrid*, fols. 3r-3v.

¹²³ *Ibidem*, fols. 5r, 6r.

¹²⁴ *Ibidem*, fol. 6v.

picarescas y entremesiles, el ingenuo paga el pato,¹²⁵ y el mensaje moral, según Darnton, es que hay que aceptar las cosas como son y sacar provecho de ellas.¹²⁶ No pasa igual en la comedia de Zayas, donde la viciosa Fenisa termina mal.

El juego de vuelen pajaritos (1692) o *Baile de vuelen vuelen*,¹²⁷ presenta algunos tachones en ciertas palabras, pero no podemos asegurar que contenga censura, ya que no contiene cruces ni firmas de censores como en los sainetes previos. Se trata de otro sainete alegórico de cuyos personajes (Diversión, Desconfianza, Respeto, Libertad, Amor, Ingratitud, Sinrazón, Favor y Olvido), se explicita el género atendiendo al de sus nombres.

La Diversión inicia el baile llamando al resto de personajes a que acudan, y se van presentando todos ante el público. Entonces, ella les propone un juego:

En que cuando / cantando dijere yo / que vuele cosa de quien / se apropia el volar, veloz / cada uno ha de levantar / los brazos para la acción / del vuelo. Y cuando no pueda / volar lo nombrado, no; / pagare una prenda quien / sin ocasión levantó / los brazos, o no los supo / levantar con ocasión.¹²⁸

Se trata de un juego en el que Diversión (una alegoría del baile) va diciendo expresiones como ¡Vuelen deseos!, ¡Vuelen temores!, ¡Vuelen suspiros!, y cada vez que esta las pronuncia, los personajes deben levantar o no los brazos en función de los valores que posee cada uno. Si alguien se equivoca, debe entregar prenda, dar algo.

Entonces, Amor cuestiona el sainete, diciendo que solo sirve para dar prendas. La Sinrazón argumenta: «Hizo amor a la belleza / mudable para más daños, / que no valen desengaños / si es hermosa una fineza. / Y pues empieza / así a alentar Cupido / las esperanzas [...]». Y añade: «¡Vuelen mudanzas!» aludiendo a la mudanza del amor.¹²⁹ Amor no levanta los brazos y pierde.

El sainete entero se construye para transmitir la idea de la mudanza del amor, como se veía en el verso inicial: «Cuidado, que todo es / menester donde hay amor». Esta alusión también afecta a la irracionalidad, imprevisibilidad e inestabilidad del amor, un sentimiento que aparece de nuevo desublimizado, desengañado, como ocurre en el teatro

¹²⁵ TIRSO DE MOLINA, Luis Vélez, *El condenado por desconfiado-La Ninfa del cielo* [1635]. Madrid: Cátedra, 2008, pp. 190-195.

¹²⁶ DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos*, p. 80.

¹²⁷ RUANO, Margarita, *El juego de vuelen pajaritos*, 1692, BNE, MSS/14514/9, fols. 3r y 4r-4v.

¹²⁸ ESCABIAS TORO, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas», p. 446.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 449.

de sor Juana, Zayas, Lafayette y otras autoras de la corte y el convento.¹³⁰ En esta misma línea, la Diversión pronuncia: «Aunque más remiso / sea un afecto, / no hay acción tarda cuando / vuela el deseo».¹³¹ Esto nos vuelve a acercar al tópico de la melancolía erótica y el desencanto respecto del amor. Finalmente, Diversión e Ingratitud se despiden del público con una frase enigmática sobre censura teatral, en una alusión a sus sainetes censurados: «Censura en los asuntos / de los sainetes, / algo a lo discursivo / supla lo estéril».¹³²

En *Veneno de los sentidos* (1700), dos actrices introducen el tema del amor como desengaño a partir de una referencia a Lisi, nombre de la ficción áurea: así llama Zayas a la narradora de sus novelas. También es el seudónimo con el que sor Juana nombra a la condesa de Paredes, su patrona, amiga, confidente y destinataria de buena parte de su correspondencia y su poesía erótica.¹³³ El nombre es también la feminización de un personaje masculino del diálogo temprano de Platón, ‘Lisis’, dedicado a la esencia de la amistad, *proto philon* o amistad primera, vinculada con la bondad.¹³⁴ El amor entre hombres y mujeres, sin embargo, difiere del amor entre mujeres porque se desidealiza y es resultado del desengaño. Se trata de un amor desencantado, fruto del obstáculo y la desunión entre los sexos.¹³⁵

La situación descrita es la de unas mujeres en un entorno cortesano: «Paula: ¿Mas, ¿qué es lo que miro, penas? / ¿Qué es lo que miro, pesares? / Manuela: ¿No es Fabio el que allí he mirado? / Paula: ¿No es Silvio el que hacia esta parte / viene? Manuela: Iras disimulemos. / Paula: Disimulemos pesares».¹³⁶ Estas dos mujeres descubren a una tercera dormida, Laura, a la que alaban por su belleza: «Hechizo de los sentidos, / que con lisonjas mortales / compones de tiranías / tus fingidas suavidades. / Lisonja del cautiverio, / en cuya dichosa cárcel / la libertad es prisión / y el albedrío es rescate». Laura se enfada cuando la despiertan. Aparecen otros dos personajes, criados de Laura: Cisneros y Cabaña. Finalmente, las tres damas olvidan sus diálogos, y se dan cuenta de que no hay

¹³⁰ MERRIM, Stephanie, *Early Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 132.

¹³¹ ESCABIAS TORO, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas», p. 447.

¹³² *Ibidem*, p. 451.

¹³³ CALVO, Hortensia, COLOMBI, Beatriz (eds.), *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid / Frankfurt / México: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla, 2015.

¹³⁴ PLATÓN, «Lisis», en Platón, *Diálogos, I*, Madrid: Gredos, 1985, pp. 273-316.

¹³⁵ ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, p. 213.

¹³⁶ RUANO, Margarita, *Veneno de los sentidos*, 1700, BNE, MSS 14513/58, fol. 2r; ESCABIAS TORO, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas», pp. 451, 453. Creemos que la edición de Juana Escabias presenta una errata respecto del manuscrito original, en vez de ‘solio’ transcribe ‘sobio’.

ni apuntador ni papel de actores: «Paula: Apuntador, ¿qué hace? / que no apunta? / Denos versos. [...] Cabaña: ¡Qué baile! Que aquí no hay nada / escrito. / Manuela: Verlo es en balde, / que está en blanco». Para terminar, todas las actrices dan por finalizado el baile: «Perdonad que por ahora, / el baile acabe [...]. / Y si es que apacibles llegamos a veros, / alegres diremos, a los mosqueteros, / silencio, señores, que el baile acabó».¹³⁷ Su manera de dirigirse a los mosqueteros establece una relación que se refleja en el texto a modo de alusiones metaficcionales.

En las numerosas referencias de estos textos a la cultura barroca, encontramos lo que Fernando Rodríguez de la Flor ha denominado, haciendo hincapié en la simulación y reiteración de afectos, una «obediencia desencantada», equiparable a lo que nosotros llamamos la distancia irónica de las autoras, pues, en ambos casos se trata de un juego de apropiaciones de formas y temas que se van modificando, generando una distancia. Esta repetición desencantada de motivos no solo estéticos, sino también políticos y sexuales, genera una diferencia que nunca es la misma, «diferencia que aflora con cada pequeña experimentación» y que, «a pesar de parecer similar a algo ya existente, abre una pequeña fisura por donde se introduce la diferencia».¹³⁸ Los *clichés* de Margarita Ruano, «muy del gusto madrileño de la época»,¹³⁹ van gestando un cambio que vuelve sobre sí mismo como un pliegue.

Decía Doménech que la censura de *Las posadas de Madrid* se hace de una línea posiblemente considerada inmoral debido a que hablaba de prostitución sin tapujos.¹⁴⁰ Sin embargo, el control que se hizo de estas escrituras no fue exhaustivo, ya que el sainete entero está construido alrededor de la dicotomía entre modestia y mudanza y la prostitución está presente en toda la obra. Sobre este asunto, parece que no había tanta censura como sí hubo mucho más adelante, a juzgar por el edicto inquisitorial del 10 de

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 452-454.

¹³⁸ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, p. 48; PILAR LÓPEZ, Olga del, «El ritornelo: un cristal sonoro», *La Deleuziana. Revista en línea de la Filosofía*, 5, 2017, p. 121. El concepto de «ritornelo», que trataremos en el siguiente capítulo, guarda relación directa – y, para nuestro propósito, resulta útil mencionarlo – con los conceptos de «eterno retorno» de Nietzsche y «performatividad» de Judith Butler, a partir del pensamiento de Jacques Derrida sobre la producción de diferencias en la repetición. Creemos que el fenómeno que nos interesa puede describirse lúcidamente desde esta línea de pensamiento.

¹³⁹ DOMÉNECH, Fernando, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», p. 595.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 596.

junio de 1785 que prohibía una paródica guía de forasteros que al parecer indicaba dónde estaban los prostíbulos de la ciudad de México.¹⁴¹

A pesar de que se pone el foco de atención en un entorno como la prostitución, el lenguaje del sainete posee un estilo culto y cuidado, como se aprecia en las referencias y en la versificación. Aun así, el sainete parece dirigido al público heterogéneo del corral y el género al que pertenece hace que su carácter ridículo y su recurso al chiste estén justificados.

¹⁴¹ CASTILLO HERNÁNDEZ, Estela (ed.), *Guía de forasteros de México. Poemario sobre las ilustrísimas prostitutas de la ciudad de México (siglo XVIII novohispano)*, Mérida: Universidad Autónoma de México, 2019.

CAPÍTULO V

FEMINIDADES AMBIVALENTES Y RETORNO ESCRITO A LA CASTIDAD

Tanto la virtud como la honra adquieren una dimensión espiritual no solo relacionada con la castidad que predominaba en el discurso de los moralistas.¹

1. ELLAS GUARDAN SU HONRA: DENUNCIA EN LOS ENREDOS HAGIOGRÁFICOS DE ÁNGELA DE ACEVEDO

Ángela de Acevedo (c.1660-70–post. 1707) era natural de Paredes da Beira (Portugal). Sobre su vida y obra se han hecho recientes descubrimientos que cuestionan los datos biográficos asumidos previamente. Dichos datos son los siguientes: la generación de escritoras del Seiscientos a la que perteneció (si la segunda o la cuarta),² su lugar de nacimiento (Lisboa o Paredes da Beira) y fallecimiento (aún por determinar, aunque pudo ser Soutelo do Douro), la datación de sus obras, si trabajó o no al servicio de Isabel de Borbón,³ e incluso quiénes fueron sus padres (si Juan de Acevedo Pereyra y doña Isabel de Oliveira o Tomé de Azevedo Veiga y María de Almeida).

Hay dos versiones predominantes de la biografía de esta autora: la primera procede de los datos asimilados por La Barrera y presentes tanto en *Theatro heroico* (1740) de Damião de Froes Perym como en el primer tomo de *Bibliotheca Lusitana Historica* (1741) de Diogo Barbosa, quien menciona también a su hermana Luiza de Azevedo.⁴ También suscribe esta primera versión la «Noticia sobre la autora», que acompaña al manuscrito de *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, localizado en un compendio misceláneo en el Archivo Nacional Torre do Tombo. La otra versión es la que

¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 325.

² BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 164. En el caso de que fuese de la segunda generación, como se creía antes del último hallazgo de Antía Tacón, la autora habría nacido entre 1590 y 1605. Véase: TACÓN GARCÍA, Antía, «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 7, 2020, pp. 137-138.

³ CRUZ, Anne J., «‘Si no fuere tu hija ilustre’», p. 350.

⁴ BARROSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica*, Lisboa: Ignacio Rodrigues, 1752, III, BNP, 015 MAC, pp. 158, 175.

aparece en la corrección que Barbosa hace en el segundo volumen de su *Bibliotheca Lusitana Historica* (1747), como menciona Antía Tacón.⁵

Desde ambas versiones se ha aceptado que la autora, tras casarse, se mudó a Madrid y allí estuvo al servicio de la segunda esposa de Felipe IV. Este dato, sin embargo, ha sido puesto en duda por las investigadoras Valerie Hegstrom y Serena Provenzano.⁶ Al enviudar, según la primera versión – de la nota biográfica y Froes Perym –, se va a vivir a un convento de benitas o benedictinas en Madrid y allí escribe su obra.⁷ La versión del segundo volumen de Diogo Barbosa no incluye alusiones a Madrid ni a ningún convento. Por consiguiente, no podemos afirmar que Acevedo escribiese sus obras durante una reclusión que no puede probarse.

Es posible que la noticia biográfica del manuscrito sea una copia de lo que dice el catálogo de Perym y, tras ciertos hallazgos documentales de Serena Provenzano, como el hecho de que Acevedo fue madrina de bautismo en Paredes da Beira, en 1699, se han podido fijar mejor la fecha y lugar y, por tanto, la generación a la que perteneció la dramaturga.⁸

Estos datos, más el acta de matrimonio en Paredes da Beira (1693) y de defunción de su marido en Trevões (1723), pueblo al que según Provenzano es probable que se mudase tras la muerte de Ángela, se han confirmado gracias al trabajo documental realizado en archivos. Suscribimos la datación de Provenzano: nació entre 1660 y 1670 en Paredes da Beira y murió posteriormente a 1707, posiblemente, en Soutelo do Douro, donde residió una vez casada hasta 1723, fecha de la muerte de su marido.⁹

⁵ TACÓN GARCÍA, Antía, «Un manuscrito de “La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén”, de Ángela de Acevedo», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 10, 2021, p. 284.

⁶ PROVENZANO, Serena, «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, 2019, p. 97; HEGSTROM, Valerie, «Introduction», en AZEVEDO, Ángela de, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, edición de Valerie Hegstrom, Liverpool: Liverpool University Press, 2018, p. 18.

⁷ TACÓN GARCÍA, Antía, «Un manuscrito de La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén», p. 290; ACEVEDO, Ángela, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, en *Miscelânea poética*, s.d., ANTT, PT/TT/MSLIV/1639, fol. 111. Se refiera o no esta nota al convento benedictino de San Plácido en Madrid, Serena Provenzano apunta que, probablemente, no fuese nunca a España, descartando la hipótesis del convento madrileño sin que haya noticias de otro. Provenzano apunta a la posible escritura de sus comedias para una representación en Portugal con público que entendiese el castellano. PROVENZANO, Serena, «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», p. 95.

⁸ «En la partida de bautismo del niño de nombre Bernardo, que se remonta al año 1699, se lee que los padrinos son Francisco de Anciães de Figueiredo, natural de la ciudad de Soutelo y Ángela de Azevedo, su mujer, natural de Paredes da Beira «e ambos moradores na de Soutello». *Ibidem*, p. 90.

⁹ *Ibidem*, pp. 92-3.

1.1. Una comediógrafa secular y su autoimagen sacra

Se conservan tres comedias: *El muerto disimulado*, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*. De estas tres piezas, se conservan ejemplares impresos en forma de comedias sueltas que no presentan datos específicos de edición, en la Biblioteca Nacional de España, la British Library, la Universidad de Valencia y la Biblioteca de Castilla-La Mancha. Como hemos mencionado, recientemente Antía Tacón ha descubierto un ejemplar manuscrito, probablemente posterior a las copias impresas, de *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarém*, lo que contribuye al conocimiento de la recepción de la comedia.¹⁰

Aunque, según Juana Escabias, las obras de Acevedo se escribieron antes de 1640 – fecha del inicio de la Guerra de Restauración portuguesa– y la última concretamente después de 1615, Alba Urbán Baños no es de la misma opinión, ya que ha tenido en cuenta, como Doménech, Reyes y Bolaños o Valladares, entre otros, que durante el periodo de pertenencia a la corona española (hasta 1668), seguían escribiéndose y representándose obras en español. Por otro lado, Urbán Baños data *El muerto disimulado*, aproximadamente en 1682, dado que en la comedia se alude al envío de la embajada portuguesa a Niza ese mismo año, seguramente un mes antes, de empezar la comedia, puesto que, en el momento de escribirla, la autora no parece saber cuándo volverá la flota.¹¹ La comedia suelta titulada *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santaren* está datada en el siglo XVIII. Los adornos florales que revisten la portada de las tres sueltas que se conservan a nombre de Acevedo son muy parecidos. Todo indica que las tres ediciones pueden haberse hecho en la misma imprenta, posiblemente sevillana.¹²

Además, según señala Provenzano, los adornos presentes en la suelta de *Dicha y desdicha* coinciden con otras comedias portuguesas atribuidas al dramaturgo Juan de

¹⁰ Manejamos estos ejemplares: ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, s.n., s.a., BNE, T/19049; *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santaren*, s.n., s.a., BNE, T/33142; *Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, s.n., s.a., BNE, T/ 32920 (hay otra copia con signatura T/21435); ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santaren. El muerto disimulado*, Fernando Doménech Rico (ed.), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999; TACÓN GARCÍA, Antía, «Un manuscrito de La margarita del Tajo que dio nombre a Santarém».

¹¹ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, pp. 114, 116 (nota 68); «‘La empresa más lucida y más hermosa’ de Portugal: clave histórica para la datación de “El muerto disimulado” de Ángela de Acevedo», en ROUANE SOUPAULT, Isabelle, MEUNIER, Philippe (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 278.

¹² TACÓN GARCÍA, Antía, «Un manuscrito de La margarita del Tajo», p. 279.

Matos Fragoso.¹³ Una de las copias de *Con amor no hay amistad*, de Matos Fragoso, sí tiene datos de edición: Sevilla, por la viuda de Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, 1733.¹⁴ *El hijo de la piedra*, también de Fragoso, presenta los mismos adornos que la anterior, pero invertidos, así como datos de edición similares. Sin embargo, es otra la que coincide plenamente con los motivos de Acevedo, y esta no presenta datos editoriales, por lo que no podemos afirmar que coincidiese con la imprenta mencionada.¹⁵

Del manuscrito de Torre do Tombo, Antía Tacón señala que «el hecho mismo de que se integre en esta miscelánea apunta a que es una copia destinada a la lectura y no a la representación».¹⁶ Aunque el dato no indica el destino de la comedia, sí aventura el de esta copia manuscrita. Ello confirma, además, que las obras teatrales no morían tras su representación, sino que muchas se convirtieron, bien por medio de sueltas impresas, bien por medio de copias manuscritas, en parte de una verdadera explosión de teatro áureo escrito que se leyó y distribuyó a partir del siglo XVII.¹⁷

La existencia de este manuscrito incide en la conservación de una comedia a la que se le concede, no ya un valor comercial como pudieron haberlo tenido las sueltas, sino uno específicamente literario que un punto de vista erudito podría apreciar. El sentido de la escritura teatral adopta aquí, por lo tanto, un carácter simbólico-erudito que lo asocia a la existencia de una élite cultural posterior interesada en conservar piezas raras del Siglo de Oro.¹⁸ Esta copia manuscrita posterior ha sido datada por Antía Tacón a partir de 1740, quien supone que pudo copiarse del impreso de la Biblioteca Nacional, o bien, tanto el impreso como dicha copia posterior tuvieron alguna fuente común que desconocemos. En cualquier caso, dicha copia aporta información sobre el recorrido posterior que ha tenido esta comedia transformada en pieza para ser leída en ámbitos literarios reducidos y eruditos.¹⁹

¹³ *Ibidem*, pp. 279-280.

¹⁴ FRAGOSO, Matos, *Con amor no hay amistad*, Sevilla: Viuda de Francisco Leefdael, 1732, T/4437.

¹⁵ FRAGOSO, Matos, *Con amor no hay amistad; El hijo de la piedra; Callar es siempre lo mejor*, en FRAGOSO, Matos, *Primera parte de Comedias de Don Juan de Matos Fragoso*, Madrid: Julián de Paredes, 1658, BNE, T/9812. La que sí presenta adornos idénticos a *Dicha y desdicha*, es la comedia *Callar es siempre lo mejor*, la cual, además, carente de datos de edición, igual que la suelta de la autora.

¹⁶ TACÓN GARCÍA, Antía, «Un manuscrito de La margarita del Tajo», pp. 280, 283.

¹⁷ CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, p. 43; CHARTIER, Roger, «Escribir y leer la comedia en el siglo de Cervantes», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Escribir y leer en el siglo de Cervantes* (comp.), 1999, pp. 243-255.

¹⁸ CHARTIER, Roger, *Las revoluciones de la cultura escrita*, p. 79.

¹⁹ TACÓN GARCÍA, Antía, «Un manuscrito de La margarita del Tajo», pp. 280, 283.

Las resonancias autobiográficas están presentes en la construcción y el nombre del personaje principal – también en autoras como Feliciano Enríquez de Guzmán, sor Juana Inés de la Cruz o María do Ceo. Esto es una apelación autorreferencial por la que la autora se pone en el centro de los problemas que plantea. La diferencia sexual desde la que la autora vive se proyecta en los personajes que construye y aborda, reproduciendo conflictos y debates a los que se enfrentaban las mujeres nobles y de otras clases en el Seiscientos. Y también las mujeres escritoras: el viejo Castinaldo pronuncia, al final de *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, unas palabras alusivas a su autora, combinando el género masculino para ‘poeta’ y el pronombre femenino en general: «Así el Poeta la acaba, y advierte que, para ella, ni pide perdón, ni v́ctor, sea mala, o sea buena: pues no la escribió, Senado, en gracia, o lisonja vuestra, sino por la devoción de la Santa Portuguesa».²⁰ Esta curiosa estrategia de autorización, que se muestra a partir de la autorrepresentación autorial, niega que la autora pretenda buscar el favor del público. Por consiguiente, se puede comprobar cuán lejos estamos en este ejemplo de las estrategias de humillación y humildad que muchas autoras fueron asimilando en la Edad Moderna en diferentes formatos. Otros recursos de autorización han sido señalados en relación con la metateatralidad de las criadas, ya que, en las tres comedias, estas hacen alusiones parecidas a la originalidad de la obra y lo imprevisible de la trama.²¹

1.2. El destino escrito de las mujeres

El muerto disimulado gira en torno a lo que se debería hacer con las mujeres en un sistema normativo familiar.²² Son de sobra conocidas las opciones prescritas: el convento y el matrimonio. Ambas opciones están presentes en los tratados, tanto previos como posteriores a la Contrarreforma, de moralistas como Juan Luis Vives, fray Luis de León, fray Pedro Malón de Chaide, Fray Juan de la Cerda, etc.²³

²⁰ ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, s.n., s.a., BNE, T/19049, fols. 34, 62.

²¹ TACÓN GARCÍA, Antía, «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», pp. 144, 147.

²² Con «bicategorial» nos referimos a la bicategorización sexual, concepto que se puede rastrear en la obra de Anne Fausto-Sterling, aunque aplicable a otros contextos históricos en los que, como en el siglo XVII hispano, la división entre los sexos no conoce más que excepciones más allá de un paradigma dualista basado en las diferencias corporales. Véase: FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* [2000], Barcelona: Melusina, 2000, p. 336.

²³ CERDA, Fray Juan de la, *Vida política de todos los estados de mujeres* [1599], Valencia: Lemir, 2010; LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada* [1583], Madrid: Taurus, 1987; MALÓN DE CHAIDE, Fray Pedro, *La conversión de la Madalena*; VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*. Sobre este asunto consúltese: MORANT DEUSA, Isabel, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid: Cátedra, 2002.

Como en otras comedias, el inicio de la trama es una ruptura de las reglas sexo-maritales, perpetrada por las damas frente a la generación anterior, cuyas normas consistían en el matrimonio por conveniencia fijado entre familias. Esta disolución de las normas es más leve si la comparamos con la de Fenisa, quien, de haber existido, habría tenido una fama parecida a la de actrices como María de Navas y Josefa Vaca, entre otras muchas.²⁴ En esta comedia, el conflicto se da entre Beatriz y su hermano-tutor, don Álvaro, quien quiere que ella se case con su reciente amigo Lisardo, quien, en realidad, es Lisarda travestida. Don Álvaro no entiende que su hermana se oponga a sus deseos para casarse con quien él considera mejor para ella. Lisardo, como corresponde a su rol virtuoso – tanto en su papel de galán como en su naturaleza de dama – quiere que la decisión la tome Beatriz. Alberto, otro pretendiente, se opone al enlace. La motivación del travestismo de Lisarda – virago, virgen y virtuosa²⁵ – es buscar a su hermano Clarindo, a quien todos dan por muerto, pero que también está travestido y se hace llamar Clara. Clarindo disimuló su muerte cuando Álvaro, hermano de Beatriz, lo hirió para matarlo y quitarle a Jacinta, que se había prometido con aquel. Desde ese momento, lo confundían con un tocayo que había muerto en la guerra. El verdadero Clarindo, disfrazado de mujer, trataba de averiguar si su amada Jacinta le seguía siendo fiel, como la protagonista de *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva.²⁶

El matrimonio como compra simbólica perseguía la perpetuación de bienes patrimoniales y privilegios de clase de las familias pudientes y nobles, como las que alimentan la trama. En *El muerto disimulado*, el conflicto se da entre personajes de la misma generación. Esto ocurre también en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, que combina ambos tipos de personajes masculinos que ejercen un control sexo-marital sobre las mujeres: el padre de doña Leonor, quien intenta imponer un matrimonio concertado, pero también don Pedro, hermano de doña Ana, quien la obliga a irse con él a Toledo para no quedarse sola en Madrid durante su ausencia.²⁷ En definitiva, las comedias escritas por mujeres ponen sobre la mesa el intento de control constante de las mujeres por parte de los hombres.

²⁴ SILVA, Pedro Paulo de Figueredo, *A praça e o reino: cotidiano e espaço público em Portugal entre Filipes e Braganças (ca. 1580 - ca. 1668)* (tesis doctoral), dir. Luis Miguel Carolino, Lisboa: ISCTE IUL, 2019, pp. 134-135.

²⁵ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 11-12.

²⁶ ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, s.n., s.a., BNE, T/19049, fols. 27-29; HEGSTROM, Valerie, «Introduction», en AZEVEDO, Ângela, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, pp. 1-56; CUEVA Y SILVA, Leonor de la, *La firmeza en el ausencia*, BNE, MSS/17234.

²⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, pp. 133, 150.

1.2.1. El travestismo: una escritura de la performatividad

Las primeras *Ordenanzas de Teatros* de 1608 – un año antes de que Lope lo defendiese en su *Arte nuevo* – prohíben el travestismo femenino: «[...] y no salga ninguna mujer a bailar ni a representar en hábito de hombre, so la dicha pena».²⁸ A pesar de la prohibición y de la protesta de moralistas como el jesuita Pedro de Guzmán en 1613, esta fue una práctica habitual en el teatro. La Reformación de comedias del 8 de julio de 1615 lo prohibía de nuevo, pero, a pesar de las sucesivas regulaciones, esta práctica continuó existiendo.²⁹

Las ordenanzas no mencionan la posibilidad de que los hombres se vistiesen de mujer en el escenario. Unos años antes, en 1600, se había debatido sobre qué era más adecuado desde un punto de vista moral: si permitir el travestismo masculino o la representación de mujeres. El Consejo se decantó por la segunda opción: «Parece al Consejo que es de mucho menos inconveniente, que mugeres representen, que muchachos en hábito de mugeres».³⁰ La representación de mujeres sería considerada un mal menor frente al ‘afeminamiento’ de los hombres vestidos de mujeres.³¹ Pero ello no implicaba que se aprobase la actuación de mujeres vestidas de hombre, pues esto tenía un componente inmoral y erótico al mismo tiempo. Otro jesuita, Francisco de Ribera, condenó en 1586 el travestismo femenino procedente de comedias que imitaban las italianas. A pesar del rechazo de las ordenanzas y de muchos moralistas de tertulia, esta práctica se elogiaba desde la esfera literaria. En concreto, Lope se refirió a las damas en 1609, diciendo que «no desdigan de su nombre»; que, si cambiaban de traje, lo hiciesen «de modo que pueda perdonarse, pues suele el disfraz varonil agradar mucho».³²

En España, las actrices pudieron actuar de manera legal a partir de 1587, mientras que en países como Inglaterra no se permitió la participación de actrices profesionales hasta 1661.³³ Desviándose de ambas normas, Acevedo incluye un cambio de papeles en

²⁸ «Sumario de la orden dada por el señor licenciado Juan de Tejada, del Consejo de S. M. a quien por su Real Cédula está cometida la Protección y Gobierno del Hospital General de esta corte, y los demás de ella que deben guardar los autores de comedias, comisarios, alguaciles y demás personas que acudan al beneficio y cobranza y partición del aprovechamiento de ellas para los dichos hospitales» (1608), en COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 623.

²⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 351, 627.

³⁰ *Consulta del Consejo a S. M. sobre la permisión o prohibición de las comedias* (1600); Cfr. *Ibidem*, pp. 163-4.

³¹ *Ibidem*, pp. 521-522.

³² VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], edición de Evangelina Rodríguez, Madrid: Castalia, 2011, p. 156.

³³ PAYNE FISK, Deborah, «The Restoration Actress», en OWEN, Susan J. (ed.), *A companion to Restoration Drama*, Oxford: Blackwell, 2008, pp. 69-72. Entre 1642-1660 la producción teatral es privada e itinerante debido a que cerraron los teatros. Las motivaciones para el recelo hacia la representación de actrices eran similares en este entorno protestante que en el católico, a pesar de lo que sostiene Payne Fisk:

ambos sexos: de Clarindo en Clara, para fingir su muerte y comprobar que su amante no le engaña en su ausencia; y de Lisarda en Lisardo, para vengar la supuesta muerte de su hermano. Tras resolverse este enredo, el resultado es el casamiento de los galanes con las damas: Clarindo se va con Jacinta, Alberto con Beatriz, Álvaro con Lisarda.

Este cambio de género encaja con el concepto de mascarada tal y como lo definió Joan Rivière, pero extendiendo su función a la performatividad sexual en general, no únicamente a la del sexo femenino (fig. 30).³⁴ La repetición de lo sexual como diferencia la hace surgir la diferencia igual que en el teatro los personajes encarnaban los roles que representaban, como el gracioso Castaño, al disfrazarse de Leonor en *Los empeños de una casa*.³⁵ En *El muerto disimulado*, Lisardo pregunta a Papagayo si ha traído su vestido de mujer, aunque es probable que el público supiese que era Lisarda quien hablaba.³⁶ La virilización de la mujer se consideraba signo de virtud, ya que lo masculino era más perfecto porque tenía más sustancia. Según Huarte de San Juan y toda la tradición médica, el sexo femenino es inferior, a pesar de la transición posible entre ambos sexos, por lo que un giro hacia lo masculino podía encajar en un imaginario cristiano donde la virago no dejaba de ser considerada una anomalía, – la monja Alférez era un ejemplo –, pero la operación contraria estaba peor vista, ya que implicaba un giro hacia la feminización.³⁷

«Spectators in predominantly Catholic cultures, such as France, Spain and Italy, could view actresses - even lust after them - with relative impunity since, from the time of the Council of Trent, traditional Catholic theology defined sin as a human act requiring the exercise of both intellect and will. Since concupiscence, or desire, was considered part of human nature, it only posed a threat if reason or the will was overcome. While most theologians advised their flock to avoid temptations that might occasion sin, they nonetheless distinguished between desire and the deed itself. With regard to actresses, one might look but not touch. By contrast, the Puritan emphasis on sincerity - on a correspondence between the inner and outer self-rendered desire far more dangerous» (p. 71). Sin embargo, esta visión ignora por completo la persecución de las actrices que se llevó a cabo en España durante más de un siglo de controversia teatral y que desarrolló toda una fenomenología del pecado a través de la visión y la audición de palabras e imágenes deshonestas, como se prueba en numerosos textos, entre ellos, en la anónima *Censura apologética de las comedias*, fechada entre 1650 y 1670: «Si tantas virtudes halla en las comedias, si son tan honestas y decentes y la escuela mejor de las virtudes, diga ¿por qué razón los hombres graves a las mujeres castas se avergüenzan de asistir a ellas en público? ¿Por qué los unos guardan sus frentes con las celosías y las otras con sus mantos? ¿Por qué no van con la cara descubierta a los teatros como a los templos? – Porque sin duda se avergüenza la razón de dejarse vencer del apetito, y desde el alcázar de la frente, por más que discorra la lisonja, excusas a los vicios, desmiente la vergüenza con retóricos colores, aunque mudos, sus engaños». Cfr. COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias*, p. 150.

³⁴ RIVIERE, Joan, «Womanliness as Masquerade», p. 311; BUTLER, Judith, «Lacan, Rivière y las estrategias de la mascarada», en BUTLER, Judith, *El género en disputa*, p. 133.

³⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, pp. 65-66.

³⁶ ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, fol. 28.

³⁷ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 12; HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], Madrid: Editora Nacional, 1976. p. 91.



Figura 29. Pietro Longhi, *La venditrice di essenze* (1756), Ca'Rezzonico, Venezia. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pietro_Longhi#/media/Archivo:Ca'_Rezzonico_-_La_venditrice_di_essenze_-_Pietro_Longhi.jpg> (Acceso: 02/02/2023).

El contexto europeo del Seiscientos reelaboraría la noción de mascarada. En Francia, en el ámbito de la cultura de la conversación, una serie de cuestiones relacionarían lo ‘femenino’ con el artificio y la falsedad en una guerra de sexos que las corrientes del cartesianismo francés no pudieron frenar. Madame de Lafayette tomará en sus novelas el amor desengañado, acentuando los estragos de la diferencia sexual. Su amigo La Bruyère se posiciona sobre el maquillaje y el travestismo femenino, entendiéndolos como *mascarade* (fig. 29), sinónimo de artificio alejado de la naturaleza.³⁸ Su discurso contra las *précieuses* estaba en consonancia con la huida de lo artificioso que el moralista compartía con Molière y Rousseau. Dicha huida implicaba – y no queremos

³⁸ LA BRUYÈRE, Jean de, *Los caracteres*, pp. 33-45.

con ello anteponer ningún miedo al otro, sino imbricar ambos – una huida de la supuesta feminización de la cultura francesa en el XVII en salones dirigidos por escritoras y filósofas de la aristocracia.³⁹ *Mascarada* se convirtió en un término asociado al binomio femenino-falso, algo que ya latía en la comedia nueva.

El ámbito anglosajón se nutre de una dicotomía ya de por sí problemática entre el republicanismo viril – Milton – y lo que Norbrook ha llamado la «royalist effeminacy», es decir, un conservadurismo monárquico construido en círculos femeninos y aristocráticos como los salones centroeuropeos. Esta división que achaca a la mujer ser conservadora y la expulsa de espacios republicanos coincide con una visión habermasiana que la crítica feminista ha denunciado, pues aquella ve ingenuamente en los espacios prerrevolucionarios el inicio de una opinión pública democrática.⁴⁰ En esta escala de valores, los afeites quedarían del lado monárquico y artificioso, mientras que la natural simplicidad lo hacía del lado republicano y viril. No se tardaría en dar otra vuelta de tuerca sobre la reclusión de las mujeres en espacios privados y su marginación literaria.

Al ser producto de escritoras, el travestismo de los personajes era situado por estas en una perspectiva concreta, la que mira el objeto de análisis desde lo menor. Esta posición relativamente marginal era propiciada por la diferencia sexual y era el caldo de cultivo de una reinterpretación escrita de temas recurrentes en el teatro, como este de la inversión sexual. En otras palabras, al ser mujeres quienes escribían los textos, se advierte en este intercambio de papeles un sustrato de protesta e inversión de valores. Además, se advierte una autorrepresentación que hace que personajes como Lisarda, una mujer fuerte y valiente que se disfraza de hombre para encontrar a su hermano y recuperar su honor, cobren relevancia.⁴¹

³⁹ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 97-102.

⁴⁰ NORBROOK, David, «Women, the Republic of Letters, and the Public Sphere in the Mid-Seventeenth Century», p. 233.

⁴¹ ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, pp. 26-27.

1.2.2. Apropiación irónica de la misoginia: burla y desigualdad

Junto con la castidad, la honra y el conflicto matrimonial, la misoginia es otro tema al que estas autoras recurren para elaborar por medio de la ficción su autorización *ad feminam*. Por ejemplo, en *El muerto disimulado*, tras los enlaces de los amos, le toca el turno a los criados y graciosos: «Agora pues de los primos, pasemos a los criados. ¿Cuál de aquestas dos mozuelas se aficiona a este lacayo? [...] Dame esa tu mano y sea jaula de aquesta mi mano».⁴² Esta parodia en boca de Papagayo no pone en entredicho la institución matrimonial, pero sí cuestiona su naturalidad. Para mantener el orden social, es necesario el enlace. Este comentario jocoso recoge resonancias de un discurso sobre las relaciones entre los sexos que ve en estas una agresividad encarnizada cuyo sinsentido también vio Zayas.⁴³ Como León,⁴⁴ Papagayo sirve de mediación entre personajes a la vez que se burla de ellos. Los graciosos hacen con frecuencia una crítica de la clase superior, aunque dicha crítica es neutralizada por el conjunto general de la obra. Robert Darnton decía a propósito de la picaresca de algunos cuentos: «La picardía conserva el orden. Le permite al humilde cierta ventaja marginal al aprovecharse de la vanidad y de la estupidez de sus superiores. [...] Ofrece una manera de hacerle frente a una sociedad cruel, y no una fórmula para vencerla».⁴⁵ En nuestro caso, el humilde se intercambia por la mujer.

El gracioso Etcétera experimenta un desengaño con Lucinda, criada de Rosimunda, en *La Margarita del Tajo*, lo que lo lleva a pronunciar la célebre fórmula misógina: «Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin».⁴⁶ Pero Lucinda esgrime su propia defensa, recriminándole que, si hay alguien mudable, ese es él, que ha estado con muchas mujeres, a lo que él asiente y ella le da una bofetada y se va.

Los personajes nobles también son presas del desamor y los celos; así, los amantes de Irene hacen surgir la misoginia con la forma de una violencia que recae sobre ella: Remigio, celoso de Britaldo, le da un veneno que le hace parecer embarazada. Britaldo, muerto de celos, envía a un caballero a quien promete hacienda y poder si la asesina: «Ah, ingrata, aleve, engañosa, / traidora, falsa, fingida, / ¡Vióse nunca tal mudanza! / ¿Quién de mujeres se fía?»⁴⁷ La exclamación adquiere un matiz irónico que reinterpreta el lugar

⁴² *Ibidem*, p. 31.

⁴³ MERRIM, Stephanie, «Introduction», en MERRIM, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. xxxiv-xxxvi.

⁴⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 19.

⁴⁵ DARNON, Robert, *La gran matanza de gatos*, pp. 78-79.

⁴⁶ ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, p. 47.

⁴⁷ ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, p. 50.

común misógino, pues de lo que se trata es de mostrar la inocencia mancillada por el deseo enfermizo y excesivo: «De aquella que en las aguas / de perlas es envidia, / siendo por la pureza / más cándida, y más fina. / Aquella a quien los celos, / cuando la vida quitan, / hacen que Fénix trueque / la muerte por la vida».⁴⁸ En *Dicha y desdicha*, la preocupación del demonio es corromper a la más pura, María,⁴⁹ cuya criada, Rosela, se jacta de su educación y de tener un papel activo en el amor, algo poco frecuente y mal visto en mujeres de su condición social: «Ni el criado hallar mozuela / que me igualase en caprichos, / pues ni soy coja, ni tuerta, / ni boba (y, Dios bendito) / leo, escribo y hago una copla / también como mis vecinos».⁵⁰

Cuando le cuenta a su ama que se descubrió ante el criado y le habló porque creyó que era bueno que se casasen, esta se convierte en la representante del discurso misógino y la reprende por haber ofendido su honestidad, pero la criada replica: «La gente hablando se entiende». Su ama responde de nuevo con la misoginia: «En doncellas es prohibido».⁵¹ Rosela contesta defendiendo a las de su clase frente al funcionamiento del cortejo en las damas.

La misma moral no es aplicable a la patrona que a las demás: «¿Sino hay quien por ellas hable?»⁵² Entonces María responde con la solución virtuosa por excelencia: es Dios quien viene en su auxilio. El planteamiento transgresor (la gente hablando se entiende) bascula en un segundo hacia un discurso de lo moral-religioso que trata de poner punto final a dicha apertura (en doncellas es prohibido).⁵³ La opinión concreta de la autora y la consecución de la trama no importan tanto como la tensión entre unas ideas y otras a través de su desplazamiento, su expresión, su puesta en escena. Este pasaje no termina de casar con la hipótesis de Antía Tacón sobre el papel de la criada en estas comedias, pues sostiene que este se limita a su instrumentalización para que la trama funcione y en todo

⁴⁸ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁹ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, s.n., s.a., BNE, T/ 32920, p. 28. El tema clásico del demonio enfadado por la castidad femenina es retomado por Ingmar Bergman en su comedia *El ojo del diablo* (1960), pero también aparece ya en obras del siglo XVI, como *El Momo: la moral y muy graciosa historia del Momo* [1447], del moralista italiano Leon Battista Alberti, donde se plantea que un demonio enseña a las doncellas a afeitarse y las corrompe. ALBERTI, León Baptista, *El Momo: la moral [et] muy graciosa historia del Momo*, Alcalá de Henares: Juan de Medina, 1553, BNE, R/555; RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 73.

⁵⁰ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 28.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 21.

caso contiene una cierta «denuncia social» que la autora se permite poner en boca de quien no es tomado, pero no es en ningún caso una crítica de la desigualdad.⁵⁴

En todo caso, a esta lectura habría que sumarle otra: los discursos y opiniones sobre el encierro se ponen también, como hemos visto, en boca de las criadas. Al ser, igualmente, las mujeres de las clases populares el objeto de opiniones misóginas, el público femenino que integraba la cazuela podía sentirse identificado con estas problemáticas. Lejos de defender una conciencia profeminista en estos textos, creemos que la penetración de discursos contrarios a la exhibición femenina en espacios urbanos era transversal y, si bien entendía de diferencias de clase, ninguna se salvaba de dicha persecución, para la que contamos incluso con la contestación del personaje de Rosela. Por tanto, la misoginia fue apropiada por esta dramaturga bien situada y con una remota posibilidad – aunque mayor que la media – de intervenir en la opinión.⁵⁵

1.2.3. Cristianismo y virginidad: la curiosidad virtuosa de la monja soldado

A pesar de las respuestas transgresoras a ciertos discursos presentes en su teatro, las comedias de Acevedo contienen retazos de un discurso reaccionario: *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarén* recrea la leyenda de santa Irene de Tánkor, mártir portuguesa del siglo VII, cuyo milenario se celebró en 1653 y que dio nombre a la ciudad de Santarén. Su protagonista, Irene, luchó contra los deseos irracionales de dos hombres insensatos en favor del suyo, que era, justamente, mantenerse virgen junto a Dios.⁵⁶ Por consiguiente, la alteración del orden que inaugura la comedia la propician dichos hombres: el joven Britaldo y el maestro Remigio, supuesta figura de autoridad y rectitud.⁵⁷ Britaldo empieza sosteniendo con los músicos una reflexión de resonancias calderonianas y sorjuaninas sobre el mal de amores y la imposibilidad de contar el sentimiento: «Que si la pasión del pecho bien / se dice, mal se siente [...]. / Procure el alivio quien / con su dolor está mal. / Que yo estoy bien con mi mal, / sin mi mal no me hallo bien».⁵⁸ El sufrimiento a causa del amor no correspondido es expuesto por Britaldo,

⁵⁴ TACÓN GARCÍA, Antía, «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», pp. 138, 149.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁵⁶ LACAN, Jacques, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, pp. 347-359. Se expone la máxima: «*Ne pas céder sur son désir*». El que cede ante su deseo, es decir, el que no lo persigue o lo niega, obstaculiza su ética. En este sentido, los personajes femeninos de estas y otras comedias, al encarnar a sus autoras, están vehiculando el deseo que tenían muchas mujeres de escapar de lo que se consideraba su destino natural: el matrimonio.

⁵⁷ Pero el pasaje describe al maestro Remigio persiguiendo a su pupila. ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, pp. 15, 33.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 2.

que se presenta como un sujeto dividido entre su deber hacia su esposa Rosimunda y su amor por la novicia Irene, de quien se enamoró el día de su boda:⁵⁹

O lo que una vista incauta, / lo que un mirar desatento / ocasiona de peligros, / de inquietudes, y de riesgos! / Bien lo siento desde entonces, / que en mi pecho amor queriendo / poner de Irene el Retrato, / sacó a mi esposa del pecho. / Respondíame al instarle /contra sus impulsos fieros; / ¿no adviertes que tengo esposa? / yo soy niño y no lo advierto. / ¿No ves de Irene el estado? / yo soy ciego y no lo advierto. / [...] yo estoy de razón desnudo / y así a la razón no atiendo.⁶⁰

El amor es revestido de sus habituales rasgos: ciego, irracional, culpable del desorden. Su ceguera, preludio de la voluntad schopenhaueriana, aparecía ya en *Los empeños de una casa*: «Es ciega la voluntad / Tras mí, como sabes, vino, / amante y fino, don Juan, / quitándose de galán / lo que se añade de fino, / sin dejar a qué aspirar / A la ley del albedrío, / porque si él es ya tan mío, / ¿Qué tengo que desear?»⁶¹ Irene – noble, bella y virtuosa – está plenamente satisfecha con su deseo de una vida religiosa:

Que no es dicha el ser bella/ mas en no ser errante está la estrella. / [...] Donde muere el afán vive el reposo. / [...] Esta es vida, esta es suerte, / que merece ser solo deseada, / Y la del mundo es muerte / Porque es vida muy triste, y muy cansada; / Y de razón se olvida, / Quien a vida sin orden llama vida.⁶²

El otro pretendiente es el maestro Remigio, cuyo enamoramiento es igual de insensato: «¿Os alborotáis deseos? / ¿Qué es aquesto? Reportaos, / tened, tened, retiraos, / parad, parad, deteneos. / ¡Mas ay de mí que parece / que amor quiere cautivarme!»⁶³ En un interesante pasaje, Remigio observa a la futura mártir mientras ella lee con curiosidad literatura devocional. Su amante no solo la describe como una persona recta en sus juicios, sino también curiosa. Si hubiese leído libros profanos con igual curiosidad, se hubiese expuesto a la crítica. En *El conde Partinuplés* de Ana Caro aparece la curiosidad femenina asociada al pecado: «Presto; / pues sabes que las mujeres, / pecamos en el extremo / de curiosas».⁶⁴ En su lectura de vidas de santos y mártires, Irene comparaba a sus

⁵⁹ Que Britaldo sea un hombre casado es algo que varía la dramaturga con respecto a la leyenda de santa Irene recogida en el *Flos Sanctorum* de 1616, entre otros. BARBEITO, Isabel, «Recreación dramática de tres santas portuguesas», *Via Spiritus*, 10, 2003, p. 186.

⁶⁰ ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, p. 6.

⁶¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto*, p. 138.

⁶² ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, p. 12.

⁶³ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁴ CARO MALLÉN, Ana María, *El conde Partinuplés*, p. 89.

protagonistas con soldados: «Qué mejor premio / que la misma muerte».⁶⁵ Esto anticipa su destino, que casa con la idea de que, para el santo, la muerte es un premio que le permite entrar en el reino divino. Aunque se siente culpable y piensa que Dios la castigará si ella no atiende a sus labores de esposa, recibe la visita de un ángel que la tranquiliza diciéndole que no habrá castigo. Esto muestra que su decisión de continuar con su vida de religiosa tiene que ver con la fe y la voluntad y no con el miedo.⁶⁶

1.2.4. La utopía monacal

Entran por una puerta, y mientras que vuelven a salir por la otra, se descubre en medio del vestuario una forma de Sepulcro, y así de una parte, como de otra, unas como ondas de agua; y sobre el Sepulcro Irene difunta, con una señal de sangre en el cuello, y a los lados unos Ángeles.⁶⁷

Tras su muerte, Irene se transforma en santa, dando a entender que sus pretendientes son irresponsables y pecadores. La renuncia al matrimonio por parte de la heroína reivindica la vida virginal y monacal frente a la matrimonial. Esta renuncia se postulaba en *El muerto disimulado*,⁶⁸ y fue retomada, según Merrim al referirse al convento como espacio de resignificación, por escritoras contemporáneas como Zayas, Cavendish y Lafayette, quienes le daban otra lectura que reescribía el final autorizado del matrimonio. El convento es reinterpretado por estas escritoras como un lugar en el que poder refugiarse de lo mundano, con toda la carga espiritual y corporal que ello implica en plena Contrarreforma. Pero, además, dicho lugar comienza a secularizarse, es decir, a tener connotaciones progresivamente menos relacionadas con la vida religiosa como tal: es el caso de sor Juana y Cavendish, quienes ven en el convento un espacio para discusiones y estudio filosófico, para el cultivo del saber, vedado en otros espacios a mujeres.⁶⁹ Este uso del convento como centro de formación se cumplía solo en casos de monjas nobles y adineradas, por lo que se supeditaba a la diferencia de clase.

Ni que decir tiene que del convento ideal están ausentes los estragos, los agravios amorosos y en él las mujeres se relacionan con libertad.⁷⁰ La vida conventual se

⁶⁵ ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, p. 15.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 61.

⁶⁸ ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, p. 25.

⁶⁹ BEGLEY, Justin, «Confessional disputes in the republic of letters», pp. 182, 185, 195; MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 198.

⁷⁰ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. xxxvii, xlvii, pp. 112-117. Para Merrim, Zayas y otras autoras europeas del Seiscientos buscan refugio en una especie de

representa, pues, como alternativa a la familiar. Sin embargo, esta imagen es utópica, pues la vida religiosa, si bien eximía del control parental y marital, no evitaba la sumisión y la jerarquía en las distintas órdenes, cuya palabra última recaía en figuras de autoridad como prioras y abadesas y, en mayor medida, en confesores y obispos. El convento era, en definitiva, un espacio relativo de libertad para ciertas mujeres, sobre todo, aquellas que podían permitirse económicamente vivirlo como un espacio de formación y podían, a pesar de la clausura, mantener relaciones con el mundo, a veces, incluso, rebelándose contra las estrictas normas de austeridad y la precariedad económica postridentina.⁷¹

El ejemplo de la santa rechaza la violencia contra las mujeres y se convierte en una denuncia – a pesar de que desconocemos si esta comedia se representó y por tanto no podemos precisar si su mensaje se llegó a difundir y entre qué público – del abuso de poder masculino. Así pues, el intento de evasión implica más un anhelo de huida en la ficción a un mundo utópico que una posible huida real. Posiblemente, estas autoras, quienes no vivieron – tampoco de Acevedo tenemos datos que lo confirmen, a pesar del desmentido lugar común de que estuvo en un convento madrileño de benedictinas – la realidad conventual como las dramaturgas trinitarias o carmelitas, sentían nostalgia de una comunidad monástica idealizada que tuviese las características de un salón ilustrado.⁷² Pero el teatro conventual femenino, escrito y representado por estas últimas, presenta características muy diferentes a este, y la simbología del matrimonio con Dios sustituía la del matrimonio mundano, promoviéndose un tipo de amor casto que no era una alternativa al desamor mundano, sino que se veía como el destino idóneo para el alma de la novicia. Stephanie Merrim propone que el retiro al convento era para muchas mujeres una alternativa tanto en la ficción como en la realidad: «The retreat to the convent comes. to comprise a significant option in reality and, particularly as a textual ending, for the literary imagination».⁷³

conservadurismo de ideales pasados y nostálgicos de siglos previos, como Zayas, que pensaba en una Edad de Oro del reinado de Isabel la Católica, en contraste con la que decía ser la Edad de Hierro contemporánea, debido a la violencia hacia la mujer.

⁷¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 159.

⁷² CAVENDISH, Margaret, «The Convent of Pleasure», en CAVENDISH, Margaret, *The Convent of Pleasure, and other Plays*, edición de Anne Shaver, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1999; MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 109.

⁷³ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 104.

1.2.5. Escribir la virtud propia

Rosimunda, víctima de la inconstancia de su esposo Britaldo en *La Margarita del Tajo*, cree que el malestar de su marido se debe a que siente celos y aprovecha para hacer un discurso sobre la vigilancia con que los hombres someten a las mujeres:

Pero son vanos desvelos / que, sabiendo mi lealtad, / recato y honestidad, / decoro, sangre y nobleza, / amor, constancia y firmeza, / haya en él tal vanidad. / Mas que importa que aun deshecha / no queda la presunción / que a veces contra razón / se arma una mala sospecha.⁷⁴

Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen es, como *La Margarita del Tajo*, un híbrido entre comedia de enredo y comedia mariana y ambas giran en torno a la relación entre virginidad y virtud femeninas, idea clave en la construcción del modelo de feminidad ligado a la santidad tras la Contrarreforma. La comedia empieza con una conversación entre Felisardo y su criado Sombrero sobre lo importante que es el cuidado de la casa, a lo que este le pregunta qué es lo que tanto hay que cuidar, si no tiene bienes materiales, pues el galán es noble pero pobre, pues su padre perdió la fortuna familiar. El amo responde: «Que mayor cuidado, dime, / que tener de puerta adentro / hermana, doncella y moza, / discreta, hermosa, y con ello / tan pobre que es en el mundo / para la honra un tropiezo».⁷⁵

Se diseña entonces una primera analogía entre la virginidad del personaje, doña María de Acevedo, y su encierro en el hogar como espacio privado donde deben permanecer las mujeres de virtud. Aunque es hermosa, discreta y cristiana vieja, la pobreza de María pone en riesgo su honor porque no tiene dote para casarse. Por esto, se plantean la posibilidad de ingresarla en un convento para mujeres pobres que no pueden permitirse dote.

De nuevo, el argumento gira en torno a qué hacen los hombres con el destino de las mujeres jóvenes de su familia y qué pueden hacer ellas para resistirse, tomando las riendas de su deseo. Sombrero, desde su punto de vista pícaro, se ofrece a venderla por partes: «Dámela, señor, a mí, / que no reparo en dineros». El discurso de la honra se va desarrollando; los hombres tratan de guardarla, pero se muestran como personajes inconstantes. Por ejemplo, Felisardo, enamorado de la amiga de su hermana, Violante,

⁷⁴ ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, pp. 9-10.

⁷⁵ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 5

permite que vaya a su casa: «Tiene solo un padre viejo, no hay más hombres en su casa, es gente de gran respeto».⁷⁶

Como no podía ser de otra manera, la virgen interviene para resolver algunos enredos en los que se meten los personajes, y para mantener a raya las continuas tentaciones del demonio, quien acecha a la mujer discreta repitiendo el lugar común: el demonio tienta a la mujer piadosa: «O María sublime y prodigiosa».⁷⁷ El demonio confiesa a la protagonista que siente envidia de la atención que los hombres le prestan por ser bella. Pero sobre todo siente rabia de que no sea pecadora, sino devota, casta, discreta, la imagen de la mujer ideal de la contrarreforma: «Con piedad excesiva librar quieres al ‘mundo inficionado’ [de pecados]».⁷⁸

Nuño, padre de Violante, está intranquilo incluso cuando su hija y María van a misa.⁷⁹ Prefiere a Fadrique, por conveniencia económica, que a Felisardo para su hija. La criada de Violante, Belisa, se hace eco de una ansiedad sobre el encierro y el control masculino ejercido sobre su ama:

Que él, como pasó su tiempo, / a su envejecido humor / le parece que es error / un lícito pasatiempo. / Si yo quiero reír, no río; / no puedo si quiero holgarme / por mucho atemorizarme / su semblante que es sombrío. / Él juzga por devaneos / las músicas y las danzas, / porque abomina las chanzas / aborrece galanteos. / En llegando a una ventana / una mujer, la censura, / diciendo que no es cordura, / y la acusa de liviana [...]. / ¿Vióse más prolijidad? / ¿Hay mayor encerramiento? / En un cartujo convento / no habrá menos libertad.⁸⁰

La actividad femenina en el espacio público que constituía la calle, condenada por los partidarios del encierro de las mujeres en los hogares, fue también uno de los temas criticados en la controversia teatral, ya no solo por los argumentos de las comedias, sino también en lo que respecta al papel de comediantas y espectadoras, como eran en potencia estos personajes de ficción, reflejos de las habitantes del espacio urbano moderno.⁸¹

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 5-7.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 8. RODRÍGUEZ CACHÓN, Irene, «Cuatro mujeres piadosas en cuatro comedias religiosas calderonianas», *Dirāsāt Hispānicas*, n. 3, 2016, pp. 72-74; IWASAKI CAUTI, Fernando, «Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima», *The Hispanic American Historical Review*, vol. 73, 1993, pp. 583-613.

⁷⁸ Esta expresión es propia de libros devocionales. ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 8.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 83b, 156-7, 186b. Cotarelo cita aquí varios ejemplos de textos casi dispositivos (en un sentido jurídico y normativo del término) del tono

El mismo pensamiento que condenaba la presencia femenina en la calle es encarnado por el diabólico criado de Fadrique, Tixera, quien no se fía de María: «Tengo por cosa extraña honrada muger, y noble, con pobreza, que ella arrastra la nobleza, y muchas veces, la honra también ultraja».⁸² Este personaje quiere contradecir una idea central: las mujeres pobres pueden conservar su virtud. Entonces, ocurre lo inevitable en una comedia de enredos: Fadrique ve salir de la iglesia a las dos mujeres y se enamora de María. Él la seduce, los dos se enamoran, lo que acarreará el futuro desafío de la ley, ellas se tapan y se marchan a casa. Anteriormente, Fadrique, en un naufragio en Oporto, había hecho la promesa a la Virgen de que, si lo salvaba, se casaría con la mujer más pobre pero virtuosa, por lo que parece que esta figura divina pudiera haber intervenido de algún modo en el enamoramiento, supliendo la figura del Amor. El enredo se complica cuando Fadrique, inconstante y presionado por Nuño, acepta el matrimonio con Violante, de quien está enamorado Felisardo.

Los hombres son mucho más inconstantes en estas comedias que las mujeres, a quienes les atribuyen dicha característica. Estas piezas tratan de transmitir un mensaje de legitimación de la mujer en contra del desprestigio que abundaba en innumerables escritos de pública circulación. La dama Violante es tan virtuosa que está dispuesta a amar a Felisardo con tal de obedecer a su padre, aunque su criada Belisa le contradice expresando una protesta de la propia dama:

VIOLANTE – Diré con la boca sí / y con el corazón no.

BELISA – El sí a penar te condena.

VIOLANTE – El no a vergüenza me sale.

BELISA – Esa en el rostro más vale / que en el corazón la pena.⁸³

La Virgen se apiada e intercede, cual figura mitológica, en favor del amor constante y verdadero entre ella y Felisardo – rescatado por la Virgen del demonio, que lo había tentado cuando aquel estaba desesperado porque su pobreza le impedía casarse – y el de María y Fadrique, reflejo del amor celestial de la mujer piadosa: «Todo sin María es nada». Felisardo plantea la conclusión: «Será cosa insufrible que se obliguen dos sujetos a casar sin que se obliguen de amor, que es el propio medio para semejantes fines».⁸⁴ Por

general presente sobre las comedias áureas. El escrutinio de temas, expresión corporal, representación visual y recepción estaba completamente dirigido hacia la sensualidad.

⁸² ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 17.

⁸³ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁴ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, pp. 43, 52.

tanto, el amor virtuoso, reflejo del celestial, se plantea como único amor posible, amor divinizado y mediado por la divinidad, que está por encima de los matrimonios concertados y de los intereses económicos familiares.

El modelo de santidad femenina que ofrece Ángela de Acevedo se acerca a la tercera de las cláusulas de la cristiandad barroca en Benjamin: «La afinidad concreta entre la cristiandad medieval y la barroca resulta ser triple. La lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y el martirio de la carnalidad».⁸⁵ El martirio de la carne vinculado a un nihilismo antropológico y cósmico que se da en el momento problemático de la comedia, es decir, cuando la alegoría que esta propone no se interpreta del todo bien, es recuperado como carne resucitada y santa en un contexto donde el mal se ha redimido en una teodicea que encontramos tanto en el teatro religioso femenino como en estos ejemplos, que combinan la comedia nueva secular con motivos del teatro devoto.⁸⁶ Pero, aun así, el *contemptus mundi* prevalece.

1.2.6. La polémica del cuerpo

Las protagonistas de *Dicha y desdicha* se tapan al salir de la iglesia y, aun así, no pueden evitar ser vistas por el galán Fadrique, confirmando los miedos del padre de una de ellas. Sobre la polémica de las tapadas y la exhibición del cuerpo femenino en la sociedad hispánica, Maria Grazia Profeti ha sostenido que la moda oprimía y anulaba el cuerpo de las mujeres.⁸⁷ No obstante, los cuerpos no estaban exentos de todo un aparataje discursivo y de un doble movimiento a medio camino entre la repulsión y la atracción – movimiento que es mencionado por Profeti –, y que afecta a la construcción y exhibición del cuerpo, sin simplemente oprimirlo o convertirlo en un recipiente pasivo y sufriente. En definitiva, no creemos que la «hipótesis represiva» explique la expresividad, tanto de los cuerpos como de las letras, que se pone aquí en juego.⁸⁸ Creemos, como han sostenido Laura Bass y Amanda Wunder, que la tapada era al mismo tiempo una figura de controversia, ya que producía efectos tan o más abrumadores en el circuito de deseo masculino que la exhibición de los cuerpos (fig. 30). Las tapadas – también los tapados, aunque estigmatizados de otro modo – fueron objeto de persecución y atracción, el clásico «erotismo de lo oculto».⁸⁹ A

⁸⁵ BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 226.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 240.

⁸⁷ PROFETI, María Grazia, «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», p. 253.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 274; FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad.1. La voluntad de saber*, p. 14.

⁸⁹ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 248.

su *performance* callejera se pueden aplicar las premisas de la misoginia de los afeites y la inversión de roles sexuales: el sexo binario se construye en medio de una performatividad social que también tiene que ver con la exhibición pública de los cuerpos.⁹⁰



Figura 30. Pedro de Campobón, *El caballero y la muerte*, Sevilla, Hospital de la Caridad, s. XVII. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Campobon-el_caballero_y_la_muerte.jpg> (Acceso: 31/01/2023).

⁹⁰ Aunque Alonso Carrió de la Vandra no hablase del origen árabe de este traje y dijese, al referirse a las tapadas limeñas del siglo XVIII, que su origen es desconocido, y que incluso en ciudades como Sevilla se relacionase este traje con la moda castellana, parece claro que hubo influencias árabes que aún perviven, además, en zonas de la India, en Chauen (Marruecos) y en Vejer de la Frontera, donde la cobijada es el traje oficial femenino y consiste en un gran manto negro que cubre todo el cuerpo salvo un ojo. RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 248; ROSAS MAYÉN, Norma, «La tapada limeña y su traza moruna: un análisis histórico e iconográfico desde una perspectiva rizomática», *Delaware. Review of Latin American Studies*, 2016, 17, pp. 1-13. Véase también: PERAITA, Carmen, «‘Como una casa portátil’. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII», pp. 291-318.

En su versión femenina, esta figura refractaba miedos de la sociedad urbana moderna, en este caso, Sevilla – aunque también sucedió en Madrid y Lima – vértice del comercio transatlántico y donde los movimientos de algunas mujeres dinamitaban las prescripciones morales del espacio urbano moderno.⁹¹ Evidencia de que esta práctica se encontraba en una zona limítrofe de la moral sexual femenina es la publicación de la *Premática de las tapadas* (1639) y, posteriormente, el desencadenamiento de una serie de escritos como el de Antonio León Pinelo titulado *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mugeres. Sus conveniencias i daños* (1641),⁹² el de Quevedo titulado *Confesión que hacen los mantos de sus culpas*,⁹³ o el *Tratado de copetes, tufos y calvas* (1629) de Bartolomé Jiménez Patón.⁹⁴

En cambio, esta comedia presenta a unas tapadas que lo hacen por pudor y no para seducir, aunque producen ese efecto. La tapada sigue siendo aquí una mujer virtuosa, a diferencia de representaciones de dramaturgos como Tirso. Escondida bajo la ropa, la belleza femenina, se representa en estas comedias, por un lado, como desencadenante de un deseo masculino destructivo y violento, y, por otro, como el reflejo de otra belleza celestial y virtuosa.⁹⁵ Este sistema de valoración de esta beldad femenina era heredero de la noción neoplatónica de la contemplación visual de la belleza,⁹⁶ donde el objeto de deseo parecía haber cambiado de posición con respecto del amor cortés.

Si bien estas comedias defienden la libertad de elección en el matrimonio frente al control masculino, no lo hacen sino para afirmar un deseo femenino que está ligado a la castidad y a la virtud. Se trata de apartar a las mujeres de otro deseo considerado mundano, terrenal y diabólico.⁹⁷ Se asume, pues, una visión generalizada de este segundo deseo profano como vicio. La asociación entre la virginidad femenina y la virtud venía

⁹¹ BASS, Laura, WUNDER, Amanda, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid and Lima», *Hispanic Review*, 77, 1, 2009, p. 98.

⁹² LEÓN PINELO, Antonio de, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mugeres. Sus conveniencias i daño*, Madrid: Juan Sánchez, 1641, BNE, R/14204.

⁹³ Cfr. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías*, pp. 184-5.

⁹⁴ JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Discurso de los tufos, copetes, y calvas*, Baeza: Juan de la Cuesta, 1639. Disponible en: <<http://www.humanismogiennense.es/obras/discurso-de-los-tufos-copetes-y-calvas>> (Acceso: 20 de enero de 2023).

⁹⁵ URBÁN BAÑOS, Alba, «'Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin'», p. 44.

⁹⁶ LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Síntesis, 2011, pp. 37-39.

⁹⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco*, p. 400.

acentuándose desde la Edad Media, donde tenía un valor de legitimación de la prole en un sistema patrilineal.⁹⁸

Las comedias de Acevedo plantean una defensa de la castidad que solo pueden cuidar las mujeres virtuosas, ya sea, en este caso, la Virgen o las dos protagonistas. De este modo, se rechaza la protección masculina de esa misma honra, pero no se pone en crisis dicho concepto, como sí lo haría la comedia de Zayas.

1.3. Apoyo a los Braganza

El muerto disimulado ofrece una opinión sobre ciertos hechos históricos que tienen que ver con la legitimación de la independencia de Portugal. No es raro que un texto portugués escrito tras la Guerra de Restauración (1640-1668), cuya autora ha vivido en la segunda mitad del siglo XVII, pero cuya obra se ha difundido a lo largo del siglo siguiente, mencione la situación de su relación con España.

La comedia de Acevedo alude indirectamente a Isabel Luisa Josefa (1669-1690), infanta de Portugal, de la casa Braganza, contemporánea de la autora y prometida sin éxito con Amadeo II de Saboya en 1679. Se menciona, con ocasión del primer encuentro entre los protagonistas, la embajada portuguesa enviada a Niza en busca del prometido. Urbán Baños se sirve de estos datos para fechar la comedia en 1682 y señalar este aspecto político. En varios puntos de la comedia, hay referencias directas a este asunto: «Poniendo de portuguesa / en la armada de Saboya / el Non Plus Ultra a sus timbres / y a su primor la corona⁹⁹. [...] de la Armada en la ocasión / que no solo a los saboyanos, / mas a todas las naciones/ sirvió de envidioso pasmo, / quedé en la ciudad de Niza».¹⁰⁰

No es casual que Lamego sea el lugar de origen de los protagonistas, Lisarda y Clarindo: «de Lamego un caballero / en la ocasión, de la Armada / de Turín, vino a la Corte»¹⁰¹. Esta ciudad es históricamente el lugar portugués donde se celebraron las Cortes de 1143, y en 1632 se presentaron unas actas que se legalizarían en 1640, año de la independencia e inicio de la Guerra de Restauración, que duró oficialmente hasta la paz hispanoportuguesa de 1668. En ellas se establecían leyes de sucesión que prohibían que

⁹⁸ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages. Medicine, science and culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 263.

⁹⁹ AZEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, edición de Valerie Hegstrom, p. 104.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 308.

¹⁰¹ Cfr. URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, p. 152.

los herederos al trono fuesen extranjeros. Como en 1679 las Cortes pusieron esta norma entre paréntesis debido a la propuesta de matrimonio entre Isabel Luisa Josefa y Víctor Amadeo II de Saboya porque no había heredero varón al trono, he aquí el nuevo sinsentido que la autora de *El muerto disimulado* pareció haber criticado en su obra.¹⁰² Tras el matrimonio fallido y un breve periodo de apoyo a la corona borbónica durante la Guerra de Sucesión al trono español, Amadeo II se posicionaría en contra, aunque su hija terminase casándose con Felipe V. Aunque este teatro no es un teatro político, ya que su función no es hacer propaganda a favor de uno u otro bando, sí es claramente rastreable la presencia de elementos que conectan la ficción con una realidad histórica posterior a la guerra, pero hecha desde una lectura de apoyo al Portugal de los Braganza, si bien desde una postura crítica o distanciada.¹⁰³

2. DESENGAÑO AMOROSO Y TEATRO PROPAGANDÍSTICO EN MARÍA EGUAL

La castellonense Anna María Jusepa Dorotea Egual (1655-1735), marquesa de Castellfort, fue una escritora de cuya biografía se conocen pocos datos. Mientras que Mas i Usó y Vellón Lahoz aportaron datos concretos acerca del libro de bautismo,¹⁰⁴ Urzáiz dice que debió nacer a mediados del siglo XVII, desmintiendo que naciese en 1698. Urzáiz recoge datos de Herrera Navarro, quien la incluye en su catálogo de dramaturgos del siglo XVIII al considerar 1698 como su fecha de nacimiento. Esta misma fecha fue adoptada por Ximeno, La Barrera y demás estudiosos, sin tener en cuenta la fecha de bautismo mencionada.¹⁰⁵ No obstante, Serrano y Sanz y Hormigón suscriben la hipótesis de que nació a mediados del siglo XVII, y que en 1696 recibió el hábito de la orden de Santiago su hijo José, hijo de su matrimonio con Crisóstomo Périz. Arrojó al fuego casi toda su obra. Murió en Valencia el 23 de abril de 1735.¹⁰⁶

¹⁰² URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, p. 130.

¹⁰³ VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra*, pp. 41, 51-54, 66-71; VALLADARES, Rafael, *La rebelión de Portugal*, p. 218.

¹⁰⁴ EGUAL, María, *Literatura barroca en Castellón. María Egual (1655-1735), Obra Completa*, edición de Pascual Mas i Usó y Xavier Vellón Lahoz, Castellón de la Plana: Sociedad castellonense de cultura, 1977, pp. 13 y 18.

¹⁰⁵ Ximeno sitúa su nacimiento en 1698 y la muerte en 1735; Cfr. XIMENO, Vicente, *Escritores del Reino de Valencia*, València: Oficina de Josep Estevan Dolz, 1749, p. 249.

¹⁰⁶ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, pp. 31, 295. La Real Academia de la Historia recoge en su biografía las fechas que aquí utilizamos: Emilio Palacios Fernández y Elena Palacios Gutiérrez, «Anna María Egual y Miguel», RAH. Disponible en: <<http://dbe.rah.es/biografias/6404/anna-maria-egual-y-miguel>> (Acceso: 20 de abril de 2021).

Escribió, al menos, dos comedias hoy perdidas, tituladas *Los prodigios de Tesalia* y *Triunfos de amor en el aire*, una novela, una serie de poesías y unas obras breves de teatro que serán el objeto de nuestro análisis. Serrano y Sanz le atribuye la realización de la loa para la comedia *También se ama en el abismo*, de Agustín Salazar y Torres – recordemos que este también colaboró con sor Juana Inés de la Cruz en *La Segunda Celestina* –, representada en el palacio de la autora y cuyo estreno se produjo el 6 de noviembre de 1670 con motivo del cumpleaños de Carlos II.¹⁰⁷

Las comedias, hoy perdidas, iban acompañadas de música. Esto sugiere, como dice Juana Escabias, una cercanía estilística a la zarzuela que comparte con la última parte de la producción de Calderón. El vínculo con el último Austria estuvo presente también en la vida de la marquesa, cuyo marido, Cristótopo Peris de Perey y Algara – con quien se prometió y casó en 1676, con veintiún años – fue gentilhombre del rey.¹⁰⁸ Teniendo en cuenta factores como el estatuto nobiliario y el número de posesiones, la familia Igual llegó a ser la de mayor poder económico de Castellón.¹⁰⁹

2.1. Un ingenio inédito: los manuscritos dramáticos de una noble

El volumen que contiene las obras breves que analizamos aquí ha sido titulado, posiblemente a posteriori, *Poesías*. Se trata del único de los tres manuscritos atribuidos a esta autora que no se ha perdido, pues las otras dos comedias las mandó quemar al final de su vida junto a otros textos.¹¹⁰ *Poesías* es un volumen misceláneo forrado en piel con 121 folios de aproximadamente un cuarto de pliego de tamaño, sin datar y al inicio con el nombre de la autora valenciana: «Poesías de la Ilustrísima doña María Igual y Miguel Marquesa de Castellfort».¹¹¹ A pesar de su título, el libro contiene nueve obras dramáticas

¹⁰⁷ SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, p. 348.

¹⁰⁸ ESCABIAS TORO, Juana, *Dramaturgas del Siglo de Oro*, pp. 53-57; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 295. Urzáiz no incluye este manuscrito entre las obras teatrales de la autora, cosa que sí hace Escabias. Por otro lado, en el libro coordinado por Nieves Baranda y Anne J. Cruz, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, no se menciona, aunque sí se recoge en el catálogo online de BIESES. Disponible en: <<https://www.bieses.net/lista-de-autoras/>> Acceso: (13 de enero de 2023); EGUAL, María, *Literatura barroca en Castellón. María Igual (1655-1735), Obra Completa*, pp. 13-15.

¹⁰⁹ EGUAL, María, *Literatura barroca en Castellón. María Igual (1655-1735), Obra Completa*, p. 26.

¹¹⁰ ESCABIAS TORO, Juana, *Dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 54; XIMENO, Vicente, *Escritores del Reino de Valencia*, p. 249. El motivo de la quema parece estar vinculado, según la crítica, al rechazo del estilo barroco que sobrevino con el cambio de siglo y al rechazo concreto del deán de Alicante, Manuel Martí, «alma de la Academia del Parnaso de 1680» de los poemas escritos «al estilo gongorino». EGUAL, María, *Literatura barroca en Castellón. María Igual (1655-1735), Obra Completa*, p. 17.

¹¹¹ EGUAL, María, *Poesías*, BNE, MSS/22034.

breves: *Coloquio de Nise y Laura* (fols. 1r-14v), *Relación de mujer* (fols. 14v-19r), *Relación de mujer* (fols. 19r-22v), *Jácara al nacimiento* (fols. 25r-28r), *Baile de los trajes* (fols. 70r-77r), *Coloquio de Don Juan y Lisardo y Relación de hombre* (fols. 77r-93r), *Relación de hombre* (fols. 93v-97r), *Loa* (fols. 117v-121v). Emilio Palacios Fernández y Elena Palacios Gutiérrez, de la Real Academia de la Historia, consideran teatrales solo cuatro de las obras del manuscrito conservado: la loa, los dos coloquios con sus respectivas relaciones, y el baile.¹¹² En nuestro análisis, consideraremos teatrales las piezas siguientes del manuscrito: los dos coloquios, ya que se disponen en forma de diálogos breves, la jácara, el baile, la loa y las relaciones, pues prolongan el diálogo de los coloquios y abordan cuestiones de interés comparativo.

El mencionado volumen presenta diversas tachaduras y correcciones de estilo. Concretamente, algunos comentarios y títulos de poemas dan a entender el cuidado que se puso en la corrección métrica y en la escritura. Es posible que se tratase de un manuscrito de autor, es decir, de los que se preparaban para la imprenta.¹¹³ Esta presencia de correcciones manuscritas se observa, por ejemplo, en el soneto titulado *Vitor don Felipe*, dedicado a Felipe V,¹¹⁴ donde, entre las correcciones, hay alabanzas al monarca en las primeras letras de cada verso, las cuales forman las palabras del título en la forma usual del acróstico.¹¹⁵ Aunque no se trate de teatro propiamente dicho, este ejemplo muestra la presencia habitual de alusiones al poder que formaban parte de una literatura en elogio de figuras reales, diferente de, por ejemplo, *La más felice desgracia* (1645), de Antonio de Almeida, donde se lee el verso «Muera toda Castilla, muera, muera».¹¹⁶

Por otro lado, si bien este manuscrito no parece haber llegado a esta fase de su proceso de impresión, es conocida la necesidad posterior de pasar por la corrección e intervención en el dicho proceso, tal y como lo proponía Alonso Víctor de Paredes:

Acuden a la imprenta diversas obras, unas de teología, otras de leyes, historias, astrología, comedias [...], y por eso ayudará mucho al componedor, y más en particular al corrector,

¹¹² Emilio Palacios Fernández y Elena Palacios Gutiérrez, «Anna María Igual y Miguel», RAH. Disponible en: <<http://dbe.rah.es/biografias/6404/anna-maria-igual-y-miguel>> (Acceso: 13 de enero de 2023).

¹¹³ GARZA MERINO, Sonia, «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en CAYUELA, Anne, CHARTIER, Roger (coords.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 113; CHARTIER, Roger, «Editar en el Siglo de Oro. Una silva de varia lección», en CAYUELA, Anne, CHARTIER, Roger (coords.), *Edición y literatura en España*, pp. 390-391.

¹¹⁴ EGUAL, María, *Poesías*, fol. 60r.

¹¹⁵ Otros ejemplos de correcciones en varios versos los encontramos en fols. 62v-64v.

¹¹⁶ Cfr. VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra*, p. 30.

el ser noticiosos, si es posible de todas, y cuando va componiendo procurar entender el concepto del autor en lo que manda imprimir, no tan solamente para poner la apuntación legítima, sino aun para ver si padeció algún descuido el dueño.¹¹⁷

2.2. Los afeites como esclavitud: crisis de valores en el teatro íntimo

El *Coloquio entre Nise y Laura* es un diálogo entre amigas que, imbuidas de un ambiente cortesano y mitológico, se cuentan sus desengaños.¹¹⁸ La amistad de los personajes sigue las convenciones del trato de cortesía entre damas que encontramos en otros textos de autoría femenina.¹¹⁹

En una conversación sobre moda se abre paso el tema central. Nise le cuenta a Laura su malestar debido a la ausencia de su amiga, que había ido a la ciudad: «Muy mal, porque he carecido de tu divina hermosura, y a ti qué te ha sucedido cuéntame las novedades en los trajes y vestidos. ¿Hay novedad? Que deseo saber si se ha introducido diferente moda ahora» (fol. 1v). El asunto de la moda no es anodino, ya que introduce el tópico de la mujer liviana. En el diálogo encontramos ecos rastreables en *Zayas* y sor Juana sobre temas como la sexualidad y la defensa de la educación. En este caso, los personajes denuncian la esclavitud que suponen los afeites.¹²⁰ Además, esta mascarada se relaciona en el texto con el matrimonio, haciendo una crítica explícita que recuerda a aquellos versos de Ana Caro, el «yugo del Himeneo».¹²¹

El afeite o aliño designaba el maquillaje y embellecimiento del cuerpo femenino en general. La protesta contra los afeites e incluso contra el matrimonio, que estaba ya presente en la obra de Luisa de Padilla,¹²² es un testimonio interesante de cómo se vive en primera persona la feminización:

¹¹⁷ PAREDES, Alonso Víctor de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, edición de Jaime Moll, Madrid: Calambur, 2002, fols. 43r-43v.

¹¹⁸ El nombre de Nise puede deberse a una alusión a la cuarta ninfa de la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega que tiene el mismo nombre. PORQUERAS MAYO, Alberto, «La ninfa degollada de Garcilaso», en MAGIS, Carlos H. (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México: El Colegio de México, 1970, p. 716.

¹¹⁹ La cortesía entre mujeres que se alaban por su belleza entronca con una amistad femenina que se rastrea en la obra de *Zayas* y que Alba Urbán Baños califica de homoerótica. URBÁN BAÑOS, Alba, «La amistad en comedias de autoría femenina», p. 250.

¹²⁰ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 329.

¹²¹ CARO, Ana, *El conde Partinuplés*, p. 86.

¹²² MARK, Maritza Elisa, *María Igual: subversión del discurso patriarcal en el siglo XVII*, Calgary: National Library of Canada, 1999, pp. 19-50, 51-67; PADILLA Y MANRIQUE, Luisa de, *Nobleza virtuosa*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1637, BNE, R/9610, p. 229.

LAURA – No amiga, siempre ha corrido lo mismo que tú deseaste solo ahora han añadido ponerse una *esclavitud*.

NISE – Cuándo no lo fue el aliño en nosotras, porque el talle en lo que va de ceñido, en lo peinado el cabello, en las cintas lo prolijo, la flema en los alfileres, y en lo que más acredito mi verdad, es ver que aun tanto toleramos y sufrimos. *Siendo martirio pesado el hierro de los anillos*.

LAURA – Digo que tienes razón, y te hubiera respondido siguiendo la misma chanza si el pensamiento afligido diera treguas para ello; *ya no cuido del aliño* porque *mis ojos no quieren* con sus penas *más alivio que el llanto*, pues solo el llanto es ahora el más amigo, y el que acompaña mis ansias que como fueron motivo los ojos de mi tormento, en solo llorar respiro (fols. 1v-2r).

El amor está en crisis. Conflictos generacionales, pero también morales, discursivos y políticos surgen en estos diálogos. La oposición entre las leyes y los valores de la generación previa y las pasiones, símbolos de los sentimientos amorosos compartidos por las nobles protagonistas, no están exentas, seguramente, de tintes autobiográficos. Nise le cuenta a su amiga que salió con su hermano un día de caza para no quedarse sola, cuando, rezagada en un pequeño bosque, encontró una «fiera» de la que se enamoró: «A mi corazón altivo haya podido causar los cuidados que te he dicho» (fols. 5r, 8v). Laura la compadece, aunque asegura que su sufrimiento es mayor, pues un día que se levantó con aire melancólico, caminó hasta la orilla de un arroyo sin que lo supiesen sus criadas, insinuando de nuevo el atrevimiento al alejarse del hogar. Allí encontró un joven que venía:

Trepando por la maleza [...], / mas, pensando que sería / algún rústico villano / morador de aquellas quintas, / no me dio ningún cuidado; / pero viendo que traía / un pliego, y llegando a mí / dijo: señora la dicha / de verme puesto a tus plantas / es la mayor, que podía / desear mi ansioso anhelo, / toma este pliego, y estima / lo que en él su amante dueño / humilde te sacrifica. / Dejóle y volvió la espalda tan veloz, que parecía exhalación que volaba, o cometa que corría (fols. 11r-11v).

El amor como enfermedad causante de desajustes anímicos aparece en la mayoría de los textos de las dramaturgas áureas de nuestro corpus – y de manera muy palpable en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz. Laura, que rechazaba los sentimientos amorosos, debe hacerse cargo de este enamoramiento repentino del que culpa al mismo amor: «Amor, por vengarse de mi condición, esquivo en las sombras de un bosquejo les tenía prevenidas a mis penas nuevas ansias».

Ahora bien, el poderoso amor puede convertir «las crueldades en caricias». Algunos personajes hacen de él su bandera frente a los discursos de sus respectivos tutores, igual que en las comedias: Laura ama a Astolfo, pero su padre la quiere casar con Carlos, a lo que ella se resiste. La dama virtuosa pero enamorada se opone a la ley paterna: «La vida perderé mil veces antes que él pueda lograr tal dicha» (fol. 13r).¹²³ Al dúo del padre y del prometido no deseado, se suma el amado, Astolfo. Los tres hombres serán criticados por Laura, pues su sufrimiento tiene que ver con los tres: «Sea razón que te diga que he nacido desdichada; pues por una parte insta el precepto de mi padre, de Don Carlos la porfía, de Astolfo los rendimientos con que fluctúa mi vida» (fol. 13v). La despedida hace que la obra cobre carácter circular, puesto que se repite la valoración casi devocional de la amistad entre ambas, pero sigue sin resolverse el mal de amores: «Laura: Presto porque, mis suspiros no encuentran otro descanso sino cuando te les digo. Finis» (fol. 14v). De nuevo, la amistad y la existencia de una comunidad femenina reducida como modo de enfrentar los desengaños y agravios en un mundo ficcional donde el mito del amor se impone cada vez más como un real imposible.¹²⁴

2.2.1. La renuncia al amor como salvaguarda de la honra

La primera *Relación de mujer* (fols. 14v-19r) es una alabanza a la esquividad femenina, a su renuncia al amor terrenal que se presenta como un amor falso y engañoso, a través del personaje de Diana, la diosa virgen, que se defiende de Cupido:

Que engaña la voluntad, / y los ojos no advirtiendo / los riesgos a que se exponen / fáciles se arrojan luego / al peligro del mirar, / y engañado el pensamiento, / envía aquella aprehensión / al corazón, que sintiendo / aquel afecto, que influye / la pasión, ¿cree que es bueno / lo que después desengaña / lo amargo de los desprecios? / ¿El dolor de una mudanza? / ¿De los celos el tormento? / ¿De los desdenes lo injusto? / Y en fin, ¿en que no hay momento / en que no esté batallando / este poderoso afecto / para triunfar del valor / y apurar el sufrimiento? / Esto pues es el amor. / Y así cuando el pensamiento / dice, que es *falsa deidad*, / pues necesita de medios / y de *engañar los sentidos* (fols. 15v-16r).

El orgullo de Diana – figura sincrética de virginidad que también encontramos en *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz¹²⁵ – supone un desafío al intento de Cupido

¹²³ Su prometido, Carlos, pero también, por lo anterior, se puede referir a su padre, artífice del convenio matrimonial. El pronombre adquiere una ambigüedad notoria que le confiere un carácter polisémico.

¹²⁴ ROUGEMONT, Denis de, *El amor y occidente*, pp. 52-55.

¹²⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, edición de José Carlos González Boixo, Madrid: Cátedra, 2015, p. 296.

por someterla, como al resto de deidades. Pero ella le recuerda que Dafne también se resistió. Las diosas y ninfas de la mitología clásica son tomadas como ejemplos de la resistencia femenina al deseo de los hombres. Esto ocurre en Christine de Pizan y su correlato español áureo, María de Guevara. Ambas escritoras defienden el valor de las mujeres que se defienden de ataques de hombres, como el caso de la reina Zenobia,¹²⁶ o las Amazonas Menalipe e Hipólita, que se defendieron de sus agresores Hércules y Teseo: «¡Qué elogio merecen estas doncellas por haber derribado, ellas, unas simples mujeres, a los mejores caballeros de la época!»¹²⁷ En el texto de Igual, Amor contraataca: «¿De qué blasonas sabiendo / que si las flechas disparo / se habrá de rendir tu pecho, / y quedarás como todas / tributaria de mi imperio?» (fol. 17v). Estas figuras míticas son el caldo de cultivo de la utopía feminista.

La réplica de la virgen Diana está cargada de contestación profemenina: «Mira, pues si todos estos hacen cierta mi razón si has triunfado soberbio de los dioses, más altivas, las mujeres te vencemos» (fol. 18v). Esta oración va más allá y afirma la soberanía de todas las mujeres (ninfas o diosas) frente a los dioses en lo que concierne al dominio de las pasiones y los afectos, a su resistencia al deseo y su firmeza en asuntos de amor, desmintiendo, igual que en *La firmeza en el ausencia*, la mudanza femenil. Algo que ya hacía Christine de Pizan cuando pregunta a Derechura cómo pueden afirmar los hombres que hay muy pocas mujeres castas, a lo que esta alegoría responde: «¿De cuántas mujeres habla la Escritura que prefirieron la muerte antes que renunciar a su pureza!»¹²⁸ Tenemos, por tanto, tres puntos unidos en la tradición escrita femenina: autorización para escribir, defensa de la mujer y elogio de la castidad.

Aunque las herramientas de la relación de Igual difieren de las de Leonor de la Cueva – pues la virtud de la diosa no consiste en amar a un solo hombre y serle fiel, sino en rechazar el amor de todos – ambas coinciden en el rechazo del amor como fuente irracional de conflictos y la consiguiente defensa de la castidad femenina. Así, la diosa virago exhibe su poder: «Haré solo que a Diana rindan y haré sacro templo los cultos, y adoraciones y haciendo mayor desprecio de tu mentida deidad [...] muera el amor y sus locos devaneos» (18v-19r). Los devaneos del amor provocan que la voluntad sufra el

¹²⁶ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, p. 107; GUEVARA, María de, *Desengaños de la corte*, fol. 10.

¹²⁷ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, p. 102; GUEVARA, María de, *Desengaños de la corte*, fol. 12. A diferencia de Christine de Pizan, Guevara se refiere a las Amazonas como mujeres capaces de montar a caballo y hacer la guerra, en un sentido general, no mitológico.

¹²⁸ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, p. 200.

engaño de los sentidos. A diferencia del Alma en el teatro conventual, Diana no se rinde al amor de este dios, que es pagano. El poder de la diosa consiste en su lucidez desengañada, que le permite ver más allá.

En *Baile de los trajes* (fols. 70r-77r), otra de las piezas del manuscrito, los personajes, Venus, Amor, tres mujeres, tres hombres y los músicos tienen de nuevo el amor como tema central. Venus le pregunta a Amor por qué llora, a lo que este responde: «El fuego / que me abrasa el corazón / me detiene los alientos». Amor prosigue hablando de la decadencia de su imperio, y es posible que aquí la autora aluda al imperio español, cuya monarquía, en la corona de Felipe IV y luego de Carlos II, se mantenía en vilo atravesando guerras y fuertes crisis económicas y políticas: «Digo pues que ya mi imperio / poder y grandeza están/en tan sumo abatimiento / que no aprovechan mis armas / desde que se introdujeron/unas modas en España. / Y así deja, pues que viendo / estoy de mi monarquía/tan postrados los esfuerzos, / que sienta llore y suspire» (fol. 71r).

Los personajes cantan que su imperio no puede arruinarse, dando a entender la eternidad del imperio del amor: «Tú, el tridente altivo / del cristalino reino / No hiciste con tus iras / que fuesen las espumas vivo fuego? / Y así de tus ansias / temple el recelo / porque nadie puede / arruinar tu imperio» (fol. 72r). Las imágenes del fuego que no se apaga y del cielo de cristal sugieren la metáfora del cristianismo como solución. Una mujer pide ayuda a Amor, diciéndole que lance sus flechas a uno de los hombres que hay en escena. Pero a Amor se le tuerce el tiro varias veces y no acierta (fol. 73r). Sigue una escena de baile entre hombres y mujeres:

HOMBRE 1 – Ahora el pícame *cor.* / Que me hiere que me mata.

MUGER 1 – Pedrada y escarapela.

HOMBRE 1 – Ay, que me acierta en el alma.

MUGER 1 – Ahora el mírame lindo.

HOMBRE 1 – Que nuevo afecto que nueva ansia / Va labrando en mi pasión (fol. 74r).

El énfasis en la irracionalidad del sentimiento amoroso es similar al que se hacía en el *Coloquio de Nise y Laura*:

HOMBRE 1 – Es amor desasosiego / Que avasalla el corazón / Atropella la razón / Vence las pasiones luego / Es un tan eficaz fuego / Que con el activo ardor / aunque atormenta el dolor / le busca la voluntad / luego mirad si es verdad / que yo habré visto al Amor (fols. 75r-75v).

Se trata de aplacar el exceso de amor, origen del malestar. No obstante, en los textos de María Egual se ve claramente cómo ese intento de sublimación resulta infructuoso y lo que Rougemont llamaba el mito del amor-pasión se derrumba sin cesar.¹²⁹ Esto ocurre también en autores como Tirso y es un motivo literario muy común, aunque en el caso de Egual, se da una respuesta desde una posición femenina como escritora y sufrida que se ve reflejada en los personajes femeninos.

La acotación de Venus y Amor recrea la imagen de la piedad: «Cae como desmayado en brazos de Venus / Canta Venus: Ay desdichada / De la que ve al amor / En tal desgracia / Júpiter soberano / Pues ves mi desconsuelo / Merezca tus piedades». En el diálogo, la diosa pide a su padre Júpiter,¹³⁰ que tenga piedad de su hijo recreando una imagen similar a la pasión de Cristo, algo que se escenifica explícitamente en los autos de María do Ceo: «Yo quiero pagar en sangre»¹³¹. Venus pide ayuda a los dioses, pero para que la ayuden, Amor cambia sus armas: «El amor a trocado / el arco y arpón / por el mírame lindo / y pícame el *cor*». El lenguaje guarda semejanzas con los sainetes de Margarita Ruano y doña Amparo Ceballos.¹³²

El *Coloquio de don Juan y Lizardo*, del que forma parte la *Relación de hombre* que le sigue, tiene una estructura similar al *Coloquio de Nise y Laura*: dos amigos conversan sobre sus penas amorosas. Lizardo, quien vivía libre de los tormentos del amor, se enamoró paseando a orillas del río Turia en Valencia (fol. 79r), donde el fatal azar – la misma causa del enamoramiento de Calisto – quiso que encontrase «una tapada hermosa» a la que perseguían dos hombres (fol. 80r). Para defenderla, mató a uno causando el lamento de su «divina tapada» (fol. 81v), quien le confesó que el hombre al que había matado era hermano suyo (fol. 85r). La llevó a un jardín donde se encontraba Venus y le pidió ayuda, y la diosa la salvó. Pero, al enterarse de había matado a su hermano, se retiró a un convento: «Y retirado en el Carmen / estoy, hasta que ajustadas/ queden tantas confusiones» (fol. 82v). Don Juan le cuenta su historia: aficionado a la caza, fue don Juan un día a cazar jabalíes cerca de Aranjuez con un amigo suyo y se enamoró. En lugar del habitual final feliz de las comedias nuevas, el final de los coloquios es desdichado: «A sentir y a padecer / voy en el fuego en el que ardo» (fol. 93r).

¹²⁹ ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, pp. 174-176 y 213.

¹³⁰ Egual sigue la tradición homérica que atribuye la paternidad de Afrodita, homóloga de Venus, a Zeus y no a Urano. HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, *Mitología clásica*, Madrid: Alianza, 2015, p. 149.

¹³¹ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, fol. 107.

¹³² ZEBALLOS, María del Amparo, *El fandango del zapatero*, s. XVIII, BNE, MSS/14603/8.



Figura 31. Pancho Fierro, *Tapada con saya azul*, 1850, Nueva York, HSML [A3119].

Una comparación entre los dos coloquios de María Igual nos da una clave sobre la acentuación de opiniones sobre sexualidad femenina en ambos casos: en el primero, las mujeres se enamoran al descuidar su encierro; en el segundo, los hombres se enamoran de las tapadas (fig. 31).¹³³ Ambos detalles desvelan la presencia de una política urbana del encierro y el desplazamiento de las mujeres en el espacio público; mujeres que sentían la obligación de cubrir sus cuerpos, pero que, a pesar de este acto, seguían provocando conflictos relacionados con la sexualidad y las agresiones. Finalmente, los males que provoca el amor no encuentran en estas obras breves, como sí ocurre en las comedias nuevas escritas por mujeres, un remedio – el matrimonio seglar o religioso – que cierre el conflicto provocado.

Tanto en el teatro femenino secular como, bajo otras formas, en el devoto, el amor irrumpe en las vidas de damas y galanes. Las damas se apropian del encuentro amoroso producido por el amor-destino-azar, convirtiéndolo en su bandera-subjetividad. Gracias a este tipo de amor, ineluctable y barroco, las mujeres de noble condición afirman su libertad y voluntad frente a la de sus tutores, unánimemente interesada en el ascenso social del matrimonio concertado. La afirmación de la subjetividad de las damas se plantea como reapropiación de la desposesión que el amor implica. Correlato de dicho proceso de subjetivación es la conciencia autorial, reflejo de esa «voz poética» aludida por María Dolores Martos a propósito de Leonor de la Cueva.¹³⁴

En algunos pasajes y obras como *Relación de mujer*, *Coloquio de Nise* y *Laura y Coloquio de don Juan y Lizardo*, se da una discordancia con respecto a la visión más ‘positiva’ del amor, leído como fuente de subjetivación y afirmación del deseo femenino en algunas comedias. Los personajes de estas obras se encuentran agotados por causa del amor y no hallan remedio a sus penas al final de la pieza. No hay reparación del mal, sino que el amor – un amor profano y engañoso – causa una herida que permanece. La ruptura inicial no encuentra neutralización en el matrimonio. En estas piezas, se da un rechazo frontal, en un tono que nos recuerda a la segunda parte de las novelas de Zayas, del amor profano, como si se tratase de una enfermedad que solo el cielo cura. En la devoción mística, la solución a la irracionalidad del amor carnal como enfermedad era la

¹³³ PERAITA, Carmen, «‘Como una casa portátil’. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII», en COLOMER, José Luis y DESCALZO, Amalia (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, I, pp. 291-318.

¹³⁴ MARTOS PÉREZ, María Dolores, «La voz poética», p. 233.

abstinencia. Bartra hablaba de dos soluciones a la melancolía erótica: la castidad de los frailes y el coito terapéutico para los hombres seculares. Pero no contemplaba la obligatoriedad de la castidad en cuanto que esta estaba prescrita explícitamente para la mujer. Lo que podría leerse como una transgresión frente a tópicos misóginos sobre la mudanza se convierte en una adhesión al régimen político y moral que mantiene a la mujer atada a su honra, de la que, además, depende el varón para su honor. La única solución es, o bien el matrimonio casto, o bien la castidad hecha voto en una comunidad religiosa. El control de la sexualidad se refleja de esta manera en las obras.

El amor es para Egual culpable de los conflictos y neurosis de sus personajes. La confusión del mundo sensible, presente en Calderón, es central en el momento escéptico de Descartes al considerar el engaño del mundo en sus *Meditaciones metafísicas* (1641). Tras salir de la duda hiperbólica, dedicaría a Cristina de Suecia su tratado *Pasiones del alma* (1649), donde las entiende como partes del sistema de la naturaleza. Francisco Sánchez el escéptico, filósofo español, proponía la duda de los sentidos y del saber adquirido un siglo antes, en 1581, mediante un método inductivo más cercano al empirismo que al racionalismo innatista.¹³⁵

El espíritu barroco – que sospecha del engaño de los sentidos y del desbordamiento de las pasiones – seguía latente en estos intentos por controlar un mundo que se volvía incontrolable: las pasiones «son intrínsecamente buenas; todo lo que tenemos que evitar es su mal uso o su exceso».¹³⁶ A pesar de la pervivencia, señalada por Lewandowska,¹³⁷ del humanismo tardío en el contexto hispánico, la importancia de la idea de desengaño para el escepticismo, garante de un empirismo que se vio frustrado por la Contrarrespuesta cristiana férrea, sembró una semilla de desconfianza en tales valores absolutos de la contrarreforma, semilla que se secó antes de tiempo, tal vez, pero que, de haberse regado, habría dado frutos empiristas comparables a los europeos.

El deseo femenino se escribe en Egual en oposición al amor, es decir, a la relación con el otro sexo; se afirma en la resistencia de las mujeres, ejemplificada en Diana, para poner fin al caos ocasionado por la visión, el contacto y las atenciones de los hombres. Así ocurría con la resistencia al amor expresada por Hernando de Acuña un siglo antes: «Y que por eso tenéis / el humor que padecéis; / y que a ninguno le dais, / porque lugar

¹³⁵ SÁNCHEZ, Francisco, *Que nada se sabe* [1581], Buenos Aires: Aguilar, 1977, pp. 196-8.

¹³⁶ DESCARTES, René, *Las pasiones del alma* [1649], Madrid: Tecnos, 1997, p. 275.

¹³⁷ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 82.

no halláis / adonde bien le empleéis». ¹³⁸ *Triunfo do Rosario* de María do Ceo presenta de otro modo una problemática similar. La diferencia es que, en ellos, la redención del alma se da gracias a la intervención de Dios y a su propuesta de un amor casto, devoto y verdadero: «Tus miedos / son inútiles, porque / ya soy amor verdadero». ¹³⁹

2.3. Propaganda en el cambio de siglo

Una *Loa* metateatral pone fin al manuscrito de María Igual. Sus personajes son el ingenio, la discreción, el entendimiento, Volupia, cuatro zagalas y la ignorancia. El ingenio – que podría representar el *alter ego* de la autora, por las preocupaciones que expresa su diálogo – busca ayuda, primero de la discreción y luego del entendimiento, para escribir una (esta) loa. Este último le apremia: «Entendimiento: Tu escribir, que bueno es eso» (fol. 117v). Aunque luego se va y deja a ingenio con ignorancia: «Ingenio: Es tan mayor el empeño / en que *voluntariamente* / me pusieron los deseos / de cumplir con un *mandato* / que le venero precepto / que he de escribir una Loa» (fol. 118r).

La palabra *mandato*, nos remite a la llamada ‘escritura por mandato’, fenómeno que causó que muchas mujeres – sobre todo, místicas sospechosas de herejía – tuviesen que escribir en la Edad Moderna para aclarar en sus autobiografías espirituales su adhesión a la fe católica. ¹⁴⁰ Aunque pudiera parecer un juego retórico entre lo voluntario de su deseo de escribir y el mandato que ella parece haberse impuesto a sí misma para cumplir dicho deseo – en cuyo caso se apropiaría de la idea de escritura por mandato, interpretándola – , la expresión alude posiblemente a un encargo comercial, que eran frecuentes entre poetas cercanos a la corte. Según ha sostenido Juana Escabias, esta loa se escribió con ocasión de la llegada a España de María Luisa de Saboya para contraer matrimonio con Felipe V en 1701. ¹⁴¹ Otros pasajes del mismo manuscrito sugieren fechas anteriores, como los varios poemas dedicados al rey (fol. 60r), donde unas «zagalas» cantan comparando al monarca con Felipe IV, pasando por alto a Carlos II, por lo que creemos que el manuscrito puede integrar obras escritas en diversas fechas: «Dichosa fortuna / y feliz acierto / en el quinto Felipe / nos promete el cielo. / Dichosa fortuna / gozamos pues vemos / del planeta cuarto / los propios reflejos» (fol. 118v).

¹³⁸ Cfr. BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, p. 155.

¹³⁹ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, fol. 225.

¹⁴⁰ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared*, pp. 130, 193; HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa*, p. 225.

¹⁴¹ ESCABIAS TORO, Juana, *Dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 55.

El poema saca a relucir el vínculo entre la propaganda real y el circuito literario, pues una amplia red de autores participaba de la escritura por encargo – que no por mandato, a pesar del uso del término en Egual –, de la clase noble y asumía los tópicos de autorización de las escritoras profesionales, que giraban en torno a lo que Julia Lewandowska ha llamado el *argumentum ad feminam*, es decir, una defensa fuerte de la condición femenina.¹⁴²

Este no es un caso aislado, sino que hay más ejemplos de escritura dramática femenina que floreció en el entorno cortesano del siglo XVII. Sin embargo, el puesto de dramaturgo oficial del rey quedó reservado para Calderón, quien lo sería también de Carlos II. El hecho de que el marido de María Egual fuese gentilhomme de Carlos II vincula la familia entera a la decisión minoritaria de permanecer fieles a «la causa que su monarca había previsto», es decir, el cambio a la dinastía borbónica y el apoyo al absolutismo de Felipe V en la Guerra de Sucesión frente al «federalismo neoforalista» de Carlos de Austria, lo cual les garantizó, según Mas i Usó y Vellón Lahoz, importantes beneficios tras la guerra, lo que explica los poemas laudatorios de la autora al nuevo monarca.¹⁴³

En una alusión a la venida de la reina reaparece la reflexión sobre la belleza femenina, de la que se hace una defensa sin llegar a identificarla con la vanidad ni con la ignorancia: «Ignorancia: Ya sé que no me conocen / aunque no ha faltado necio / que dice que la ignorancia / va muy unida a lo bello» (fol. 119r). La ignorancia alaba la belleza de las jóvenes bailarinas, y también vuelve al mensaje metateatral, narrando el desarrollo de la loa y haciendo alusión a la composición por parte de unas mujeres de una comedia dedicada a la reina:

ZAGALA 2 – Si sabemos porque es / querer festejar su intento / la venida de la reina / con una comedia, y viendo / que, para el que tú previenes / era bueno, le podemos / hacer la loa nosotras / que le falta y le daremos / remedio a sus aflicciones / y a nuestro festín más cuerpo.

¹⁴² LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 420.

¹⁴³ MAS I USÓ, Pascual, VELLÓN LAHOZ, Xavier, «Introducción», en EGUAL, María, *Literatura barroca en Castellón. María Egual (1655-1735), Obra Completa*, pp. 20, 34-35.

VOLUPIA – Decís bien, ingenio, ven, / que nosotras compondremos / como dicen las zagalas / la loa, y también haremos / la comedia (fol. 121r).¹⁴⁴

La pieza termina circularmente, volviendo a ensalzar al rey Felipe V y el futuro matrimonio con María Luisa de Saboya:

Volupia, no prosigas. / Déjate de cumplimientos / y acompaña nuestro coro / que amante repite atento / en festivas armonías / en sonoros acentos / en obsequiosos aplausos / en reverentes deseos / en vendidas oblaciones / en alegres rendimientos / en ansias de la lealtad / y en cariños del afecto / que a nuestros dos reyes / les prospere el cielo / en triunfos y dichas / glorias y trofeos / y deste consorcio /se logren aquellos / frutos que promete / feliz himeneo / para que serene / de los nobles pechos / las ansias las dudas / penas y recelos / lógrense dichosos / y vivan más tiempo / que aquel que entre aromas / renace en sí mismo (fol. 121v).

2.3.1. *Devotio* femenina en el teatro secular

La ambivalencia entre lo irracional y lo divino se basa en una comprensión antirracionalista del amor cristiano, como sucedía en sor Juana Inés de la Cruz, cuya visión irracional de la voluntad y amor como azar inesperado recoge elementos calderonianos, pero también jesuíticos. En el teatro de María Egual no faltan los motivos religiosos, que eran herramientas de la lírica hispana usadas frecuentemente para tapar el desasosiego de las pasiones del alma. En este sentido, podemos inferir el carácter casi religioso de la jácara al nacimiento de Cristo.

Se desconoce si esta obra se representó o si está relacionada con otra pieza más extensa, pero guarda similitudes con el teatro breve conventual. Al ser un romance octosilábico y un híbrido entre el género teatral y el musical, podemos inferir que fue escrita para ser representada y cantada «con variedad de tonadas», a modo de canción o villancico para una fiesta de Nochebuena y con acompañamiento musical. Contiene elementos satíricos como la alusión a la figura de la suegra o la vieja: «Quiero hacer jácara nueva / aunque Menga¹⁴⁵ me replique / que es más vieja que su suegra» (fol. 25r). Estos

¹⁴⁴ La divinidad *Volupia* (o *Voluptas*) era la personificación del placer sexual entre los romanos. SCHMITZ, Leonard, «Volupia», en SMITH, William (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* [1870], Michigan: University of Michigan Library, 2005, III, p. 1282.

¹⁴⁵ Hipocorístico de Dominga, usado en representación de mujer villana o serrana. ‘Serranas’ también se llamaba a las bailarinas de fiestas como el Corpus: COSTARELLI, Rafael Ernesto, «Antroponimia en la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII). Notas para un cancionero basado en los nombres», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 16, 2012, p. 214.

comentarios son propios de la tradición entremesil incorporada a la comedia nueva y defendida por Lope de Vega en su discurso, pero también asimilada en la literatura dramática conventual femenina:

Acto fueron llamadas, porque imitan / las vulgares acciones y negocios. / Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos, y hoy se ven impresas / sus comedias de prosa, tan vulgares / que introduce mecánicos oficios / y el amor de una hija de un herrero; / de donde se ha quedado la costumbre / de llamar entremeses las comedias / antiguas, donde está en su fuerza el arte, / siendo una acción y entre plebeya gente, / porque entremés de rey jamás se ha visto.¹⁴⁶

Covarrubias sitúa el origen del ‘entremés’ en el italiano *intremeso*, «que vale tanto como entremetido o enjerido, y es propiamente una representación de risa y graciosa, que se entremete entre un acto y otro de la comedia para alegrar y espaciar el auditorio».¹⁴⁷

La coexistencia de los mencionados comentarios jocosos con un elogio de la religión católica y del Bien (Cristo) frente al Mal (Demonio) – «Vaya a retro Satanás» – se articula en esta obra que recrea temas relacionados con la Natividad, como la visita de los reyes magos o la alegría por el nacimiento de Jesucristo: «Ahora si con verdad / Se alienta mi confianza / A no vivir mi esperanza / Con tantas penas / Porque rompió las cadenas / De aquel pecado de Adán. [...] / Tus reyes con gran cuidado / A ofrecer mirra obsequiosa» (fol. 26v-27v). La mención al pecado masculino es un sutil modo de subvertir los tópicos misóginos bíblicos, tradicionalmente vinculados a Eva. Este motivo que sitúa el pecado en el hombre se repite en las religiosas, como ha visto Lewandowska.¹⁴⁸

La autora también propone llevarle regalos al niño: «Hagámosla algún presente / De nuestro valle florido / A mi niño recién nacido / Juguetes de niño le trae mi cariño» (fol. 28r). Formas similares abundan en la tradición lírico-mística asumida por el teatro conventual. Burke había señalado la persistencia durante años de modelos populares del drama sacramental.¹⁴⁹

¹⁴⁶ VEGA, Lope de, *Arte nuevo*, pp. 295-296.

¹⁴⁷ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 793.

¹⁴⁸ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 321.

¹⁴⁹ BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, p. 332; GONZÁLEZ DÍAZ, Cruz Alberto, «Sobre la cultura popular. Un acercamiento», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época III, 24, 2018, pp. 70, 77.

Figueredo Silva ha sostenido, sobre la categoría de lo *popular* en la comedia nueva y los géneros breves, que primaba la inteligibilidad, es decir, que un espectador atento podía entender las obras, ya que estas contenían lugares comunes, reflexiones sobre la vida cotidiana y, en ocasiones, crítica social.¹⁵⁰ No obstante, en este caso, lo que abunda es la retórica devocional. El concepto de *cultura popular* moderna ya había sido revisado por Roger Chartier – y, recientemente, por Francesco Benigno¹⁵¹ –, quien señaló lo peligroso de establecer una oposición exacta entre una cultura impuesta desde la clase dominante y otra popular preexistente a la misma, así como también de una ruptura entre la libertad de la cultura popular previa al siglo XVII y su represión posterior tras el triunfo de las reformas religiosas.¹⁵²

Dentro de lo popular persistente en estas obras, tiene especial relevancia lo devoto. La literatura devota era, tanto en la lectura como en la escritura, un lugar seguro para la actividad intelectual femenina, ya que no estaba condenada como otros géneros, sino que incluso estaba prescrita. Por tanto, la devoción como instrumento presente en la lectura y en la escritura de mujeres era un modo de ejercer una actividad intelectual sin incumplir por ello ninguna regla social o eclesiástica.

3. SUBVERSIÓN DEL TÓPICO DE LA MUDANZA EN LEONOR DE LA CUEVA

Leonor de la Rúa Cueva y Silva (siglo XVII-1705) fue una escritora perteneciente a la nobleza menor de Medina del Campo (Valladolid).¹⁵³ Se casó con Baltasar Blázquez de Frías y poseyó una amplia librería. Su marido y su hermano, Juan Blázquez Salazar, solicitaron prueba de hidalguía.¹⁵⁴ Compuso poesías de circunstancias por encargo que publicó de manera anónima, otras que se recogen en un manuscrito titulado *Libro de romances y otras poesías*, fechado en 1592,¹⁵⁵ y una comedia palatina titulada *La firmeza en el ausencia*,¹⁵⁶ que podría ser la copia de una suelta, como parece ser el caso ya analizado de *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, de Ángela de Acevedo,

¹⁵⁰ FIGUEREIDO SILVA, Pedro Paulo de, *A praça e o reino*, p. 154.

¹⁵¹ FRANCESCO, Benigno, *Las palabras del tiempo. Un ideario para pensar históricamente* [2013], Madrid: Cátedra, 2013.

¹⁵² CHARTIER, Roger, «'Cultura popular': Retorno a un concepto historiográfico», *Manuscripts*, 12, 1994, pp. 45, 47.

¹⁵³ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, pp. 69-70; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, pp. 282-283.

¹⁵⁴ CRUZ, Anne J., «'Si no fuere tu hija ilustre'», p. 349.

¹⁵⁵ CUEVA Y SILVA, Leonor de la, *Libro de romances y otras poesías*, BNE, MSS/4127.

¹⁵⁶ CUEVA Y SILVA, Leonor de la, *La firmeza en el ausencia*, BNE, MSS/17234; SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, I, pp. 302-328, edita el texto, del que nos serviremos en esta ocasión, salvo para apuntar cuestiones relacionadas con el manuscrito y la escritura.

pero esto último es una conjetura, pues no ha aparecido ninguna suelta o noticia de su impresión.

3.1. A vueltas con la escritura femenina inédita: un manuscrito sobre la honra

Es posible que *La firmeza en el ausencia* se escribiese para representarse en un entorno privado como un círculo literario, aunque no hay más datos al respecto. Los indicios de representación los dan la portada y los demás paratextos, así como la disposición escénica del texto en su conjunto. Aunque no es fácil asegurar que el manuscrito poético de la autora pertenezca a la misma mano que esta comedia autógrafa,¹⁵⁷ el parecido entre la grafía del primer manuscrito y algunas de las múltiples grafías del segundo (figs. 32 y 33), así como de las rosetas que les ponen cierre, despiertan algunas dudas sobre la hipótesis de una autoría común a ambos textos, si bien apuntamos en esa dirección.¹⁵⁸

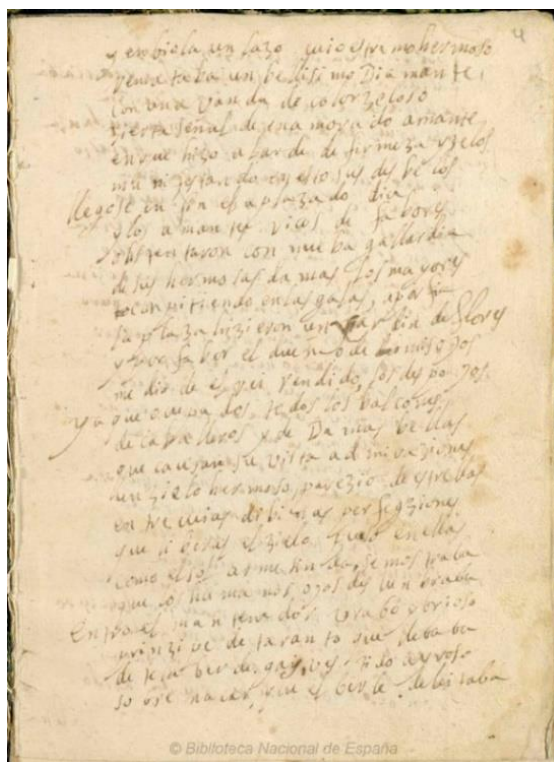


Figura 32. Leonor de la Cueva y Silva, *La firmeza en el ausencia*, BNE, MSS/17234, fol. 54r.

¹⁵⁷ URBÁN BAÑOS, Alba, «'Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin'», p. 38.

¹⁵⁸ CUEVA Y SILVA, Leonor, *La firmeza en el ausencia*, BNE, MSS/17234, fol. 54r; CUEVA Y SILVA, Leonor, *Libro de romances y otras poesías*, BNE, MSS/4127, fol. 196; ALMEIDA, Belén, «Leonor de la Cueva y los manuscritos que conservan su obra: acercamiento a sus usos gráficos», conferencia presentada en las *III Jornadas Ellas toman la pluma: Escritura de mujeres, lengua e historia*, celebradas entre el 26 y el 28 de enero de 2021 (Universidad de Alcalá, Grupo GITHE).

La comedia palatina está escrita en tono culto, arcaizante, solemne. Están ausentes los elementos burlescos presentes en otras comedias donde el gracioso encarna una reinterpretación de los tópicos misóginos. En ella, la voz femenina protesta a través de los personajes y coincide con las voces presentes en comedias nuevas escritas por mujeres.

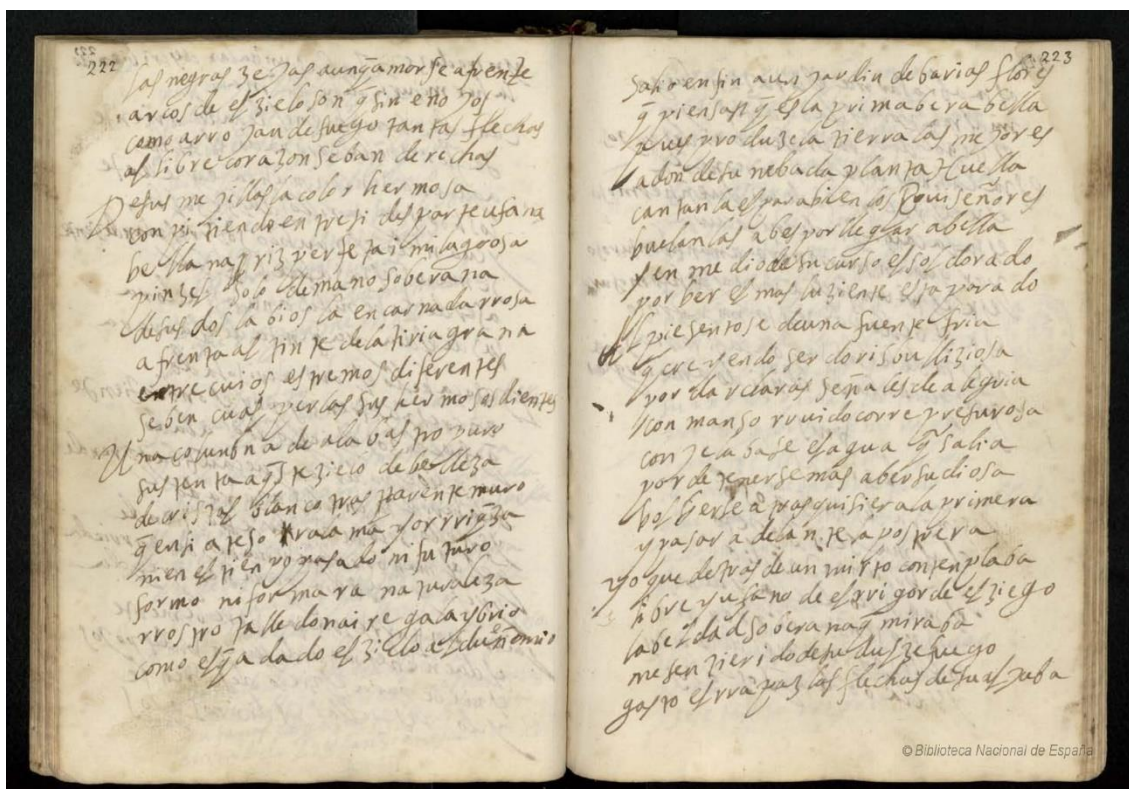


Figura 33. Leonor de la Cueva y Silva, *Libro de romances y otras poesías*, BNE, MSS/4127, fols. 222-223.

La reflexión sobre autorización y voz poética no debe perder de vista que el género, tal y como lo definió Joan B. Scott, es una categoría social atravesada por otras, como la categoría de clase. La subjetividad de una mujer del Seiscientos variaba enormemente según si esta era de una u otra extracción social, además de otros factores como la religión, la etnia, la procedencia geográfica, el nivel de alfabetización, etc. El poder no es una fuerza concentrada en un lugar fijo, sino que se da de manera transversal en todos los campos sociales.¹⁵⁹ Leonor de la Cueva y Silva experimentó un tránsito desde una voz poética a otra al abordar el tópico de la mudanza en el amor. A propósito de ello, María D. Martos decía que:

¹⁵⁹ SCOTT, Joan W., «Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis?» [1986], *La manzana de la discordia*, 6, 1, 2011, p. 98.

Todo poema es un espacio de encuentro entre la expresión de una subjetividad y la reescritura de un código literario, que sitúan al escritor en su tiempo y lo insertan en la tradición cultural. Y las mujeres no son distintas: no escriben para expresar un sentimiento sino para alzar su voz desde el margen y cuestionar las razones que las mantenían en esa situación.¹⁶⁰

La comprensión moderna de la subjetividad necesita ser revisada en un programa más amplio de procesos de subjetivación. En dicho programa, este texto encajaría como transmisor de una serie de contra-opiniones sobre qué son, cómo deben comportarse o cuál es el destino adecuado para ciertas mujeres del Seiscientos.

La protagonista de esta comedia protesta, como es habitual, porque no se la tiene en cuenta en la toma de decisión de su destino. La autora, que se adhiere a la reinterpretación del destino femenino presente en las comedias nuevas seculares escritas por mujeres, aparece masculinizada bajo la voz del galán don Juan, quien despide la comedia usando tópicos de humildad y humillación, frecuentemente señalados en su doble papel como estrategias de autorización: «Y aquí se acaba, senado, perdonad mi estilo tosco, ‘La firmeza en el ausencia’, cuyos yerros son notorios».¹⁶¹ Resulta, además, esclarecedor cómo el *argumentum ad feminam*, es decir, la defensa de la escritura femenina por medio de retorcimientos retóricos como éste, de falsa humildad mezclada con la *captatio* teatral convencional, se ilumina con los contenidos recurrentes de la escritura teatral femenina, es decir, la reconfiguración de los temas de la honra, el linaje – a través del conflicto del matrimonio –, y la castidad.¹⁶²

3.2. ‘Porque se pueda decir que hay firme alguna mujer’

La temática se arma sobre el tópico de la mudanza femenina y la defensa que las mujeres hacen de esta acusación. La mudanza en el ánimo era una más de las debilidades supuestas en las mujeres por el discurso misógino. Si bien esta abarcaba todos los aspectos de la vida, enfocándose especialmente en la amorosa, era una más de las fragilidades mentales que le impedían estar a la altura intelectual de los hombres y, por lo tanto, repercutía en la acusación de su incapacidad para la cultura y competencia escrita.

¹⁶⁰ MARTOS, María D., «La voz poética», p. 233.

¹⁶¹ CUEVA Y SILVA, Leonor, *La firmeza en el ausencia*, en SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, p. 328.

¹⁶² LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 416.

El argumento se desarrolla en la corte del reino español de Nápoles, en la que don Juan está enamorado de Armesinda, dama pretendida por el rey Filiberto, así que este decide deshacerse de su rival enviándolo a la guerra. Durante su ausencia, a pesar de los intentos del rey, – y a diferencia de la rebelde Fenisa de *La traición en la amistad* de María de Zayas – Armesinda se mantiene firme sin ceder en su deseo, que es mantener intacto el honor de su amado. Sin embargo, don Juan, celoso, duda de ella. La guerra de la ficción metaforiza la guerra de los sexos, integrando elementos líricos del amor cortés: «Porque viendo que me voy, Armesinda, y que la quiere un Rey de tanto valor, se rendirá a sus halagos, pues nunca mejor se vio en una mujer ausente, que apetecer lo mejor [...]. No os espantéis de que tema, que es mujer, y amante soy» (p. 305). Armesinda le asegura a su amado su firmeza en todo momento:

Nunca en papel quise hacer / de mis amores la suma, / que suelen ser de una dama, / por un descuido, la puerta / que la deja siempre abierta / para perder honra y fama [...]. / Fuerte sentencia me dan, / pues amor manda que muera. / De celos, será forzoso / que me mate el rigor fiero, / pues en tu ausencia no espero / tener fin más venturoso [...]. / Que yo he de ser en amar / firme cual roca de mar / entre tormentas de celos (p. 306).

La firmeza que Leonor quiere probar a su amado es una idea que la autora lleva a un plano de ejemplaridad válido para todas las mujeres: «Esta ausencia no ha de ser y he de amar hasta morir, porque se pueda decir que hay firme alguna mujer» (p. 307). Los personajes masculinos cuestionan a Armesinda: «No pierdo la esperanza, que, de mujer, la mudanza nunca desechada ha sido» (p. 311). Para que lo ayude en su intriga, convence a don Carlos, amigo de Juan y súbdito suyo, de que engañe a Armesinda haciéndola creer que Juan ha perdido interés: «Que no hay en una mujer combate más fuerte y recio como de un hombre el desprecio, para venir a caer» (p. 312). Armesinda sigue firme e incluso esgrime una lista de exempla propios de la tradición de la Querrela, conectando su monólogo con discursos profemeninos como el de María de Guevara:

Tan varia naturaleza / como en el hombre se ve; / pues vuelve la espalda apenas / de su dama, y en dos días / no hay cosa que no apetezca. / Mal ha dicho quien ha dicho / que la mudanza se engendra / solamente en las mujeres, / por su femenil flaqueza; / pues cuando alguna se rinde / a amar y querer de veras, / no hay amor, no, que se oponga / con el suyo en competencia. / Dígalo, Artemisa y Julia, / Annia, Romana, y Pantea, / Lecostene, Porzia y Aria, / Isicratea y Valeria (p. 315).

Aunque el *argumentum ad feminam* ha sido establecido por Julia Lewandowska como un argumento propio de los prólogos,¹⁶³ en pasajes como este de las obras de teatro aparecen con fuerza y, aunque no se relacionen manifiestamente con la escritura, sí lo están a la subversión del tópico de la mudanza, que es un valor esencial para la autorización de la práctica escrita. La afirmación de este valor de la mano de Armesinda va contra los rumores y consejos de la infanta Celidaura y su criada Leonor. La dama no acepta casarse con el rey ni meterse en un convento. Por su parte, don Juan también se resiste, a pesar de las tentaciones que le muestra su lacayo Tristán.

Tras el fracaso de la persuasión del rey, «El tiempo todo lo muda; En mí esa regla es en duda; No lo es siendo tú mujer» (p. 318), la amenaza con matar a don Juan si no accede a casarse. Por último, la amenaza de muerte. De ningún modo, la dama cede en su amor: «Don Juan, casado, me deja sola, triste y olvidada, y más que el primer día enamorada, entre ahogos crueles, que a mi garganta aprietan los cordeles» (pp. 318-319). Dolidas por la mentira de Carlos, a quien ha creído, las palabras de Armesinda a Leonor proyectan una inversión del argumento de la inconstancia: «No hay en los hombres verdad. Miente, Leonor, quien dijere que a la mujer se prefiere en firmeza y en lealtad. Pretende el galán la dama que le ha parecido bien, y conquista su desdén bien a costa de su fama». De esta manera, Armesinda reelabora el mito de don Juan a partir del desengaño propio, un desengaño similar al que encontramos en *Zayas* y otras escritoras. Sin embargo, la verdad del personaje es, a su vez, la del amante celoso, lo que contribuye al enredo:

De noche, las rejas mira [...]. Ella incauta y obligada del amante cauteloso, le hace dueño venturoso de la prenda más preciada; y apenas, pues, ha gozado aquello que pretendía, cuando porque esotro día vio que la calle ha pasado otro, y que por cortesía, Leonor, la quitó el sombrero, por encubrir su grosero término y bellaquería, dice que quien se rindió tan presto a su amor primero, que aquel no será el postrero, pues a muchos puerta abrió. [...] y se va a otra parte y la deja para siempre deshonrada (p. 321).

En sueños, Armesinda declara su amor por Juan, pero el rey, que la acecha, cree que su declaración de amor se dirige a él. Una vez desengañada, le pide al rey, creyendo que don Juan ha muerto en la guerra, que la deje meterse en un convento. La alternativa al amor es la virginidad. Pero el rey no se detiene: «Dame aquesta mano, acaba, o tomaréla

¹⁶³ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 420.

por fuerza» (p. 324). Ella responde trágicamente: «Daréme mil puñaladas antes que este intento mude» (p. 325)¹⁶⁴.

Por fin llega don Juan y narra sus hazañas frente al ejército francés. Astolfo pidió la paz y pidió la mano de la Infanta para las lises de oro. Blanca, la bella hermana de Astolfo –le enseña Don Juan un retrato al rey y lo mira «atento», dice la acotación –, podría ser para el rey. La victoria militar, el matrimonio entre reinos, el intercambio sexual con una mujer bella, hacen que el rey olvide a la otra, convirtiéndose en «peón del juego político» y convirtiendo a su vez a la «bella» Blanca en peón de su propio juego.¹⁶⁵ De carácter poco firme, el rey tirano e inestable es quien reencarna el tópico de la mudanza. Cuando todo termina, el rey y don Juan se abrazan en una imagen un tanto distorsionada, ya que aquel estuvo a punto de forzar o matar a Armesinda. Finalmente, incluso la mayor falta es perdonada por los personajes virtuosos. Así, don Carlos pide disculpas a Armesinda por haberla engañado y ella le dice: «Con mil gustos le perdono» (p. 325). Y, en cuanto al regreso inesperado de don Juan, Armesinda pregunta a su criada: «¿Hay tal confusión, Leonor?», a lo que ella responde: «Disimula, sufre y calla» (p. 328).

Esta comedia pone en obra la repetición de uno de los mayores lugares comunes que estamos viendo contestados en estos textos: la mudanza de la mujer en lo que respecta a sentimientos amorosos, presente en la literatura canónica, el teatro, las noticias, coplas, tratados morales, médicos, filosóficos, etc. El mensaje es que la mujer es voluble, débil y moldeable, no es capaz de guardar su castidad, de la que depende, además, el honor masculino. Este argumento esbozado por los hombres es discutido sin cesar por la dama-heroína.¹⁶⁶ Se repiten expresiones como ‘celos’, ‘recelos’, ‘desvelos’, ‘desengaños’, ‘enojos’, ‘tormentos’, etc., que apelan a la desconfianza masculina en los sentimientos de la protagonista.

El asunto central de la defensa de la firmeza va unido a la opinión que abarca varios siglos y que atacará el adulterio y las relaciones extramatrimoniales en la Edad Moderna. Dicha opinión, rastreable en escritos de naturaleza diversa, también se mostraba en textos

¹⁶⁴ En *Dicha y desdicha* de Angela de Acevedo, la protagonista también habla en sueños. Alba Urbán pone el acento en la defensa que hacen las mujeres de su libertad amorosa mediante la palabra (en sueños, en una especie de toma de posesión del cuerpo por parte de la Virgen, etc.). URBÁN BAÑOS, Alba, «‘Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin’», p. 47.

¹⁶⁵ WILLIAMSEN, Amy R., «Las dramaturgas», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, p. 310.

¹⁶⁶ LAUER, A. Robert, VOROS, Sharon D., «La firmeza en el ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva. De profeminismo a speculum principum», *Bulletin of the comediantes*, 68, 1, 2016, pp. 85-101.

dispositivos explícitos como las Partidas, las Leyes de Toro, – que regulaban el matrimonio no consentido por los progenitores en menores de veinticinco¹⁶⁷ – y otras sanciones derivadas del Concilio de Trento, condenas morales, exámenes de conducta y persecuciones por los aparatos de represión estatal, como la justicia civil y la Inquisición, con su progresiva tipificación de la conducta sexual¹⁶⁸.

La condena de comportamientos ajenos al modelo matrimonial tridentino se aplicaba de manera desigual en función del sexo del infractor. Según Bennassar y Alfaya, es a partir de 1560 cuando se empieza a perseguir más esta conducta que implica relaciones sexuales fuera del matrimonio para personas «libres de todo vínculo».¹⁶⁹ En la simple fornicación, habría un mayor número de detenidos hombres. En cambio, la persecución del adulterio se perfila como un problema mucho mayor en el caso femenino que en el masculino. Esto no se debe ya al número de casos, sino a que se representaba como un pecado ligado al agravio masculino y aludía indirectamente a la moral de la mujer, entendida, igual que en la comedia, como mudable por naturaleza.¹⁷⁰ Faltar a la palabra de casamiento sin motivos justificados conducía al deshonor y podía llegar a ser causa de persecución legal tanto eclesiástica como civil, si este hecho llegaba a afectar a la comunidad, pues el matrimonio fue objeto de una regularización profunda en estos siglos.¹⁷¹

Ahora bien, aunque la comedia defiende un argumento profemenino frente a la misoginia que degradaba a las mujeres reduciéndolas a pecadoras por medio de asunciones de representaciones de Eva y Magdalena, su defensa se apoya justamente en el reverso de la pecadora, es decir, el amoldamiento al ideal casto que pretendía seguir a rajatabla y era avalado por el modelo cristiano y la figura virginal de María.

¹⁶⁷ USUNÁRIZ, Jesús M^a., «El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro. La promesa matrimonial», en ARELLANO AYUSO, Ignacio, GODOY GALLARDO, Eduardo (eds.), *Temas del barroco hispánico*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 305.

¹⁶⁸ BENNASSAR, Bartolomé, ALFAYA, Javier, *Inquisición española: poder político y control social*, pp. 283-285.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 283.

¹⁷⁰ BRAVO, Julio, *El Concilio de Trento y el Concordato vigente con las disposiciones dictadas para su ejecución y la jurisprudencia del Consejo de Estado y Tribunal supremo*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez, 1887, I, p. 217; VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *Sexo y Razón*, pp. 359-443; TENORIO GÓMEZ, Pilar, *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 130, 151; LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio, «Mujeres adúlteras y ladronas en el siglo XVI», en CABRERA ESPINOSA, Manuel, LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (eds.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén: Archivo Histórico de Jaén, 2017, pp. 389-400.

¹⁷¹ MACÍAS DOMÍNGUEZ, Alonso Manuel, RUIZ SASTRE, Marta, «Conflictos matrimoniales en los siglos XVII-XVIII: el caso del occidente andaluz. Una mirada de conjunto», *Chronica Nova*, 45, 2019, pp. 111-112; USUNÁRIZ, Jesús M^a., «El matrimonio y su reforma», pp. 299, 304-310.

La mujer transgresora, si es que la podemos llamar así, no es, en este caso, una *wicked woman*.¹⁷² A diferencia de la protagonista de *Zayas*, la autora representa una mujer virtuosa y casta que se resiste al deseo del otro. Esto hace que, aunque Leonor de la Cueva contesta el tópico de la mujer inconstante, se termine amoldando a una castidad prescrita: «Mas, pues a falta del cielo remedio, al tribunal de amor apelo; Él me le dé, pues es mi resistencia la más rara firmeza en el ausencia» (p. 319).

¹⁷² MERRIM, Stephanie, *Early Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 13.

CAPÍTULO VI

ESCRITURAS PARÓDICAS Y CRÍTICAS CON LA AUTORIDAD

1. COHESIÓN GRUPAL EN LA DRAMATURGIA DEVOTA DE SOR MARCELA DE SAN FÉLIX Y SOR FRANCISCA DE SANTA TERESA: DE LA *PHILOSOPHIA CHRISTI* A LO BURLESCO

Existe una duplicidad en algunas piezas de teatro conventual femenino, reflejo de dos impulsos aparentemente contradictorios: el primero es un saber cristiano que parte del axioma del desengaño del mundo y elige la vía devoto-ascética de salvación del alma, del saber de la verdad sobre la *vanitas*. Este saber deriva en una nihilización del mundo y se transmite en el teatro de prédica en forma de loas y coloquios. El segundo es el juego con lo burlesco, la tradición juglaresca de la plaza pública y la energía entremesil, presente en los mismos coloquios y loas, cuya función primordial era contrastar con su solemnidad para provocar la risa. Vemos varios ejemplos de ello en la escritura dramática de sor Marcela, cuando esta deja escapar un lapsus al respecto de la comicidad de los coloquios en los versos de una loa: «En fin, los días pasados / quise hacer cierta comedia / digo, un coloquio que fuese / del gusto de la profesa.¹ Sor Francisca no se queda atrás en lo burlesco, incluso a la hora de relatar una máscara a Carlos II, introduciendo de lleno la ambivalencia de lo barroco solemne y lo barroco grotesco en la dimensión política: «Y esta rematada Francisca remató la función»².

¹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, edición de Electa Arenal y Georgina Sabàt-Rivers, Barcelona: PPU, 1988, p. 418. También consultado en LOPE DE VEGA, Marcela, *Coloquio espiritual titulado Muerte del Apetito*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Obra Poética Completa*, Archivo de la RAE, F31-129, fols. 39-82.

² SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro de las Trinitarias Descalzas de esta Corte*, en PAZ Y MÉLIA, Antonio, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, II, Madrid: Imp. y Fundación de M. Tello, 1890-1902, p. 371.

1.1. El legado dramático de dos trinitarias: entre lo sagrado y lo profano

Marcela del Carpio (1605-1687) era, junto con su hermano Lope Félix, hija ilegítima de Lope de Vega y de la actriz Micaela de Luján (Camila Lucinda de nombre artístico) (fig. 34). Como ambos padres estaban casados, el bautizo se celebró de manera clandestina, y el padrino fue José de Valdivieso, dramaturgo y amigo de Lope. Al morir su madre o abandonarlos, Marcela y su hermano Lope Félix pasan a ser tutelados por Catalina, sirvienta de confianza. En 1613, van a vivir con su padre. Tanto este como su padrino ejercen de tutores contribuyendo a su formación literaria. Ingresó en el Convento de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso y San Juan de Mata, de Madrid, a los dieciséis años, huyendo del entorno familiar «como el criminal que se acoge al sagrado».³



Figura 34. Sor Marcela de San Félix (1635-88), Casa-Museo de Lope de Vega, Disponible en:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sor_Marcela_de_San_F%C3%A9lix_\(Casa-museo_de_Lope_de_Vega\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sor_Marcela_de_San_F%C3%A9lix_(Casa-museo_de_Lope_de_Vega).jpg)>
(Acceso: 31/01/2023).

³ ARENAL, Electa, SABÀT-RIVERS, Georgina, «Sor Marcela de san Félix: poeta y dramaturga del Siglo de Oro. Estudio de su obra», en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 63.

La joven estaba manifiestamente harta de la vida amorosa inestable de su padre. Ella misma tuvo que ejercer de copista de cartas amorosas. Otras posibles razones de su ingreso pudieron ser la escasa posibilidad de casarse honradamente siendo hija no reconocida, o su vocación por influencia de fray Luis de la Madre de Dios, trinitario descalzo amigo de la familia.⁴

El convento trinitario era un lugar de prestigio integrado por familiares de escritores, como Isabel de Saavedra, María Francisca de Calderón, Mariana Romero y Catalán, María Antonia Rufina de Ortes.⁵ Su padre (fig. 35), que la visitaba a menudo, no solía ser bien recibido, porque al parecer, hacía comentarios indebidos sobre la apariencia física de su hija.⁶ Marcela rápidamente escaló en la jerarquía conventual hasta ocupar cargos de renombre. Con el tiempo, llegó a convertirse en la consejera de su padre y de otros madrileños de la aristocracia.



Figura 35. Ignacio Suárez Llanos, Sor Marcela de San Félix, monja de las Trinitarias Descalzas de Madrid, viendo pasar el entierro de Lope de Vega, su padre (1862), Museo del Prado. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sor-marcela-de-san-felix-monja-de-las-trinitarias/19e2be64-9a07-47aa-b0ad-c951ee75d265>> (Acceso: 31/01/2023).

⁴ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 451.

⁵ *Ibidem*, p. 449.

⁶ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*. pp. 63, 113.

Sus versos más irreverentes han sido suprimidos en diversas ediciones modernas. A pesar de tratarse de obras confeccionadas intramuros que por este motivo corrían menos riesgos de censura, ella misma quemó casi toda su producción (dos cuadernos autobiográficos y tres manuscritos misceláneos) por mandato de su confesor.⁷

Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709), de nombre seglar Manuela Francisca Escárate Voto de Ledesma,⁸ fue una religiosa madrileña de origen burgués y luso-español. Hija de don Raimundo Escárate y doña María Voto de Ledesma. Su hermano, Juan López Noguerol, fue secretario de Carlos II, lo que tal vez explique la realización de una relación festiva que analizaremos. Vecina del barrio de los comediantes hasta los dieciocho años, ingresó en 1672 en el Convento de Trinitarias Descalzas de San Ildefonso y San Juan de Mata. Allí fue discípula poético-dramática de sor Marcela, con quien convivió quince años,⁹ iniciando una tradición de escritura dramática femenina que continuaría en la generación siguiente sor Ignacia de Jesús Nazareno (¿? -ca.1792). Se establecía así la transmisión solidaria de saberes y técnicas entre mujeres.¹⁰ A esta autora se le atribuye un manuscrito fechado en 1792, donde se plasma tradición teatral heredada de las trinitarias descalzas sor Marcela de San Félix y sor Francisca de Santa Teresa. Como sus antecesoras, escribió coloquios y festejos para celebrar la navidad y distintas profesiones de fe.¹¹ Sin embargo, es demasiado tardía para incluirla en nuestro corpus.¹²

Aunque fue autora de una amplia producción poética, en prosa y teatral, no estudiaremos pormenorizadamente cada obra, ni siquiera ciñéndonos al teatro, pues esto ha sido realizado en ediciones críticas. Tanto de esta como de sor Marcela consideraremos fragmentos y ciertas piezas para una reconstrucción del vínculo entre la escritura dramática femenina, la construcción del dispositivo de sexualidad y el sujeto político.

⁷ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 452.

⁸ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 25.

⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 449-450.

¹⁰ Para un estudio de la sororidad en la Edad Moderna, consúltese: ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Historia de la sororidad, historias de sororidad. Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons, 2023.

¹¹ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996, I, pp. 549-552. Alarcón Román la menciona en su tesis como representante de la tradición del teatro conventual femenino dedicado al nacimiento de Jesús. ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 157, nota 252.

¹² *Ibidem*, p. 452; ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 24; DOMÉNECH RICO, Fernando, «El teatro escrito por mujeres», en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid: Gredos, 2003, p. 1257.

Nuestro objetivo será averiguar cómo se relaciona con las opiniones públicas esta escritura realizada por y para una comunidad – cerrada, pero no aislada – de mujeres.



Figura 36. Pietro Longhi, *Il Parlatorio* (1701-1788), Ca' Rezzonico Venezia, Disponible: <[https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Pietro-Longhi/947708/Il-parlatorio-del-convento-Pittura-dall-entourage-di-Pietro-Longhi-\(1702-1785\)-1750-Dim-96x131-cm-Ca'-Rezzonico-Venezia.html](https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Pietro-Longhi/947708/Il-parlatorio-del-convento-Pittura-dall-entourage-di-Pietro-Longhi-(1702-1785)-1750-Dim-96x131-cm-Ca'-Rezzonico-Venezia.html)> (Acceso: 02/02/2023).

Los conventos femeninos fueron espacios híbridos por los que la escritura pudo transitar con facilidad. Sin pretender cuestionar la definición del espacio público callejero, nuestro objeto es diferenciar entre dos nociones que pueden tener aplicaciones distintas. En el caso de sociedades, como la hispana, donde muchas mujeres vivían en conventos, esta diferenciación puede ser enriquecedora. Resulta ilustrativo el cuadro de Pietro Longhi titulado *Il Parlatorio* (fig. 36), pues, aunque es posterior al siglo XVII, refleja la relación porosa que existía en los conventos en la Edad Moderna con el exterior y las numerosas transgresiones de los votos – algunas, ligadas al teatro, como ha afirmado, entre otras, Julia Lewandowska, al referirse a las «paredes permeables» dentro

del claustro¹³ – que se llegaron a producir en los distintos territorios católicos, como se ha afirmado también para el caso portugués:¹⁴

Em vários espaços conventuais houve lugar para levar à cena representações teatrais de carácter profano, as quais eram, naturalmente, proibidas. Assim, foram detectadas tais práticas no Salvador, de Braga, em 1641, dando continuidade ao passado mas, em 1743, já estavam irradiadas pois, o arcebispo D. José de Bragança foi informado de que ‘foi costume fazerem-se alguns entremezes e outras representações em dia de Reis e outras festas fazendo papeis as religiosas que se vestiam conforme elles pediam porem ja ha tempos não houve função alguma’.¹⁵

Algunos textos conventuales tuvieron un recorrido extramuros desplazándose por diferentes conventos, como fue el caso de la orden de carmelitas descalzas.¹⁶ Si bien la audiencia habitual de dichas representaciones, celebradas en la Sala Capitular y en el llamado Patio del Buen Retiro del convento,¹⁷ estaba compuesta por religiosas – «la ministra, la vicaria, la maestra de novicias, las niñas en periodo de educación, las novicias que no actuaban como actrices y las monjas profesas»¹⁸ –, ocasionalmente se sumaban personas ajenas a la clausura, como los familiares y los confesores que se mencionan como parte del público del *Coloquio al nacimiento de nuestro redentor*, escrito por sor Francisca.¹⁹ Esto aporta mayor relevancia a las representaciones, las cuales, incluso en ausencia de espectadores externos, creaban la paradójica proyección pública a través de la audiencia que exige toda representación.

Ambas religiosas escribieron obras que no llegaron a publicarse, pero sí se representaron con motivo de las fiestas del convento. La mayor parte de las piezas eran devotas y se conservaron en los manuscritos conventuales. Al igual que en otros

¹³ LEWANDOWSKA, Julia, «(Des)alienar las voces femeninas del convento: ‘la celda propia’ de Sor Marcela de San Félix», *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 18 / 2013, p. 17.

¹⁴ SILVA, Alex Rogério, «Espaços de reclusão a vida conventual feminina em Portugal nos séculos XVI e XVII», *Clio: Revista Pesquisa Histórica*, 37, 2, 2019, p. 380.

¹⁵ BRAGA, Isabel M.D., «Vaidades nos conventos femininos ou das dificuldades em deixar a vida mundana (séculos XVII-XVIII)», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 10, I, 2010, pp. 313-314.

¹⁶ ZARAGOZA, Verónica, «La impronta autorial de Ana de Casanate (1570-1638) en el Cancionero poético de las carmelitas descalzas de Vic (siglo XVII)», en PICHEL, Ricardo, VÁZQUEZ, Delfina y ALMEIDA, Belén (coords.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid: Ediciones Sílex, 2023, pp. 197-240.

¹⁷ DOMÉNECH, Fernando, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», p. 915.

¹⁸ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 194.

¹⁹ *Ibidem*, p. 195; SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquios*, edición de M. Carmen Alarcón Román, Sevilla: Arcibel, 2007, p. 126.

dramaturgos, los elementos burlescos se entremezclan en el omnipresente tema sacro. Sor Marcela trabajó mucho el género del coloquio espiritual.

En el contexto del teatro conventual femenino, este género está vinculado con la profesión de fe de las religiosas y su matrimonio simbólico con Dios. Julia Lewandowska lo define, basándose en Sabat de Rivers,²⁰ como una obra alegórica de un acto que intensificaba los rasgos del drama litúrgico medieval, por lo que era en sí mismo arcaizante. Están emparentados con los autos sacramentales, según ha indicado Alarcón Román.²¹ Sin embargo, el auto es un género más ligado a la celebración de la Eucaristía en la fiesta sagrada pública. Lewandowska añade que este género recobró importancia en la España postridentina y fue escrito por autores laicos,²² pero no por ello dejan de estar ligados a la transmisión de un mensaje ideológico. Aun así, algunos de los coloquios de esta autora se denominan autos y viceversa:

No se expresa en la obra directamente el acto de la Eucaristía porque, verdaderamente, no es lo que más interesa a sor Marcela; es decir, lo que ella busca con este auto sacramental es incidir en la idea de que es de buen cristiano comulgar continuamente e indicar la adecuada manera de prepararse para la boda con el Esposo.²³

Carmen Alarcón ha resumido la estructura de los coloquios espirituales en siete partes que indican el introito en el que el alma es invocada para su unión amorosa, la relación del alma con los personajes alegóricos positivos y el intento de seducción por parte de los antagonistas, el rechazo del alma y su diálogo con el amor, el conflicto abierto entre los dos bandos (los personajes positivos, incluidos alma y Dios, y los antagonistas), la derrota del mal, las bodas místicas que simbolizan la profesión de fe, y la despedida.

A sor Marcela se le atribuyen los siguientes coloquios espirituales: *El celo indiscreto*, fechado el 11 de septiembre de 1659, el *Coloquio del nacimiento* (representado en Navidad), *Coloquio del santísimo sacramento* (representado en el Corpus), *La estimación de la religión*, *Muerte del apetito* y *Las virtudes*. Otra pieza alegórica anónima titulada *Breve festejo* y representada en 1653, descubierta por Susan M. Smith, se ha atribuido a la hija de Lope.²⁴ De las loas, piezas breves de carácter devoto

²⁰ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 236.

²¹ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 114.

²² LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 236.

²³ TORRES MARTÍN, Verónica, «La influencia familiar en el Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento, único auto sacramental conservado de Sor Marcela de San Félix», *Specula*, 3, 2022, p. 223.

²⁴ SMITH, Susan M., «Notes on a Newly Discovered Play: Is Marcela de San Félix the Author?», *Bulletin of the comediantes*, 52, 1, 2000, pp. 147-170.

y procedentes, al igual que los autos, de la festividad del Corpus, Héctor Urzáiz recoge la *Loa a la soledad de las celdas* (escrita en 1646), dos loas tituladas *Loa a una profesión*, *Loa en la profesión de la hermana Isabel* (representada el 13 de agosto de 1656), *Loa que empieza 'Como sé que la piedad'*, *Loa que empieza 'Después de dar a mis madres'*, *Loa que empieza 'Dos intentos me han traído'*, y *Loa que empieza 'Pensarán sus reverencias'*.²⁵

A pesar de conservarse un elevado número de referencias y piezas comparando la situación con la de otras dramaturgas, fue autora de más obras que quemó, seguramente «aconsejada por un torpe confesor».²⁶ Torpe o no, el confesor solía jugar el papel de censor indiscriminado, como se ve en otros muchos casos de religiosas escritoras.²⁷ En su edición crítica de la obra de sor Marcela de San Félix, Sabat de Rivers lee la quema de la obra propia como un acto derivado de la diferencia de género.²⁸ También tuvo lugar un fenómeno similar con parte de la producción de María Igual. Numerosas escrituras femeninas, no necesariamente de ficción, sufrieron este tipo de persecuciones, como la correspondencia de Isabel de Baena y la duquesa del Infantado, vigilada en este caso por su marido.²⁹ La persecución de la libertad de expresión femenina se atisba sutilmente en el coloquio *Las virtudes*, cuando Amor advierte a Alma de la necesidad del silencio: «Y luego experimentarás mil molestias y fatigas. Lo que pasares no digas, Alma, sino a Dios nomás».³⁰ El silencio era el modo de conservar la humildad, pero también de evitar problemas con la Inquisición. La lucha entre censura, autocensura y transgresión por el hecho de escribir fue constante en la escritura monacal que se debatía entre la vigilancia del confesor y las estrategias de autorización. Entre ambos fenómenos, se instalaba la burla.

Los dramas de sor Francisca se recogen en un manuscrito titulado *Poesías de la madre sor Francisca de Santa Teresa, religiosa trinitaria descalza en la villa de Madrid, sujeto de ejemplarísima virtud la que premió el cielo con su feliz muerte el día 7 de abril*

²⁵ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 420.-421.

²⁶ *Ibidem*, pp. 420.

²⁷ CÁMARA MANEIRO, Ángeles de la, «Análisis del paratexto de *Espexo Purísimo*, de Sor Maríana de Jesús», en MARTOS, María D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, pp. 325, 327.

²⁸ En SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 21.

²⁹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared*, pp. 26, 168-169.

³⁰ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Los coloquios del Alma: Cuatro dramas alegóricos de Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega*, edición de Susan M. Smith y Georgina Sabat de Rivers, Newark: Juan de la Cuesta, 2006, pp. 747-750.

del año 1709.³¹ De estos, Urzáiz cita ocho coloquios y cuatro obras breves. Alarcón Román hace una clasificación diferente, distinguiendo en función del ámbito festivo en el que se enmarcaba la representación.³² Así, separa las obras de profesión de las navideñas, y mezcla coloquios y loas. Las primeras son: *Coloquio espiritual de las finezas del Amor Divino, a la profesión de sor Mariana de Jesús, compañera de la autora* (1677); *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila, compañera de la autora* (1699); *Loa a la profesión de sor Rosa, compañera de la autora* (1700); *Coloquio para la profesión de sor Rosa de Santa María, compañera de la autora* (1700); *Coloquio para representar en la profesión de sor Ángela María de San José* (1702). Y las segundas: *Coloquio al Nacimiento de Nuestro Salvador, de gitanillas* (1694); *Sainetillo al mismo asunto* (h. 1700); *Coloquio para la víspera de la Nochebuena. Año 1706*; *Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor* (¿1707?); *Coloquio para la Noche del Infante del año 1708*. El *Entremés del estudiante y la sorda*, publicado por Doménech,³³ aparece aparte. Alarcón añade la posible autoría de otro coloquio perdido titulado *Entremés de la capa*.³⁴

Algunas de las fechas de representación que dan estos textos varían: por ejemplo, el *Coloquio de profesión de sor Rosa* está fechado por el primero en 1680 y por la segunda en 1700. Urzáiz incluye una obra parateatral que no aparece en el corpus recogido por Alarcón, la *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro de las Trinitarias Descalzas de esta Corte*.³⁵ Esta última, fechada en 1692, coincide con el auge que al parecer tuvo el

³¹ El manuscrito se conserva en el monasterio de San Ildefonso y San Juan de Mata de Trinitarias Descalzas, y las obras teatrales ocupan los folios 4r al 60v. Cfr. ALARCÓN ROMÁN, M^a Carmen, «La producción poética de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709): entre la cotidianeidad y la espiritualidad». en BARANDA LETURIO, Nieves, MARÍN PINA, M^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos de la España moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 346.

³² Urzáiz se basa en el trabajo de M. Carmen Alarcón de 2000, pues la tesis de esta (2015), a la que recurrimos, es posterior a la publicación del *Catálogo*: ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 118.

³³ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Entremés del estudiante y la sorda*, en DOMÉNECH RICO, Fernando (ed.), *Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993, pp. 51-65.

³⁴ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 172.

³⁵ Las obras citadas en el Catálogo de Urzáiz son: *Coloquio al nacimiento de nuestro redentor*, *Coloquio al nacimiento de nuestro salvador de gitanillas* (del que aduce que no se conoce la fecha exacta de representación), *Coloquio espiritual de las finezas del amor divino* (representado el 18 de julio de 1677), *Coloquio para la noche del infante* (representado el 24 de diciembre de 1708), *Coloquio para la profesión de sor Manuela* (representado en 1699), *Coloquio para la profesión de sor Rosa de Santa María* (representado en 1680, junto con su loa), *Coloquio para la víspera de la Nochebuena* (representado el 24 de diciembre de 1706), *Coloquio para representar en la profesión de sor Angela* (representado en 1702), y de teatro breve, el entremés *El estudiante y la sorda*, la *Loa a la profesión de sor Rosa* (representada en 1680, junto con el coloquio escrito para la misma ocasión), la *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro de las Trinitarias Descalzas de esta Corte* (obra parateatral anónima pero atribuida a la autora por Hormigón y Doménech, que consiste en una relación festiva de una máscara emulando las de la corte de

género de las relaciones de comedias a finales del siglo XVII, que dio lugar a inicios del XVIII a otros similares: resúmenes de comedias, relaciones nuevas, relaciones burlescas, etc. Todos ellos antecedentes, al parecer, de las comedias sueltas, pero con un objetivo similar: que el teatro pasara de la escena a la página, por medio de una técnica editorial de bajo coste y calidad no muy alta. El rol del autor de las relaciones era «más bien nulo, puesto que es el impresor el que decide ‘crear’ esa nueva obra sencillamente seleccionando la ‘relación’ ya conocida por el público y mandándola componer para su posterior impresión». Sin embargo, la relación a la que nos referimos es manuscrita. Esto puede indicar que su autora se inspirase en relaciones ya existentes para escribirla, aunque esta no llegase a imprimirse.³⁶

El carácter multifuncional de los textos conventuales femeninos, de los que el teatro es solo una parte de un conjunto diverso de manifestaciones escritas, se ve reflejado en la producción de ambas autoras. Larissa de Macedo Raymundo aducía, a propósito del *Libro de Concetos Espirituales, compuesto por Juana de Jesús, carmelita descalza, año 1604*,³⁷ que dicho libro era «de carácter religioso, complemento de una fiesta litúrgica», pero también funcionaba como «una recreación entre las carmelitas e incluso pudo servir como medio de instrucción para las monjas».³⁸

1.2. Función social de un teatro autogestionado

La pobreza del atrezzo y los medios se compensaba con la imaginación del público – que solía ser de unas cuarenta monjas, en el caso del convento de trinitarias³⁹ – para recrear lo representado. La finalidad de la puesta en escena era cohesionar el grupo de religiosas y transmitir valores mediante estas obras a la vez pedagógicas, devotas y lúdicas. El carácter metateatral, autobiográfico y jocoso con abundantes referencias a las hermanas

Carlos II celebrada en el monasterio el 18 de mayo de 1692) y por último, el *Sainetillo al mismo asunto* (o al *Nacimiento de Nuestro Salvador*. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 325.

³⁶ GONZÁLEZ-SARASA HERNÁEZ, Silvia, «El éxito editorial de las Relaciones de comedias y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón. Estudio y aportaciones para un repertorio», en GARCÍA LARA, Elisa, SERRANO AGULLÓ, Antonio (coords.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 412-414.

³⁷ Aunque este sea el título del manuscrito, el texto consta de dos obras específicamente atribuidas a otra de las autoras, llamada Isabel de Cristo; MACEDO RAYMUNDO, Larissa de, *Libro de concetos espirituales (ca. 1604- ca. 1630). Poesía y devoción en el convento de San José de Medina del Campo*, (tesis doctoral), dir. Miguel García Bermejo, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020, p. 15.

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

³⁹ LEWANDOWSKA, Julia, «(Des)alienar las voces femeninas del convento», p. 24.

y la vida en el convento, y el triple papel de dramaturgas, autoras de comedias y actrices – muchas de ellas, muy jóvenes, volvían la actuación más dinámica – muestran el sentido comunitario que tuvieron estos textos. Esto sostenía Susan Smith en su edición del *Breve festejo* atribuido a sor Marcela, aunque Smith recalca la idea de que la colectividad anula la voz autorial individual para fundir varias voces colectivas. Sin embargo, creemos que el fenómeno de la conciencia autorial femenina también se dio en los conventos, a pesar de los votos de humildad que ponen énfasis en la disolución identitaria y la despersonalización.⁴⁰

El siglo XVII fue testigo de una convivencia del teatro producido por las monjas con el teatro profano procedente del exterior. En un documento fechado en 1683, D. Tomás de Guzmán, en respuesta a un papel que circuló bajo el seudónimo de “El Buen Zelo maullador”, mencionaba la existencia de representaciones profanas en conventos de descalzas, realizadas por las mismas compañías que actuaban en los corrales: «Muchas religiones, así Calzadas como Descalzas de Madrid, para tomar algún breve alivio de su continuo rigor y aspereza suelen los días de Pascua de Navidad llamar comediantes para que les representen una ú dos comedias y se las pagan, y demás desto los regalan».⁴¹ Otro testimonio de esto es la prohibición en el año 1671 de las representaciones de comedias por actores profesionales contratados en el ya mencionado convento sevillano de Santa Paula, señal de que hasta entonces se habían celebrado, al menos, una vez.⁴²

El teatro producido por las religiosas se mantuvo al margen del circuito comercial de los corrales, y siguió siendo autónomo y autogestionado. Urzáiz, quien refiere que, según Hormigón, puede que sor Marcela escribiese la música que acompañaba las representaciones, también señala la habilidad de la autora para actuar: «Por parte de madre debió de heredar cierta querencia a las tablas, y ella misma se reservó algunos papeles en sus obras dramáticas».⁴³ El «amplio uso del travestismo» de las monjas se refleja en sus textos, pues, en numerosas obras, ambas dramaturgas asumen papeles de licenciado, alcalde, estudiante pícaro o poeta – se repetía el rol de persona letrada masculina – en la escena y hablan de sí mismas en tercera persona.⁴⁴ El tipo del estudiante pícaro era recurrente en estos géneros, como lo prueba el festejo de profesión fechado en

⁴⁰ SMITH, Susan M., «Notes on a Newly Discovered Play: Is Marcela de San Félix the Author?», pp. 162-163.

⁴¹ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 351.

⁴² ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla», pp. 190-191.

⁴³ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 420.

⁴⁴ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 57; DOMÉNECH, Fernando, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», p. 916.

1678 en Sevilla y atribuido a don Alonso Martín Brahones, donde el estudiante aparece como causante de engaños.⁴⁵ Un festejo de profesión era una pieza teatral breve orientada a celebrar la profesión religiosa de una novicia en el convento. Podía tener la forma de un coloquio o un auto. En ocasiones estos se utilizaban como sinónimos, igual que *fiestas* o *festecicas*.⁴⁶

Igual que María do Ceo en los *Autos do Rosario*, estas autoras ponen en circulación tópicos del teatro profesional reinterpretándolos en el espacio semiprivado del convento.⁴⁷ Sus obras también contienen imágenes de la lírica mística, como la célebre cierva herida, imagen latina que llegó a la mística barroca a través de leyendas celtas, relatos artúricos, poesía cancioneril y medieval – la encontramos en Marie de France – y libros de pastores.⁴⁸ Temas líricos y místicos como esta imagen ponen a estas monjas en relación con la tradición poética medieval femenina. Un ejemplo de ello es el *Coloquio a la profesión de sor Rosa* de sor Francisca.

Sor Marcela inaugura la dramaturgia en el convento a partir de una apropiación de referentes con los que se autoriza para escribir,⁴⁹ como su madre Micaela de Luján, su madrastra Marta de Nevares Santoyo, actrices, su padre Lope de Vega y su padrino José de Valdivieso, también autores de obras de carácter sacro. La autora no los imita ni los copia, pero sin su influencia – junto con otras como la tradición teresiana,⁵⁰ la poética mística, el teatro preloquista y las apropiaciones folclóricas y juglarescas – es imposible contextualizar su obra y su conciencia autorial. En palabras de sor Marcela, ella se reconoce en su papel masculino como «discípulo / de aquella fecunda Vega», no sin ironía: «Yo soy un pobre estudiante / tentado por ser poeta, / cosa que, por mis pecados, / me ha venido por herencia / porque: *Qualis pater, talis filius*, etc». Al ser mujer y religiosa, no contaba con las oportunidades de su padre para desarrollarse en la esfera

⁴⁵ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla», pp. 190-1.

⁴⁶ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 236.

⁴⁷ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 180.

⁴⁸ DUCE GARCÍA, Jesús, «Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica», en LÓPEZ CASTRO, Armando y CUESTA TORRE, María Luzdivina (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, León: Universidad de León, 2007, pp. 502-503; ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 399.

⁴⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 306.

⁵⁰ Se ha llegado a considerar a las hermanas carmelitas como responsables de la legitimación del lugar asignado a Teresa de Ávila en la ortodoxia católica. *Ibidem*, p. 249.

literaria, por muy privilegiada que fuese al ser su hija, a pesar de ser ilegítima, en comparación con otras mujeres.⁵¹

La lectura que se ha hecho de la sátira de una serie de elementos como la vida conventual, la escasez y monotonía alimenticia, las enfermedades, las monjas y loas, la tradición literaria mitológica, las escritoras e incluso las alusiones escatológicas, la ha concebido como un modo de conducir a las espectadoras-monjas a un estado de relajación para recibir el mensaje espiritual. Algunos contenidos sobrepasan la distancia irónica de las autoras de comedias y entran decididamente en lo autoburlesco, transgrediendo normas de decoro y criticando a los confesores, autoridades masculinas de las monjas. En cuanto a Carlos II, se le llegó a rendir un homenaje que bien podría calificarse de ambiguo.⁵² Más allá de ser esencial para cohesionar el grupo, la autoburla funcionaba como estrategia de autorización cuando era autorreferencial, y ello es uno de los pilares de nuestro análisis.

1.3. El teatro didáctico de las ‘monjidiablos’

Sor Marcela de San Félix inaugura un teatro monacal autoirónico que será continuado por sor Francisca de Santa Teresa. En *Otra loa a una profesión*, el licenciado – representado por sor Marcela y que encarna algunas opiniones de la autora – retoma temas considerados misóginos para dirigirse a las provisoras, tildándolas de «víboras», «mujeres sangrientas» y «monjidemonios».⁵³ A pesar de que el público fuese en su mayor parte femenino, los discursos de desprecio de la mujer transitaban el espacio teatral constantemente en forma de lugar común, ya fuesen irónicos o no. Esto se comprueba también en el *Coloquio espiritual de la estimación de la religión*, donde una mujer mudable encarna la figura de la Mentira, y se alude a su condición de mujer malvada y poco firme. A pesar de ello, la crítica ha visto en otros pasajes un alegato en favor del discurso profemenino. Por ejemplo, en este mismo coloquio, Alma hace un llamamiento a que todas las mujeres se perdonen, y más adelante hace una defensa de las mujeres honradas.⁵⁴ Mientras tanto, Mentira continúa personificando el contraejemplo de la virtud: «Que una mujer irritada, exagera niñerías y torres grandes levanta de átomos tan

⁵¹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 55-69, 116-7, 136, 141, 393, 415.

⁵² ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, pp. 168, 184, 195-6.

⁵³ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Otra loa a una profesión*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 392.

⁵⁴ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio espiritual de la estimación de la religión*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Los coloquios del Alma*, pp. 113, 124.

pequeños que vista no los alcanza».⁵⁵ Marcela aprovecha, igual que se hacía con los graciosos y las criadas en el teatro profano, el carácter vicioso y entremesil de Mentira al poner en su boca una crítica de las condiciones del convento:

MENTIRA – Y así, Alma, está advertida, que te afirmo en puridad, que, aunque me llamo Mentira, que te he dicho la verdad.

MENTIRA – Pero entre tantas mentiras, una verdad sola es cierta: que he deseado, mis madres [a las monjas], dar gusto a sus reverencias. Perdonen mis ignorancias [habla como dramaturga] pues la voluntad es buena que, aunque se acabe el coloquio, mi afecto siempre comienza.⁵⁶

El *Breve festejo*, escrito para la noche de Reyes de 1653, presenta una serie de bellas figuras femeninas que personifican las virtudes trinitarias: «Castidad me llamo, / y este voto noble / todas le renuevan / en unión conformes. / De mis excelencias / es caso renombre / que todas se ciñen / con solo mi nombre».⁵⁷ Como ocurre también en el coloquio *Muerte del apetito*,⁵⁸ estas figuras adquieren protagonismo y dignidad frente a las masculinas. Pudiera verse aquí una continuación del pensamiento de la Querella, que propone modelos virtuosos femeninos frente a otros misóginos. Sin embargo, como venimos anunciando, esto ocurre solo a veces; en el *Coloquio del Santísimo Sacramento*, Negligencia es un personaje femenino y demoníaco.

Siguiendo algunas lecturas de la reinterpretación profemenina del canon bíblico, el *Coloquio del Nacimiento* señala el pecado original como un acontecimiento neutral o masculino: «Violó de Dios el precepto /el primero de los hombres».⁵⁹ En *Muerte del apetito*, se exculpa a Eva cuando Mortificación relata a Alma la historia del origen de Apetito. Esta interpretación mariológica inversa del hombre-pecador del Génesis, la cual reinterpreta los roles sexuales de su lectura ortodoxa, aparece en otras autoras.⁶⁰

Eva explica a la serpiente por qué no deben comer la fruta prohibida, pero esta, «usando de mentiras e invenciones, persuadiéndoles que comiendo serían como unos

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 138.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 147, 152.

⁵⁷ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Breve festejo*, en SMITH, Susan M., «Notes on a Newly Discovered Play: Is Marcela de San Félix the Author?», pp. 156-7.

⁵⁸ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio espiritual titulado Muerte del Apetito*, en Marcela Lope de Vega, *Obra Poética Completa*, edición de José A. Ramírez Nuño y Clara Isabel Delgado Ramírez, Córdoba: Cajasur, 1987, p. 39.

⁵⁹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio del Nacimiento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 223.

⁶⁰ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 321.

dioses», consigue que la coman, y ambos «comen la fruta atrevidos». El símbolo de la serpiente, aunque tiene algunas connotaciones positivas en el Antiguo Testamento, retoma aquí las negativas, asociadas al mal diabólico, la imagen impía y la enfermedad.⁶¹ Se origina una espiral de apetitos, pasiones y locura que solo son capaces de frenar Oración y la pureza de la Virgen. El coloquio *De Virtudes* también retrata la oposición binaria – lugar común en obras devotas – entre virtud y vicio. La mujer mudable entra de nuevo en escena, con ocasión de una lucha entre Oración y Tibieza: «En fin, has sido mujer y, como mujer, mudable». Al final, Amor divino sale vencedor.⁶²

Otro coloquio, *El Celo Indiscreto* presenta un elenco de personajes femeninos virtuosos y acechados por uno masculino, Celo, quien acusa a todas las mujeres sin distinción, religiosas y seglares. Ellas no se dejan intimidar y saben que Celo es síntoma del mal y se unen para hacerle frente. Sinceridad dice: «Y con pertinaz instancia, cansando a todos sin tasa, ¿hubo convento ni casa, recogimiento, hospital que no recibiese mal?» Las religiosas expulsan el mal de la casa ayudadas por «dos hombres fuertes», expresión con la que se refieren a los personajes Conocimiento Propio y Propio Desprecio.⁶³ Nuevamente aquí, la fuente de la discrepancia es llevada al campo masculino de la sexuación, lo que invierte la asignación ortodoxa de roles.

Una defensa de la firmeza femenina aparece en el *Coloquio del Santísimo Sacramento*, donde se premia la «resistencia gallarda» del Alma a Negligencia. Esta resistencia a la tentación, personaje femenino, es otro modo de resistencia frente al pecado.⁶⁴ Por tanto, la firmeza no tiene por qué ir necesariamente aparejada de una defensa de la libertad femenina o valores profemeninos, sino que se camufla en estas piezas con el retorno a la castidad. Algo similar ocurre con Leonor de la Cueva y Ángela de Acevedo, dramaturgas en las que, como se verá, la reivindicación profemenina va de la mano de un elogio de la ‘honestidad’ sexual.

Diferentes estrategias de humildad se repiten en estas obras, igual que en las de escritoras seglares, formando parte del tono autoburlesco general. Por ejemplo, el personaje del poeta, representado por sor Marcela travestida, llega al torno a pedir comida

⁶¹ MIQUEL, Dom Pierre, *Dictionnaire symbolique des animaux. Zoologie mystique*, Paris: Le Léopard d’Or, 1991, pp. 257-270.

⁶² SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio de virtudes*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Los coloquios del Alma*, p. 162.

⁶³ *Ibidem*, p. 220.

⁶⁴ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio del Santísimo Sacramento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 280.

y se encuentra con la tornera, la misma, quien le encarga a cambio una loa para un coloquio que ella ha escrito. Este poeta (sor Marcela) comenzaba su autorretrato enumerando sus enfermedades – «estoy hidrónico y tísico»⁶⁵ – y su ascendencia herética:

Diéronme muy noble sangre / mis padres, que gloria tengan, / porque descendió mi padre
/ y vino por línea recta / del más célebre rabino / que se halló en toda Judea. / Mi madre
no fue tan noble, / mas su vida fue tan buena, / que suple bien por la sangre / y excede
toda nobleza. / Volaba por esos aires, / penetraba chimeneas, / grande bruja de Logroño /
famosa en toda la tierra.⁶⁶

Como ha señalado Julia Lewandowska, tal vez estos versos satiricen los que hizo su padre sobre el origen celestial de su hija, descendiente directa de la Virgen María.⁶⁷ Y es que la ironía hacia su padre no termina aquí: con una «máscara autorial», la «monjidiablo de tornera» le pide al poeta que haga una loa mejor que las de Lope, tan reconocido por su perfección a la hora de componer: «Y que nos haga una loa / tan acabada y perfecta, / que no la pudiera hacer / tan linda Lope de Vega».⁶⁸ Al final, desesperado por no haber podido terminar la loa, pide perdón a las monjas y les dice que, si vienen las torneras, les digan que les ha gustado, así él recibirá su comida: «Las digan que hice la loa / y que han quedado contentas, / porque no pierda mi hambre / lo que la mata y remedia». Otros pasajes contienen vejámenes de su orden: «[...] las madres que, aunque descalzas / son por extremo discretas».⁶⁹

La falsa autohumillación, autorreferencialidad y metateatralidad funcionan como *captatio* o autorización para escribir, fundiendo la tradición de humillación con las prácticas del teatro seglar, con el añadido que supone el uso de la ironía y la falsa humildad. Todo ello forma una muy concreta retórica de la feminidad.⁷⁰ No obstante, a pesar de dicho tono irónico, que ha sido ampliamente estudiado en el teatro de la trinitaria, la moral de encierro, el *contemptus mundi* y la sospecha de heterodoxia que pesaba sobre cualquier escritura femenina, no están ausentes de su producción.

⁶⁵ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *El celo indiscreto*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Los coloquios del Alma*, p. 220.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 362.

⁶⁷ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 326.

⁶⁸ Cfr. TRAMBAIOLI, Marcella, «Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual», *Cuadernos AISPI*, 9, 2017, p. 67.

⁶⁹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Otra loa*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 364-368.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 362, 367; LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 326.

1.4. Escribir para encerrarse: didáctica teatral del rechazo del mundo

La mencionada moral de encierro se transmite con la idea de vida recogida – aplicable a toda mujer virtuosa, tanto religiosa como seglar. La negación de todo deseo y voluntad que no sean agrandar al esposo-Dios como parte del programa ascético es una constante en este teatro cuya función es, también, devocional:

Que esté el Alma tan dejada / en los brazos del amor, / que ya no tenga querer / ni sepa
qué es afición / a cosa particular, / porque ya en su corazón / no ha de haber otros cuidados
/ más que dejarse al amor / para que haga y deshaga / a su gusto y su sabor. / Y de todos
sus deseos / ha de hacer inquisición / y quemarlos en el fuego / del holocausto mayor.⁷¹

El encierro como eje de la vida conventual se refleja en estas escrituras: «Las curiosas arracadas / [...] las que te hizo el esposo, / para que estés más guardada / de todo nocivo engaño, / de toda lisonja vana». La huida del mundo justifica, también en sor Francisca, el encierro. Esto es lo que ocurre en su *Coloquio del Santísimo Sacramento*: «Dichoso el que le aborrece» (al mundo). Los tabúes e ideales de virginidad y sumisión al varón se trasladan en numerosos ejemplos que conciernen la relación del Alma con Dios: «‘Es mi amado para mí, / yo para él, aunque esclava’» [...]. «Te dirá [Dios]: ‘Toda es hermosa / mi amiga, y no tiene mancha’».⁷²

Por otro lado, la feminidad se representa de distintas maneras. Sor Francisca retoma el ataque contra los afeites que en la España del siglo XVII tuvo exponentes como Quevedo, y en el siglo XVIII se asociaría con las *précieuses* y la influencia francesa. Sor Francisca redirige el tópico hacia el ‘afeminamiento’ de los hombres. El concepto de mascarada, ligado al de ‘máscara’, entonces de moda para referirse al mundo del disfraz, el travestismo y los afeites, describe una realidad que también ocurría en el caso de los hombres. Estamos, pues, ante un ejemplo de mascarada masculina, hecho que desnaturaliza esta noción, normalmente aplicada a la mujer.

En la *Loa a la profesión de sor Rosa* (1700), la autora asocia los afeites con la novicia. Cuando lo asocia al hombre, lo hace para ridiculizarlo. Por ejemplo, Mundo aparece como un vejete ridículo en el *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José* (1702), en boca del Alegría, que dice: «Pero porque no digan / no es su figura /

⁷¹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio espiritual del Nacimiento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 230-1.

⁷² SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio del Santísimo Sacramento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 273-4, 288, 290.

afeminar su traje / siempre procura». ⁷³ Mundo se enamora de la novicia. Este coloquio tiene rasgos similares con la comedia hagiográfica de Ángela de Acevedo titulada *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, cuya protagonista Irene (futura Santa Irene de Tancor) será perseguida y asesinada por sus pretendientes, uno de los cuales se había enamorado de ella el día de su profesión como monja. El coloquio no presenta el final trágico de Acevedo, pero estamos ante una defensa simbólica de la firmeza femenina frente a la agresividad sexual y mudanza masculinas. Lo curioso es que la mudanza de los hombres va aparejada aquí del afeminamiento: en este caso, el vejete ridículo afeminado incorpora además la figura carnavalesca del cornudo.

En la *Loa a la profesión de sor Rosa*, sor Francisca aparece, como el resto de actrices-religiosas que interpretaban papeles masculinos, travestida. Con un público en su mayor parte eclesiástico y femenino, la indicación lopesca del agrado del disfraz varonil tiene que matizarse, puesto que sus funciones eran más pragmáticas que erótico-comerciales y las normas de decoro impedían que las monjas se vistiesen con ropa ceñida. No solo aparecen vestidas de hombre las religiosas, sino que sor Francisca llega a representarse a sí misma como poeta (hombre) y como tornera (mujer), cambiando de identidad según el momento, pero al mismo tiempo mantiene todas las identidades, formando un híbrido tanto en lo concerniente al género como a su identidad como personaje. Este, aunque aparece nombrado en masculino, «un» poeta, habla de sí misma en femenino: «tentada de poeta». ⁷⁴

Este personaje de género ambiguo se construye en la loa a partir de un discurso de desautorización. En efecto, el “poeta” pide ayuda a Don Pedro para que le saque los papeles de actores del coloquio que se corresponde con dicha loa. A continuación, don Pedro – pedante que habla latín macarrónico y resulta no tener ni idea de lo que es un coloquio y a quien sor Francisca llama ‘Herodes de sus versos’ ⁷⁵ – es desautorizado por los temores de la Poeta-tornera, quien se autoriza a sí misma: «Y perdonad la ignorancia / del Poeta, cuyo deseo / es enmienda de sus faltas». ⁷⁶ Aquí la cuestión del deseo es especialmente llamativa, pues no es habitual que se haga mención de ello en las

⁷³ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 414.

⁷⁴ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Loa a la profesión de sor Rosa*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 374. A pesar de los ecos que esta inversión sexual trae del modelo galénico reflejado por Thomas Laqueur, creemos que el binarismo es inherente al modelo unisexual planteado por este para la Edad Moderna.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 378.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 385.

despedidas de las obras teatrales femeninas. Este deseo de escribir entronca con la noción de deseo de autoría, ya mencionada.⁷⁷

El otro personaje masculino, Don Lorenzo, resulta ser un vanidoso que, al pedirle a la tornera un retrato – la dramaturga también pintaba –, ella le dice que no está interesada en observarlo, en un pasaje que niega cualquier posible duda sobre su deseo: «¿Quiere usted que una monja/ con oficio mire un hombre? [...] / No busco gentilhombre ni en bosquejo».⁷⁸ Algo similar, aunque más explícito, señalaba sor Juana Inés en respuesta a la carta de un caballero peruano: «Con que a mí no es buen mirado / que como a mujer me miren, / pues no soy mujer que a alguno / de mujer pueda servirle».⁷⁹ Entonces, don Lorenzo se mete con el coloquio de sor Francisca, y la autora aprovecha el personaje para hacer autoburla.⁸⁰

Al estar mediado por la sexuación, el *contemptus mundi* no tenía el mismo sentido para las mujeres, y menos aún, religiosas. El rechazo del ‘siglo’ se configura aquí de un modo particular, puesto que la muerte del alma de la novicia para el mundo tenía connotaciones especialmente ligadas a la virginidad y al retiro del espacio público. En este sentido, en el *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José* sale a relucir la importancia de la moral de encierro dirigida a las religiosas, aunque esta es perfectamente extrapolable a otras seculares, por tratarse de parte del código de conducta distinto del pensamiento humanista previo a Trento, pero reafirmado tras este: «Dices bien, que es consuelo / verse encerradas / que gusta de prisiones / quien a Dios ama» [...]. «¿Qué cabras, hombre? ¿Qué ovejas? / si ya estaban recogidas?».⁸¹ El rechazo de la mascarada femenina y la asimilación de la cuestión de los afeites guardan, por tanto, relación directa con el *contemptus mundi*. Todo ello forma parte de este programa de escritura didáctica que asimila los preceptos conventuales de la autocontención reiterándolos ante un público.

⁷⁷ MARTOS PÉREZ, María Dolores, «La voz poética», en BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna*, pp. 226, 239.

⁷⁸ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Loa a la profesión de sor Rosa*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 378.

⁷⁹ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano: los poderes del yo lírico en Sor Juana Inés de la Cruz», en CASTIGNANI, Hugo, GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés (coords.), *Filosofías del Barroco*, p. 360.

⁸⁰ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, pp. 379-382.

⁸¹ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 411.

1.5. Legitimación escrita de la fe

En el *Coloquio al Santísimo Sacramento*, Fervor censura la conducta de Negligencia, quien trata de tentar al Alma:

¿Irse? Ni por pensamiento / ha de salir hoy de casa, / que la tengo de tener / aquí rendida
y atada. / Y no ha de ir, como quisiera, / a dar su doctrina falsa, / que esta solemnidad / y
por toda aquesta octava, / no ha de verse Negligencia / admitida ni hospedada, / a lo
menos, en Madrid.⁸²

Negligencia debe permanecer recogida, encerrada y presa, continuando la retórica del encierro. Fervor la destierra a Turquía, Tracia, Japón, Argel, Constantinopla o a cualquier lugar donde no se haya instituido el sacramento de la comunión, que es lo que el personaje trata de sabotear. La lista de lugares no sacros citados es reflejo de una posición político-religiosa que desdeñaba todo territorio que no compartiese la fe de la monarquía católica imperial. La construcción de lo político en el teatro de sor Marcela se refleja en la condena del delito de fe, concretamente la blasfemia y la herejía. La primera aparece en el *Coloquio del Santísimo Sacramento*, donde Negligencia pronuncia un discurso en favor de la vida desahogada, defendiendo la buena vida de Alma, que debe parecer cristiana en las obras, pero vivir con moderación, practicando una *areté* aristotélica. Finalmente, el demonio de la pereza y la apariencia se enfrenta en vano con Cristo. En algunas sentencias se aprovecha el papel antagonista para emitir juicios sobre la situación de miseria en la que vivían las religiosas: «Muertos de hambre y de frío / y el salario en relación. / Tanto trato a lo divino, / tanto rezo y oración, / Alma, si no hubiera cuerpo, / me pareciera mejor».⁸³

La herejía aparece como objeto de burla en el *Coloquio del Nacimiento*, donde las pastoras Contemplación, Piedad y Devoción acusan a Regocijo Interior – único personaje masculino – de hereje cuando este aludía – «esta dulce alcorza» – al sacramento de la comunión. «¿Qué dices, bobo de Coria? / ¿A Dios has de deshacer? / El afecto no te ponga / en ocasión de decir / casi herejías devotas».⁸⁴ La *Loa* donde sale Jerónima de estudiante termina con una mención del hereje Valdo bajo forma de propaganda contraherética, pero

⁸² SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio al Santísimo Sacramento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 297-298.

⁸³ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio del Santísimo Sacramento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura conventual femenina*, p. 285.

⁸⁴ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio del Nacimiento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura conventual femenina*, pp. 218-219.

ambivalente, puesto que lo cita la propia Marcela (tanto ella como Jerónima hablan de sí mismas en masculino) a propósito del hambre y la falta de comida: «[...] que si se enoja sor Juana / corre gran riesgo la cena, / me voy a ponerla en cobro. / Quiera Dios que la halle entera/ porque, como cita Valdo, / ‘Modorrorum opera mueca, bobolata sum’. / Y será muy gran trabajo / no cenar y hacer pendencia».⁸⁵

Otro pasaje contra la herejía – que nos acerca al mismo tiempo a la hechicería y la astrología, perseguida por su cercanía con la superstición – lo encontramos en la *Loa a la profesión de sor Rosa*, donde la autora hace un juego de palabras con el mal de ojo de su protagonista, Rosa, a quien viene a curar un monje bernardo, cuya orden era conocida por sus exorcismos. La loa menciona un exceso de oración mental de la religiosa, que tiene remedio precisamente con el monje: «Así su oración no fuera tan mental».⁸⁶

El mal de ojo fue objeto de representaciones literarias que relacionaban el ‘encanto de la belleza femenina’ con un poder sobrenatural que recuerda a tópicos posteriores como la *femme fatale* y la histérica. En *El amor médico* de Tirso aparece una tapada sevillana a la que tilda casi de morisca y que provoca mal de ojo con su belleza. La mujer es aquí origen del mal, no su víctima: «Oh, medio ojo que me aojó, / oh, atisbar de basilisco; /oh, tapada a lo morisco, / ¡Oh, fiesta y no de la O!». ⁸⁷ El mal de ojo y la simbología animal eran también objeto de tratados filosóficos, médicos y textos contra la brujería. Así, en *Pseudoparacelso* leemos: «Es muy natural que una mujer embarazada, cuando le llega el momento de la menstruación, manche el espejo y lo estropee al mirarse en él, porque en ese tiempo la mujer es venenosa y tiene ojos de basilisco [...] por su sangre menstrual y venenosa». Tomás de Aquino también relaciona la feminidad con una debilidad que la hace próxima al mal de ojo y a la brujería. Lo mismo harán muchos tratadistas europeos y médicos, hasta Paracelso.⁸⁸

En textos médicos hebreos sobre la mujer en la Edad Media se ha detectado la presencia de varios discursos, uno más relacionado con el saber médico imperante; otro, más ligado a las prácticas femeninas transmitidas oralmente o por escrito en textos anónimos o con autores masculinizados, y otra misógina, que relaciona la menstruación

⁸⁵ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Loa donde sale Jerónima de estudiante*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura conventual femenina*, p. 378.

⁸⁶ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Loa a la profesión de sor Rosa*, en ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 384.

⁸⁷ MOLINA, Tirso de, *El amor médico*, edición de Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1997, p. 22.

⁸⁸ DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia* [1993], Barcelona: Herder, 1997, p. 219.

con el mal de ojo y que coincide con la implantación del aristotelismo – a través de Avicena en el entorno judío – en universidades medievales a través de textos que afirmaban la inferioridad de la mujer respecto del hombre.⁸⁹

El discurso médico-científico que surge entre finales de la Edad Media y la temprana Edad Moderna intentará legitimar, ahora, por medio de la razón y la ciencia (teoría de los humores) la inferioridad femenina – *femina*, se aducía etimológicamente, es aquella que posee menos fe – y su predisposición a ser bruja a causa de la descompensación humoral a la que se somete mensualmente, el sanguis *menstruus*.⁹⁰

En definitiva, el personaje femenino de la *Loa a la profesión de sor Rosa* es ambivalente: por un lado, es víctima de un encantamiento; por otro, es pecadora, ya que comete – aunque se trate este tema de manera jocosa y desenfadada – la herejía de la oración mental. Lo mismo ocurría con la condena de las brujas: se las consideraba víctimas del demonio, débiles, manipulables y más propensas que los hombres a perder la fe, pero no por ello se las exculpaba, aunque hubiese quien, como Lutero, lo dudase.

Así pues, estas diferentes piezas de teatro se hacen eco de la legitimación escrita de la fe a través de una asociación de lo femenino – entendido aquí concretamente en su dimensión misógina – y lo herético. Las autoras advierten, por tanto, contra el poder diabólico de lo femenino, constituyendo esto una norma más en su apropiación teatral de la doctrina.

1.6. Espacio para la transgresión: críticas de la autoridad conventual

Algunas loas y coloquios llegan a incluir pasajes duros sobre las condiciones del convento: «Aquel retrete, que apenas / se divisan las paredes / porque su lóbrega luz / a la oscuridad excede» [...]. «¡Oh mi oficio, yo te quiero / del mismo modo que al diablo!» [...] «Tan enamorada estoy / que diera dientes y muelas / porque se acabara hoy».⁹¹ Esta crítica de la escasez forma parte de la constitución de un sujeto político por medio de la circulación de opiniones disidentes con la gestión de recursos, pues muchas veces se pretendía disimular mediante el voto de pobreza una miseria extrema: «Cuando el hambre

⁸⁹ CABALLERO NAVAS, Carmen, «Mujeres, cuerpos y literatura médica medieval en hebreo», *Asclepio*, LX, 2008, p. 54.

⁹⁰ DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, pp. 219-235.

⁹¹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Otra loa, sale Marcela sola*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 386-387.

me aprisiona / no me puedo acomodar / a contemplar, mi señora». ⁹² Esto se refleja en la producción poética de la autora, por ejemplo, en su romance titulado *A la miseria de las provisoras*. ⁹³ Asimismo, asumiendo la acostumbrada hibridez y aunque después las elogie, Marcela llega a decir: «No soy amigo de monjas». ⁹⁴

La burla de los confesores – que conectan el orden interno del convento con el exterior – es indispensable para tener en cuenta la construcción del sujeto político a través de esta escritura burlesca, puesto que, a pesar de su carácter jocoso o de vejamen, se sitúa en el límite de lo transgresor. Esto se deduce de versos como los del *Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor* (fechado entre 1703 y 1707), de sor Francisca, en los que Pascuala, *alter ego* de la autora, dice:

Sí. Por cierto, chito, chito, / que ya parece que veo / religiones y cabildo / que a enterrarnos vienen, / diciendo muy severicos: / ‘¿el respeto se reduce/ y se abusa a lo festivo?’ [...]. Padres y señores míos, / tal es nuestra sujeción / y de aquestos angelitos, / que dicen: ‘sin nuestros padres / nada puede haber cumplido’. / Y si Francisca menciona / aquestos santos benditos, / será su verbo admirable / y si no, llevará silbos. ⁹⁵

La burla indica una probable crítica previa por parte de las autoridades masculinas a las monjas, ligada tal vez a la represión de un exceso de celebración de quienes correspondería más la réplica de la moral de encierro que debía caracterizar, no solo a las de su gremio, sino a todas las mujeres del siglo que se tuviesen por virtuosas.

La *Loa a la profesión de sor Rosa*, de sor Francisca, pone en boca del poeta (representado por ella misma): «‘Sale la Constancia’: Me parece / este entrar y salir inconveniente. / Sí, señor mío, no saldrá por eso, / en casa quedan todas». ⁹⁶ La mencionada prohibición de representaciones en el convento de jerónimas de Santa Paula guarda similitudes con esta controversia, al tratarse de espacios devotos en los que la abundancia de representaciones festivas podía llegar a considerarse excesiva, inmoral e incluso herética por abusar de elementos profanos. ⁹⁷

⁹² SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio espiritual del Nacimiento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de *Literatura Conventual Femenina*, p. 223.

⁹³ TRAMBAIOLI, Marcella, «Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual», p. 60.

⁹⁴ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Otra loa, sale Jerónima de estudiante*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, p. 376.

⁹⁵ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio al nacimiento de nuestro redentor*, en SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquios*, p. 127.

⁹⁶ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Loa a la profesión de sor Rosa*, en ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 379.

⁹⁷ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla», p. 190.

Al final de *Muerte del Apetito* de sor Marcela, el personaje demoníaco, tentador y con «más vidas que un gato» expresa su voluntad de leer novelas, historia, comedias y bailes, lo cual constituye una sátira de sor Marcela al teatro profesional, como en otros pasajes de su obra: «Por ver agora reviento / una comedia y un baile. / Por ventura, ¿soy yo fraile / que he de guardar la modestia?» Al final, es asesinado por las virtudes y todo termina en un proceso de racionalización del Alma: «Y solo por la razón se guía tu corazón».⁹⁸

1.7. El influjo de las estrellas en la profesión de fe

Un aspecto que destaca particularmente en el teatro de sor Francisca, tal vez por afición de su autora, es la relación con la astrología. En sus obras aparece como tema de mofa, aunque hay un reconocimiento de la ciencia astrológica. Si bien el *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José* supera ligeramente la cronología de este trabajo, lo incluimos por sus alusiones a este asunto. A decir de Javier González Antón, es poco probable que su difusión popular a través de los pronósticos sufriese cambios entre finales del XVII e inicios del XVIII. Por ejemplo, la aprobación de pronósticos como el de Granada en 1618, hace referencia a la conservación del libre albedrío – el catolicismo oponía la libertad y las obras a lo que consideraba el determinismo de la predestinación y el providencialismo de la fe protestante – y a la materia tratada, es decir, únicamente fenómenos naturales y no superstición, aunque se hacían predicciones. Al no abordar cuestiones políticas, era más fácil obtener licencia. Estos impresos muestran un deseo de gustar a la ideología dominante, y sus opiniones son presas de un dirigismo cultural indirecto (pues el consejo de Castilla se encargaba de censurar cualquier impreso), pero solo hasta cierto punto, sin llegar a convertirse en copias fieles de una supuesta creencia generalizada.⁹⁹ Como cualquier otro texto, los pronósticos también contenían contradicciones, sinsentidos y ambigüedades.¹⁰⁰

Los caricaturescos Piscatore y Granadino del aparecen hablando latín macarrónico y su actividad es tildada de «dudosa ciencia». Estos personajes se basan en dos

⁹⁸ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Muerte del Apetito*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Los coloquios del Alma*, pp. 82, 93.

⁹⁹ Para una aproximación, aunque algo más tardía, a esta cuestión, consúltese: DURÁN LÓPEZ, Fernando, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles (1700–1767)*, Gijón: TREA, 2015.

¹⁰⁰ GONZÁLEZ ANTÓN, Javier, «Un precedente del periodismo granadino: los pronósticos», *Jábega*, 35, 1981, pp. 29-32.

astrónomos históricos, el italiano Sarrabal de Milano y el granadino musulmán Ibn Baso, inventor de un tipo de astrolabio.¹⁰¹ Granadino podría ser igualmente un guiño a la importancia de la astrología y su difusión en esta ciudad tan cargada de simbolismo. Ambos personajes son autorizados en varias ocasiones para hablar de unas estrellas que han aparecido (que son las novicias) y pronosticarles un futuro de felicidad y virtud: «Has de saber que en el cielo / hubo una gran maravilla / que dio que hacer a la Corte / y que decir a la Villa / que discurrir a los sabios / que por novedad tenían / tres astros y el uno de ellos / que mucho resplandecía». [...] «Aquel astro más luciente / es una Venus divina / amante del mejor Sol / y a su dulce rayo herida». [...] «Del curso de su vida peregrino / será dominador Amor Divino».¹⁰²

En el *Coloquio para la noche del Infante del año de 1708*, la astrología predice el nacimiento de Cristo. Esto podría haber sido censurado por la Inquisición si hubiese tenido mayor difusión. También de sor Francisca, *El Entremés del estudiante y la sorda crítica*, con influencias cervantinas, el lenguaje alquímico y el latín macarrónico: «Nifis, nafis, astombris, astarotos, / arsénico, vivoreo, repentino/ cauda draconis, boreal, cometa», reflejando nuevamente la moda de los pronósticos y la persecución de la astrología, considerada no ya foco de herejía, sino un pensamiento débil frente al racionalismo científico y el empirismo cada vez más dominantes en Europa y cuya influencia se impondría con la Ilustración.

El interés de sor Francisca por la astrología es evidente y hay importantes antecedentes en religiosas medievales como Hroswitha de Gandersheim (ss. X-XI) y Hildegarda de Bingen (ss. XI-XII). La discípula de sor Marcela refleja en sus coloquios la observación astronómica del momento, como en la descripción de la bóveda celeste que hace la Memoria en el *Coloquio para la Noche del Infante de 1708*.¹⁰³ Aunque era considerada peligrosa, no toda la actividad astrológica era perseguida. Esto se refleja ya en a finales del siglo anterior en el índice de Gaspar de Quiroga (1583), donde se distinguen claramente las dos ramas de esta disciplina, una considerada científica, y la otra herética:

¹⁰¹ HEGSTROM, Valerie, «El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa», en BARANDA LETURIO, Nieves, MARÍN PINA, M^a Carmen, (eds.) *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, p. 366.

¹⁰² SANTA TERESA, Sor Francisca de, «Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José», en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, pp. 410-1, 420.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 169, 179, 184, 533.

La astrología, como aplicación de la ciencia de los astros al pronóstico de los sucesos, era considerada una ‘lícita y verdadera ciencia’. La astrología judiciaria era, por el contrario, un ‘arte falaz y supersticiosa’, precisamente porque convertía al pronóstico en adivinación determinista, lo que suponía negar el dogma del libre albedrío del hombre.¹⁰⁴

Como consecuencia, tal vez, de esta aceptación parcial, a lo largo de los siglos XVI y XVII se producen numerosos contactos entre científicos y astrónomos europeos y españoles. La astronomía en España – máximos exponentes de la observación astronómica fueron los levantinos Vicente Mut y José de Zaragoza – experimentará un desarrollo a partir de la asimilación de la renovada corriente heliocéntrica en un esquema que intentaba aún ser amable con el marco teológico. Esto significaba integrar algunos postulados copernicanos (recuperados del heliocentrismo griego) sin declarar completamente la adscripción a su sistema, por medio de vías indirectas como Kepler y Tycho. El uso de los anteojos – instrumento reflejado en el teatro de sor Francisca – para mostrar que no había diferencia esencial entre el mundo sublunar y el supralunar, tuvo un impulso con figuras como el andaluz Benito Daza Valdés. Galileo había tratado, a comienzos del siglo XVII, de negociar con la corona española la explotación del anteojo; pero, debido a la intervención inquisitorial, no se pasó del proyecto.¹⁰⁵

Sor Francisca es un exponente claro de cómo una religiosa aún en el discurso doctrinal del teatro conventual la importancia de la observación astronómica y la influencia popular de la astrología en la España preilustrada. Como exponente del teatro monacal barroco, la obra de sor Francisca se hace eco de tendencias que funcionaban como lugares comunes en la opinión, tal es el tema del engaño de los sentidos. Este clima de inseguridad con respecto al saber sensorial se plasma, no solo en la obra filosófica de Francisco Sánchez o Descartes, sino también en productos culturales y con especial fuerza en el teatro. Sor Francisca no es una excepción cuando pone en boca de Alma confusa ante la voz divina en el *Coloquio para la profesión de sor Rosa*, las siguientes palabras: «¿Si es ilusión del sentido / o mis deseos me engañan?»¹⁰⁶

¹⁰⁴ LÓPEZ PIÑERO, J. M., NAVARRO BROTONS, V., PORTELA MARCO, E., *Materiales para la historia de las ciencias en España: s. XVI-XVII*, Valencia: Pretextos, 1976, pp. 209, 211.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 233-246.

¹⁰⁶ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Loa a la profesión de sor Rosa*, en ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 396.

1.8. Representación de una fiesta oficial de la monarquía

Aunque no sea una obra teatral *stricto sensu*, sino parateatral, consideramos indispensable incluir la *Máscara* de 1692, una relación festiva anónima atribuida por Hormigón y Doménech a sor Francisca de Santa Teresa y editada en su día por Antonio Paz y Mélia. Escrita en primera persona, la relación narra una celebración representada en honor de Carlos II que tuvo lugar en el patio del convento de trinitarias descalzas.¹⁰⁷ La alusión a la representación dentro de la relación misma – «vestidos de disfraces / del arca de los trajes»¹⁰⁸ – evidencia la autorreferencialidad y la realidad de las representaciones conventuales. El objeto de la máscara es doble: por un lado, entretener a las religiosas y alegrar a sor María de San Bernardo tras la cuaresma; por otro, festejar la recuperación de Carlos II, quien en ese momento reinaba a sus veintinueve años y a quien otra religiosa, sor Mariana de Jesús, dedica un romance, tal como narra la relación.¹⁰⁹

A lo largo de la máscara, que Doménech ha calificado de «festejo típicamente carnavalesco, con disfraces grotescos y canciones de burla»,¹¹⁰ las religiosas pronuncian alabanzas y romances en honor al rey y le llevan regalos. Los elogios se mezclan con comentarios jocosos a las religiosas, como «mongiabuella»: «Austriaca fineza» / «La salud de Nuestro Rey / tantas lágrimas te cuestan». [...] «Por la sucesión anhelas».¹¹¹ Los versos ligam el deseo de honrar a Carlos II a la unión dinástica con su padre, Felipe IV: «Aunque a Carlos tanto amas / a Phelipe cuarto lloras/ todos los días y horas» (p. 370) El homenaje al rey no parece ambiguo, pero dado el contexto de la representación, podemos pensar que pudiera serlo: «Acabado el romance, repitió el concurso todo en altas voces: ¡Viva! ¡Viva nuestro Rey!» (p. 368).

Los comentarios finales indican que «su Reverencia Serenísima» asistió gustoso a la representación: «Hasme agrorado mucho, y gustaré de volverlas a ver» (p. 372). Aunque, lamentablemente, no tiene chocolate para ellas. Aquí el tono jocoso resurge en medio de la alabanza política. Como solía hacer en el teatro breve, la narradora habla de sor Francisca en tercera persona: «Y esta rematada Francisca remató la función» (p. 371). Aunque divertida para las monjas, no está claro que esta máscara satirice la figura de Carlos II, pero tampoco está escrito con solemnidad.

¹⁰⁷ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 325.

¹⁰⁸ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro*, p. 368.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 366.

¹¹⁰ DOMÉNECH, Fernando, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», p. 915.

¹¹¹ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro*, p. 367.

1.9. Parodia devota: ¿legitimación o burla?

La parodia como repetición que reconduce la tradición teatral y poético-mística conventuales es «usada por las mujeres al tratar las formas del discurso masculino» y como burla del éxtasis místico, entre otras cuestiones.¹¹² Si algunas partes de estas obras entroncan con la civilización del mundo a través del desencanto, otras, las burlescas, tratan de reconciliarnos con este.¹¹³ Aun así, a pesar de la aparición de lo burlesco, estas piezas teatrales siguen transmitiendo una pedagogía de la devoción, un modelo de conocimiento práctico de la vida cristiana. El teatro se comprende como una adaptación doctrinal de la prédica a un terreno de escritura semi profana y por tanto asumible por mujeres cultas, quienes tenían prohibido escribir explícitamente sobre doctrina. El teatro conventual sirvió de vehículo de traducción al género dramático de opiniones sobre la fe que en otros casos fueron censuradas por ser emitidas por mujeres.¹¹⁴ Al estar relegadas al ámbito conventual, a estas representaciones se le atribuía un menor potencial transgresor que las que se publicaban, como la *Carta Atenagórica* y la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* de sor Juana.

La parodia era un modo seguro de transmitir opiniones que circulaban en el espacio público. Igual que sucedía con los entreactos de Feliciano Enríquez de Guzmán, la reapropiación de lo grotesco como contrapunto frente a los pasajes solemnes a veces transgredía el orden en el que se pretendían enmarcar, pues estos eran también intentos de asimilación de los discursos dominantes. Como dice Marcella Trambaioli, lo más extraño de *Otra loa a una profesión* es que, si bien su fin era celebrar la profesión de una novicia, la autora parece olvidar por completo este hecho, y plantea un desfile grotesco lleno de «imágenes repugnantes y violentas»,¹¹⁵ en el que la religiosa se ataca a sí misma y de sus compañeras por tacañas:

Toda la demás comida / se os vuelva amarga o salada, / en el caldo halléis mil moscas, / en los güevos, garrapatas, / los higos despidan tierra / y mil gusanos las pasas; / en la cabeza

¹¹² ELECTA ARENAL, GEORGINA SABAT DE RIVERS, «Sor Marcela de San Félix: poeta y dramaturga del Siglo de Oro. Estudio de su obra», en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 66-67.

¹¹³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, pp. 137-167.

¹¹⁴ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 125.

¹¹⁵ TRAMBAIOLI, Marcella, «Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual», p. 71.

os dé tiña, / en las manos os dé sarna; / [...] no quede muela ni diente / que a las monjas no se caiga; / déles grandes desconciertos, / todas vomiten sin tasa.¹¹⁶

2. MONSTRUOSIDAD, POLIANDRÍA Y CRÍTICA AL GOBIERNO DE LERMA POR FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN: ENTREACTOS DE LA *TRAGICOMEDIA LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS*

La *Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos*¹¹⁷ cuenta con tres ediciones: la primera parte es de 1624, impresa en Coimbra por Jacome Carvallo; la segunda el mismo año en Lisboa por Pedro Crasbeeck, más otra completa de 1627, impresa por Gerardo de la Villa en la capital lusa.¹¹⁸ La edición de 1627 presenta una fecha anterior que indica el momento de finalización, 1619. Esta particular tragicomedia es la primera obra teatral española impresa publicada por una mujer. Los manuscritos teatrales conservados son anteriores y abundan sobre todo en la literatura conventual. El ejemplo más conocido es el *Libro del Conorte*, atribuido a Juana de la Cruz (1481-1534) – la autoría material, a María Evangelista –, religiosa en el monasterio de Santa María de la Cruz, en Cubas de la Sagra, Toledo.¹¹⁹ No obstante, es muy probable que haya manuscritos anteriores que aún no hayan sido investigados.

Héctor Urzáiz apoya la hipótesis de que la autora situase su inicio en 1609 por motivos editoriales y simbólicos, haciéndola coincidir con la expulsión de los moriscos.¹²⁰ En la biblioteca familiar de la autora se guardaban cuatrocientos cuarenta ejemplares de ambas partes, lo que puede interpretarse de varias maneras según Piedad Bolaños Donoso, quien dice que, o bien la obra pudo contar con una tirada elevada o bien no se vendiesen muchos ejemplares. Las tiradas del Siglo de Oro oscilaban entre 1000 y

¹¹⁶ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Otra loa a una profesión*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 396-397.

¹¹⁷ Se conservan varias copias impresas en diversas bibliotecas. Puede haber muchas más, pero hemos trabajado sobre estas: Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado 1-1421, Biblioteca Capitular, 29-2-19; Biblioteca Nacional de España, T10780, correspondiente a la edición de 1624, T/11605, a la de 1627.

¹¹⁸ MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual Provincia*, Sevilla: Gironés, 1925, I, p. 180.

¹¹⁹ El carácter teatral del texto cobra sentido a posteriori, cuando se ve su adaptación a otros propiamente teatrales, como el texto manuscrito titulado *Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz*, s. XVII, BNE, MSS/9661. La importancia de esta obra es su disposición para la teatralización. JUANA DE LA CRUZ, *Libro del conorte que es el que escrivio de los sermones que predicava sta. Juana de la cruz estando elevada*, Toledo, 1509, RBME, MS J-II-18; BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 157.

¹²⁰ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 303. La edición de 1627 contiene la fecha de 1619 como fecha en la que terminó de escribirla su autora: ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Lisboa, Gerardo de la Viña, 1627, BNE, T/11605, fol. 45r.

1750 ejemplares, siendo 1500 el promedio.¹²¹ La familia poseyó los derechos de impresión, algo poco habitual en obras con tiradas importantes, ya que tales derechos eran adquiridos por los impresores.¹²² Hay noticias de otra pieza suya no conservada titulada *Las doncellas de Simancas*, en alusión a las vírgenes que se cortaron las manos para no ser entregadas a los moros¹²³ y de las que Feliciano se presenta como su heredera.¹²⁴

Sobre la puesta en escena, no hay datos suficientes para probar ni que se representase ni que no se hiciese. Ahora bien, se han propuesto varias hipótesis al respecto, pero ninguna de ellas ha podido probarse. Se ha dicho que su obra se representó una vez ante el rey Felipe IV aduciéndose estas palabras de la autora para probarlo:¹²⁵ «¿Qué honor y aplauso? / Este espero y ahora que del magno / Felipe visitada dulce patria / te veo, aunque de paso, me contento / con solo verlo a nuestra acción atento. / En Sevilla, primero de marzo de 1624».¹²⁶ Esto indicaría que la pieza, terminada en Sevilla el 9 de octubre de 1619,¹²⁷ no se habría representado hasta 1624 ante el recién proclamado rey, posiblemente, en las fiestas del Duque de Medina Sidonia en el coto de doña Ana, donde además actuó la compañía de Tomás Fernández y Andrés de la Vega con su mujer

¹²¹ DADSON, Trevor J., «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 113, 1, 2011, p. 21.

¹²² CABELLO MURO, Diana, «Transgresión social y empoderamiento femenino en la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán», en MARTÍN CLAVIJO, Milagro (coord.), *Escritoras en los márgenes: transformaciones, teatro y querelle des femmes*, Sevilla: Benilde, 2017, p. 183; BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán*, pp. 223-224.

¹²³ «La obra incluye cuatro entremeses o ‘entre actos’ intercalados - tres de ellos en prosa -, así como varios coros con texto y música y dos prólogos en verso; algunas de estas piezas cómicas han sido editadas recientemente por González Santamera y Doménech. Cotarelo citaba en su repertorio manuscrito los títulos *El convite de Midas* y *Licas esclavo*». Sin embargo, el catálogo de Urzáiz no menciona *Las doncellas de Simancas*. Véase: URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 303.

¹²⁴ REINA RUIZ, M., «Entre actos de la ‘Tragicomedia de los Jardines y campos sabeos’. Galería cómica de monstruos y deformes», *Hispania*, 87, 4, 2004, p. 668; BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán*, pp. 211-2. Las alusiones a las «mancas» son un juego de palabras con la historia trágica de Simancas, cuyas doncellas se cortaron las manos para evitar unirse a los moros. La misma historia aparece en una de las obras atribuidas al segundo marido, don Francisco Garavito, donde este menciona la historia en relación con la genealogía noble del matrimonio.

¹²⁵ GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad, «Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, edición de Luciano García Lorenzo, Murcia: Universidad de Murcia, 2000, pp. 47-80, p. 52; ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia*, Lisboa, Gerardo de la Viña, 1627, BNE, T/11605, fol. 3v.

¹²⁶ MARÍN PINA, Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, BIESES, fol. 12v. Disponible en: <https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2016/05/guzman_tragicomedia.pdf> (Acceso: 14 de marzo de 2020).

¹²⁷ «Fin de la tragicomedia Los jardines y campos sabeos, que acababa doña Feliciano Enríquez de Guzmán en Sevilla en nueve de octubre de 1619». ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Primera parte de la Tragicomedia*, fol. 25r.

Amarilis.¹²⁸ Narciso Díaz de Escobar sitúa la representación en 1624,¹²⁹ año en el que el rey visitó Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga y otras ciudades andaluzas.¹³⁰ Sin embargo, Bolaños Donoso argumenta que dicha suposición se apoya en un comentario vago de la autora, por lo que su representación real, desmentida también por Nieves Baranda, queda entre paréntesis.¹³¹

Por otro lado, las notas dirigidas a sus hermanas Carlota Enríquez y doña Magdalena de Guzmán, religiosas en el convento sevillano de Santa Inés, y que aluden a la boda simbólica de Dios con el alma de las novicias, dan pistas sobre otra posible, aunque tampoco probada, representación: «Remítoosla para que la celebréis y representéis dentro de vuestro recogimiento, con vuestras amigas, festejando con sus deseadas bodas, porque sean castas y para las del Esposo eterno con su amada y soberana Esposa...». ¹³² Esto, aunque podría dar una pista sobre su representación efectiva, no la prueba. También es posible que se tratase de una estrategia de autorización basada en la apropiación del tópico de humildad, ya que una mujer dramaturga no debía aspirar a un espacio como el corral y asumir este valor funcionaría como *captatio*. Otra nota, presente en la misma dedicatoria, expresa la voluntad de su autora de representarlo, no en corrales, pero sí en fastos públicos oficiales:

De forma que se me puede permitir que diga que es de tan buen parecer mi Tragicomedia que puede salir en público, a ver no los teatros y coliseos, en los cuales no he querido ni quiero que parezca; mas los palacios y salas de los príncipes y grandes señores y *sus regocijos públicos y de sus ciudades y reinos*, y así mismo con menos ruido visitar en sus casas a los aficionados a buenas letras.¹³³

En cualquier caso, todas estas notas muestran la voluntad de representación ante un público específico. La razón de que Feliciano no quisiera ser representada en corrales de comedias puede estar relacionada con el prejuicio estético que prefería el lenguaje culto

¹²⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 303; SÁNCHEZ-ARJONA, José, BOLAÑOS DONOSO, Piedad, REYES PEÑA, Mercedes, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994, pp. 226, 230.

¹²⁹ DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, «Comediantas del Siglo de Oro: La Amarilis. Recuerdos de antaño», *Voluntad*, 11, 1920, pp. 39-40.

¹³⁰ CEJAS RIVAS, David, «‘Festejando al rey y encumbrando al conde-duque’: El viaje de Felipe IV a Andalucía (1624)», *Revista Anahgramas*, III, 2017, p. 60.

¹³¹ BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán*, p. 196-197; BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», p. 23.

¹³² ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Primera parte de la Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, vii.

¹³³ Cfr. BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán*, pp. 196-197.

destinado a una élite social y despreciaba la renovación lopesca que, por medio del arte nuevo, defendía un predominio del gusto del aclamado vulgo: «Es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera deste monstruo cómico».¹³⁴ Nieves Baranda también ha señalado la otra cara de la moneda; es decir, el posible rechazo por parte de algunos críticos y literatos de su tiempo.¹³⁵

2.1. Una dramaturga en la esfera literaria desde sus paratextos

La relación de la sevillana Feliciana Enríquez de Guzmán (1569?-1644)¹³⁶ con los círculos literarios y los poetas del momento pasa por figuras como Tirso de Molina – quien la retrata en el personaje de Jerónima, protagonista de su comedia *El amor médico* (1619-1621)¹³⁷ –, Mira de Amescua – quien hace lo propio en *La Fénix de Salamanca* (1653) – y Lope de Vega al dedicarle en *Laurel de Apolo* (1630) unos versos donde alude a que la autora fue a Salamanca para estudiar Filosofía y Astrología disfrazada de hombre y más tarde se volvió a Sevilla por «unos celos» y para centrarse en su labor literaria:

¡Qué alegre propusiera el claro Tormes / con votos uniformes / un estudiante rico y generoso / y no menos gallardo que estudioso, / de quien dijo la Fama / que se volvió por unos celos dama, / si supiera la parte / donde se fue a estudiar de Ovidio el arte, / la bella Feliciana que hoy requiebra / y entre pizarras y álamos celebra, / quebrando en ellos vidrios fugitivos, / y la llamara con acentos vivos!¹³⁸

Estos testimonios diseñan una imagen de la autora que encaja en el estereotipo de mujer varonil ligada a las letras clásicas, autorizada por estas, y que se traviste para estudiar. Distinta es la figura de la monja Alférez, que es vista con más seriedad, pues, aunque se traviste, es para ser soldado al servicio de Cristo.¹³⁹ En cambio, aquí se describe a una mujer interesada por un saber que no le pertenece. Algo similar comenta sor Juana Inés de la Cruz en su *Respuesta a sor Filotea*, donde dice que estuvo a punto de «mudarse

¹³⁴ VEGA, Lope de, *Arte nuevo*, p. 309.

¹³⁵ BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», p. 23.

¹³⁶ Las fechas de nacimiento y muerte de esta autora varían enormemente en función de la fuente utilizada. El catálogo de Urzáiz sitúa su nacimiento en torno a 1580, pero nos parece una fecha demasiado tardía si tenemos en cuenta que, según el paratexto editado por María del Carmen Marín Pina, la tragicomedia se inició el 24 de marzo de 1599.

¹³⁷ SÁNCHEZ-ARJONA, José, BOLAÑOS DONOSO, Piedad, REYES PEÑA, Mercedes, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, p. 248.

¹³⁸ VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo* [1630], edición de Christian Giaffreda, Firenze: Alinea, 2002, p. 163. Cfr. BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, «Feliciano Enríquez de Guzmán», en BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860, pp. 142-145.

¹³⁹ ERAUSO, Catalina de, *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, edición de Miguel Martínez, Madrid: Castalia, 2021.

el traje» para entrar en la Universidad, ya que en ella no se admitía a mujeres.¹⁴⁰ Feliciano también defendió la autorización como respuesta a la exclusión de las mujeres del campo del saber, históricamente asociado a la masculinidad.¹⁴¹ Sin embargo, no conocemos datos que nos permitan asegurar si estuvo en Salamanca o si se travistió para estudiar en su universidad. Fuese o no inventada, la semblanza de su vida que hace Lope se interpreta como una respuesta satírica del poeta al rechazo que Feliciano había hecho de sus pautas estéticas.¹⁴² Frente a la comedia nueva, cuya norma se resumía en el mencionado *Arte nuevo*,¹⁴³ la autora proponía en el prólogo de su obra una vuelta al canon grecolatino.¹⁴⁴ Esto hace, según Nieves Baranda, que su autorización para escribir, apoyada en la erudición clásica, fuese radicalmente distinta respecto a otras escritoras profesionales como Zayas.¹⁴⁵ A pesar de esta desavenencia, Lope la elogia en su comedia *El alcalde mayor* (1620) y en su novela *El peregrino en su patria* (1604).¹⁴⁶

Los preliminares de la tragicomedia incluyen una memoria de sus antepasados, doña Isabel Enríquez, marquesa de Montemayor y promotora en 1483 del convento sevillano de Santa Paula, y su hermano don León Enríquez (fig. 38), ambos sepultados en este monasterio hispalense y a quienes ella dedica la obra. El escudo nobiliario que se reproduce en la portada de *Los jardines y campos sabeos* incorpora los blasones de los Enríquez (fig. 39). Esta práctica era una forma de otorgar prestigio a las obras, como otras veces se dispusieron los escudos de los mecenas, de figuras relevantes o de la monarquía para hacer propaganda de esta. Al final de la primera parte se añade que la obra comenzó el 24 de marzo de 1599 y finalizó, tras varias interrupciones, el 9 de octubre de 1619:

Comenzada desde veinticuatro de marzo hasta veintitrés de mayo de mil quinientos noventa y nueve. Y continuada desde seis de noviembre de mil seiscientos uno hasta

¹⁴⁰ CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz», en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas*, IV, p. 551.

¹⁴¹ La figura de la histórica hunde sus raíces en la asociación histórica de lo femenino a la falta de saber. Véase: DIDI-HUBERMAN, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* [1982], Madrid: Cátedra, 2007. LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre XVII. L'envers de la psychanalyse*, Paris: Seuil, 1991, pp. 31-37.

¹⁴² MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores*, pp. 180-181. «Parece mentira que Menéndez y Pelayo, en su ceguera por Lope de Vega, admitiera tan absurda leyenda. Si alguna aventurera dio pábulo a tan disparatada invención, seguramente no fue nuestra doña Feliciano [...]. Algunos han creído ver una venganza del hombre más vanidoso de la tierra, o sea de Lope de Vega».

¹⁴³ VEGA, Lope de, *Arte nuevo*, pp. 289-338.

¹⁴⁴ «Restituir la antigüedad es de las mayores gentilezas [...], no arcaísmo, sino fineza»; MARÍN PINA, Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 6v.

¹⁴⁵ BARANDA, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», p. 23.

¹⁴⁶ CORNEJO, Josefina, «Con pantalones (4). Feliciano Enríquez de Guzmán», Centro Virtual Cervantes, Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_20/04092020_01.htm> (Acceso: 15 de octubre de 2021).

cuatro de enero de mil seiscientos dos. Y proseguida en la segunda parte desde dieciséis de julio hasta veintinueve de septiembre y cuatro y seis de octubre de mil seiscientos diecinueve, y acabada en nueve del mismo mes y año (fol. 25r).

Los coros de la primera parte están dedicados a don Diego de León Garavito, conquistador de Nueva Granada y padre de su segundo marido, don Francisco de León Garavito, quien moriría en 1629.¹⁴⁷ Tras las licencias en portugués y la fe de erratas, sigue una breve dedicatoria a sus hermanas Carlota Enríquez y Madalena de Guzmán, «monjas en Santa Inés de Sevilla»,¹⁴⁸ que incluye una alusión a la veracidad de la «fábula, si así se puede llamar la historia tan verdadera». Esto concuerda con el sesgo autobiográfico que lleva a estas autoras a aprovechar el pacto de ficción para escribir sobre sus vidas personales. Mario Méndez dice, refiriéndose a la segunda parte de esta obra: «En el fondo, parece la obra un recuerdo de los amores de doña Feliciano y su segundo marido, representados por Maya y Clarisel, respectivamente».¹⁴⁹

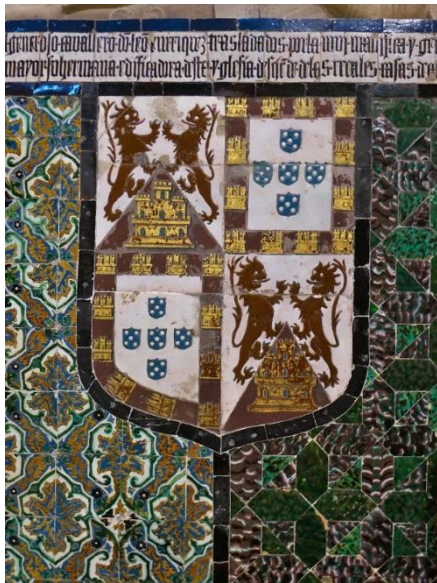


Figura 37. Escudo de León Enríquez, convento de Santa Paula (Sevilla). Disponible en: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Le%C3%B3n_Enr%C3%ADquez_\(Convento_de_Santa_Paula,_Sevilla\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Escudo_de_Le%C3%B3n_Enr%C3%ADquez_(Convento_de_Santa_Paula,_Sevilla).jpg)> (Acceso: 02/02/2023).

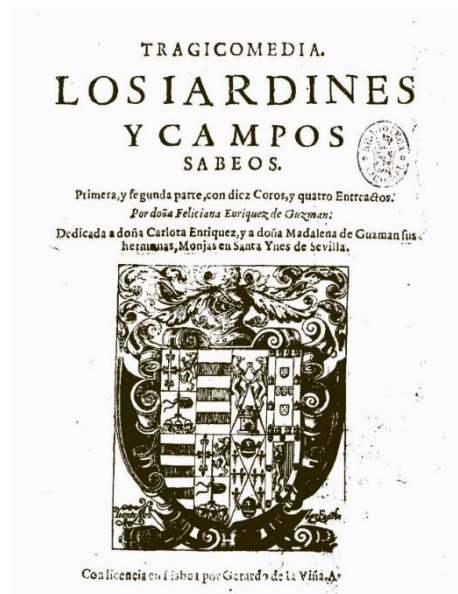


Figura 38. *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Lisboa: Gerardo de la Viña, 1627, BNE, T/11605, fol. 1r.

¹⁴⁷ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 25v; CABELLO MURO, Diana, «Transgresión social y empoderamiento femenino», p. 181.

¹⁴⁸ ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Coimbra: Jacome Carvalho, 1624, BNE, T/10780, i-vii; MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 1r. Méndez Bejarano dice de ella que «no sintió esta docta señora y delicadísima poetisa los fervores monásticos de sus hermanas, antes bien, amó el mundo y contrajo nupcias por dos veces, siquiera guardase la honesta conducta a que su origen, dignidad y virtudes, la obligaban», MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores*, p. 180.

¹⁴⁹ MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores*, p. 180.

La edición de 1624 incluye, tras la Segunda Parte, una «Carta ejecutoria», firmada el 19 de octubre de 1623.¹⁵⁰ En ella se hace una crítica de las comedias en la que se perciben resonancias políticas y una construcción muy elogiosa de la autoimagen autorial. Como dice Méndez Bejarano:

Enemiga acérrima de la reforma y partidaria de la tradición y de las unidades clásicas [...]. En el prólogo de la tragicomedia censura con acierto muchos defectos del teatro español. Establece de un modo categórico su propósito de «desterrar de España las comedias indignas de los Campos Elíseos» y se ufana de haber ganado la corona de laurel en el arte y preceptos de los cómicos antiguos a todas las comedias y tragedias anteriores a su obra.¹⁵¹

En el texto, que parodia la forma de las cartas ejecutorias de los pleitos,¹⁵² Feliciano se defiende de hipotéticas acusaciones de intelectuales que opinarían mal de esa obra teatral. La autora se muestra nostálgica por tiempos pasados en los que el teatro no estaba condicionado por «el vulgo», como ocurre con la transformación de este en arte de masas y la aludida defensa por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*. Pero hay otra opinión menos favorable a la comedia, que la relaciona con la decadencia de la cristiandad. Feliciano, partidaria y amiga de Góngora, querría libertar a España y «a sus ilustres y nobles poetas del tributo que, por tener paz con el bárbaro vulgo, le han pagado hasta su tiempo, como la misma España y sus perseguidos moradores lo pagaron de cien doncellas en cada un año por tener treguas con el paganismo».¹⁵³

La referencia a la supuesta barbarie musulmana vincula directamente el vulgo con los musulmanes de la península. El posicionamiento a favor de una unidad nacional que se reivindica cristiana y clásica frente al paganismo y al «bárbaro vulgo» aparece en varias partes de la obra. El prólogo a la segunda parte también reafirma la soberanía española

¹⁵⁰ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 7v.

¹⁵¹ MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores*, p. 180.

¹⁵² ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Segunda parte de la Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Coimbra: Jacome Carvalho, 1624, BNE, T/10780, fols. 45v-47v. En la edición que maneja de Marín Pina va delante de la comedia, pero en el ejemplar de la Biblioteca Nacional está situada después. Como indica la nota bibliográfica junto al ejemplar digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica, que no contiene la carta ejecutoria: «Existe otra edición de la segunda parte con el mismo pie de imprenta, pero distinta composición tipográfica». Hemos manejado ambas ediciones, aunque nos decantamos por los paratextos editados en BIESES.

¹⁵³ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fols. 5r-5v. El vulgo era criticado por autores que tenían, por otro lado, propósito de agradar al vulgo. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 207.

sobre el mundo islámico: «El que examinastes es / Belidiana, la princesa / de Arabia; el no examinado / es Maya, de Arabia reina».¹⁵⁴

Frente al lector misógino que condenaría la obra de Feliciano, el que lo defiende recurre – en estilo indirecto e impersonal en tercera persona – a lugares comunes de la autorización femenina como la comparación entre Feliciano y las musas (recordemos que era un título común en las poetisas y dramaturgas y tanto Ana Caro como María de Zayas y sor Juana Inés de la Cruz eran llamadas «Décima Musa»), y a la larga lista de autoridades femeninas de las letras – como Luisa Sigea o Catalina de la Paz – que a modo de *exempla* da esta carta.¹⁵⁵ Este uso de autoridades femeninas para autorizar la propia voz autorial ha sido denominado por Julia Lewandowska *argumentum ad verecundiam*. Aunque este modelo autorial se haya establecido en el contexto de la apropiación de la tradición teresiana por escritoras religiosas,¹⁵⁶ puede extenderse a otros escritos de carácter profano. De hecho, la tradición de mencionar ejemplos de mujeres sabias y ya virtuosas se remonta, como poco, a Christine de Pizan. El orgullo autorial también se muestra en el prólogo a la segunda parte: «Y es maravilla mayor / haber sido la maestra / de esta nao, de esta victoria / una mujer, una hembra».¹⁵⁷

Como Cristobalina Fernández de Alarcón, Feliciano era lo que Quevedo llamaba despectivamente «hembrilatina». Este calificativo despertaba los resortes de un dispositivo de sexualización que se servía de la opinión misógina para vetar el acceso de las mujeres al saber.¹⁵⁸ Era frente a este tipo de acusaciones que se defendía Feliciano en la carta ejecutoria.¹⁵⁹ La conclusión del ficticio pleito es a favor de la tragicomedia y en contra de los «poetas españoles», quienes deben tomar ejemplo para sus futuras piezas de los preceptos de esta.¹⁶⁰

Una nota al lector se opone a que se representase esta obra ante un público amplio, tal vez debido al rechazo que sentía hacia el teatro profesional. Se podría pensar que, de haberse producido, la representación habría sido en un espacio restringido y su obra se

¹⁵⁴ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fols. 5r-5v.

¹⁵⁵ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, xiii.

¹⁵⁶ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 419.

¹⁵⁷ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fols. 5r-6r.

¹⁵⁸ VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa*, p. 67.

¹⁵⁹ CABELLO MURO, Diana, «Transgresión social y empoderamiento femenino», p. 183-185.

¹⁶⁰ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 7r.

habría dado a conocer ante el rey y el público cortesano que lo acompañaba en aquel momento en Sevilla.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una voluntad de representación privada más que ante una escenificación efectiva. Bolaños añade su hipótesis de que, debido a la complejidad lingüística de la obra, seguramente no llegase a representarse ante un público cortesano.¹⁶¹

¿Por qué, entonces, se incluyen en sus paratextos alusiones a la representación conventual y cortesana? Es probable que, como sostiene Bolaños, la obra fuese escrita para ser «más leída que representada» y que la intención es que se recibiese por parte de un público «con menos ruido». Esta idea concuerda con la reticencia político-estética de la autora a contactar con un público considerado vulgar o popular. Por lo tanto, en el Barroco, la lectura y la representación no tienen por qué ir necesariamente ligadas. Un espíritu similar de la distinción, es decir, de producción literaria de una comedia ligada a un público selecto y más lector que oidor, abunda en obras de Góngora como *Las firmezas de Isabela*, que cuenta con similitudes temáticas y estilísticas, y ejerció una poderosa influencia en la autora.¹⁶²

Feliciana se posicionaba, como muchos moralistas, en contra de las ‘deshonestas’ representaciones que se hacían en los teatros públicos.¹⁶³ Sus críticas del uso vulgar y bárbaro de las comedias, así como los versos del prólogo a la primera parte, ayudan a confirmar esta suposición:

Cree nuestra poeta que ella ha sido / la primera de todos en España / que, imitando a los cómicos antiguos / la que el laurel a todos ha ganado / y ha satisfecho a doctos el deseo / que tenían de ver una que fuese / comedia propiamente, bien guardadas / sus leyes con rigor, porque hasta ahora / ni se ha impreso ni ha visto los teatros.¹⁶⁴

Dos aspectos se repiten, tanto en paratextos como en las distintas partes de su obra: uno es la defensa de la escritura femenina que reafirma la feminidad de la autoría frente a los críticos. En el inventario de libros del tercer y último testamento de don Francisco, su segundo marido, hay una frase ambigua sobre su autoría al referirse a los ejemplares de la tragicomedia conservados en la biblioteca familiar: «Cuatrocientos y cuarenta libros

¹⁶¹ BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán*, p. 227.

¹⁶² *Ibidem*, p. 229.

¹⁶³ COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 9.

¹⁶⁴ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciana Enríquez de Guzmán*, fols. 10v-11r.

de las dos comedias de Los campos Sabeos, encuadrados, compuestos por el dicho don Francisco de León Garavito». Bolaños señala que la ambigüedad se debe a que quizás fue él quien elaboró las dos partes de la obra.¹⁶⁵ El segundo aspecto es el mencionado posicionamiento en contra de las representaciones en espacios públicos, concretamente, los corrales, lo que va en contra de la proyección pública de su obra. La omisión de las mujeres del campo literario como terreno de autorización y distinción cultural presenta, como vemos, múltiples ramificaciones.

Esta obra transmite, en definitiva, una serie de opiniones reactivas que, a su vez, son el fruto de la apropiación de algunas corrientes de opinión de su tiempo. ¿Qué hubiera ocurrido si su autora hubiese representado este entreacto en teatros públicos? ¿Se habría censurado? Si obtuvo licencias de impresión (en Coimbra y Lisboa, no en Sevilla), se podría pensar que no habría encontrado obstáculos para su representación. La controversia teatral tal vez hubiese influido negativamente en su representación. La autora, supuesta enemiga de representaciones, habría caído en una incoherencia si hubiese aceptado que su obra pasase por el mismo circuito de representación que el resto. En el contexto de la ambivalencia barroca, el carnaval neutraliza el posible carácter transgresor de la pieza en este sentido, situándola en el límite de la reafirmación de la tradición. La mencionada dificultad para imprimir su obra en Sevilla y su éxito en Lisboa puede leerse como una estrategia textual que combina su búsqueda autorial con una visión erudita del teatro y la lectura.

2.2. Vida, escritura y mofa sexual

Hay tres aspectos en los que la conciencia autorial de esta dramaturga se manifiesta: su toma de posición frente al modelo de comedia nueva establecido tras el discurso de Lope de Vega en 1609; sus estrategias de autorización; y su recurso a la autorrepresentación en una ficción que integra elementos autobiográficos. Esto era muy común, pues muchas de estas autoras integrarían ficción literaria y elementos autobiográficos.

La primera parte de la tragicomedia narra el romance y matrimonio entre Clarisel y Beloribo con las princesas Belidiana y Clarinda. Sinamber, aposentador del rey Belerante, quien a su vez es padre de Belidiana, intenta evitar los casamientos, ya que quiere vengar la supuesta muerte de su hermana por parte de la hija del rey. Al final, los enredos se

¹⁶⁵ BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán*, pp. 210, 223-224.

resuelven y las parejas se casan felizmente. La segunda parte transcurre como si los matrimonios anteriores no hubiesen ocurrido tras una explicación que aparece en el prólogo para aclarar que Belidiana, lejos de seguir su compromiso con Clarisel, lo traicionó comprometiéndose con otro a petición de su padre y durante su ausencia, mostrándose como un ejemplo de mujer inconstante. Recordemos lo que dice de ella su autora cuando dedica la obra a Carlota Enríquez y Madalena de Guzmán:

Esta mi Tragicomedia, hermanas, os dedico, aunque en su primera parte solamente he celebrado los vanos amores del disimulado Clarisel con la pervertida Belidiana, que fue su bella Diana enamorada en sus tiernos años. Que, si bien es verdad que esta parte no os toca, tócaos la segunda, en la cual se celebran los sólidos y constantes amor y contramor del mismo Clarisel y de vuestra española Maya.¹⁶⁶

Pasado un tiempo, conoció a Maya, protagonista de la segunda parte, de manera que los personajes femeninos cambian mientras que los masculinos siguen siendo los mismos. Clarisel – álter ego de Francisco de León Garabito –, enamorado de Maya, princesa de España – álter ego de Feliciano –, y Beloribo de Hesperia, princesa de Italia, protagonizan nuevos enredos que también se resuelven.

La autorrepresentación de Feliciano en esta segunda parte coincide con la fecha de su matrimonio con Francisco de León Garabito. Hesperia es un personaje basado en la prima de Feliciano, según el indicio de la dedicatoria y respuesta de esta: «Si sois Maya, / seré Hesperia. / Y si es Maya Feliciano, / será Hesperia feliz Ana».¹⁶⁷

Los entreactos ponen en juego una toma de posición con respecto al discurso sexual y una crítica del contexto político. Los de la primera parte, *Las gracias mohosas* (en la edición que manejamos aparecen sin título),¹⁶⁸ ofrecen una visión de la sexualidad que contrasta con la seriedad de la tragicomedia. Nuestro interés reside en la ruptura, que se opera por medio de la máscara carnavalesca y el festejo mitológico del modelo de sexualidad monógama.¹⁶⁹ Esta está mediada por la presencia de lo carnavalesco, índice de una exageración pantagruélica que es usada como contraejemplo moral.¹⁷⁰ Solo una

¹⁶⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 4r.

¹⁶⁷ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fols. 4r, 5v, 27v.

¹⁶⁸ ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Coimbra: Jacome Carvalho, 1624, BNE, T/10780, fol. 32v.

¹⁶⁹ ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, María Concepción, «La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII», pp. 41-42.

¹⁷⁰ REINA RUIZ, M., *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco. Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, New York: Peter Lang, 2005, pp. 23-38. El capítulo tercero de este libro

escritora con una conciencia autorial desarrollada pudo haber escrito este festejo. El desarrollo de esta característica textual que otorga importancia a su autora lo confirma la tragicomedia.

Los personajes de *Las gracias mohosas*, todos grotescos, hacen un elogio explícito de la fealdad. Diana Cabello Muro no reflexiona sobre por qué una autora tan conservadora se permitió escribir un retrato tan rematadamente burlesco. En los entremeses se solía introducir una visión cómica que funcionaba como reverso del ideal planteado en la parte solemne y de mayor extensión que constituía la comedia. Este caso no es distinto, sobre todo, en lo que respecta a su segunda parte, donde se autorretrata ella: Maya, Feliciano. La dedicatoria, en la segunda parte, a don Lorenzo de Rivera Garavito, su cuñado, a quien llama «hermano», da una pista del sentido crítico del texto.¹⁷¹

El entremés de Feliciano insulta el gusto del vulgo por el exceso de hermosura exterior, es decir, por su vanidad: «Solamente (el vulgo) ha querido de ellas (las comedias) la exterior hermosura de pasos y apariencias». El argumento del segundo entreacto gira en torno a las «tres gracias mohosas, hijas de Baco poltrón», y su deseo de casarse (fol. 32v). Aglaya, la mayor, tiene seis pretendientes que se pelean por ella, alegando unos que le ha dado palabra de matrimonio, y otros, que ya se han casado. Contrariado por no poder casar a las tres «vaquillas», anunciadas ya en el entreacto previo (fol. 32r), su padre Baco propone un torneo. El segundo entreacto comienza con Baco y sus hijas en el torneo viendo a los pretendientes que recitan poemas sobre la fealdad de las pretendidas, reinterpretando tópicos como la virtud femenina ligada a la naturalidad sin artificio: la virtuosa lo es porque no le gustan los afeites, mientras que las gracias mohosas son ridículas y grotescas. Aunque su valor las hace dignas de «dar chapinazos a los reyes» (fol. 33r), no usan chapines porque sus pies de grulla no se lo permiten. Por otro lado, su fealdad es ambigua, pues implica una ausencia de vanidad, que es el tema barroco por excelencia ligado a la carnalidad, al placer mundano y a la mujer liviana orgullosa de su belleza.¹⁷² Baco exaltado pregunta a una de sus hijas: «Ay hija mía, ¿bígama quieres ser? ¿Dos, tres veces, queréis ser gama?» A lo que ella responde: «No padre, sino con seis gamos quiero correr como gama». Las consecuencias de esta

(«Entreactos», pp. 117-147) reimprime con algunas variaciones los artículos en los que nos basamos para la presente interpretación de los entreactos.

¹⁷¹ MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 1v de la segunda parte.

¹⁷² RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco*, pp. 355-390.

declaración es compararlas con Semirabis y con la «confusión de Babilonia» (fol. 33v). Al final, el padre consiente y los seis hombres se casan con las tres mujeres. Baco aplaude las virtudes de sus hijas, al no mirar el cuerpo, sino el alma, a la hora de corresponder a pretendientes igual de aberrantes que ellas. Además, pide a sus hijas que le den dieciocho nietos, uno por matrimonio en medio de comentarios finales sobre aquella extraña estructura familiar formada por tres madres y seis padres.

El tono jocoso de esta mención a la bigamia es propio de los vejámenes, escrituras pertenecientes normalmente al ámbito universitario y cuyo carácter transgresor se consideraba excepcionalmente válido, por lo que no se consideraban escrituras peligrosas, al modo de los libelos infamantes, sino que entroncaban con lo que estaba prescrito escribir.¹⁷³ Más llamativo es que lo hiciese una autora y que lo utilizase a modo de obras breves intercaladas dentro de una pieza teatral.

Las piezas exageran la práctica de la bigamia.¹⁷⁴ En 1480, el arzobispo de Toledo Alfonso de Carrillo había establecido que, si una mujer se casaba con otro porque su marido la hubiese abandonado, tenía que hacer una relación y presentarla al vicario. Si el antiguo marido resultaba estar vivo, el matrimonio continuaba siendo válido y, en consecuencia, la mujer sería excomulgada y multada. Hacia 1530, la pena común por bigamia consistía en abjurar de Levi y cien latigazos. Existió, por consiguiente, una asociación entre la persecución de la bigamia y la persecución e intento de invisibilización de los «judaizantes», aunque, como es obvio, no todas las prácticas bígamas tuviesen que ver con judaizantes.¹⁷⁵ Entre 1550 y 1560, la bigamia comenzaría a castigarse con galeras y destierro. Mientras que la bigamia se relacionó con la herejía judaizante, la «simple fornicación» empezó a vincularse, tras el concilio de Trento, con la herejía luterana. Ambos delitos sexuales se orientarían, pues, hacia la represión de una fe contraria a la católica, pudiendo acusarse a una misma persona de varios delitos por herejía que tenían que ver con la conducta sexual. A partir del siglo XVI, esta práctica empezó a ser perseguida por la Inquisición, pasando a considerarse herejía.¹⁷⁶ A partir de la segunda mitad del siglo XVI y durante el siglo XVII los perseguidos por bigamia y fornicación serán masivamente masculinos y la persecución se centrará en migrantes, nómadas y personas con trabajos considerados inestables, como criados, más fácilmente acusables al

¹⁷³ EGIDO, Aurora, «Floresta de vejámenes universitarios granadinos», pp. 310-311.

¹⁷⁴ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, xxiv.

¹⁷⁵ BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, p. 156.

¹⁷⁶ KAMEN, Henry, *Los desheredados. España y la huella del exilio*, Madrid: Aguilar, 2007, pp. 128-129, 138-139.

no estar correctamente instruidos en la fe católica. Todo ello formaba parte del giro generalizado de la persecución inquisitorial de la herejía.¹⁷⁷ A pesar de utilizar esta propuesta narrativa, la sátira retoma elementos entremesiles como el personaje del vejete ridículo y los lleva hasta sus últimas consecuencias en una reducción al absurdo en la que la sexualidad se transforma en objeto de mofa,¹⁷⁸ una burla que adquiere mayor interés viniendo de una autora con una posición autorial fuerte.

Sostiene Cabello Muro que «Feliciano Enríquez de Guzmán critica a la sociedad que le tocó vivir, concretamente esas costumbres».¹⁷⁹ No defiende la fealdad frente a los cánones de belleza renacentistas imperantes en la corte y cuyo conocimiento pone en boca de Birano, personaje de la tragicomedia. La autora apuesta por una belleza natural sin mediación de afeites, que asociaban, ya en el siglo XVII, el adorno femenino con lo falso. Esta tendencia naturalista experimentaría un auge en la Ilustración, en boca de algunos moralistas como La Bruyère. De otro modo expresará una ansiedad parecida María Igual, poniendo en boca de las protagonistas de un coloquio que el uso de afeites es una esclavitud para las mujeres.¹⁸⁰ No se pierda de vista la relación de estos contenidos con la elaboración de un *argumentum ad feminam* entendido en un sentido amplio. La autorización que esta escritora hace de sí misma pasa, con este argumento, por la protesta y la defensa de la condición de las mujeres.

Aglaya confiesa ante su comprensivo padre su amor hacia sus seis pretendientes: «En yguale grado os quiero a todos»,¹⁸¹ palabras similares a las de Fenisa en *La traición en la amistad* de Zayas con un tono más trágico: «Diez amantes me adoren y yo a todos / los adoro, los quiero, los estimo; / y todos juntos en mi alma caben».¹⁸² Lo monstruoso funciona como parodia del mundo caballeresco y cortesano que se pretende deformar con el espejo cóncavo del entremés.¹⁸³ Lejos de pretender cerrar la herida que da lugar a los enredos y a la acción en cada caso, el entremés de Feliciano deja abierta la llaga de la ruptura del tabú sexual, eso sí, en forma de parodia moralizante. En el caso de Zayas, la

¹⁷⁷ BENASSAR, Bartolomé, ALFAYA, Javier, *Inquisición española: poder político y control social*, pp. 274-294.

¹⁷⁸ La asimilación de la fórmula entremesil se ve en el teatro de mujeres, tanto el profano como el religioso. Un ejemplo de este último lo encontramos en las obras de sor Francisca de Santa Teresa. ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 142.

¹⁷⁹ CABELLO MURO, Diana, «Transgresión social y empoderamiento femenino», p.190.

¹⁸⁰ EGUAL, María, *Poesías*, BNE, MSS/22034, fols. 1v-2r.

¹⁸¹ ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Entreacto Segundo de la Primera parte de la Tragicomedia*, Coimbra: Jacome Carvallo, 1624, BNE, T/10780, fol. 33v.

¹⁸² ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 83; REINA Y RUIZ, María, «Entreactos de la 'Tragicomedia de los Jardines y campos sabeos'», p. 669.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 665.

transgresora, Fenisa, se queda soltera y disponible según el criado de Liseo, León. Sin embargo, en *Las gracias mohosas*, la solución mejor para todos es la poligamia, es decir, llevar la transgresión hasta unos límites ridículos e inverosímiles en un juego con lo escatológico.¹⁸⁴

A pesar de que el propósito de la autora fuese moral, la sátira presenta la ambivalencia de lo que no se sabe si es moralizante o no.¹⁸⁵ Se produce una inversión de lo planteado en el plano de arriba, de la idea, de la tragicomedia, de los galanes y damas, personajes nobles y virtuosos. Lo grotesco se introduce a través de cuerpos deformes y la salida del orden natural. Salvando distancias y anacronismos, Mark Fisher reflexionaba sobre esta idea apoyándose en Patrick Parrinder y Philip Thomson, y llegaba a definiciones aplicables a este entreacto: «Lo raro, lo grotesco nos habla de algo que está fuera de lugar. La respuesta a la aparición de un objeto grotesco podrá ser tanto la risa como la repulsión». La alusión a su comicidad y a su origen dudoso introduce lo ambivalente en la ecuación: «Hay algo cómico en todo esto, parece una forma de parodia de los renegados, una mofa que dudo si clasificar como sátira». La monstruosidad es inherente a la exhibición grotesca y su carencia de moral.¹⁸⁶ De este modo, la escritura de estos entreactos convierte una protesta política en un juego con lo cómico y lo grotesco, en este caso, realizado por una renegada de las comedias y los corrales, aunque noble.

La monstruosidad de *Las Gracias Mohosas* es tan grotesca que resulta cómica, pues Feliciana se encarga de crear esa distancia entre personajes y espectadores o lectores para anular cualquier vínculo con la empatía. Lo monstruoso de los personajes los asemeja a bufones de la corte, aunque se trate de dioses o reyes. Esto último acentúa su dimensión grotesca.¹⁸⁷ Lo burlesco, presente en el teatro medieval y en la temprana Edad Moderna, triunfó en el teatro del Seiscientos con figuras como Calderón, quien trasladó la escena grotesca a los corrales. En este sentido, los entremeses de Feliciana, cuya obra es, a decir de Reina Ruiz, un monstruo en sí mismo, coinciden con la tradición dramática negada por su autora¹⁸⁸. Frente al ideal amoroso de la comedia, en la que la propia Feliciana se representa a sí misma como modelo de virtud, esta parodia retrata una visión de la

¹⁸⁴ LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre X, L'angoisse*, Paris: Seuil, 2004, pp. 347-358.

¹⁸⁵ REINA RUIZ, M., «Entreactos de la 'Tragicomedia de los Jardines y campos sabeos'», p. 667.

¹⁸⁶ FISHER, Mark, «'El cuerpo, un amasijo de tentáculos'. Lo grotesco y lo raro: the fall», en FISHER, Mark, *Lo raro y lo espeluznante* [2016], Barcelona: Alpha Decay, 2016, pp. 40-43.

¹⁸⁷ MENA MARQUÉS, Manuela B., *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1986.

¹⁸⁸ REINA RUIZ, M., «Entreactos de la 'Tragicomedia de los Jardines y campos sabeos'», pp. 672-673.

sexualidad como algo degenerado, pagano y burlesco. Pero la transgresión que se produce en el entremés no se resuelve como en las comedias, sino que prevalece como imagen estática de una deformación mitológica.

2.3. Teatro del descontento y acidez entremesil contra la decadencia política

La hipotética burla de la monstruosidad del bufón provista para un espacio restringido contrasta con una normalidad que se reivindica como propia y necesaria para la construcción de una identidad cultural de la clase noble basada en la distinción entre lo normal-ideal y lo grotesco-deformado. Aunque en los corrales se representaban entremeses grotescos, de haber sido puestos en escena en aquellos, los entreactos podrían haber sido interpretados como una sátira muy mordaz. Sin embargo, de tener lugar en la corte o el convento, es posible que hubiese sido censurada por el contenido crítico del segundo entreacto.¹⁸⁹ Si la obra fue escrita para leerse y no para representarse, ello cambia la dirección y el carácter del texto mismo.

Los deformes marginados tienen moral de nobles y actúan orgullosos, como damas y caballeros cortesanos. No termina de saberse si el objeto de burla es el marginado que aspira a una nobleza imposible, el noble que se cree superior, pero está sumido en la decadencia o ambos. María Reina Ruiz ha propuesto una lectura sociopolítica de los entreactos de la segunda parte, entendiéndolos como una respuesta ácida a la crisis de la clase noble y la monarquía.¹⁹⁰ Sería una adaptación teatral de tensiones y descontentos que se expresaron más tarde en los tratados políticos de María de Guevara.¹⁹¹ El sujeto político se advierte también en los comentarios presentes en los paratextos contra los llamados enemigos de España, los paganos y los moros: «Los aledaños de estos tiempos fueron / los que vio el mismo Betis expeliendo / los viles excrementos agarenos».¹⁹² Esto situaría a la autora en la senda de una serie de escritoras que, como Ana Caro, refrendan la ideología de la monarquía católica y se declaran adeptas al régimen con unos escritos de marcado acento ideológico.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 670.

¹⁹⁰ REINA RUIZ, M., «De orgía y bacanal a sátira política. Entreactos de la segunda parte de los ‘Jardines y campos sabeos’ de Feliciano Enríquez de Guzmán», *Bulletin of the comediantes*, 57, 1, 2005, pp. 107-124.

¹⁹¹ BERGMANN, Emilie L., «Las humanistas españolas», p. 364.

¹⁹² MARÍN PINA, M^a Carmen, *Paratextos de Feliciano Enríquez de Guzmán*, fol. 10r; Agareno: musulmán. Disponible en: <<https://dle.rae.es/agareno>> (Acceso: 12 de octubre de 2021).

Una sátira de la monarquía y la nobleza se pone en obra, parece ser, a través de los personajes Midas y Baco, unos borrachos que hacen concursos de beber.¹⁹³ Baco concede a Midas que se bañe en la fuente de Pactolo, como en el mito del oro. Lo hace y luego declara ganador del certamen musical a Pan, Apolo se enfada y le hace crecer unas orejas de burro. Al final, todos terminan rebuznándole al rey en una humillación colectiva. En el primer entreacto se describe cómo los dioses Apolo, Pan y Vertuno persiguen a las ninfas y diosa Dafne, Siringa y Pomona. Al final las primeras se transforman – las célebres *Metamorfosis* de Ovidio estaban entre los libros de la biblioteca familiar de Feliciano – y solo se celebran las bodas de Vertuno con Pomona, parodiando el final solemne de la tragicomedia.¹⁹⁴

A pesar de no contar más datos que la ficción, Reina Ruiz afirma que lo grotesco sirve de mecanismo para la sátira política de Felipe III y su valido el duque de Lerma.¹⁹⁵ Las figuras del rey-asno (cabeza de la monarquía) y criado-asno (cuerpo formado por sus súbditos) construyen una visión deformada de la idea de la monarquía, contraria a la postulada en los espejos de príncipes. Al final, Midas se transforma en un esclavo, mientras que el traicionero Licas, se vuelve poderoso al ser el único que oculta el secreto del rey – sus orejas de burro –, aunque, al final lo traiciona y ejerce su poder sobre este. De hecho, Licas no deja de vejar al rey.

La sátira se escribió en una época en la que la presencia del duque como valido real, nombrado cardenal en 1618, y de su protegido Rodrigo Calderón, empezaron a contar con muchos detractores.¹⁹⁶ Calderón fue degollado el 21 de octubre de 1621 en la plaza mayor de Madrid, donde se decía de su protector: «Para no morir ahorcado, el mayor ladrón de España se viste de colorado». Sirva este verso anónimo, que tuvo eco en el mentidero de San Felipe, para ilustrar que la sátira de Feliciano se hace eco de otras que circulaban en

¹⁹³ REINA RUIZ, M., «De orgía y bacanal a sátira política», pp. 109-112.

¹⁹⁴ ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Entreacto Segundo de la Primera parte de la Tragicomedia*, fol. 36v.

¹⁹⁵ REINA RUIZ, M., «De orgía y bacanal a sátira política», pp. 113-117.

¹⁹⁶ REINA RUIZ, M., «De orgía y bacanal a sátira política», pp. 119-120. Rodrigo Calderón fue ejecutado el 21 de octubre de 1621. La tragicomedia de Feliciano contiene las fechas de 1619 (año en que se finalizó la tragicomedia), 1624 y 1627 (años de las ediciones de Coimbra y Lisboa). No es de extrañar que el entreacto aludiese indirectamente al conflicto entre el rey y el valido, que era de dominio público. ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Entreacto Segundo de la Segunda parte de la Tragicomedia*, fol. 33r.

espacios públicos. Al parecer, el ascenso eclesiástico del duque le proporcionó inmunidad y no ser perseguido por sustracción de fondos de las arcas reales.¹⁹⁷

Felipe III muere en 1621 y la primera impresión portuguesa de la obra data de 1624. Sin embargo, dado que, en la segunda impresión (Lisboa, 1627) hay una fecha de finalización (1619) previa a la muerte de Felipe III, la obra podría haberse escrito coincidiendo con el descenso de Lerma, a partir de 1618.¹⁹⁸ Góngora, una de las mayores influencias en la vida de Feliciano y conocido de su marido, llegó a ser protegido del duque de Lerma, pero no consiguió ganarse el favor del conde-duque al final de su vida.¹⁹⁹

Si estos entre actos suponen una crítica de la figura de Felipe III, habría resultado arriesgado representarla ante cualquier público, palacio o no. Al final del primer entre acto, sin abandonar el tono burlesco, Midas admite su derrota y se enmienda. La moraleja, que no deja de ser ambigua, es que es bueno tener orejas grandes para escuchar buenos consejos.²⁰⁰ En definitiva, la opinión política está presente en textos que posiblemente permanecieron en la privacidad sin dar el salto a la escena. Cuando se daba el salto de manera explícita, el contenido solía ser apologético.

¹⁹⁷ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, *Rodrigo Calderón. La sombra del valido: privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid: Marcial Pons, 2009, p. 216; LÓPEZ MEDINA, José Antonio, *Toledo en la historia de España para jóvenes curiosos*, Madrid: Verbum, 2020, p. 300.

¹⁹⁸ FEROS, Antonio, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III* [2002], Madrid: Marcial Pons, 2002, p. 437.

¹⁹⁹ FORTEA PÉREZ, José Ignacio, «Contextos históricos para entender la poesía de Góngora», en ROSES LOZANO, Joaquín (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid: AC/E, 2012, pp. 68, 71.

²⁰⁰ ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Entre acto Segundo de la Primera parte de la Tragicomedia*, fol. 36v.

CAPÍTULO VII

ESCRITORAS PROFESIONALES Y TEATRO FESTIVO

AL SERVICIO DE LA FE

1. SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: EL PODER QUE PATROCINA TAMBIÉN CONDENA

El análisis de la producción teatral de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)¹ desde el ámbito de la cultura escrita es útil para entender la encrucijada de las dramaturgas profesionales en el siglo XVII hispano. Su condición de religiosa y autora por encargo de obras histórico-alegóricas y devotas, también propagandísticas, su condición de poeta, autora de textos en prosa y su deseo de autoría, contaron con el apoyo de mecenas entre los que destaca la virreina y marquesa de Laguna María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes (1649-1721) – «Lysi» –, íntima destinataria de poemas amorosos,² cartas y responsable de la primera impresión de sus obras en España.³

Sor Juana era – al igual que Ana Caro – de origen humilde y experimentó un radical cambio de clase (fig. 39). Como la dramaturga sevillana, se convirtió en escritora por encargo. Llevó a cabo la elaboración de textos laudatorios de autoridades políticas, lo que le acarreó serios conflictos, al tratarse de una monja.⁴

Su educación estuvo condicionada solo en parte por su origen humilde: «Apenas se hallará tal o cual coplilla hecha a los años, al obsequio de tal o tal persona de mi estimación, y a quienes he debido socorro en mis necesidades, que no han sido pocas, por ser tan pobre y no tener renta alguna».⁵ A pesar de que declarase no tener posibles, era hija natural de un capitán y una criolla. y pudo estudiar, lo que supuso un imprescindible

¹ RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, *Sor Juana Inés de la Cruz: La resistencia del deseo*, Madrid: Cátedra, 2019, p. 26.

² CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Décimas: Sostiene que amar por elección del arbitrio es solo digno de racional correspondencia» y «Redondillas: Al retrato de una decente hermosura, la marquesa de la Laguna», en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, pp. 105-109, 152-155.

³ FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», *Esféricas Literarias* I, 2018, p. 87; CALVO, Hortensia, COLOMBI, Beatriz (eds.), *Cartas de Lysi*.

⁴ FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», p. 42.

⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Autodefensa espiritual*, en PAZ, Octavio, «Apéndices», en PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, III, pp. 1313-1314.

avance en su educación.⁶ Su precoz deseo de saber había motivado que desafiase a su madre para ir a la escuela de *amigas*.⁷ Aprendió a leer a los tres años y a los ocho, en 1656, escribió su primera *Loa para la fiesta del Santísimo Sacramento*, en el municipio mexicano de Amecameca. En 1664, tras ser enviada por su madre a vivir a México, ciudad donde residían sus tíos maternos, tuvo acceso a la pequeña biblioteca de su abuelo. En esa ciudad, llamó la atención de la virreina, la duquesa de Mancera. Tras un breve periodo en un convento de carmelitas (1667-1669), ingresó en el de San Jerónimo, al que se adaptó mejor por la mayor libertad para dedicarse al estudio.⁸

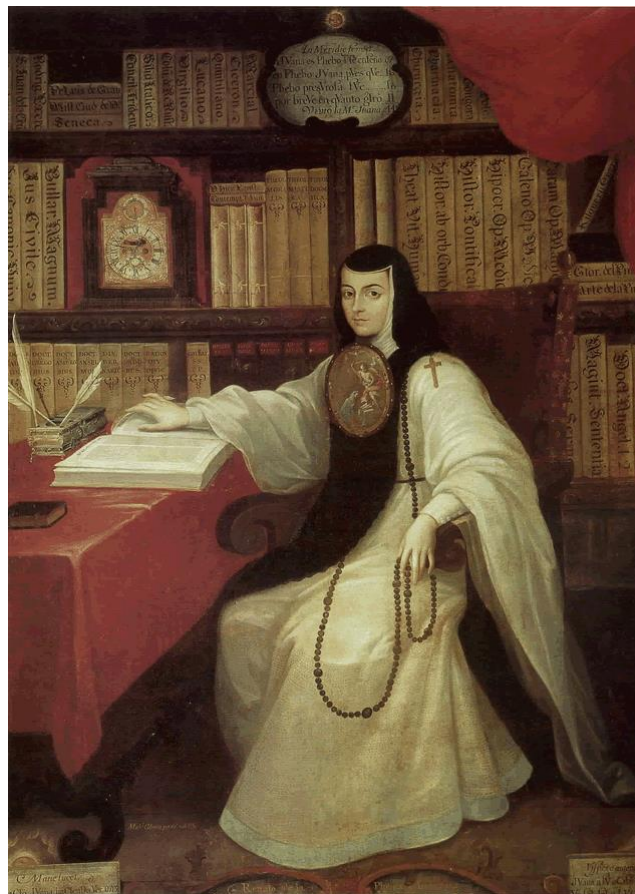


Figura 39. Miguel Cabrera, *Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz* (1750). Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sor_Juana_by_Miguel_Cabrera.png. (Acceso: 31/01/2023).

⁶ PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz, o, Las trampas de la fe*, Barcelona: Círculo de lectores, 1994, pp. 109, 119.

⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz», en *Obras Completas*, IV, p. 551.

⁸ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español: (1500-1994)*, p. 518.

1.1. Rastro editorial entre el Nuevo Mundo y la Península Ibérica

Las primeras piezas se imprimen en *Inundación Castálida* (Madrid, 1689)⁹ por Juan García Infanzón, impresor del reino, gracias a la iniciativa su mecenas, quien la trajo a España desde México en 1688 y la delegó en el impresor Juan Camacho Gayna, mayordomo, caballero real y gobernador de El Puerto de Santa María.¹⁰ La obra, dedicada a la condesa, recoge, además de numerosos poemas, nueve loas:

– *Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentísima Señora Condesa de Paredes*, escrita y estrenada entre 1680 y 1683 (fols. 25-31).

– *Loa a los felices años del señor virrey conde de Paredes, marqués de La Laguna*, igualmente compuesta y estrenada entre 1680 y 1683 (fols. 50-59).¹¹

– *Loa a los años de la reina María Luisa de Borbón*, escrita y representada en la misma fecha; *Loa a los años del rey Nuestro Señor*. (fols. 65-73 y 86-93).¹²

– *Loa al mismo asunto*, estrenada el seis de noviembre de 1684, en su veintitrés cumpleaños con ocasión de un festejo organizado por el virrey La Cerda (fols. 93-100).¹³

– *Loa al mismo asunto* (compuesta y estrenada alrededor de 1680 o poco después) (fols. 100-108).

– *Loa al año que cumplió el señor don José de la Cerda, primogénito del señor virrey* (representada en julio de 1684) (fols. 122-130).

– *Loa a los años del rey nuestro señor Carlos Segundo, que celebra don Joseph de la Cerda, primogénito del señor virrey conde de Paredes*, que tuvo lugar el 6 de noviembre de 1683, en una fiesta organizada por el virrey (fols. 143-153).

– *Loa a los años del padre Diego Velázquez de la Cadena*, hermano de Pedro Velázquez de la Cadena, quien pagó su dote de profesión. Esta obra se la encargó Diego a sor Juana para que la representase en el colegio-convento de San Pablo, cuyos claustros se animaban a veces con fiestas, música y banquetes (fols. 157-165).¹⁴

⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, Madrid: Juan García Infanzón, 1689, BNE, R/3053.

¹⁰ FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», pp. 87, 89.

¹¹ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español: (1500-1994)*, p. 535.

¹² Según Hormigón, la loa al rey fue escrita y representada entre 1675 y 1680, tras la mayoría de Carlos II y durante el virreinato del arzobispo fray Payo Enríquez. En *Autodefensa espiritual*, la autora alude a que fue fray Payo quien hizo este encargo. CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Autodefensa espiritual*, en PAZ, Octavio, «Apéndices», pp. 1313-1314. Hormigón añade que se dedicaron cinco loas a este asunto y las califica de «poesía de circunstancias, sin más valor que el puramente lírico». Esto infravalora su dimensión representativa y ligada a la opinión pública y la propaganda: HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español: (1500-1994)*, pp. 529, 533.

¹³ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español: (1500-1994)*, pp. 532-3.

¹⁴ RUBIAL GARCÍA, Antonio, «Sor Juana y los poderosos», en MORAÑA, Mabel y MARTÍNEZ SANMIGUEL, Yolanda, *Nictimene... sacrílega: Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003, p. 201.

El volumen tuvo nueve ediciones distintas.¹⁵ A pesar de que las loas habían sido representadas, su impresión junto con otras poesías les otorgaba un carácter de solemnidad y oficialidad que las volvía prácticamente poemas. Esta yuxtaposición como motor de transformación de los textos era habitual en el proceso editorial.¹⁶ Algo similar ocurre con sus autos: la suelta de *El Cetro de José*, por ejemplo, presenta un título que se repite en el encabezado y reza «poesías cómico-sacras», poniendo el acento en el carácter poético de la impresión teatral.¹⁷ Sin embargo, el carácter festivo, mitológico – modelo retórico del teatro propagandístico palatino, como ocurre en los entreactos de Feliciano Enríquez de Guzmán – e íntimo que, en el caso de la *Loa en las huertas*, contó con un público y un entorno casi exclusivamente femenino – un damerío – nos recuerda el aspecto escénico de estas composiciones. Por lo tanto, su dimensión teatral no se pierde a pesar del retoque editorial.¹⁸

Se conservan dos comedias: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, representadas con sus sainetes. La primera, el 4 de octubre de 1683 en casa de Fernando Deza, contador del virreinato, quien la había encargado, constituye un homenaje a los virreyes y a su hijo recién nacido, que vieron la representación. Está dedicada a la entrada pública en la ciudad del nuevo arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas, acontecida el mismo día.¹⁹ La segunda comedia, escrita hacia 1688, se representó en 1689 en el cumpleaños del virrey sucesor, conde de Galve, y el 13 de noviembre de 1692 en el recinto privado del Alcázar de Madrid.²⁰

La primera edición de ambas comedias se hizo en Sevilla en 1692 a cargo del impresor Tomás López de Haro (fl. 1679-1693) bajo el título de *Segundo volumen de las obras de sor Juana Inés de la Cruz*. Esta edición se vuelve a imprimir en 1693 – por Josep

¹⁵ FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», p. 90.

¹⁶ CHARTIER, Roger, *La mano del autor y el espíritu del impresor*, p. 218.

¹⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El Cetro de José*, s. d., BNE, T/25349.

¹⁸ FARRÉ VIDAL, Judith, «Sor Juana Inés de la Cruz: Loa en las huertas donde fue a divertirse la excelentísima Señora Condesa de Paredes», en MATA INDURÁIN, Carlos (coord.), «*Estos festejos de Alcides*». *Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York: IDEA, 2017, pp. 259-261.

¹⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto* [1692], Madrid: Cátedra, 2017, p. 57.

²⁰ El 13 de noviembre de 1692, la compañía de Damián Polope y Valdés hizo en el Alcázar de Madrid una representación particular de *Amor es más laberinto*; FERRER VALLS, Teresa et al. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Disponible en: <<http://catcom.uv.es/consulta/recordlist.php>> (Acceso: 20 de noviembre de 2021).

Llopis en Barcelona²¹ –, en 1715 y 1725.²² Se conservan numerosas sueltas impresas y manuscritas.²³ *De Amor es más laberinto* hay una suelta impresa por Diego López Haro – posible heredero de Tomás López Haro y situado como este en la calle Génova de Sevilla, activo entre 1730-1745.²⁴ *De Los empeños de una casa* hay otra suelta impresa en Sevilla por José Padrino, impresor entre 1748 y 1775, también en calle Génova.²⁵ Hay otra suelta impresa por la Viuda de Leefdael en la Casa del Correo viejo (Sevilla) y sin fecha, pero sabemos que esta impresora ejerce entre 1729 y 1733.²⁶ Una copia manuscrita nos permite saber que el autor de la segunda jornada de *Amor es más laberinto* fue su amigo y protector el dramaturgo Juan de Guevara.²⁷ La práctica colaborativa entre dramaturgos era habitual y sugiere la inserción de la autora en el panorama dramático público masculino. El segundo volumen también contiene la *Loa de la Concepción*, representada hacia 1675 en México en casa de don José Guerrero.²⁸

La tercera parte, que no contiene teatro, se titula *Fama y obras póstumas* (1700) y fue impresa a cargo de Manuel Ruiz de Murga, gracias a la iniciativa del sacerdote y amigo Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa,²⁹ quien participó en otras tres ediciones

²¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, Barcelona: Josep Llopis, 1693, BHM, Tea 1-111-7; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, Sevilla: Herederos de Tomàs Lopez de Haro, 1695-1722, BHM, FMR 42.

²² CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Amor es más laberinto*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Segundo tomo de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Barcelona: Josep Llopis, 1693, BNE, R/17568; FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», p. 93.

²³ MOLL, Jaime, *Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española*, *Boletín de la Real Academia Española*, t. XLIV, n. 171 (1964), t. XLV, n. 175 (1965), t. XLVI, n. 177 (1966), n. 367.

²⁴ HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *La imprenta en Sevilla: ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresos desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el año de 1800*, Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales, 1892, p. 65; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Amor es más laberinto: Comedia famosa del Fénix de la Nueva España*, Sevilla: Diego López de Haro, BNE, T/14805/14.

²⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, Sevilla: José Padrino, 1741-1779, BNE, U/8664. En el ejemplar de la Biblioteca Nacional hay anotada una fecha de impresión (1740) aunque en la copia de la Universidad de Oviedo que citamos está fechada en 1748. Esto indica que la obra se siguió editando, lo que suscita el interés de nuestra investigación por ver la difusión y el alcance de su obra.

²⁶ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, RAE, M-RAE, 41-IV-57(2). Para la actividad de la impresora, véase: HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *La imprenta en Sevilla*, pp. 57, 66, 76-7, 134. ESTABLÉS SUSÁN, Sandra, *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, p. 332.

²⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Amor es más laberinto*, BNE, MSS/14944, fol. 1; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, BNE, MSS/16019.

²⁸ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español: (1500-1994)*, p. 528.

²⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y obras póstumas*, Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700, BNE, R/19245.

y en una reimpresión (1731) de sor María de Ágreda.³⁰ En el volumen se incluye una biografía de la autora a cargo del jesuita y dramaturgo Diego Calleja.³¹

En 1990, Schmidhuber encontró otra versión de la suelta titulada *La Segunda Celestina*,³² con un final anónimo distinto del que había terminado Juan de Vera y Tassis, editor de la única versión que se conservaba hasta la mencionada fecha, dramaturgo y censor de comedias y obras teatrales como las de Margarita Ruano. La comedia en cuestión había sido empezada por Agustín de Salazar y Torres y formaba parte de un encargo para la reina Mariana de Austria, pero el dramaturgo murió en 1675, antes de poder terminarla.³³

El reciente análisis estilo-métrico y de estudio de redes femeninas realizado por Hernández-Lorenzo y Byszuk demuestra que no fue otra que sor Juana quien añadió el final anónimo a la versión hallada por Schmidhuber.³⁴ Estas autoras no solo sostienen que sor Juana fue autora del final de la comedia, sino que realizó modificaciones en la totalidad del texto.³⁵ La comedia pudo representarse en 1676, como menciona el amigo y editor de sor Juana, Castorena y Ursúa (aunque llamándolo poema y no comedia) en el prólogo a la edición de *Fama y Obras Póstumas* de 1700:

Un poema que dejó sin acabar Don Agustín de Salazar, y perfeccionó con graciosa propiedad la poetisa, cuyo original guarda la estimación discreta de Don Francisco de las Heras, caballero del orden de Santiago, regidor de esta villa, y por ser proprio del primer tomo, no le doy estampa en este libro, y se está imprimiendo para representarse a sus majestades.³⁶

Sor Juana ya sugería su autoría de esta obra a través del personaje llamado Muñiz en el segundo sainete de *Los empeños de una casa*: «Pero la Celestina que esta risa / os

³⁰ AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, dir. José Simón Díaz, Universidad Complutense de Madrid, 1992, p. 133; FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», p. 93. La edición cuenta con extensas aprobaciones y tiene privilegio de impresión, volviéndose a imprimir en 1701 (Barcelona y Lisboa), 1710 y 1714 (Madrid y Barcelona), y dos veces más en Madrid en 1725.

³¹ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 211.

³² SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «'La segunda Celestina'. Hallazgo de una comedia de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar», pp. 315-324;

³³ HERNÁNDEZ-LORENZO, Laura, BYSZUK, Joanna, «Challenging stylometry: The authorship of the baroque play *La Segunda Celestina*», p. 1.

³⁴ *Ibidem*, pp. 4-5.

³⁵ *Ibidem*, p. 9. Al tratarse de un hallazgo tan reciente, no hemos podido incluir el estudio de la totalidad de la obra recientemente atribuida a la autora, por lo que lo posponemos para futuros análisis.

³⁶ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y Obras Póstumas*, Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1700, BNE, R/19245, fol. 67r.

causó, era mestiza / y acabada a retazos / y si le faltó traza, tuvo trazos, / y con diverso genio / se formó de un trapiche y un ingenio».³⁷ *Sufrir más por valer más* es una comedia atribuida a sor Juana en un catálogo manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.³⁸ No obstante, parece obra de fray Jerónimo de la Cruz y Mendoza, como confirma la obra *Comedias nuevas escogidas*, impresa en 1669 en Madrid por José Fernández de Buendía.³⁹

Los tres autos sacramentales atribuidos a sor Juana se escribieron entre 1680 y 1688 por encargo y para ser representados. *El Divino Narciso* – impreso suelto en México en 1690⁴⁰ – fue encargado por la condesa de Paredes y escrito en 1688 para representarse en Madrid alrededor de 1689 en el Corpus ante la corte y los reyes. La impresión de este auto no es póstuma, ya que sor Juana fallece en 1695. Esto aumenta el nivel de reconocimiento de la autora en vida. En la loa, el personaje del Celo pregunta por qué la obra se escribe en México y se representa en Madrid. Religión responde aludiendo al encargo de escribir a modo de estrategia de autorización sutil: «De la obediencia es efecto [la obra] / no parto de la osadía».⁴¹ Se conservan dos sueltas de este auto impresas con su loa, aunque sin fechar, por Francisco Sanz, impresor real en Madrid entre 1671 y 1699 en la calle de la Paz.⁴² Hay una edición barcelonesa posterior, en 1691, según Hormigón.⁴³ Recientemente, Héctor Luis Pineda Cupa ha investigado la modificación de este auto

³⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, pp. 232-233.

³⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 380.

³⁹ HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Comedias nuevas escogidas. Parte 31*, Madrid: José Fernandez de Buendía, 1669, BNE, R/22684, pp. 73-115; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, pp. 580, 591, 710; SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «‘La segunda Celestina’. Hallazgo de una comedia de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar», pp. 315-324; MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», p. 351.

⁴⁰ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 380. BECCO, Horacio Jorge, *Poesía colonial hispanoamericana*, México: Fundación Biblioteca Ayacuch, 1990, p. 279. Sobre la publicación y representación de este auto, véase: «Poema de la única poetisa americana, musa dezima, Soror Juana Inés de la Cruz» [1682], *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2012, 5, p. 168. La fecha de primera impresión de algunas de las obras de sor Juana baila en función de la fuente. Mientras que la fecha oficial de su impresión de este auto con su loa en *Inundación Castálida* es 1689, la edición de Linkgua de 2012 cita 1685 como fecha de impresión: CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El Divino Narciso* [1689], Barcelona: Linkgua, 2012, p. 7. El Museo Nacional del Teatro reconoce 1690 y 1691 como fechas de impresión en México y España respectivamente. Disponible en: <<https://museoteatro.mcu.es/el-divino-narciso/>> (Acceso: 16 de octubre de 2022).

⁴¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Loa para el Auto sacramental de El Divino Narciso*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, III, Autos y Loas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 121.

⁴² CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto sacramental de El Divino Narciso* [1689], Madrid: Francisco Sanz, s.a., BNE, T/1626; AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI - XVIII)*, pp. 141, 303. En el apartado «Localización de los comercios de libros, de los puestos callejeros y de las Imprentas» de esta tesis doctoral (página 141) se dice que la actividad de Francisco Sanz en calle de la Paz se sitúa entre 1671 y 1706, mientras que en la página 303, en la parte dedicada al impresor, se indica que su actividad se desarrolló entre 1671 y 1699, pero, en cualquier caso, antes del siglo XVIII.

⁴³ HORMIGÓN, Juan Antonio, *Autoras en la historia del teatro español: (1500-1994)*, pp. 520-1.

hallada en un manuscrito de la religiosa sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo y Guevara (1671-1742).⁴⁴

El cetro de José y *El Mártir del sacramento*, fueron escritos también entre 1680 y 1688.⁴⁵ El segundo se representó en Madrid en 1689. En la loa se saluda a Carlos II, María Luisa de Borbón-Orleans y Mariana de Austria.

Su teatro breve comprende catorce loas representadas e impresas: las publicadas en *Inundación Castálida*, las correspondientes a los tres autos y las sueltas publicadas en el *Segundo Volumen*. También incluye los sainetes para la comedia *Los empeños de una casa* (representados en los entreactos) y *Sarao de cuatro naciones*, baile de fin de comedia, impreso en Sevilla en 1691, según Urzáiz, al igual que la *Loa a los años de la reina madre*, la *Loa a los años del conde de Galve* y la *Loa celebrando la Concepción de María Santísima*. La comedia *Los empeños de una casa* se representó en 1683 acompañada por una loa previa, la *Loa celebrando la entrada en México del nuevo virrey, conde de Paredes*. El mencionado baile fue escrito probablemente por Juan Vélez de León. Es posible que las obras cuya impresión Urzáiz fecha en 1691 se imprimiesen en la imprenta de Tomás de Haro (fl. 1679-1693). Creemos que puede tratarse de una confusión de fechas con el segundo volumen publicado por Tomás Haro en 1692.⁴⁶

La extensa obra dramática de sor Juana salió a la luz pública en la península, pero su fama como dramaturga se había fraguado en México. Así lo refleja la impresión de *El Divino Narciso* en 1690, solo un año después de haberse publicado la primera parte de las obras completas. El elevado número de impresiones posteriores indica que su *sello autorial* llegó a ser rentable económicamente para las imprentas españolas. Esto se suma a que había un interés por parte de ciertas figuras para publicar su obra. Semejante explosión de escritura y representaciones estuvo totalmente condicionada por la escritura por encargo y mecenazgo, algo muy habitual en el mundo literario del periodo.

A pesar de la ausencia de *copyright* hasta inicios del siglo XVIII – en Inglaterra se establece antes y, en el XVIII, se oficializa y es cuando llega a países como Francia y España –, el estatuto profesional del autor se estaba fraguando en el siglo XVII gracias a

⁴⁴ PINEDA CUPA, Héctor Luis, «El Cuaderno de Enciso: Un productor de presencias en torno al agravio», comunicación presentada en *The Sixteenth Biennial Symposium of GEMELA: Women beyond borders*, Valencia, 6-7 octubre de 2022 (en prensa).

⁴⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 47; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 380.

⁴⁶ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, pp. 380-1, 708.

la difusión que proporcionaba la imprenta, la importancia del teatro, la oficialidad de las fiestas y los mencionados encargos de las autoridades en una búsqueda de comunión entre literatura, arte y poder, fruto del clima de dirigismo estatal y control de la producción cultural.⁴⁷ Los escritos femeninos encajaron en estas empresas, pero con una marcada diferencia de género. Teresa de Ávila se había ocupado a finales del siglo XVI de despejar el camino para la aceptación canónica de la escritura monacal femenina. No resulta rara, pues, a pesar de los conflictos derivados de su condición de mujer y religiosa, la influencia de sor Juana en el ámbito del teatro. Sus compañeros de profesión le dedican un homenaje póstumo en su *Fama: Jerónimo Montforte y Vera*, con una elegía; Marcos de Lanuza Mendoza y Arellano, conde de Clavija y miembro del Consejo de Hacienda, con un romance panegírico; el dramaturgo Lorenzo de las Llamosas, nacido en Lima y vinculado con la Corte de Carlos II, también participó en el homenaje póstumo.⁴⁸ Son igualmente notorios los poemas laudatorios en el *Segundo Volumen y Fama Póstuma*.

De especial interés para nosotros es la influencia estética de sor Juana en el teatro de María do Ceo, enmarcado también en el modelo calderoniano.⁴⁹ Dicha influencia no solo funcionaba en el plano estético, sino que formaba parte de la recepción portuguesa de la influencia hispana. Dado el impacto de su difusión peninsular, sor María do Ceo pudo haber leído a sor Juana en alguna de las ediciones de Lisboa (Miguel Deslandes, 1701), Sevilla, Madrid, Zaragoza, Barcelona y Valencia. Ello sirve como hipótesis para la difusión de un teatro que, a pesar de reflexionar sobre la posición cultural desigual de las mujeres, integraba también valores misóginos de la contrarreforma.

1.1.2. Un programa de escritura pública

La última parte de la primera edición de *Inundación Castálida* incluye una serie de textos – «Dedicatoria», «Razón de la fábrica» y «Explicación del Arco» – que son las partes en que se divide el poema «Neptuno Alegórico» (fig. 40).⁵⁰

Octavio Paz afirmó que sor Juana escribía para la corte, no para el tablado, que representaba en los palacios de la aristocracia y que sus personajes confirmaban los valores sociales sin transgredir la estética del decoro. Sin embargo, esta constatación es

⁴⁷ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 133-134.

⁴⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, pp. 259, 413, 456, 496.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 244.

⁵⁰ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, pp. 321-8.

incorrecta, pues aunque no había una disolución total de los valores hegemónicos, sí que se daba una tensión ideológica, moral, política, filosófica. Además, los espacios son más porosos de lo descrito por el pensador. Esta situación obliga a desmentir su sentencia:

Esta fue la corta demostración que esta imperial metrópoli consagró obsequiosa al excelentísimo señor Marqués de la Laguna, meritísimo virrey, y capitán general de esta nueva España. Y la idea, en que se estrecharon sus gloriosas proezas: librando el venerabilísimo cabildo el desempeño de su amor en futuros servicios, y actuales peticiones al cielo, para la prosperidad y vida de tanto príncipe.⁵¹

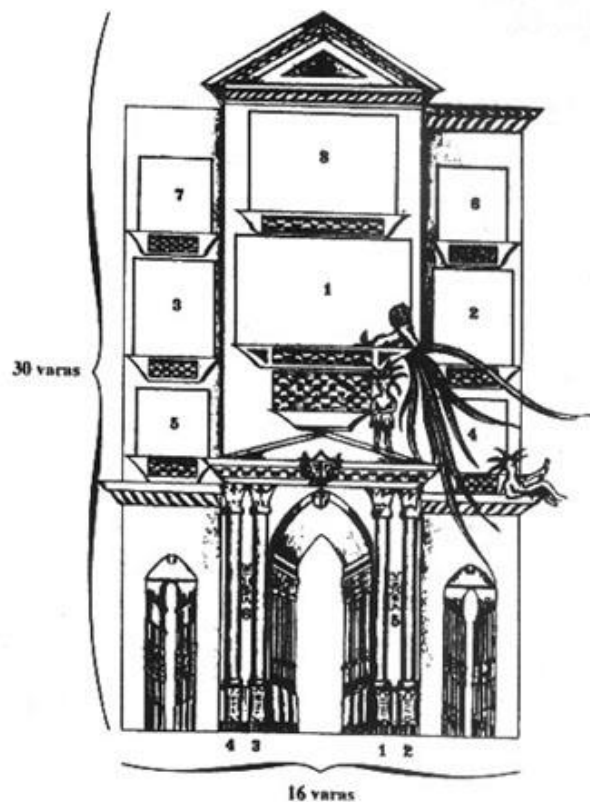


Figura 40. *Reconstrucción del arco Neptuno alegórico* (1680). Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neptuno_aleg%C3%B3rico.jpg (Acceso: 31/01/2023).

⁵¹ *Ibidem*, pp. 320-1.

Paz aludía a la metateatralidad como característica específica del teatro sorjuanino,⁵² lo cual es falso, ya que era un lugar tan común en el teatro profesional que había llegado a penetrar las piezas conventuales de las dramaturgas. Ejemplos evidentes son los de sor Marcela, sor Francisca y Ana Caro. Por citar uno en boca del gracioso Ribete, que habla del personaje que él mismo representa: «¿No habrá lacayo valiente? [...] / Estoy mal con enfadosos / que introducen los graciosos / muertos de hambre y gallinas».⁵³

Como en cualquier época, el espacio público moderno era un espacio de poder y violencia simbólica, pero también de tensiones acalladas, donde el pacto y unión entre hombres es fruto de una ficción común que funciona igual que una teoría humoral o mecanicista de los cuerpos.⁵⁴ La autora se dirige al Señor de la Laguna en su descripción de los relieves y escrituras del arco, compuesto por representaciones mitológicas y personajes reales, como él. Lo gráfico representa figuras del poder y no al pueblo, por lo general relegado al papel de receptor:

Porque pudiese en su primera cuna, / consagrarle al Señor de la Laguna / En quien por más decoro / Nace en plata Diana, y Febo en oro. / Que a vuestras plantas postren a porfía, / Cuánto brilla la noche, y luce el día. / Allí se ven los griegos inhumanos, / Dando alcance a los míseros troyanos, / Que del futuro engaño presagientes / De los griegos ardientes, / Sienten en las centellas del acero / Anuncios del incendio venidero. / Y eligen el seguro / En la interposición del alto muro / Que de sonoras clausulas formado / Y luego desatado / Al son de disonante artillería / Soltó discordia lo que ató armonía / Allí el hijo de Tetis arrogante / Al de Venus combate, y fulminante / Tantos le arroja, rayos / Que en pálidos desmayos / Ya el troyano piadoso / Casi a Lavinia hermosa sin esposo / Dejará y en un punto / Sin rey a Roma, a Maro sin asunto; / Si de nube auxiliar en seno oculto / No escondiera su bulto / Y burlara el deseo / Del atrevido hijo de Peleo / El padre de los vientos poderoso / Cuanto más ofendido, más piadoso.⁵⁵

⁵² PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas*, p. 1068.

⁵³ CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, en ESCABIAS TORO, Juana (ed.), *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, Sevilla: Benilde, 2017, p. 203; RODRÍGUEZ CAMPILLO, María José, «Creadoras en la dramaturgia femenina de los Siglos de Oro y sus mecanismos de metateatralidad para reaccionar contra lo establecido: Ana Caro», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 23, 2020, p. 153.

⁵⁴ SANTOS ROMÁN, Jesús Miguel, «Acerca del concepto de naturaleza en Thomas Hobbes», *Espíritu LXII*, 145, 2013.

⁵⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, p. 324.

El recurso a la mitología se combina con mensajes de alabanza al destinatario del poema, de quien la autora elogia su labor como mecenas:

Que tiene la deidad por alto oficio / Oponer a un agravio un beneficio. / Lo cual en vos se mira ejecutado, / Pues no soborna el mérito al agrado; / Sino que por mil modos / Sois como el sol benigno para todos. / En el otro tablero / Empresa que es héroe verdadero, / El espumoso Dios, a quien atentos / Obedecen los mares, y los vientos, / A los centauros doctos, que, del fiero, / Alcides no el acero, / Con que la clava no adorna de arrogancia / Huyen, sino el furor de la ignorancia; / Cuya fiereza bruta / Ofende sin saber lo que ejecuta: / Dulce les da acogida, / Con una acción salvando tanta vida. / Viva gallarda idea / De la virtud, Señor, que en vos campea; / Pues con piadoso estilo / Sois de las letras el mejor asilo.⁵⁶

De carácter gráfico y epigramático, estas escrituras se exponían en pedestales y lienzos: «Este, Señor, Triunfal Arco / que artificioso compuso / más el estudio de Amor, / que no el amor del Estudio». La monja humanista lo describe como un «Cicerón sin lengua», «Demóstenes mudo», «Prometeo de lienzos», «Dédalo de dibujos».⁵⁷ Georgina Sabat de Rivers atribuye esta influencia retórica a Gracián, además de incidir en la integración de lo socialmente divergente como hecho constitutivo de la fiesta barroca.⁵⁸ En la fiesta barroca, dicha integración en la totalidad social de lo marginal mostraba una voluntad de suavizar posibles elementos transgresores. Así lo muestra la relación escrita por Sebastián de Horozco, con motivo de una fiesta del 13 de agosto de 1566, donde bailaron algunas prostitutas y se liberó a algunos presos.⁵⁹

Si el ‘escritor humanista’ era el elemento central en la realización de la propaganda educativa con dimensión pública, al ser mujer, este se convierte en una rareza, una monstruosidad que, como las prostitutas y los presos, pretende ser finalmente integrada – como autora – en la empresa barroca.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 325.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 320-321. La predilección por esta figura se opone pues a la de Zayas, quien, como decíamos, no parece seguir demasiado su línea moral.

⁵⁸ SABAT DE RIVERS, Georgina, «‘El Neptuno’ de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», *University of Dayton Review*, 16, 2, 1983, p. 63.

⁵⁹ *Ibidem*.

1.2. Autorización, defensa de la escritura y temas profemeninos

Al final de *Amor es más laberinto*, se despide del público el capitán de la guarda, Tebandro, con unos versos que nos recuerdan la conciencia autorial de quien escribe, explícitamente feminizada, además: «Y perdón, rendida / os pide la pluma que, / contra el genio que la anima, / por serviros escribió, / sin saber lo que escribía».⁶⁰ La autorización está plagada de falsa modestia e ironía, también en *Los empeños de una casa*, cuyo título es un guiño a Calderón: «Inspírame alguna traza / que de Calderón parezca / con que salir de este empeño!»⁶¹ Esta autoburla sobre la supuesta dificultad narrativa de la comedia, ha dado lugar a la interpretación de Stephanie Merrim y, posteriormente, Esther María Villegas, sobre la distancia irónica en esta autora.⁶² Son muchas las ocasiones en las que elabora estrategias de autorización. Únicamente citaremos esta alusión a las licencias de representación en el auto *El mártir del sacramento*, donde el personaje alegórico Fantasía dice:

La imagen de tu propia Fantasía, / que en ella impresa estoy tan vivamente, / que parezco aparente / cuerpo, que de aire forma vapor craso, / pues la imaginación suele hacer caso; / y más ahora, con la conveniencia / que a alegóricos entes da licencia, / sin violar a la Historia su pureza, / pues no añade ni quita a su entereza / el que, suspenso en tu melancolía, / a ti te hable tu propia Fantasía.⁶³

El uso de los términos «impresa» y «licencia», haciendo juegos de palabras con los de «fantasía» e «imaginación», indican la voluntad de la autora de bromear con los tópicos de autorización. Como hemos tenido ocasión de ver, esta comedia se escribe hacia 1688, se representa en 1689 y se imprime por vez primera en 1692.

El otro modo de autorización habitual es la apropiación de motivos de la Querrela, muy presente en la *Autodefensa espiritual* (1682), aunque también en *Carta Atenagórica* (1690) y *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691).⁶⁴ Pero su teatro también contiene diversas muestras. En él se perciben los dos arquetipos clásicos: la virtud femenina y la

⁶⁰ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 471.

⁶¹ *Ibidem*, p. 252-3.

⁶² VILLEGAS DE LA TORRE, Esther M^a, «Transatlantic Interactions», pp. 110-112.

⁶³ CRUZ, Sor Juana de la, «El mártir del sacramento. San Hermenegildo», en CRUZ, Sor Juana de la, *Obras Completas*, III, p. 143.

⁶⁴ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa Espiritual* [1682], edición de Aureliano Tapia Méndez, México: El Troquel, 1992; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Carta Atenagórica* [1690], México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995; CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Philotea de la Cruz», *Fama y obras póstumas*, fol. 16.

mujer corrompida, malvada y demoníaca, desarrollada por Zayas. Sor Juana destaca el primero de ellos: Leonor, modelo intelectual y autorretrato; Fedra, amante de Teseo. Estos personajes presentan rasgos similares a los de Ana Caro o Leonor de la Cueva, y encarnan valores considerados virtuosos en una mujer: la firmeza ante el deseo masculino, tanto del asaltante como del seductor. La resistencia al deseo o más bien su negación por parte de la mujer era considerada virtuosa en muchas culturas, y tanto el consentimiento como el estupro implicaban una deshonra y la mujer era considerada una mujer pública, es decir, prostituta. Sin embargo, los personajes femeninos como Leonor son relevantes porque desean de manera activa, y se resisten al deseo del otro cuando este no encaja en sus aspiraciones.

Los empeños de una casa, ha sido calificada por Schmidhuber de «comedia de falda y empeño»,⁶⁵ por el protagonismo de sus personajes femeninos. Sin suscribir esta categoría; que dice mucho de la problemática del género a la hora de escribir, creemos que la comedia sí refleja en la escritura una serie de ansiedades sobre la feminidad. La omnipresente temática amorosa no es una obsesión de sor Juana, sino que se repite en otras dramaturgas, aunque no en todas. Este *topos* se introduce a través de los desengaños amorosos, que son una vía, si no la vía, para entrar en la autorrepresentación del sujeto sexuado.⁶⁶ Esto resulta fundamental para entender cómo las mujeres del siglo XVII que tuvieron acceso a la red literaria hicieron uso de esta para reflejar su conciencia de la desigualdad sexual.

Las damas reflejan ecos de virtud: Leonor, cuyo amor por Carlos Olmedo es constante, a pesar de la negativa de su padre, retoma la imagen de un amor imposible con reminiscencias de la tradición medieval de Eloísa y Abelardo, que deviene posible gracias al avance del deseo de los amantes. Ana, cuyo amor es caprichoso y mudable, encarna el tipo de mujer construido por el ideario misógino contra el que se articula la comedia de Leonor de la Cueva *La firmeza en el ausencia*, pero al final se redime.

En la defensa del amor, tema común al teatro barroco, se camufla un ataque sutil contra la moral del encierro y contra el matrimonio concertado: «De Carlos enamorada, / perseguida de don Juan, / con mi enemiga en casa, / con criadas, que me venden, / y mi hermano, que me guarda». Ana, obligada a quedarse en casa, y Leonor, obligada a casarse

⁶⁵ SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *Sor Juana, dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño"*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.

⁶⁶ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», pp. 352-4.

con quien no quiere, se enamoran del mismo hombre. Frente al deseo de Leonor está el de su padre, un noble que pretende elegir al futuro esposo: «Y porque acaso mi padre, / que ya para darme estado / andaba entre mis amantes / los méritos regulando».⁶⁷ Estos temas, herederos, como venimos diciendo, de la defensa de las mujeres propia a la Querrela, no pueden entenderse separadamente de la autorización *ad feminam* y la autorrepresentación de las autoras vigente en el teatro.

Alter ego de sor Juana, Leonor pronuncia su conocido monólogo lleno de elementos autobiográficos: es pobre pero erudita y tiene acceso a la cultura de la élite. También es humanista y heredera de la Querrela, defiende la libertad de la escritura, la formación y la cultura femeninas. El criado de don Carlos, Castaño, intentará persuadirlo de que se case con la adinerada Ana, pues Leonor tiene cuatro bachillerías. La declaración de amor de Leonor se centra en la valentía y belleza del amado: «Porque ajando las facciones / con un varonil desgarró, / no consintió a la hermosura / tener imperio asentado». Ya con cierta distancia irónica, al parecer, añade: «Como en un hombre está / lo hermoso como sobrado» (p. 148).

Además de la construcción de sus personajes femeninos, el propio Teseo, en su monólogo inicial de *Amor es más laberinto*, rinde homenaje al género femenino al referirse a su lucha contra las Amazonas: «El vencer a una mujer / es el mayor merecimiento» (p. 351). *El Divino Narciso* contiene elementos de la sensibilidad profemenina, como el recurso al género neutro para referirse al pecado original. La autora no menciona ni a Adán ni a Eva, pero habla del «pecado del primer hombre».⁶⁸ Esta desviación del lugar común que asigna a la mujer un sitio fijo en la figura de la pecadora merece tenerse en cuenta y no parece azarosa, sino consciente, dada la conocida defensa de la virtud femenina por parte de esta y otras autoras.⁶⁹ Dicha defensa no es separable de la cuestión de la escritura, pues es un modo más de autorización intelectual.

Sor Juana entró en contacto con el cartesianismo gracias a la influencia y amistad de don Carlos de Sigüenza y Góngora, profesor de Astronomía y Matemáticas en la Academia Mexicana, y a quien le fue encargado el otro arco efímero para la bienvenida de los virreyes. Puede que la influencia del sujeto cartesiano – un *cogito* dualista que separa el alma del cuerpo – le sirviera como herramienta para cuestionar la desigualdad

⁶⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 150.

⁶⁸ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto Sacramental de El Divino Narciso*, p. 135.

⁶⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 321.

intelectual de los sexos.⁷⁰ En este sentido, el dualismo cartesiano sería un punto de apoyo para superar la división sexual procedente de la teoría de los humores omnipresente en la Medicina, teoría que convivió con el paradigma mecanicista y fue complementaria de este. Esta asimilación se explica, a nuestro entender, porque, como ocurre con el humanismo, el *cogito* es un concepto masculino, pero fue apropiado por una serie de mujeres, convirtiéndose en un *cogito* híbrido.

La tendencia a cuestionar la diferencia sexual de las almas se repite en su obra poética: «Cifra de las nueve Musas, / cuya pluma es admirable / arcaduz, por quien respiran / sus nueve acentos suaves; / claro honor de las mujeres, / de los hombres docto ultraje, / que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte».⁷¹ Esta desnaturalización sexual atacará los fundamentos médicos y filosóficos que afirmaban la debilidad femenina presentes en autores como Huarte de San Juan.

Su prosa también contiene alusiones a la razón femenina: «Pero los privados y particulares estudios ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres?»⁷² Su poema *Primero sueño*, el único que reconoce haber escrito por voluntad –y no por mandato, continuando la retórica de la autobiografía espiritual que se percibe en casi todas las dramaturgas⁷³–, y que es considerado su texto más reflexivo y brillante, también expresa esto mismo.⁷⁴ En palabras de Juan Ignacio Morera, «el mensaje de un alma sin diferencia sexual» deja paso a un «sujeto concreto, el yo enunciador del relato», el cual «habita un cuerpo femenino».⁷⁵ Para Stephanie Merrim, sin embargo, este poema, al igual que otros textos de sor Juana, recrea una lucha entre personajes simbólicos y mitológicos femeninos y masculinos, con un triunfo final aunque no verdadero de lo masculino y luminoso sobre lo femenino y nocturno.

Estas categorías son puestas en crisis por la propia sor Juana al referirse a las pirámides iluminadas del mundo nocturno, símbolos de libertad: «The pyramids change

⁷⁰ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 169; BEUCHOT, Mauricio, *Sor Juana, una filosofía barroca*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 74.

⁷¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Romance: Aplaudes, lo mismo que la Fama, en la sabiduría sin par de la señora doña María de Guadalupe Alencastre, la única maravilla de nuestros siglos», en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, p. 205.

⁷² Cfr. MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», pp. 327, 329.

⁷³ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 168.

⁷⁴ En *Primero sueño*, sor Juana recrea el viaje nocturno del Alma, rodeada de la presencia de deidades y figuras femeninas, y el triunfo final del Sol-Dios masculino. La simbología sincretista y neoplatónica influida por Kircher (*Iter Exstaticum Coeleste*) y Góngora (*Soledad primera*), reviste este poema cuyo final no termina de anular el momento de negatividad nocturna. *Ibidem*, p. 229.

⁷⁵ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», p. 345.

valence in the nightworld, passing from dark to light. At the same time, dark assumes the positive connotations of freedom and free will». ⁷⁶

1.2.1. Giros misóginos: el teatro como reflejo de una ideología sexual conservadora

Aunque sor Juana sea un ejemplo de lo contrario – baste leer *Hombres necios que acusáis* o muchos otros ⁷⁷ – hay también, dado que era un discurso casi omnipresente en la época, retazos de misoginia que dificultan un análisis unidireccional desde un punto de vista ideológico. Esto muestra, una vez más, que el texto teatral barroco es por excelencia ambiguo, ambivalente, y su interés radica en el laberinto que su interpretación supone, moviéndose en un juego de espejos y velos. En *El Divino Narciso*, Eco, encarnación del demonio junto con Amor Propio y Soberbia, planea presentarse ante Narciso, que lleva, como Jesús, cuarenta días sin comer. Ahí es donde tiene cabida este cliché misógino: «Que la tentación, ¿quién duda que sea más fuerte, si en forma de una mujer tienta?» ⁷⁸



Figura 41. *Tarasca para la procesión del Corpus de 1683*, AVM, 002-199-007. Disponible en http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=146415&num_id=41&num_total=48 (Acceso: 02/02/2023).

⁷⁶ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 210.

⁷⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, pp. 245-7. Igualmente, en *Desengaños* de Zayas, Lisis denuncia que los hombres corrompen a las mujeres y luego las acusan de ser inconstantes. Véase: MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 115.

⁷⁸ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto Sacramental de El Divino Narciso*, p. 149. Sor Juana asume a Ovidio (entre otras fuentes) y a Natalio Conti (a quien cita en otras obras); FERNÁNDEZ ZAMBUDIO, Josefa, «Textos e intertextos para seducir en El Divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz», *Tonos digital*, 37, 2019, p. 5.



Figura 42. Leonardo Alegre, *Tarasca para la procesión del Corpus de 1689*, AVM, 002-198-019. Disponible en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=146417&num_id=43&num_total=48 (Acceso: 02/02/023).

Lógicamente, la sentencia se contradice con el *argumentum ad feminam* que caracteriza otros textos de sor Juana. La imagen nos remite a las tarascas que adornaban las procesiones del Corpus: figuras fantásticas, dragones con pechos y ubres que representaban el mal, el pecado, la carne, el demonio (figs. 41 y 42). Covarrubias las define así:

Una sierpe contrahecha, que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo. Díjose así porque espanta los muchachos [...]. Los labradores, cuando van a las ciudades el día del Señor, están abobados de ver la tarasca, y si se descuidan suelen los que la llevan alargar el pescuezo y quitarles las caperuzas de la cabeza, y de allí quedó un proverbio de los que no se hartan de alguna cosa que no es más echarla en ellos que ‘echar caperuzas a la tarasca’.⁷⁹

La misógina es Eco, la seductora demoníaca, que encarna un doble mal para la autora: la misoginia y la mujer malvada. Ella describe a Abel, Enós, Abraham y Moisés, personajes masculinos llenos de fe y capaces de sacrificarse por Dios, ejemplos masculinos de cristianización contra el paganismo.

Sin embargo, la condena de la mujer malvada no se da siempre: un ejemplo de lo contrario lo vemos en *El cetro de José*, donde, tras narrarse la expulsión del paraíso, Dios reprocha a Adán haber preferido «de tu mujer el antojo» a obedecer su mandato divino. Después, la voz divina anuncia que Luzero (Lucifer) y la mujer se llevarán mal: «Y entre la muger y tú / impondré perpetuos odios. [...] / Que, entre ti y la muger odios poniendo / ella ha de quebrantarte la cabeça».⁸⁰ Por tanto, la mujer, no la virgen, será símbolo de lucha contra el demonio, no su aliada, como ocurre en las opiniones misóginas.

El cruel rey Minos, personaje conservador de *Amor es más laberinto*, elige siete doncellas y siete mancebos al año para sacrificarlos al minotauro y vengar la muerte de su hijo a manos de los atenienses. Teseo, siguiente víctima, al ser príncipe de Atenas, vale por catorce. Tras ser liberado por Ariadna y resolverse el conflicto, el rey le pregunta qué quiere y él, pudiendo pedir todo el reino, pide la mano de la infanta Fedra. Cuando le preguntan a Teseo si lo liberó el rey, él dice que fue su hija (refiriéndose a Ariadna, quien se había enamorado de él y lo había salvado): «Que tiene más valor quien / perdona, que quien castiga». Ariadna, al enterarse de que Teseo prefiere a su hermana, pide la mano de Baco. El rey no experimenta ningún aprendizaje a lo largo de la obra, sino que, además

⁷⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1461.

⁸⁰ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El cetro de José*, pp. 142-143.

de personificar valores conservadores, continúa siendo cruel; es el representante de la misoginia. Como en *Los empeños de una casa*, los personajes femeninos se contraponen en sus maneras de amar: Fedra es constante y resignada, mientras que Ariadna idea estratagemas y conspira para conseguir a su amado y, al final, fracasa.

Este contraste entre modelos de mujer también encarna una visión ligada a la moral de encierro. La figura paterna aparece en *Los empeños de una casa* con don Rodrigo, padre de Leonor, más atento a su honor que al deseo de su hija, que es lo que esta comedia pone en juego. Incluso, hablando con Pedro, le riñe por robar a su hija, aunque lo justifica: «Que acudir a los cauterios, / es cuando se reconoce / que ya no hay otro remedio».⁸¹

Otra perspectiva misógina está presente en criados y graciosos, quienes encarnan una visión reaccionaria que llega a ser satírica y cínica, pero no tan patética como la de los padres, hermanos o tíos, representantes de un reaccionarismo más serio. Estos son burlescos, jocosos, y transmiten un aire de verdad soterrada, esa verosimilitud que se dice por medio de la burla. El conservadurismo funciona como recurso cómico frente a los valores progresistas o admitidos de personajes virtuosos de clase alta. En definitiva, a pesar de los argumentos profemeninos que pone en juego, tanto autorizando la escritura como tratando temas relevantes, el teatro dramático escrito por mujeres no deja de integrar la vuelta a un discurso sexual conservador que convive con aquellos.

1.2.2. Un deseo acallado

En el teatro de sor Juana aparece un deseo femenino dirigido, bien hacia Dios, bien hacia un hombre. En este caso, será un deseo noble y, por tanto, virtuoso.⁸² En boca de Ana, segunda dama de *Los empeños de una casa*, pone la autora un brillante monólogo sobre la ceguera de la voluntad que recuerda a Calderón, de quien fue lector Schopenhauer: «Es ciega la voluntad. / Tras mí, como sabes, vino, / amante y fino, don Juan, / quitándose de galán / lo que se añade de fino, / sin dejar a qué aspirar / [...] a la ley del albedrío, / porque si él es ya tan mío, / ¿Qué tengo que desear?»⁸³ La irracionalidad de las pasiones, el dominio de la voluntad sobre la razón y el racionalismo, es el desequilibrio que inaugura

⁸¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 276.

⁸² Recordamos que esto tiene una notable excepción: el deseo de Fenisa, personaje de la comedia de María de Zayas, quien no es ejemplo de virtudes, sino de vicios.

⁸³ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 138.

la comedia por medio de lo que denominamos la transgresión inicial, causante de los enredos y que será suturada gracias al triunfo de un amor puro sobre el irracional.

La idea predominante es la ceguera de la voluntad.⁸⁴ El siglo XVII es época de tratados de las pasiones del alma y de obsesiones por su control. También de considerar – con las herramientas del mecanicismo y el racionalismo – engañosa la dimensión sentimental que se reivindicaría un siglo después y que despunta en las comedias, de las que dice Maravall que la tradición poética aristotélica y horaciana del *delectare-docere* se reflejaban en el teatro, donde los afectos eran el motor para mover a los hombres.⁸⁵ El deseo de la mujer será el eje del teatro en María Egual, Ángela de Acevedo, María de Zayas, y, por supuesto, en sor Juana. Este lugar común del teatro barroco adopta en todas ellas matices profemeninos, puesto que asumen el deseo como algo problemático y propio, a pesar de los intentos racionalistas – presentes en las mismas obras y que, en ocasiones, toman un cariz religioso – por contenerlo. El *Sarao de las cuatro naciones* nos da una pista que pone fin a *Los empeños de una casa*: afirma la superioridad del amor firme sobre la razón: «Aquel que vence solo con querer / pues sobre razón le sobra el poder».⁸⁶

Hay, pues, dos tipos de amor, y el buen amor no es el mudable – ya que este exceso conduce a la locura –, sino el constante, ligado al amor virginal y celestial. Aun así, este supone un triunfo sobre la razón, por lo que la pasión encuentra en la obra de sor Juana una justificación posible. Esta autora no es, pues, superficialmente, una racionalista. No obstante, si considerásemos el control religioso de las pasiones como otra ramificación más de la gran empresa racionalizadora del cuerpo por medio de la fe, sí podría verse aquí un intento de racionalismo soterrado, que fracasa en el mundo, porque el amor llega como un sentimiento desmedido, incomprensible, contradictorio, lleno de inconvenientes y nunca es correspondido. Como ocurre en Zayas, en *Los empeños de una casa* también hay un soneto que se extrae como poema independiente. El poema, titulado «Que consuela a un celoso, epilogando la serie de los amores», confirma que hay algo más

⁸⁴ Lacan, barroco anacrónico, distinguió tres pasiones: el amor, el odio y la ignorancia, con sus posibles y frecuentes combinaciones bajo la forma de la ambivalencia o *hainamoration*. Frente a esta, el psiquiatra hablaba de *senti-miento*, considerándolo falso. LACAN, Jacques, *El Seminario. Libro 17. El Reverso del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 144.

⁸⁵ Que el auge de la novela sentimental se produce en el Siglo de las Luces y que el control de las pasiones se reivindique en un siglo donde se percibe un descontrol radical en todos los aspectos de la existencia son dos fenómenos que indican la coexistencia y el diálogo de opiniones y perspectivas aparentemente contradictorias. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 174.

⁸⁶ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 290.

grande que desborda la razón. El irracionalismo prefigura un sentimiento de pérdida de sí mismo y descentramiento que es plenamente romántico: «La pasión vence en el ámbito corporal mientras la razón lo hace en el espiritual».⁸⁷

1.2.3. El tapado en diálogo con la cazuela

El recurso a los graciosos con su cinismo de clase supone un contrapunto o *comic relief* a la solemnidad de la comedia. Estos personajes sirven para conectar con el auditorio y mantener el ritmo de la trama, ya que van haciendo y deshaciendo enredos y comunicando mensajes con papeles y noticias.⁸⁸ En ocasiones, siempre dirigiéndose al público, trasladan opiniones peligrosas y juegan con la ambigüedad, también la sexual.

Como se ha mencionado anteriormente, el travestismo masculino estaba peor visto que el femenino debido al afeminamiento de los actores, gremio tenido ya de entrada por inmoral. En *Los empeños de una casa*, el gracioso Castaño conecta con el público cuando, disfrazado, para ocultarse de la justicia, de la bella y culta Leonor, se dirige a las mujeres de la cazuela. Esto nos muestra que, aunque el concepto de mascarada se asocie históricamente a la feminidad, este no es únicamente femenino, sino que afecta a la performatividad de género en su conjunto. En este ejemplo, el actor travestido se dirige al público: «¡Qué les parece, señoras, / este encaje de ballena?» (p. 255). Aunque, en opinión de Juan Ignacio Morera de Guijarro, el travestismo masculino fuese menos habitual que el femenino, en otra autora de este corpus, Ángela de Acevedo – en su obra *El muerto disimulado* – también hay un personaje representado por un galán que se viste de mujer.⁸⁹

La burla del gracioso Castaño – «Mariquita, aqueste bobo / al Tapado representa» (p. 256)⁹⁰ – entronca con una definición física de la mascarada femenina de Riviere, no como algo corporal, sino como una actitud que pone en obra la representación: «Temor llevo de que alguno / me enamore» (p. 258). Esta alusión llena de ambigüedad sexual lleva la burla al extremo hasta el punto de que don Pedro lo confunde con Leonor y llega

⁸⁷ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», p. 357; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, p. 93.

⁸⁸ TACÓN GARCÍA, Antía, «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 7, 2020, pp. 135-158, p. 140.

⁸⁹ ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, s.d., BNE, T/19049, fols. 21, 29.

⁹⁰ BASS, Laura, WUNDER, Amanda, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World», p. 126, nota c. La tapada se confunde aquí con el Tapado (Antonio Benavides).

a pedirle matrimonio. Cuando se resuelve el enredo, se descubre el disfraz y los enamorados pueden casarse con el permiso de su padre, que finalmente accede, restableciendo el orden inicialmente roto. Finalmente, Castaño confiesa que aún tiene esperanzas de casarse con Pedro: «No faltes tú, pues que yo / no falto a lo que prometo» (p. 286). Se proyectaban públicos motivos de controversia en la tapada, figura transatlántica que en ciudades como Sevilla, Madrid y Lima reflejaba las ansiedades sociosexuales derivadas de las transformaciones urbanas y el desplazamiento desterritorializado de algunas de ellas, como han visto Laura Bass y Amanda Wunder:

Although it is impossible to determine how much art imitated life or life imitated art, there can be no doubt that the theater intensified the public's focus on the *tapado* controversy and contributed to the dramatic effect of the fashion in the streets.⁹¹

Si dicha opinión se difundió, como sostiene Laura Bass, gracias al teatro, nosotros contamos con dos interpretaciones de estos signos en sor Juana: una asume que lo femenino es falso, entroncando así con la crítica de los afeites, que ordenaba que la mujer se tapase, pero condenaba dicha práctica cuando se convertía en estrategia de seducción.⁹² Independientemente de que dicha crítica, presente en sus poesías con el mismo argumentario de la patrística – «la que finge tez resplandeciente» – así como en *Los empeños de una casa*, sea o no misógina, al tratarse de una autora, como sor Juana, defensora de la educación y otros valores profemeninos, la posición desde la que se ataca esta costumbre puede variar sustancialmente respecto de otras tradiciones vituperantes con las portadoras de adobos. Ello no implica, claro está, que, por el mero hecho de ser mujer, una autora tuviese automáticamente una visión filógina.⁹³

La otra interpretación destapa la performatividad inherente a la masculinidad y la feminidad, ambas entendidas como partes del teatro del mundo. La dimensión ficticia de los roles de género coincidía con un sentimiento de desengaño generalizado en el Barroco, que asociaría todas las cosas a un pacto ficcional, tanto la dimensión psicológica de las pasiones del alma, como la naturaleza del hombre y de la sociedad. Todo sería fruto de un juego lingüístico, de un racimo que agrupa por medio de la imaginación las diferentes mónadas que somos.⁹⁴ Lo performativo es, sin embargo, la única representación posible

⁹¹ BASS, Laura, WUNDER, Amanda, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World», p. 126.

⁹² RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 45.

⁹³ *Ibidem*, pp. 134-135.

⁹⁴ SANTOS ROMÁN, Jesús Miguel, «Acerca del concepto de naturaleza en Thomas Hobbes», pp. 98, 102-103.

del mundo. Lejos de querer afirmar que sor Juana defendiese en sus textos este nominalismo, sí detectamos un clima de opinión basado en la sensación de ficción, engaño y representación, que está presente tanto en la psicología de Hobbes como en el teatro y el panorama barroco en general. La solución de las dramaturgas a lo que en su extremo se convierte en un *contemptus mundi*, consistiría en una afirmación de la verdad de la fe.

1.2.4. Transgresión sexual y percepción del público

Al fugarse con Carlos, Leonor, protagonista de *Los empeños de una casa*, arriesga su honor faltando a los deseos de su padre. En realidad, está rechazando las vetustas leyes de nobleza familiar y abrazando los nuevos valores reflejados en las comedias, basados en una unión amorosa que, aunque casta, es libre. La heroína aspira a liberarse de las ataduras del matrimonio pactado por la generación previa. Por otro lado, no menos necesaria para la acción, está la reacción de los hombres – el padre y Pedro – que niegan el deseo de las mujeres al defender la moral de encierro y el matrimonio concertado. Aunque se planteen en un espacio de ficción, estos valores estaban, como se ha visto, en boca de los moralistas.

La ruptura transgresora se gana el favor del público. No obstante, esta no se da siempre de la misma manera, ya que su condición de posibilidad depende de ciertos límites que van cambiando en función de la perspectiva que se adopte. Si tomamos en cuenta el discurso moral sobre las comedias, lo transgresor es el amor ilícito, que era rebatido con opiniones misóginas. Si, en cambio, tomamos en cuenta los mismos discursos misóginos sobre el encierro y la negación de la erudición femenina, la transgresión está en la heroína – Leonor – que los refuta. Lo que ocurre es que su contestación se basa en negar precisamente aquello por lo que se le acusa; por tanto, el ideal de virtud femenina basado en la castidad permanece como argumento y no se discute.

Esta multiformidad e hibridez de la transgresión la hace ir y venir en un giro constante, aunque con altibajos. Se dan niveles de transgresión como capas de interpretación y no una sola ruptura unificada ni definitiva. Sor Juana asumió su condición de género como algo casi inherente a la escritura y el cultivo del humanismo que practicó: «La monja se propuso ganar voluntades y apasionarlas por su caso raro: una mujer sabia.

En el mundo barroco novohispano de su época se ofreció a sí misma como asombro, especulación, maravilla, misterio».⁹⁵

1.3. El triunfo de la monarquía católica a través del teatro sorjuanino

Se ha aludido al mensaje místico y lírico de sus loas y autos sacramentales. Ahora bien, estos también se recubren con el anuncio del triunfo católico sobre el paganismo amerindio y la herejía en general. Loas y autos fueron dos géneros ligados a la celebración del Corpus y que exaltaban la fe católica, impregnados de la influencia proselitista del teatro jesuítico.⁹⁶ Estas manifestaciones, que hunden raíces en el teatro litúrgico medieval, supusieron la adopción del sincretismo junto con la defensa del sacramento eucarístico y el resto de los dogmas de Trento.⁹⁷ El título de la suelta *El Divino Narciso*, impresa en Madrid por Francisco Sáez, reza:

Auto sacramental *El Divino Narciso* por alegorías, compuesto por el singular Numen, y nunca dignamente alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana, de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasterio del Señor de San Gerónimo en la Imperial Ciudad de México.⁹⁸

La presentación de la autora como «singular Numen, y nunca dignamente alabado ingenio, claridad y propiedad de frase castellana» en la portada (fig. 43) sigue unas convenciones retóricas que encontramos en otras portadas suyas, no siendo así en el resto de las obras, tanto impresas como manuscritas, de las dramaturgas de nuestro corpus. En el caso de sor Juana, encontramos dos ejemplos más que contienen una mención similar a su excelencia y fama como escritora. Se trata de una autorización externa realizada por los impresores que apostaban por la difusión de esta obra, cuyo motor inicial venía impulsado por la condesa de Paredes, como se ve en sus cartas dirigidas a su prima la duquesa de Aveiro y a su padre, Vespasiano Gonzaga.⁹⁹ La autorización de los editores españoles sirve para presentarla de cara al público lector, poniéndose atención en su calidad poética: «Fénix de la Nueva España», en el caso de *Los empeños de una casa*, impresa por José Padrino (fig. 44), y de la edición igualmente sevillana de *Amor es más laberinto*, impresa en los talleres de Diego López de Haro entre 1724 y 1756 de (fig. 45).

⁹⁵ SABAT DE RIVERS, Georgina, «‘El Neptuno’ de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», p. 73.

⁹⁶ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», p. 350.

⁹⁷ PAZ, Octavio, *Generaciones y semblanzas*, pp. 1084-1805.

⁹⁸ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El Divino Narciso*, fol. 1r.

⁹⁹ FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», p. 87.

AVTO SACRAMENTAL
DEL DIVINO NARCISO;
POR ALEGORIAS.

COMPUESTO POR EL SINGVLAR NVMEN,
y nunca dignamente alabado ingenio, claridad,
y propiedad de frase Castellana,
de la Madre

JVANA INES DE LA CRVZ,
RELIGIOSA PROFESSA EN EL MONASTERIO
del Señor San Geronimo de la Imperial Ciudad
de Mexico.

LOA PARA ESTE AVTO

Personas que hablan en ella.

El Occidente.
La America.

El Zelo.
La Religion.

Musicos.
Soldados.

*Salen el Occidente Indio galan con Corona, y la America à su lado, de India bizarra, con man-
tas, y capotes, al modo que se canta el Tzotzil. Siéntase en dos sillas, y por una parte, y otra
baylan Indios, è Indias, con plumas, y sonaxas en las manos, como se haze de
ordinario esta Dança, y mientras baylan canta la Musica.*

Musi **N**obles Mexicanos,
cuya Estirpe antigua,
de las claras luzes
del Sol se origina;
pues oy es el año
del dichoso dia,
en que se confagra
la mayor Reliquia;
venid adornados
de vuestras Divisas,



y à la devocion
se vna la a'egria,
y en pompa festiva
celebrad al gran Dios de las Semillas.
Musi. Y pues la abundancia
de nuestras Provincias
se le debe al que es
quien las fertiliza;
ofreced devotos,
pues le son debidas,

A

de

Figura 43. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso*, Madrid:
Francisco Sanz, s. a., BNE, T/1626, fol. 1r.

COMEDIA FAMOSA.

4

LOS EMPENOS DE UNA CASA.

DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ,
Phenix de la Nueva-España.

Hablan en ella las Personas siguientes.

Don Carlos.
Don Juan.
Don Pedro.

Don Rodrigo.
Doña Leonor.
Doña Ana.

Celia.
Hernando.
Castaño.

Dos Embozadora.
Dos Choros de
Musica.

JORNADA PRIMERA.

Salen Doña Ana, y Celia.
D. Ana. Hasta que venga mi hermano,
 Celia, le hemos de esperar.
Celia. Pues ello será velar,
 porque él juzga, que es temprano,
 la una, ó las dos; y á mi ver,
 aunque es grande ociosidad,
 viene á decir la verdad,
 pues viene al amanecer.
 Mas por qué aora te dió
 esta gana de esperar,
 si te entras siempre á acostar
 tu y le espero sola yo?
Ana. Has de saber, Celia mia,
 que aquesta noche ha fiado
 de mi todo su cuidado,
 tanto de mi afecto ha.
 Bien sabes tu, que él salió
 de Madrid, dos años há,
 y á Toledo, donde está,
 á una cobranza llegó,
 pensando luego volver,
 y así en Madrid me dexó,
 donde estando sola yo,

y poder ser vista, y ver,
 me vió Don Juan, y le vi,
 y me folicitó amante,
 á cuyo pecho constante
 atenta correspondi:
 quando ò por no ser tan llano,
 como el pleito se juzgó,
 y lo cierto, porque no
 queria irse mi hermano:
 porque vive aquí una Dama
 de perfecciones tan summas,
 que diceñ, que faltan plumas,
 para alabarla, á la Fama.
 De la qual enamorado,
 aunque no correspondido,
 por conseguirla, perdido
 en Toledo se ha quedado:
 y porque yo no citavieste
 sola en la Corte sin él,
 ò porque á su amor cruel
 de alguna alivio le fuesse,
 dispuso el que venga aqui
 á vivir yo, que al instante
 di cuenta á Don Juan, que am ante



NA 108 8458
1711-1715

A vios

Figura 44. Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, Sevilla: José Padrino, 1741-1779, BNE, U/8664, fol. 1r.

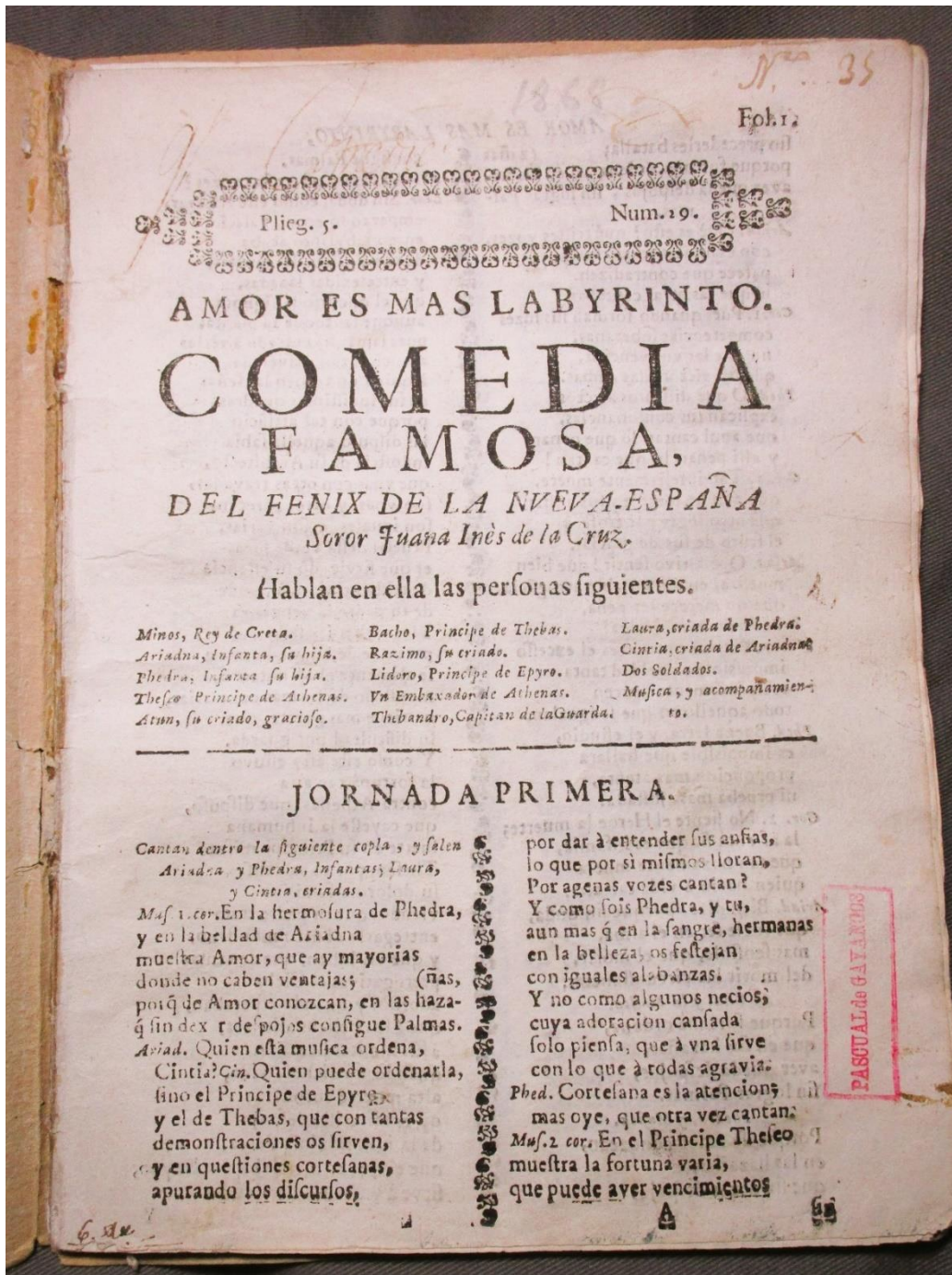


Figura 45. Sor Juana Inés de la Cruz, *Amor es más laberinto: Comedia famosa del Fénix de la Nueva España*, Sevilla: Diego López de Haro, 1724-1756, BNE, T/14805/14, fol. 1r.

Al comienzo de la loa para el auto *El Divino Narciso*, los músicos se dirigen a los mexicanos, en un acto de reconocimiento de la dignidad de un territorio perteneciente a la cristiandad, y en el marco de la mentalidad expansionista del imperio: «Nobles mexicanos, cuya Estirpe antigua, de las claras luces, del Sol se origina». La loa celebra la comunidad imperial católica formada por Occidente y América: «Celebrad al gran Dios de las Semillas». Entre todos los dioses, el más grande es el que la monarquía católica «sustenta» (fol. 1r).

Previamente al reconocimiento de Dios por parte de todos, una confusión arma el breve nudo de la pieza: Religión cree que tanto Occidente como América son idólatras e intenta disuadirles: «Como siendo el Celo tú / sufren tus Christianas iras / ver que vanamente ciega / célebre la Idolatría [...]. Occidente poderoso / América bella y rica / que vivís tan miserables / entre las riquezas mismas / dejad el culto profano / a que el demonio os incita» (fol. 1v). La trama hace creer esta idea al espectador, ya que, al ver al personaje Religión, ninguno la reconoce. Religión no cesa en su empeño de reducir sus provincias a su culto, a lo que ambas se niegan: América le dice a Occidente que no le haga caso a Religión y mantenga sus cultos. Entonces Celo declara la guerra, pues no quieren la paz tal y como ellos la proponen, es decir, con el culto cristiano e hispánico: «Viva España, su rey viva» (fol. 2v).

Por último, la declaración de guerra se anula cuando todos se dan cuenta de que todos rinden culto al mismo Dios, pues el gran Dios de las Semillas es el de la iglesia católica. Momentos antes de que se resuelva el enredo, tras una acotación que resalta el poder del imperio frente a los indios – «Trabada la batalla salen indios huyendo y españoles en su alcance, y detrás el Occidente retirándose de la Religión y América del Celo» (fol. 2v) –, entra en juego la cuestión de la libertad, concepto que sor Juana impulsa gracias a la apropiación que de este hizo la opinión católica después de Trento y, en particular, la compañía de Jesús:

Aunque llore cautiva / mi libertad, mi albedrío / con libertad más crecida / adorará mis deidades [...]. Yo ya dije, que me obliga / a rendirme a ti la fuerza / y en esto claro se explica / que no hay fuerza ni violencia / que a la voluntad impida / sus libres operaciones / y así aunque cautivo gima / no me podrás impedir / que acá en mi corazón diga / que adoro al gran Dios de las Semillas (fol. 2v).

Inicialmente, la loa repasa la multiplicidad de símbolos vegetales y divinidades de fertilidad que contrastan con la idea de un dios monoteísta, aludiendo incluso al término

aristotélico de *alma vegetativa*.¹⁰⁰ Un pseudo-sincretismo que combina politeísmo y cristianismo se refleja en los temas del sacrificio y la sangre, pero los sacramentos del bautismo y la comunión se exaltan como causa final de toda religiosidad y subsumen lo anterior, considerado un momento inferior en su desarrollo. Gruzinski ha señalado la insuficiencia del sincretismo para explicar la complejidad de matices presente en el intercambio cultural, simbólico y religioso con el Nuevo Mundo.¹⁰¹ Esta obra contiene, así, una visión progresista de la historia como desarrollo de la cultura grecolatina y prehispánica hacia el cristianismo posterior de la monarquía hispánica, versión perfeccionada de lo previo, una especie de pre-hegelianismo: «En la coronada villa / de Madrid, que es de la fe / el centro y la regia silla / de sus católicos reyes / a quien debieron las Indias / las luces del Evangelio / que en Occidente brillan».¹⁰²

El auto *El Divino Narciso*, similar a un coloquio para profesión de novicias, introduce el lugar común de la unión de Dios (Narciso) y el alma (Naturaleza Humana). Su historia de amor es un tema casi constante en piezas conventuales. La unión místico-amorosa viene antecedida por la muerte de Narciso y la tentación de Eco – apoyada por Amor Propio y Soberbia – que prolonga la figura mitológica pagana de la enamorada de Narciso, en su dimensión celosa y rencorosa tras el rechazo del dios. Eco, por despecho, saca a la luz la polémica de la cristianización de los territorios amerindios, para sembrar la división religiosa. Esta es una creencia propia del Barroco y presente en el pensamiento político moderno – de tradición medieval pero que resurge tras la crisis del proyecto humanista – de Maquiavelo, que concebía la religión como una herramienta para unificar territorios y lograr la paz social. El maquiavelismo, que instrumentalizaba la religión afirmando su valor político a partir de una base escéptica, estaba presente en otras autoras europeas, como Margaret Cavendish, quien, según ha sostenido Conal Condren, lo asumió a partir del pensamiento político de su marido.¹⁰³ Pero, en sor Juana Inés de la

¹⁰⁰ Aunque fuese pagano, Aristóteles, a través de Santo Tomás, era una autoridad fundamental de la Iglesia católica y en la formación escolástica de la autora.

¹⁰¹ GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* [1988], México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 302.

¹⁰² CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Loa para el Auto sacramental de El Divino Narciso*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, III, Autos y Loas*, pp. 120-121.

¹⁰³ NORBROOK, David, «Women, the Republic of Letters, and the Public Sphere in the Mid-Seventeenth Century», *Criticism*, 2004, 46, 2, pp. 229-230.

Cruz, esta idea conecta con la concepción de una crisis de las instituciones políticas y un intento de reforma por parte de sectores ligados a ideas humanistas.¹⁰⁴

Después de así divididos, / les insistí a tales sectas, / que ya adoraban al sol, / ya el curso de las estrellas, / ya veneraban los brutos, / ya daban culto a las peñas, / ya a las fuentes, ya a los ríos, / ya a los bosques, ya a las selvas, / sin que quedara criatura, / por inmunda o por obscena, / que su ceguera dejara, / que su ignorancia excluyera; / y adorando embelesados / sus inclinaciones mismas, / olvidaron de su Dios/ la adoración verdadera.¹⁰⁵

Tras el triunfo de los vencedores (Naturaleza humana y Divino Narciso) sobre los vencidos (Eco y sus demonios) se impone la comunión. Narciso exhorta a todos a representar el sacrificio que hizo dando su sangre y su cuerpo por amor: «Veneremos tan gran sacramento, y al nuevo misterio cedan los antiguos».¹⁰⁶

El cetro del Joseph, escrito para representarse en el Corpus, también constituye un interesante texto propagandístico. En la loa que lo precede, el personaje Idolatría retoma la cuestión de la religiosidad amerindia proponiendo una perspectiva sincretista y haciendo uso de conceptos teológico-filosóficos como *ley de gracia* y *ley natural*, que dan nombre a sus personajes.¹⁰⁷ En el auto, Profecía anuncia la buena nueva a las «tribus» y al «mundo entero» (pp. 165-6). Se combinan elementos precolombinos con la historia bíblica de Adán, Abraham y Joseph con la esposa de Putifar, quien trató de seducirlo. También se explica el origen del pan (metáfora de la eucaristía) que finalmente se ofrece en un banquete de José con sus hermanos y su padre, anticipando la última cena y la transformación futura del pan en la primera eucaristía (p. 148):

El Pan (oh qué confusiones) / ha de dejar de ser pan: / si acaso se interpone / la corrupción, que / otra a forma tome, / repudiada la primera, / ya después que se transforme; / no quedará pan; pues ¿cómo / que un pan de vida propone? / dejar de ser pan el pan / fácil es, si se corrompe (p. 162).

¹⁰⁴ LUTZ, Heinrich, *Reforma y Contrarreforma. Europa entre 1520 y 1648*, p. 48; PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 229; MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, Madrid: Gredos, 2011, cap. XI, pp. 37-39.

¹⁰⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto de El Divino Narciso*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, III, Autos y Loas*, p. 143.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 212.

¹⁰⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El cetro de José*. Está escrito en pliego suelto y la edición sin datos que manejamos está numerada de la página 131 a la 170.

En esta empresa de cristianización de América, Luzero (Lucifer) y Conjetura (su acompañante) temen el triunfo de las predicciones de José: «¿Has escuchado Luzero / tan confusos vaticinios? [...] / Todos, al fin, se reducen / en aquel primer principio, / de que Dios intenta al hombre / dimir de su delito [...]. / Pues si el mana tuvo / sabores distintos / este un sabor tiene / pero es infinito» (pp. 167-168). El éxito del catolicismo sobre el paganismo forma parte del dispositivo de control político mediante una razón instrumental que utiliza la religión para garantizar la cohesión social, en este caso, en el Nuevo Mundo: «Aquí es alimento, / y manjar Dios mismo» (p. 170).

También posee connotaciones político-propagandísticas, aunque mezcladas con reflexiones teológicas y filosóficas, *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*. La loa se inicia con la discusión de dos estudiantes, un agustino y un tomista. Un tercero que viene a superar dialécticamente los argumentos de los anteriores, haciendo una apología final de la eucaristía.¹⁰⁸ El debate partía del dilema de si es más importante la pasión y muerte de Cristo o el sacramento que hace que este pueda encarnarse en la eucaristía. Al final se integran ambos como parte de un conjunto coherente, puesto que el segundo es consecuencia del primero. Se da así una unidad racionalizadora de la fe, integrando dos posturas aparentemente contrarias, otra manifestación del sincretismo de esta autora.

Además de afirmar el valor de la comunión, la loa pone sobre la mesa el tema colonial con personajes como Hércules – más allá de sus columnas no había mundo –, Colón – que, en el mito imperial hispánico, lo descubre – y los soldados. A continuación, el auto – recordemos que la primera noticia que tenemos de su representación es Madrid en 1689 – ensalza explícitamente la política internacional de los Reyes Católicos en el territorio colonial. Pero, sobre todo, recrea la historia del rey godo y mártir Hermenegildo, convertido al catolicismo, y su padre Leovigildo, arriano. Será la herejía el tema central; de hecho, uno de los personajes se llama Apostasía. Hermenegildo anuncia este asunto central: «Y amparo de los cristianos / que de la secta arriana / tan acosados se miran» (p. 243). El mito visigodo como motor de la nación española vuelve entre los siglos XVI y XVII. Esto forja una identidad imaginaria basándose en la nostalgia de un pasado esplendoroso situado como el origen de lo español.¹⁰⁹

¹⁰⁸ CRUZ, Sor Juana de la, *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* [1692], en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, III. Autos y loas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 233-313.

¹⁰⁹ SÁEZ, Adrián J., *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 2019, pp. 100-124.

Este martirio une simbólicamente la nobleza del pueblo godo con la virtud del catolicismo. En este sentido, Verdad dice: «Y pues Hermenegildo, / de virtudes ejemplo, / nos hizo a todas una» (p. 311). Y Misericordia: «¡Gócese, alegre España, / y sus Reyes excelsos, / que en la Sangre de un Mártir / la Púrpura tiñeron» (p. 312). El mártir cristiano sirve, como los Reyes Católicos, para establecer una unidad ideológica, un discurso que aspira a ser hegemónico y transmite un mensaje de cohesión monárquica. Es en este sentido que Hermenegildo llega a llamar a su padre «traidor comunero» (p. 309), reconectando con el apelativo de la revuelta de los comuneros contra Carlos V en 1520. De este modo, se persigue la unión de todas las potenciales disidencias bajo un denominador común: cualquier disidente será considerado enemigo de la fe y traidor de la unidad monárquica y deberá eliminarse.¹¹⁰

El racismo está presente en el auto, que asocia la conversión de un rey godo con la identidad hispana. Toda esta legitimación política del mito imperial está presente en la obra. En la loa para el auto *El mártir del sacramento*, de vuelta en España, Colón dice: «Tus rubias arenas beso».¹¹¹ La alusión a la cualidad de rubio desentierra la connotación racista que subyace a la asociación de cristianos viejos, lindos, vizcaínos e hijosdalgo, con los blancos y rubios frente a los tornadizos o conversos, que serían morenos y de piel aceitunada. Esta distinción, puramente virtual, era efectiva para la construcción de una temprana identidad prenatal basada en el dinasticismo y la fe e impulsada con la expansión colonial. Ello dio como resultado la exclusión etnocultural que había tenido precedentes en un racismo inquisitorial antijudío – entre otros – tanto hispano como europeo, tanto civil como eclesiástico. En palabras de escritores contemporáneos como Diego García y Escobar del Corro: «raza maldita» o «raza infecta».¹¹² En *El Divino Narciso*, Naturaleza Humana hace otra alusión racista al color de la piel: «Mas no estés atendiendo / si del sol los ardores me coloran; / mira que, aunque soy negra, soy hermosa, / pues parezco a tu imagen milagrosa».¹¹³

El panorama europeo era complejo: «Una Europa que, si bien cultiva el neocapitalismo, el racismo o la mentalidad pequeñoburguesa, hace florecer sus antídotos:

¹¹⁰ Sobre la pervivencia del mito de los comuneros, véase: MARTÍNEZ, Miguel, *Comuneros. El rayo y la semilla (1520-1521)*, Gijón: Hoja de Lata, 2021.

¹¹¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Loa para el auto El mártir del sacramento, San Hermenegildo* [1692], en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, III. Autos y loas*, p. 223.

¹¹² PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 228.

¹¹³ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto de El Divino Narciso*, p. 157.

los valores democráticos, la filosofía dialéctica y la cultura».¹¹⁴ Supuestos antídotos, ya que no impidieron, sino más bien, coexistieron con sus contrarios: Colón anuncia que Europa debe salir del antiguo error de pensar que no hay más mundos o imperios. Esto, que podría relacionarse con la identidad criolla o con un cierto humanismo, se puede leer también como la prolongación de la identidad española, cuyos poderes estaban ansiosos por anexionar territorios: «¡Albricias, Europa, albricias! / ¡Más mundos hay, más imperios!»¹¹⁵ Análogamente a la superación de los límites del «imperio» por el descubrimiento de las Indias, el sacramento eucarístico supera el dolor de la pasión y el sacrificio de Cristo, quien, además, comió el pan antes de morir, por lo que la primera eucaristía precede a la muerte y triunfa simbólicamente sobre esta.¹¹⁶ El español bozal – también presente, como veremos, en Ana Caro – y el azteca funcionan como recursos cómicos en villancicos y poemas de sor Juana.¹¹⁷

En la *Loa a los virreyes*, titulada en algunas ediciones *Loa a los años del Excelentísimo Señor conde de Galve que parece precedió a la comedia que se sigue* [se refiere a *Amor es más laberinto*], la autora pide al nuevo virrey que gobierne bien. Que la ciudad ponga su corona imperial «al americano cuello», que la plebe y la nobleza logren la dicha «de vuestro feliz gobierno». La comedia y los entreactos sitúan la obra en un espacio palaciego y con unos fines propagandísticos concretos. La función simbólica de estas ceremonias era indispensable, ya que situaba al virrey como representante, en ausencia del monarca, de la cabeza del cuerpo social y también como representante indirecto del poder religioso. El virrey solía asistir a determinadas profesiones de fe, hecho que utilizó sor Juana para defenderse de las acusaciones por recibir visitas de virreyes en el convento.¹¹⁸ Por lo tanto y, a pesar de la evidente finalidad de esta loa, la petición concreta de buen gobierno al virrey no es elogiosa, sino, al contrario, de cara al pueblo, exige un comportamiento adecuado por parte de un representante político de primer orden.

La loa de *Los empeños de una casa* compara la Dicha y la virreina: «La que hoy viene a casa / se tiene por más divina / que humana, como deidad / sabrá decir, de sí

¹¹⁴ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 250.

¹¹⁵ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Loa para el auto El mártir del sacramento*, p. 224.

¹¹⁶ CRUZ, Sor Juana de la, *Loa para el Auto El Divino Narciso*, p. 111.

¹¹⁷ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», pp. 334, 337.

¹¹⁸ BRAVO ARRIAGA, María Dolores, «Un sermón de profesión de monjas del siglo XVII: la retórica de la perfección», *Caravelle*, 76-77, 2001, pp. 392-3.

misma / a cuál de nosotros cuatro / Debe ser atribuida». ¹¹⁹ El hijo de los virreyes viene al mundo para pisar la «cerviz» de las Indias. Aunque se pudiera ver en algunos pasajes una exigencia al nuevo gobierno, ello no elimina la dimensión que reluce en los textos que, más que orgullo criollo, expresan sumisión – retórica y simbólica, pero con implicaciones políticas – a la autoridad española en la metrópoli. El mencionado orgullo se puede ver como reflejo del espíritu comunero que ya se encuentra, no sin crítica, en Covarrubias, ¹²⁰ como ha señalado Nieves Martínez de Olcoz para el caso de la loa al *Divino Narciso*. ¹²¹

En definitiva, se unifican aquí tres elementos: la exaltación de la fe católica frente al paganismo, la legitimación del poder imperial de la monarquía hispánica y la jerarquización racial a partir de afirmación de valores ligados a supuestas diferencias en función de la procedencia étnica y la religión practicada. Todo ello atravesado por la «violencia dulce» de la «máquina de conquista», modo de imposición de una razón instrumental colonial. ¹²² Esto será clave para la justificación editorial de la figura autorial que hemos visto aparecer en las portadas.

1.4. Polémicas: el deseo de escribir censurado

A pesar de haber puesto la escritura al servicio de la exaltación de la fe católica y el elogio de la autoridad, sor Juana se enfrentó a la exigencia de renunciar a la escritura al final de sus días, mandato que cumplió solo a medias. Su conflicto con la Iglesia es claro ejemplo de una transgresión que fue denunciada por las autoridades. El ejemplo más claro no es teatral, sino que consiste en una *Carta Atenagórica* contra el predicador jesuita Antonio de Vieira, publicada y contestada por el obispo de Puebla – sor Filotea – y sor Margarita Ignacia, agustina en el Convento de Santa Mónica de Lisboa. ¹²³ Bajo el seudónimo de sor Filotea, el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, le había censurado su impertinencia al escribir sobre cuestiones de fe, pues era una actividad vetada a las mujeres en la Edad Moderna. ¹²⁴ A pesar de este ataque, ella argumentó que todo lo que

¹¹⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 121.

¹²⁰ La idea de ‘comunidades’ como revuelta prenatal inútil ya está presente en Covarrubias: «Levantamientos de pueblos que, al fin, como no tienen cabeza ni fundamento, se pierden». COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 589.

¹²¹ MARTÍNEZ DE OLCOZ, Nieves, «Hibridación de género(s) en la loa al Divino Narciso: liminaridad instrumental del festejo sorjuanino», celebrada en el Congreso Internacional del GLESOC: Problemas de género(s) en el Siglo de Oro, en Madrid, el día 3 de noviembre de 2021 (en prensa).

¹²² RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco*, pp. 323-325.

¹²³ Sor Margarita Ignacia fue religiosa en el Monasterio de la Rosa. Véase: SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras españolas*, pp. 680-714.

¹²⁴ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «La pluma de Dios» en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *La pluma y la pared*, pp. 185-200.

había escrito, salvo el poema *Primero sueño*, había sido por encargo.¹²⁵ Su *Respuesta a sor Filotea*, donde sor Juana declara que no quiere «ruido con el Santo Oficio»,¹²⁶ se convierte entonces en un alegato en favor de la escritura femenina.¹²⁷

Su «estudiar y más estudiar» tenía como fin llegar «a la cumbre de la Sagrada Teología, pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de las Ciencias y Artes humanas, porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aún no sabe el de las ancilas?». ¹²⁸ La conflictiva relación con su confesor, Antonio Núñez de Miranda, a quien despidió cuando se encontraba bajo el patronazgo de la condesa de Paredes y recuperó más tarde, ilustra las implicaciones de escribir siendo mujer de fama y religiosa en el Seiscientos, tal y como puede verse en la *Autodefensa espiritual* o *Carta de Monterrey* y descubierta en los años ochenta del siglo XX:¹²⁹

Ahora quisiera yo que V. R., con su clarísimo juicio, se pusiera en mi lugar y consultara, ¿Qué respondiera en este lance? ¿Respondería que no podía? Era mentira. ¿Que no quería? Era inobediencia. ¿Que no sabía? Ellos no pedían más que hasta donde supiese. ¿Que estaba mal votado? Era sobredescarado atrevimiento, villano y grosero desagradecimiento a quien me honraba con el concepto de pensar que sabía hacer una mujer ignorante, lo que tan lucidos ingenios solicitaban: luego no pudo hacer otra cosa que obedecer.

Éstas son las obras públicas que tan escandalizado tienen al mundo, y tan edificadas a los buenos [...]. Una loa a los años del Rey Nuestro Señor hecha por mandato del mismo Excmo. Señor Don Fray Payo, otra por orden de la Excma. Sra. condesa de Paredes.¹³⁰

En 1693, sor Juana renuncia a la escritura y pone en venta su biblioteca de más de cuatro mil volúmenes, instrumentos musicales – había hecho comentarios a mano en un libro de teoría musical de Pietro Cerone¹³¹ – y científicos como astrolabios y otras herramientas de observación astronómica, en una clara renuncia de la autora que se

¹²⁵ FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», p. 93.

¹²⁶ BOUVIER, Virginia M., «Sor Juana y la Inquisición: Las paradojas del poder», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, 49, 1999, pp. 63-78.

¹²⁷ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», p. 332; CRUZ, Sor Juana de la, *Obras Completas*, IV, p. 444.

¹²⁸ CRUZ, Sor Juana de la, *Obras Completas*, IV: Comedias, sainetes y prosa, México: Fondo de Cultura Económica, p. 553.

¹²⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor, autodefensa espiritual*, BNE, 12/1237674; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*, p. 67; CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Autodefensa espiritual*, en PAZ, Octavio, «Apéndices», pp. 1312-1321.

¹³⁰ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Autodefensa espiritual*, en PAZ, Octavio, «Apéndices», pp. 1313-1314.

¹³¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor*, p. 244.

comprende considerando los límites de la erudición femenina. El arzobispo Aguiar y Seijas estaba descontento con la autora tras el Motín de 1692 contra la escasez de pan y la especulación. Triunfante tras dicha rebelión, Aguiar se convirtió en una figura relevante en la vida pública, influencia que utilizó para adquirir bienes de religiosas que tuvieran algún conflicto con la autoridad. Al considerar que la escritura de sor Juana era demasiado profana para una monja, Aguiar persiguió su autonomía, protegida por las virreinas y por su padrino Pedro Velázquez de la Cadena, secretario de gobernación. Después del declive político del conde de Galve (1692) y de que su padrino renunciase a la secretaría (1694), el arzobispo consiguió su propósito. La confiscación de bienes vino, además, acompañada de la prohibición expresa de escribir.¹³² Sin embargo, la monja no cumplió el mandato del obispo, puesto que, unos años más tarde, salió a la luz su libro de poemas *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (1695),¹³³ para cuya aprobación colaboraron escritoras religiosas relevantes en el panorama portugués, entre ellas, María do Ceo, con una décima.¹³⁴

A pesar de la conflictividad y el fuego cruzado, el teatro sorjuanino no deja de formar parte de un dispositivo de retórica tanto del poder colonial como de los aspectos ya vistos de la ideología de la monarquía hispana. Así pues, su escritura, transgresora desde algunos puntos de vista, legitimaba la «razón instrumental colonial», desde otros. Y aquí radica la ambivalencia barroca, que nos permite comprender que un mismo texto puede leerse con múltiples lentes y ninguna de ellas da por sí sola una imagen fiel de la verdad, pues esta es poliédrica.¹³⁵ La única polémica que desencadenó su teatro fue, por lo tanto, la autoría que se encontraba detrás: una religiosa escribiendo sobre asuntos paganos.

¹³² RUBIAL GARCÍA, Antonio, «Las monjas se inconforman; los bienes de Sor Juana en el espolio del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas», *Tema y variaciones de Literatura*, 7, 1996, pp. 61-42.

¹³³ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* [1695], edición de Antonio Alatorre, México: Instituto de México, 1994, p. 14.

¹³⁴ El texto, escrito por la mexicana tras su polémica con la Inquisición, está dedicado a la Casa del Placer, comunidad literaria femenina de la que hablaremos con mayor extensión en el apartado dedicado a María do Céu, monja perteneciente a esta.

¹³⁵ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco*, p. 323.

1.5. Pensamiento

Incluimos este apartado, breve para la importancia que merece, ya que su reinterpretación de las ideas filosóficas debe tenerse en cuenta de cara a mejor comprender su vinculación con la opinión. Además, la apropiación y reelaboración del pensamiento por parte de una escritora nos remite a la categoría de sujeto sexuado, pues la mujer era tradicionalmente excluida del discurso filosófico tenido por masculino y académico, igual que otras disciplinas como la teología, la medicina y las leyes.¹³⁶

Octavio Paz vinculaba el sincretismo sorjuanino con su recepción de Athanasius Kircher. Este pensador fue un humanista, teólogo y erudito jesuita de Fulda, ciudad alemana que desde el mandato del príncipe Balthasar von Dernbach se había centrado en la fundación de colegios y la persecución de cripto-protestantes por cargos de hechicería. Además de escribir tratados de filosofía natural como el *Mundus subterraneus* (1678) y de numerología como *Arithmologia sive de abditis Numerorum mysteriis* (1665), ser inventor, científico y estudiar los jeroglíficos, Kircher propuso un sincretismo de corrientes y creencias que asociaban el paganismo con el cristianismo.¹³⁷ Dentro de ello, el neoplatonismo y la influencia del pensamiento en torno a la figura de Hermes Trimegisto, introducido por Marsilio Ficino a partir de su traducción en 1471 del *Corpus hermeticum* (que se creía de origen egipcio, pero ha sido posteriormente datado entre el 100 y el 300 d.C. en Grecia)¹³⁸ y apropiado por humanistas y eruditos como Pico della Mirandola, Girolamo Fracastolo, Bernardino Telesio, Giordano Bruno y Tommaso Campanella.¹³⁹

La influencia hermética en la autora se refleja, por ejemplo, en el *Neptuno Alegórico*. En la primera parte, «la escritora explica al virrey la costumbre de utilizar jeroglíficos para representar «todas las cosas invisibles [...] y por reverencia a las deidades, por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante».¹⁴⁰ Esta referencia

¹³⁶ Desde aquí apelamos a la necesidad de una Historia de la filosofía o del pensamiento hispánico que tenga en cuenta voces consideradas menores. Esto ha sido reivindicado en parte por Fernando Miguel Pérez Herranz, quien, sin embargo, no aborda el pensamiento de las filósofas – salvo Miguel Sabuco, sin decir nada sobre la polémica autorial con su hija Oliva Sabuco – y se queda en el estudio de un canon problematizado pero estrecho. PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, pp. 263, 346.

¹³⁷ KIRCHER, Athanasius, *Aritmología: historia real y esotérica de los números* [1665], Valladolid: Maxtor, 2016; GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid: Siruela, 2019.

¹³⁸ YATES, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética* [1964], Barcelona: Ariel, 1983, p. 19.

¹³⁹ BEUCHOT, Mauricio, *Sor Juana, una filosofía barroca*, p. 71.

¹⁴⁰ SABAT DE RIVERS, Georgina, «‘El Neptuno’ de Sor Juana», p. 68.

a la presencia de un público ignorante indica la existencia de una recepción de información y noticias que cierta visión elitista contraponía, al ser vulgar, a la sabiduría hermética. Se creaban así toda una serie de códigos – propios del lenguaje simbólico barroco – que se exhibían en los espacios públicos y ante espectadores de todo tipo, y cuya recepción de la información era desigual debido a su nivel sociocultural.

El interés de sor Juana por la ciencia nueva incluía la investigación astronómica y las observaciones astrológicas, al igual que en el caso de sor Francisca de Santa Teresa, en cuyas obras teatrales se reflejan.¹⁴¹ Son recurrentes las imágenes mitológicas que establecen una homología entre Neptuno y el virrey, a quien llama príncipe sin dejar de equipararlo con la divinidad y con imágenes solares y celestes. La mitología aparece habitualmente en los códigos barrocos de exaltación del poder.

El teatro también contiene símbolos de este tipo: *El cetro de José* se sitúa en Egipto e incluye alusiones a la adivinación, y al lenguaje encriptado de los jeroglíficos, sintetizándolas con la tradición bíblica. José salvó a Egipto con sus sueños que predecían el futuro con «su divina ciencia»:¹⁴² «La segunda basa a la derecha continúa con la educación del príncipe presentándole en la alegoría de los hijos de Neptuno, los Gigantes, la idea de que [...] el virrey, no puede sino ser ‘padre de pensamientos gigantes’. Son los altos pensamientos los que ‘arrebatan el cielo’, poniendo, una vez más, el énfasis en el intelecto».¹⁴³

La loa que precede a *Los empeños de una casa*,¹⁴⁴ refleja la adhesión jesuítica de la autora. Sus personajes, representaciones alegóricas de facultades o ideas abstractas, se enzarzan en una discusión sobre si es más importante el mérito y la diligencia – representantes de la voluntad, libertad y acción humanas – o el acaso y la fortuna – que representan la imposición del azar, pero también del destino. Sor Juana traslada una discusión filosófica sobre la libertad, plasmando en sus comedias ecos de los debates entre los planteamientos jesuíticos sobre el libre albedrío, que encontraron la oposición dominica en la polémica *de auxiliis*. La defensa de la libertad era, además, un argumento a favor del programa tridentino y contrario a las doctrinas reformadas, cuya visión de la

¹⁴¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto de El Divino Narciso*, p. 143; SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, pp. 410-1.

¹⁴² CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El Cetro de José*, pp. 155, 168.

¹⁴³ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Inundación Castálida*, p. 312.

¹⁴⁴ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 111.

predestinación se consideraba determinista y fatalista. Este planteamiento implicaba un posicionamiento a favor de la fe católica.¹⁴⁵

Sor Juana asumiría el modelo tomista del *Tratado de los Príncipes* traducido al castellano y dedicado al conde-duque de Olivares por Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar,¹⁴⁶ traductor de la *Poética* de Aristóteles en 1624, aunque ella conocería la versión latina. No estamos, pues, ante una escritura que reniegue del poder, sino que subsiste gracias a él y se reafirma en él. La influencia del tomismo aristotélico se refleja también en el teatro. Junto a la obsesión por el exceso de pasión ya analizada – la locura barroca que el racionalismo intenta curar –, los dramas de sor Juana están plagados de referencias filosóficas como el término de *ente de razón*, presente en Francisco Suárez.¹⁴⁷

Una postura política que podemos denominar igualitarista y que parte de un apego por el derecho natural, aparece en el monólogo de Teseo en *Amor es más laberinto*. El héroe, al dirigirse al rey Minos que lo envía a la muerte, afirma que los hombres nacen iguales – «Fue poderoso el esfuerzo / a diferenciar los hombres, / que tan iguales nacieron, / [...] que unos sirvan como esclavos / y otros manden como dueños»¹⁴⁸ – y que la nobleza vale menos que los méritos individuales, así como el príncipe vale menos que el soldado:

Pienso / que es más que decir monarca decirte que soy Teseo / y con más razón, pues haber / nacido príncipe excelso, / se lo deberé a mi sangre / y no a mis merecimientos; / y no he de estimar yo más, / aun siendo mi padre mesmo, / aquello que debo a otro, / que no lo que a mí me debo.¹⁴⁹

El origen de la sociedad no se explica en este monólogo con un pacto. Este pensamiento político naturalista coincide con el de Francisco de Vitoria en oposición al pensamiento contractualista o positivista.¹⁵⁰ El pensamiento de la escuela de Salamanca y de Vitoria, anterior a Hobbes, defiende que el principio de autoridad que garantiza el orden social no es ni el papado ni la religión o cualquier autoridad civil, sino un «derecho

¹⁴⁵ HERMANN DE FRANCHESCHI, Sylvio, «Agustinismo y molinismo. Del uso que los Salmanticenses (1631) hicieron de las enseñanzas de San Agustín contra las tesis de Luis de Molina», *Criticón*, 118, 2013, pp. 81-93.

¹⁴⁶ TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Tratado del Gobierno de los príncipes*, Madrid: Juan González, 1625, BNE, U/2822, fol. 1r.

¹⁴⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, pp. 177, 337.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 350.

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 348-9.

¹⁵⁰ En Hobbes el iusnaturalismo supedita lo racional y lo civil a lo natural y en ocasiones lo equipara. De la *ley natural* y del *estado natural de libertad* surge la *razón*, que da pie a la asociación de hombres para formar el *Leviatán*, que acaba con el caos que ocasiona *Behemot*, la guerra resultante del choque de las libertades individuales en el estado natural que es premoral y presocial. SANTOS ROMÁN, Jesús Miguel, «Acerca del concepto de naturaleza en Thomas Hobbes», pp. 119-122.

de sociedad y comunicación natural» racional e independiente de la religión, posturas de separación iglesia-estado que se acercan a las que defendería Spinoza. «El derecho natural y el civil se diferencian [...] pero ambos ‘son puestos por la razón humana’, señalará poco después Domingo de Soto».¹⁵¹ El monólogo de Teseo se suma a la defensa de la igualdad natural entre los hombres:

No puede adquirirse / el valor, como los reinos [...] / que impusieron en el mundo / dominio, fueron los hechos; / pues siendo todos los hombres / iguales, no hubiera medio / que pudiera introducir / la desigualdad que vemos. [...] porque pensar que por sí / los hombres se sometieron / a llevar ajeno yugo / y a sufrir extraño freno, [...] / no hay razón para creerlo; / porque como nació el hombre / naturalmente propenso / a mandar, solo forzado / se reduce a estar sujeto [...]. Fue poderoso el esfuerzo / a diferenciar los hombres, / que tan iguales nacieron, / [...] que unos sirvan como esclavos / y otros manden como dueños.¹⁵²

Stephanie Merrim apuntaba que el sincretismo del pensamiento de sor Juana tiene mucho que ver con una amalgama de escepticismo, empirismo y cartesianismo, que hacen que ciertas posturas de la autora se alejen de la ortodoxia debido a que, por ser mujer, no se había formado en una academia o escuela universitaria y ocupaba un lugar marginal en la república de las letras.¹⁵³ Estas pinceladas del pensamiento de sor Juana han pretendido relacionar algunas opiniones expuestas por la autora con su posición en la élite cultural hispana. En el Corpus y otras fiestas (figs. 46 y 47), además de la distinción jerárquica establecida por espacios, la saturación de estos códigos impedía a los iletrados un acceso que no fuese velado, enmarcado en el clima simbólico oculto y totalizante de la estética barroca. Este pensamiento no se restringía al ámbito palaciego, sino que transitaba otros espacios.

¹⁵¹ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, pp. 240-2.

¹⁵² CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, pp. 349-350.

¹⁵³ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 244.



Figura 46. Domingo Martínez, *Carro de la común alegría* (1748-9), Museo de Bellas Artes de Sevilla. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espacio-de-la-fiesta-mascaras-parateatrales-y-teatrales-en-el-teatro-aureo-espanol/html/68e184d1-299b-4d0c-8b14-7c38f3ca656f_2.html> (Acceso: 31/01/2023).



Figura 47. Gil de Mena, *La Plaza Mayor el 4.º día de la fiesta que hizo la cofradía de la Vera Cruz en 1656*, Ayuntamiento de Valladolid. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espacio-de-la-fieta-mascaras-parateatrales-y-teatrales-en-el-teatro-aureo-espanol/html/68e184d1-299b-4d0c-8b14-7c38f3ca656f_2.html> (Acceso: 31/01/2023)

2. ANA MARÍA CARO MALLÉN DE TORRES: CRÍTICA DEL MATRIMONIO, FIESTA DE LA MONARQUÍA

Ana María Caro Mallén de Torres (finales de 1500-1646)¹⁵⁴ es, junto con sor Juana Inés de la Cruz, una de las escritoras profesionales del Seiscientos de quienes está documentado que experimentaron un cambio de clase. Sin este ascenso social, no hubieran podido desarrollar su carrera literaria como lo hicieron. En el caso de Ana Caro, su origen esclavo y morisco fue mitigado porque una familia noble vinculada a la corte de Felipe IV la adoptó en Granada, como demuestra la partida de bautismo del archivo parroquial de la iglesia de Sagrario-Catedral: «En seis días del mes de octubre de mil seiscientos y uno años bauticé a Ana María, esclava de Gabriel Mallén. Fue su compadre el secretario Melchor de Adarve, testigos Juan Sillero y Bartolomé Muñoz. Era adulta».¹⁵⁵

Ana María de Gabriel Mallén, su madre adoptiva, muere en 1606, seis años después de haberla adoptado en Granada. Su padre adoptivo, Gabriel Mallén, era procurador en la Real Audiencia de Granada, y por tanto estaba vinculado directamente al aparato judicial. Su hermano mayor, Juan Caro Mallén de Torres – caballerizo mayor de doña Elvira Ponce de León, a su vez, camarera mayor de la Reina –, también estaba vinculado al conde-duque de Olivares y al monarca, a quien escribía cartas para darle consejos sobre la difícil situación económica y política del país.¹⁵⁶ Su otro hermano, fray Juan Mallén, comisario del Santo Oficio, fue evangelizador en el Extremo Oriente, tema que aparece en el primer texto publicado que se conserva de la dramaturga, una relación en verso de 1628 dedicada a los mártires del Japón.¹⁵⁷

A pesar de la excelente situación de su familia adoptiva, la autora no pudo casarse, según Juana Escabias, porque su origen morisco se lo impedía, aunque no proporciona datos que apoyen esta hipótesis.¹⁵⁸ Fernando Rodríguez de la Flor aborda la relación entre

¹⁵⁴ Tomamos las referencias de la reciente investigación publicada por Juana Escabias en diversos trabajos. Véase el más actualizado: ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, pp. 15-23.

¹⁵⁵ Libro de bautismos del Archivo parroquial de la Iglesia de Sagrario-Catedral de Granada. Cfr. *Ibidem*, p. 17; ESCABIAS TORO, Juana, «Ana María Caro Mallén de Torres: Una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *Epos*, 28, 2012, pp. 177-193.

¹⁵⁶ CARO MALLÉN, Juan, *Memorial que D. Juan Caro Mallén dio a S.M., en el que le propone algunos planes para mejorar la Hacienda Pública* [1649], BNE, MSS/18654.

¹⁵⁷ CARO MALLÉN, Ana, *La relación de las fiestas por los mártires del Japón*, Sevilla: Pedro Gómez, 1628, BNE, R/100572.

¹⁵⁸ ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, p. 23. La legislación sobre los matrimonios entre esclavos o entre mujer esclava y hombre libre fue diferenciándose del derecho romano, más restrictivo en este aspecto, a partir de leyes tempranas como las de las Partidas. La valorización del matrimonio entre esclavos tiene que ver con la imposición de los sacramentos tras el concilio de Trento. El sacramento del matrimonio era, según la Iglesia, una más de las conquistas espirituales del ser humano, ya fuese indio,

comunidades «destinadas a la segregación», como la morisca, expulsada en 1609, y el «fantasma de lo separado [...], crudamente deplorado», ligado a la «tradición y sedición política». Pertener a una comunidad segregada como la morisca podía llegar a ser «signo fatal en que se inscribe la representación demoníaca».¹⁵⁹ A pesar de esta retórica de la desunión y del miedo a la desintegración del planeta católico como amenaza constante, vemos en el ejemplo de Ana Caro – no será el único – la integración de la «otredad» morisca, subsumiendo la diferencia entendida como negatividad dentro del sistema imperial de la monarquía hispánica. Esto no excluye, sin embargo, la expulsión ni muchos episodios de persecución contra los moriscos, pero da cuenta de otra modalidad de neutralización de la diferencia (fig. 48).



Figura 48. Ana Caro Mallén, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón*, Sevilla: Pedro Gómez, 1628, Biblioteca Universitaria de Sevilla, A 086A/085(2). Disponible en: <<https://archive.org/details/A086A0852/mode/2up>> (Acceso: 12 de septiembre de 2021).

esclavo o criollo, aunque la búsqueda de igualdad espiritual tenía su correlato material en el interés por controlar el amancebamiento. En el «Nuevo Mundo» se llegó a prohibir la costumbre de que los amos impidiesen a sus esclavos el matrimonio libre, pues en ocasiones acarrea una autonomía de estos que entraba en conflicto con los intereses de los propietarios. GONZALES JAUREGUI, Yobani Maikel, «La legislación canónica y el matrimonio de esclavos en la América española y la América portuguesa», *Faces de Clio. Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História*, 8, 2018, pp. 248, 254.

¹⁵⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, p. 53.

El matrimonio como ascenso social aumentaba las oportunidades en el terreno sociocultural, pero se elimina de la lista de posibilidades vitales de esta autora, aunque llegase a ser, junto con sor Juana Inés de la Cruz y María de Zayas, una de las escritoras profesionales del Barroco de quien se conserva mayor volumen de documentación sobre representación, edición y cobro por sus obras. A pesar de su condición de soltera, lo que aleja posibles lecturas autobiográficas realistas, sus comedias recurren a enredos ligados al matrimonio noble. La repetición de estos temas ponía en juego cuestiones relacionadas con el dispositivo de sexualidad, como, por ejemplo, la angustia hacia el matrimonio como destino vital mediado por las familias. De hecho, su hermano mayor, Juan Caro Mallén de Torres, refleja un conflicto de intereses habitual entre la convención social y los deseos individuales. Siendo apenas un adolescente de dieciséis años, pidió permiso a las autoridades para casarse con una mujer pobre, ya que sus padres, adinerados, se oponían al enlace.¹⁶⁰

2.1. Una dramaturga al servicio de la corte

En 1637, la escritora se desplaza a Madrid para escribir la relación titulada *Contexto de las reales fiestas*. Como se ha visto en capítulos anteriores, se especializó en el género y se conservan más relaciones suyas: *Grandiosa victoria en Tetuán* (1633) y *Relación de la grandiosa fiesta y octava real* (1635).¹⁶¹ La temática de la primera relación era la coronación de Fernando III de Habsburgo, que coincidió con la venida a España de la princesa de Carignano (María de Borbón Borbón-Soissons, condesa de Soissons y esposa de Tomás Francisco de Saboya-Carignano, príncipe de Saboya, quien había estado al servicio de la corte de Felipe VI. Que la relación fuese un encargo del conde-duque de Olivares, quien le pedía que redactase documentos «del día, que habían de trascender a la historia»,¹⁶² dice mucho del interés del valido por ganarse la aprobación de la influyente pareja de Carignano en el momento de su llegada, en 1637, cuando pedían la protección española en la guerra que se desataría en Saboya (1638-1642), en el contexto bélico de la

¹⁶⁰ ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, pp. 17-19.

¹⁶¹ CARO MALLÉN, Ana, *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la Ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, marqués de Sobroso, gentilhombre de la cámara del Rey nuestro señor, y del serenísimo Infante, Cavallero de la Orden de Santiago, asistente y maese de Campo General de la gente de guerra de Sevilla, y su partido, por su Magestad*, Sevilla, Andrés Grande, 1635, Biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison, X40Y G58 C Cutter. Disponible en: <<https://search.library.wisc.edu/catalog/9910088846902121>> (Acceso: 18 de agosto de 2022).

¹⁶² PÉREZ DE GUZMÁN, J., *Bajo los Austrias. Las mujeres españolas en la Minerva literaria castellana*, Madrid: Escuela Tipográfica Salesiana, 1923, p. 127.

Guerra de los Treinta Años (1618-1648). En un primer momento, la posición negociadora de la princesa de Cariñan estuvo del lado del conde-duque y de Felipe IV. Pero, unos años más tarde, la tensión fue creciendo y ella y su marido apoyaron al bando francés, no cumplieron sus promesas con España y la princesa abandonó el país tras varias retenciones contra su voluntad para presionar inútilmente a su marido para que apoyase al bando español.¹⁶³

Aunque las comedias *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer* hayan sido más estudiadas que el resto, ello no resta importancia a otras piezas breves como agentes en la transmisión de discurso amparado por la monarquía de Felipe IV, lo que explica su papel clave en la emisión de una opinión dirigida: en obras breves escritas para fiestas y relaciones oficiales de fiestas, se refleja la «histerización de lo eucarístico», la «locura pública barroca»,¹⁶⁴ pero también un programa cultural donde la escritura tenía función propagandística. Habermas aludía a «la fama de literatos», otro más de los grupos de personas con prestigio que influyen en la circulación de opinión.¹⁶⁵ Esto forma parte, en el siglo XVII, del «Leviathan político», donde el teatro actúa como herramienta política y la corte se convierte en emblema.¹⁶⁶

El estudio de estas obras añade un punto de vista que difiere de la interpretación habitual de estas autoras, centrada en si eran o no proto-feministas, como es tendencia en numerosos estudios de literatura.¹⁶⁷ La producción de las escritoras modernas está ligada a un programa político gracias al cual estas se lucraban y ganaban fama, situándose en un contexto y transmitiendo unas opiniones tamizadas – como todas las que pasaban por el teatro oficial y comercial – por la censura previa, licencias de impresión y permisos de representación. Esto se ve en la edición de su comedia *El conde Partinuplés* en la *Cuarta parte de Laurel de comedias*, de 1653, a cargo de Diego de Balbuena. Se trata de una edición póstuma, pues Ana Caro fallece en 1646. En los paratextos previos a la foliación del compendio de sueltas, constan, en primer lugar, tras el índice y junto a la suma de tasa, el privilegio de impresión por diez años en favor de Diego Logroño, mercader de libros, fechado a 11 de mayo de 1652, quien lo cedió al impresor del volumen. En la página que sigue a la dedicatoria, constan dos aprobaciones: una por parte de don Agustín

¹⁶³ FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, «Servicio y deservicio a Felipe IV. Los Príncipes de Carignano, entre Francia y la Monarquía Hispánica (1634-1644)», *Hispania*, 77, 255, 2017, pp. 95-101.

¹⁶⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, p. 142.

¹⁶⁵ HABERMAS, Jürgen, *Facticidad y validez*, pp. 439-440.

¹⁶⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico*, pp. 108, 176-7.

¹⁶⁷ ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, pp. 52-53.

de Carvajal, con fecha de 20 de diciembre de 1652, quien dice que de su lectura podría «sacar ejemplo el que leyere». La otra, a cargo de fray Diego Fortuna, lector de teología moral en el convento de San Francisco de Madrid, a 10 de diciembre de 1652.¹⁶⁸

La publicación de *El conde Partinuplés* de Ana Caro en la *Cuarta parte del laurel de comedias*, junto con otras bajo el nombre de Calderón, es análogo con la publicación de otras obras como *El príncipe constante*, del mismo autor, que implican una toma de partido por el conde-duque en la guerra con Portugal.¹⁶⁹ La filiación de Ana Caro con la corte formaba parte de un programa literario-propagandístico que excede el monódico concepto de autor aislado, sino que lo concibe inserto en una comunidad. En cambio, la corte se encargaba de pactar con los ingenios obras y mensajes que garantizaban la cohesión ideológica que la monarquía pretendía. Este fenómeno era común en Europa y formaba parte del contexto en el que surgen los asimilados por el canon como los grandes autores del siglo XVII, previos a la aparición de leyes de *copyright*.

Las obras de Ana Caro se conservan tanto en ejemplares impresos como manuscritos: las dos comedias mencionadas, de las que hay varias copias impresas y manuscritas en sueltas y en compendios de comedias; cuatro relaciones de sucesos; un coloquio sacramental y una loa (figs. 49-55).¹⁷⁰ También hay noticias sobre la representación de dos autos sacramentales, uno de ellos titulado *La puerta de la Macarena*, representado en 1641. Se conserva el «documento de 1641 del Cabildo de Sevilla donde se reconoce una deuda» con la dramaturga por haber escrito «una obra para las Fiestas del Corpus».¹⁷¹

¹⁶⁸ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias nuevas escogidas. Parte IV*, fols. 2v-4v-

¹⁶⁹ VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra*, p. 53.

¹⁷⁰ CARO MALLÉN, Ana, *Loa*, Sevilla: Juan Gomes de Blas, 1639, BNE, T/ 697.

¹⁷¹ CATCOM recoge la noticia de la representación, el 30 de mayo de 1641, de un auto sacramental titulado *La puerta de la Macarena*. Disponible en: <<http://catcom.uv.es/consulta/browserecord.php?id=1467>> (Acceso: 12 de octubre de 2021); ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, Sevilla: Benilde, 2017, p. 39.

EL CONDE PARTINVPLES.

COMEDIA FAMOSA

DE DOÑA ANA CARO DEZIMA MVSA

Andaluz.

Personas que hablan en ella.



El Conde.
 Rey de Francia viejo.
 Rosaura dama.
 Aldora su prima tercera.
 Lisbella dama segunda.
 Gaulin gracioso.
 Roberto de Transilvania.

Eduardo de Escocia.
 Federico de Polonia.
 Clauso.
 Emilio segunda barba.
 Arcenio Cauallero.
 Dos pescadores.

Tocan caxas, y clarines, y salen em-
 puñando las espadas Arcenio,
 y Clauso, y Emilio de-
 teniendolos.

Clau. Al arma toca.
 tocan al arma, y salen Rosaura, y
 Aldora, y en viendola se
 turban.

Arc. Sucessor pide el Imperio,
 denosle luego que importa.
 Emi. Caualleros, reportad
 el furor que os apasiona.
 Clauf. Cafese, ó pierda estos Reinos
 Emi. Esperad; razon os sobra.
 Arc. Pues si nos sobra razon,
 cafese, ó luego deponga
 el Reyno en quien nos gouierne.
 Emi. Rosaura es vuestra senora
 natural.
 Arc. Nadie lo niega:
 toca al arma.

Rof. Motin injusto; tened:
 donde vais?
 Arc. Yo no.
 Clau. Señora.
 Rof. No hablais? no me respondeis?
 que es esto? quien os enoja?
 quien vuestro sosiego inquieta?
 quien vuestra paz defazona?
 Pues como de mi palacio
 el silencio se alborota?
 la inmunidad se profana,
 la sacra ley se deroga?
 Que es esto, vassallos míos!
 ay acaso en nuestras costas

V enc.

Figura 49. Pedro Calderón de la Barca, *Comedias nuevas escogidas. Parte IV*, fol. 135.

EL CONDE PARTINUPLES.

COMEDIA

FAMOS A

DE DOÑA ANA CARO,
dezima Musa Seuillana.

Personas que hablan en ella.

El Conde.
Rey de Francia Viejo.
Rosaura dama.
Aldoraju prima tercera.
Lisbella dama segunda.
Gaulin gracioso.
Roberto de Transilvania.

Eduardo de Escocia.
Federico de Polonia.
Claufo.
Emilio segunda barba.
Arcenio Canallero.
Dos pescadores.



Tocan cajas, y clarines, y salen empu-
ñando las espadas Arcenio,
y Claufo, y Emilio de-
rensiendolos.

Arc. Sucessor pide el Imperio,
denosle luego que importa.
Emi. Caualleros, reportad
el furor que os apasiona.
Clau. Callese, o pierda estos Reynos.
Emi. Esperad, razon os sobra.
Arc. Pues si nos sobra razon,
callese, ô luego deponga
el Reyno en quien nos gouierne.
Emi. Rosaura es vuestra señora
natural.
Arc. Nadie lo niega;

toca al arma.
Clau. Al arma toca.
Tocan al arma, y salen Rosaura, y Al-
dora, y en Vienna se
turban.
Ros. Motin injulto; tened,
donde vais?
Arc. Yo no.
Clau. Señora.
Ros. No hablais? no me respondeis?
que es esto? quien os enoja?
quien vuestro sosiego inquietar?
quien vuestra paz de la zona?
Pues como de mi Palacio
el silencio se alborota?
la inmunidad se profana,
la sacra ley se deroga?

A

Que

Figura 50. Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, s. XVII, s.n., BNE, T/55295/38.

VALOR, AGRAVIO, Y MUGER.

COMEDIA FAMOSA.

POR DOÑA ANA CARO DE MALLÉN.

Hablan en ella las personas siguientes.

Don Fernando de Ribera.	Tomillo criado.	Flora criada.
Doña Leonor (su hermana).	Estela Condesa.	Fineo criado.
Ribete criado.	Lisarda su prima.	Tres vándoleros.
D. Juan de Cordona.	Ludovico Principe de Pinoy.	

ORNADA PRIMERA.

Han de estar a los dos lados del tablado dos
escalerillas vestidas de murta a manera de
riscos, que lleguen a lo alto del vestuario;
por la vna de las baxen Estela, y Lisarda
de caçadoras, con venablos, fingi-
ranse truenos, y torvellino
al baxar.

Lis. Por aqui, gallarda Estela,
de este inaccessible monte,
de este gigante sobervio
que a las Estrellas se opone,
podrás baxar a este valle,
en tanto que los rigores
del cielo, menos seueros,
y mas piadosos deponen
negro encapotado ceño;
sigueme prima. Estel. Por donde?
que soy de yelo: mal ayan
mil vezes mis ambiciones,
van baxar do poco a poco, y hablando
y el corço que dio ligero

ocasion a que malogre
sus altiuezes mi brio,
mi orgullo bizarro el golpe,
felicemente executado,
pues sus pisadas velozes
persuadieron mis alientos,
y repiten mis temores.
Valgame el cielo! no miras
como el cristalino mouil
de su asiento defencaxa
las columnas de sus Orbes?
Y como turbado el cielo
entre assombros, y entre horrores,
segunda vez representa
precipicios de Faetonte?
Como temblando sus exes
se altera, y se descomponc
la paz de los elementos,
que airados, y desconformes
granizan ruidosos truenos,
fulminan prestos vapores,

A

con

Figura 49. Ana Caro Mallén, *Valor, agravio y muger*, s.n., 1651-1700, BNE, T/14974(2).

6 de Mayo de Mallén

Comedia famosa, de Valor, agravio, y Mujer

Hablan en ella las personas siguientes

D. Fernando de Rivera
D. Leonor su Hecm.
Ribete lacayo
D. Lu.^o de Cardoba
Tomillo Criado
Ustela Condessa

Lisarda su Primo
Ludovico Pr.^o de Aray
Flora Criado
Lino Criado
Dres Vandreros

v. 1.ª Jornada



Jornada Primera

Han de estar a los dos lados del
collado des. Escalarillas vestidas
de murca a manera de xiscos que
alguen al alto del Vestuario
por la una dellas baxen Ustela,
y Lisarda de la otra, con una
bolsa, fingianse truenos y torbellino
al baxar

Ustela. Por aque gallarda Ustela,
de esse inacemible monte,
de esse gigante soberbio,
alas estrellas se opone,

podras baxar a este Valle,
entanto que los rigores
del Cielo, menos fueror,
y mas friados for deponen
negro encapotado Ceño.
Sigueme y xima. ~~Este~~ Por donde
quieroy de yelo, mal aygan
mil ueyes mis ambiciones

Van baxando poco a poco y hablando
Y el arco quedo ligero
ocasionaque malogre
sus almas

Biblioteca Nacional de España

Figura 50. Ana Caro Mallén, Valor, agravio y mujer, s. XVII, s.n., BNE, MSS/17377.

V 6.

Valor; agravio; y mujer
Comedia famosa por

; D. Ana Caro de Mallén;

Aban en ella las personas Sigte

D ^o Fernando de Xúbera	Ludobico príncipe de pinoy
D ^o Leonor Suhermana	Estela Condessa
R. Sibete Cúado	Lisarda Supúma.
D ^o Juan de Cordoba	floza Cúada
tomillo Cúado	tres bandaleros
finco Cúado	

hande esta a los dos lados de la blada

Dos escalexillas bestidas de murta amanesa

de xúncos que lleguen alo alto

del bestuario plauna dellos

bapen estela y lisarda

de cacadoras con be

nablos finjante

tueros y toz

bellinos al

Bassos

Liii, Por aquí gallarda estela
de este Inacribile monte
Deere Sigante, soberbio
que alas Estrellas reopone



Figura 53. Ana Caro Mallén, *Valor, agravio y mujer*, s. XVII, s.n., BNE, MSS/16620.

Núm. 1

+
 La Gran Comedia de
 el Conde Partinuplés, &
 Doña Ana Caro, Natural
 del Reino de Andalucía

Personas de ella

✓ El Conde	Coluado de Uconia
✓ el Rey de Transilvania Virey	Federico de Polonia.
✓ Rosaura Dama	Clauso.
✓ Aldaxa Su prima	Emilio Virey
✓ Isabella Dama	Arcenio Cavallero
✓ Saulini Incurioso	Dos perca doxos
Roberto de Transilvania	A compañamiento

Jornada primera

Locan Casas, y Clarines, y salen empunando
 las Espadas Arcenio, y Clauso, y Emilio de
 teniendolos

Cl. Arc. - Sucesor pide el Imperio
 denosle luego que Imperata.

Emi. - Cavalleros, reportad
 el furor que os apasiona.

Clau. - Caros, opienda estos reinos.

Emi. - Esperad, Razón os sobra



Figura 51. Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, s. XVIII, s.n., BNE, MSS/16775.

COMEDIA FAMOSA

EL CONDE PARTINUPLES.

DE DOÑA ANA CARO.

Personas que hablan en ella.

El Conde
Rey de Francia viejo.
Rosaura dama.
Aldora su prima.
Lisbella dama.
Gaulin gracioso.
Roberto de Transilvania.

Eduardo de Escocia.
Ederico de Polonia.
Clauso.
Emilio barba.
Arcenio Cavallero
Dos pescadores.
Acompañamiento.

JORNADA PRIMERA

*Tocan Cañas, y Clarinos, y salen natural. Arc. nadie lo niega.
empuñando las espadas, Arcen- toca al arma.
io, y Clauso, y Emilio Det. Cla. Al arma toca.
niendolos. Tocan al arma, y salen Frau-
ura, y Aldora, y en viendola
se turban.*

*Arc. Succesor pide el imperio,
denos de luego que importa.
Eme. Cavalleros, reportad
el furor que os apasiona.
Cla. Cadese, o pierda estos Reynos
Eme. Espert, Razon os sobra.
Arc. pues si nos sobra razon,
Cadete, o luego deponga
el Reyno en quien nos gobierna.
Eme. Rosaura es vuestra Señora*

*Rod. Motin injusto, tened:
donde vays?
Arc. yo no.
Cla. Señora
Rod. no hablays? no me respondeis?
que es esto? quien os enoja?
quien vuestro sosiego inquieta,
quien vuestra paz desazona?
pued como de mi palacio*

Foi Biblioteca Nacional de España

Figura 52. Ana Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, s. XVIII, s.n., BNE, MSS/17189.

El otro auto se titula *La cuesta de la castilleja* y fue representado en 1642;¹⁷² y cinco poemas. Hay una comedia que se atribuye a Ana Caro únicamente en dos de las fuentes consultadas. Se trata de *Peligro en mar y tierra*, que solamente Urzáiz y Méndez Bejarano la asocian a ella, añadiendo que está perdida.¹⁷³ Esta obra, que se encuentra en la Biblioteca Nacional, en cuatro pliegos de cuatro folios, está atribuida a don Fernando de Giñán y Caro, regidor perpetuo de la ciudad de Carmona y dramaturgo del primer tercio del siglo XVIII.¹⁷⁴

A pesar de que Urbán Baños declarase que no se tienen noticias de la representación de sus comedias en el siglo XVII,¹⁷⁵ *Amor, agravio y mujer* debió escribirse y pudo representarse entre 1630 y 1640. Su primera obra editada – la *Relación de las fiestas por los mártires del Japón* – es de 1628,¹⁷⁶ y su último poema, de 1646. Cuando fue a Madrid por encargo de Olivares, ya tenía fama como dramaturga por haber escrito *El conde Partinuplés*. Sin embargo, de la repercusión de *Amor, agravio y mujer*, no se sabía nada en ese momento.¹⁷⁷ Al inspirarse en *Don Gil de las calzas verdes*, comedia estrenada en 1615 y no publicada hasta 1635, *Amor, agravio y mujer* debe ser posterior a esta fecha.¹⁷⁸ De la mencionada obra se conservan distintas copias, tanto manuscritas como impresas.¹⁷⁹ La primera suelta, impresa en una compilación y dispuesta en segundo lugar tras una de Lope, no contiene datos de impresión. La segunda, póstuma, indica el lugar de impresión,

¹⁷² ESCABIAS TORO, Juana, *Dramaturgas del Siglo de Oro: guía básica*, Madrid: Huerga y Fierro, 2014, p. 36.

¹⁷³ MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores*, p. 111; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 227.

¹⁷⁴ GIÑÁN Y CARO, Fernando, *Peligro en mar y tierra*, Sevilla: imprenta de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1720-1740, BNE, T/662. La obra presenta licencia en «Sevilla, en la Imprenta Castellana y Latina de la Viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, en calle de Vizcaínos» (fol. 32); HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, p. 208; MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores*, p. 280; BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 180.

¹⁷⁵ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, pp. 80, 84.

¹⁷⁶ CARO MALLÉN, Ana, *La relación de las fiestas por los mártires del Japón*; ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, p. 59.

¹⁷⁷ BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 71.

¹⁷⁸ Esto lo defiende Juana Escabias frente a la crítica anterior que, basándose en Lola Luna, asocia esta obra con *El burlador de Sevilla*, y también frente a la relación que hace María José Delgado con *La villana de Vallecas*, también de Tirso. ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, pp. 58-61; CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, edición de Lola Luna, Madrid: Castalia, 1993, p. 17; DELGADO, María José, *Las comedias de Ana Caro*, New York: Peter Lang, 1998, p. 12.

¹⁷⁹ CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, BNE, MSS/17377; CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y muger: comedia famosa* (entre 1651 y 1700), T/14974(2); CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y muger: comedia famosa*, Sevilla: Francisco de Leefdael, entre 1700 y 1728, BNE, T/19625. Además de estas copias de la Biblioteca Nacional, Escabias señala otras conservadas en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, la London Library y la Biblioteca Universitaria de Toronto; ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, p. 71.

Sevilla, y el impresor, Francisco de Leefdael (fl. 1700-1728), lo que conduce a Escabias a fecharla entre 1717 y 1728, año en que Leefdael muere y a partir de ahí el pie de imprenta cambia a «viuda de Francisco de Leefdael» (fl. 1729-1753).¹⁸⁰

Como era usual en sueltas anteriores a 1700, ninguna presenta licencias de impresión salvo la copia de *El conde Partinuplés*, que se incluye, como hemos mencionado, en *Comedias nuevas escogidas. Parte IV*, pero son licencias que afectan al volumen compilatorio.¹⁸¹ De *El conde Partinuplés* se conservan dos manuscritos.¹⁸² El texto retoma temas, formas y nombres en diálogo hipertextual con el mito de Eros y Psique, el romance francés anónimo del siglo XII titulado *Partonopleus du Bois*,¹⁸³ y *La vida es sueño* de Calderón, estrenada en 1635 y publicada en 1636 en *Primera parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*.

Entre los eruditos que han ayudado a conservar su memoria, destacan Serrano y Sanz – que editó una de sus comedias¹⁸⁴ – y La Barrera, quien refiere opiniones de contemporáneos como Rodrigo Caro de Torres: «Insigne poeta, que ha hecho muchas comedias, representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y otras obras de poesía, entrando en varias academias, en las cuales siempre se la ha dado el primer premio».¹⁸⁵ Luis Vélez de Guevara la nombra en su novela *El Diablo cojuelo* (1641), donde alude a la Academia del conde de la Torre en Sevilla, «presidida por Antonio Ortiz Melgarejo, y cuyo secretario era a la sazón don Álvaro Cubillo, dice que en aquel día leyó en ella una Silva al Fénix doña Ana Caro, décima musa sevillana». Matos Frago mencionó la acogida de *El conde Partinuplés* «en aquel interesante pasaje de su comedia *La Cosaria Catalana*».¹⁸⁶ La Barrera señala la amistad de doña Ana Caro

¹⁸⁰ ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, pp. 69-71.

¹⁸¹ ULLA LORENZO, Alejandra, «El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán», *Hipogrifo*, 8, 1, 2020, pp. 579-600; MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 85; CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, en *Comedias nuevas escogidas. Parte IV*, fols. 153r-169v (El primer folio está foliado como 135r, pero en realidad se corresponde con el 153r. Tras dos folios, se corrige la foliación).

¹⁸² CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, BNE, MSS/16775; CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, BNE, MSS/17189.

¹⁸³ CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, edición de Ignacio B. Anzoátegui, Madrid: Austral, 1968; SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: CSIC, 1953, III, pp. 1035-1036.

¹⁸⁴ SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, pp. 179-212.

¹⁸⁵ Cfr. BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 71.

¹⁸⁶ Cfr. *Ibidem*.

con María de Zayas y Sotomayor, al parecer, residentes ambas en Madrid durante una temporada.¹⁸⁷

También María de Zayas, amiga de la autora, se cuenta entre los testimonios de su fama con un elogio en la introducción de su *Desengaño Cuarto*: «doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles».¹⁸⁸ El elogio resulta exagerado, pues no contamos con datos sobre si su nombre rotulaba o no las calles.

Como en su amiga y compañera de oficio, y pesar de pertenecer a la corte, en Ana Caro hay un recurso a estrategias de autorización por medio de la ironía e incluso alusiones a otras escritoras como ejemplos de mujeres exitosas en las letras. Conocida es la conversación entre Ribete, criado de Leonor, y Tomillo. Al preguntarle este por las novedades de Madrid, Ribete le responde:

RIBETE – Ya es todo muy viejo allá; / solo en esto de poetas / hay notable novedad / por innumerables, tanto / que aun quieren poetizar / las mujeres, y se atreven / a escribir comedias ya.

TOMILLO – ¡Válgame, Dios! Pues, ¿no fuera / mejor coser e hilar? / ¡Mujeres poetas!

RIBETE – Sí; / mas no es nuevo, pues están / Argentaria, Safo, Areta, / Blesilla, y más de un millar / de modernas, que hoy a Italia / lustre soberano dan, / disculpando la osadía / de su nueva vanidad.¹⁸⁹

El *argumentum ad verecundiam*¹⁹⁰ o recurso a *exempla* – en las figuras de Argentaria, esposa de Lucano y quien escribió poesías con él, Safo, la poetisa de Lesbos, la filósofa Areta y Blesilla, la santa admirada por su sabiduría –,¹⁹¹ es un elemento clásico en el discurso profemenino de estas escritoras, presente en textos tanto teatrales en prosa, como la *Respuesta a Sor Filotea* de sor Juana Inés de la Cruz o *Desengaños de la corte y mujeres valerosas* de María de Guevara.

¹⁸⁷ URBÁN BAÑOS, Alba, «El ‘Yugo de Himeneo’: Obligación, elección y desenlace en ‘El conde Partinuplés’», en GARCÍA LARA, Elisa García, SERRANO AGULLÓ, Antonio (coords.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, p. 386.

¹⁸⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos*, p. 230.

¹⁸⁹ CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, edición de Juana Escabias, p. 133.

¹⁹⁰ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 419.

¹⁹¹ KAMINSKY, Amy K., *Water Lilies/Flores del agua: Anthology of Spanish Women Writers from the Fifteenth to the Nineteenth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. 348.

Cuando Leonor se despide habla en nombre de la autora: «Aquí, senado discreto, / valor, agravio y mujer / acaba. Pídeos su dueño, / por mujer y por humilde, / que perdonéis sus defectos».¹⁹² Al tropo de humildad se suma la voz de autorización, y ambos solapados parecen ya estar en un nivel irónico o al menos consciente del propio uso de este tópico estilístico.¹⁹³ A estos elementos se añade el que hemos visto en la trama: la defensa de la firmeza en la mujer. Los tres son fundamentales en la apropiación del disfraz varonil.

2.2. Identidad religiosa y teatro público

El *Coloquio entre dos* es una pieza sacramental manuscrita elaborada para las fiestas del Corpus de Sevilla de 1645 (fig. 56). Se encuentra en un volumen misceláneo titulado *Versos de diversos autores a distintos asuntos* que compila letras, sátiras, coplas y obras de poetas célebres.¹⁹⁴ Ana Caro es la única mujer que aparece como autora y varios textos de la compilación contienen ideas burlescas y misóginas: *Texto dedicado a las damas de la corte sobre guardainfantes y ropas* (fols. 116v-119v); *Al casamiento de Antonio de Prado con la hija del doctor Cervantes de Toledo*. Este último es un texto dedicado a Antonio de Prado,¹⁹⁵ editor de Ana Caro y autor de comedias para quien representó, en 1639, la única loa sacramental que de ella se conserva.¹⁹⁶ Se trata de una sátira contra comediantes y comediantas, a quienes se califica de «cornudos» y «putas»: «Doce cornudos (digo comediantes) que todo es una cosa, y otra media docena de mugeres...»; *Una Dama Tapada de Ojo* (fol. 125r); y *El uno que se azotó por gusto de la dama, y porque no le sacó sangre, mató un perro, y untó con la sangre luego* (fols. 146r, 150r).

¹⁹² CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, edición de Juana Escabias, p. 211.

¹⁹³ BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido*, p. 127.

¹⁹⁴ CARO MALLÉN, Ana, *Coloquio entre dos*, en *Versos de diversos autores a distintos asuntos*, Biblioteca Capitular, MS 57-4-39, fols. 122v-124r. Disponible en: <<https://www.bieses.net/ana-caro-mallen-coloquio-entre-dos/>> (Acceso: 11 de febrero de 2021). Hemos seguido la edición de BIESES.

¹⁹⁵ Antonio de Prado aparece como director de *La tragedia por los celos*, comedia manuscrita de Guillén de Castro, en cuyo colofón figura: «Laus Deo; acabóla don Guillem de Castro, en Madrid, a 24 de diciembre de 1622 años para Antonio de Prado». CASTRO, Guillén de, *La tragedia por los celos*, BNE, MSS/17330, fol. 52. Licencia eclesiástica en Pamplona, el 17 de noviembre de 1628, por Juan de Velasco.

¹⁹⁶ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado en las fiestas del Corpus de Sevilla este año de 1639*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1639, BNE, T/697, fol. 1. Disponible en: <<https://www.bieses.net/ana-caro-mallen-loa-en-cuatro-lenguas/>> (Acceso: 14 de mayo de 2022). En esta y las siguientes citas de la loa nos hemos limitado a seguir la edición digitalizada de BIESES.

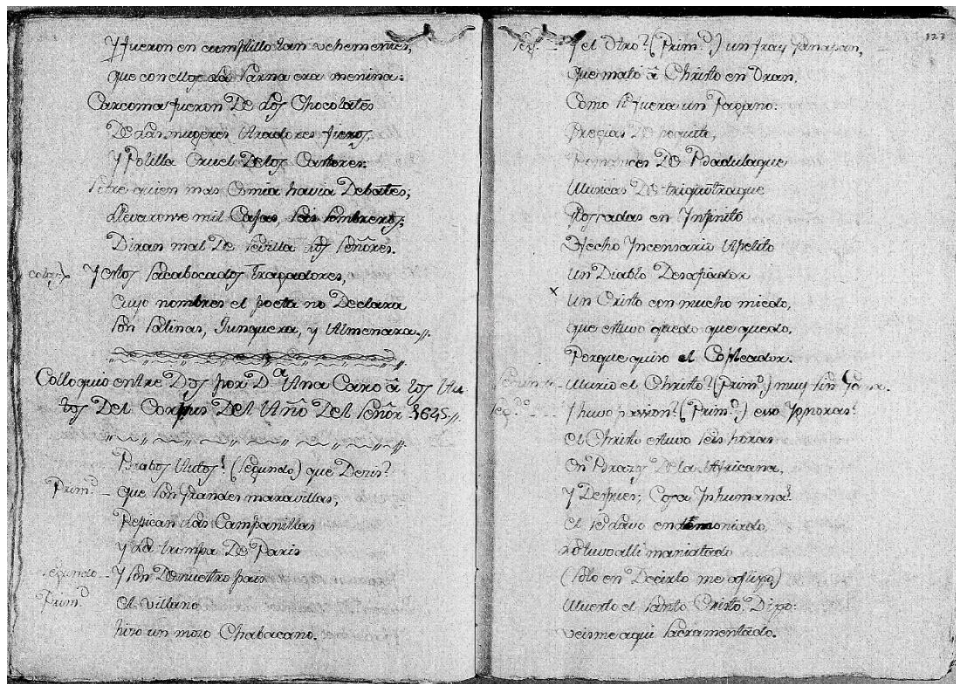


Figura 53. Ana Caro Mallén, *Coloquio entre dos*, fol. 122v.

Coloquio entre dos es una brevísima pieza dialogada y metateatral que sirvió de introducción a representaciones más extensas, como los autos del Corpus, de los cuales se dice, apuntalando el discurso nacional: «que son grandes maravillas / Y son de nuestro país». ¹⁹⁷ Los personajes intervienen de manera anónima – se llaman ‘Primero’ y ‘Segundo’. De modo burlesco, estos personajes hacen guiños, que oscilan entre el reconocimiento y la ironía, al triunfo de la comedia nueva y la estética lopesca. ¹⁹⁸ En la pieza, dos personajes anuncian las obras que van a representarse, haciendo una narración de lo que sucederá en ellas:

Un fray ganapán, / que mató a Cristo en Orán / como si fuera un pagano: / herejías de poquito, / romances de badulaque, / músicas de triquitraque, / porradas en infinito, / hecho incensario apetito / un Diablo desafiador, / un Cristo con mucho miedo / que estuvo quedo que quedo / porque quiso el copleador. ¹⁹⁹

El coloquio también alude al dramaturgo Hurtado de Mendoza («versos mendozas hurtados») y a José de Valdivielso («coplas de valdivielso»). ²⁰⁰ Este último, autor de autos sacramentales, fue amigo de Lope y padrino de sor Marcela de San Félix, y está

¹⁹⁷ CARO MALLÉN, Ana, *Coloquio entre dos*, fol. 122v.

¹⁹⁸ ESCABIAS TORO, Juana, *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, p. 47.

¹⁹⁹ CARO MALLÉN, Ana, *Coloquio entre dos*, fol. 123r.

²⁰⁰ *Ibidem*, fol. 123v.

considerado el predecesor de Calderón en las transformaciones alegóricas del género. La despedida del coloquio menciona la suerte que espera a los viciosos: el auto de fe inquisitorial. El auto como pieza teatral y el auto como acto de justicia, religioso y simbólico, reconduce la teatralidad a su dimensión política:

SEGUNDO – Guarde Dios los diputados, / Que nos dieron tan buen día.

PRIMERO – Si es porque el pueblo se ría / anduvieron acertados.

SEGUNDO – Ellos cuerdos y honrados, / mas tienen mala elección.

PRIMERO – Quedito, amigo, chitón, / que el ser malos es lo menos.

SEGUNDO – ¿Pues qué tienen? / Prim.: El ser buenos / para Autos de Inquisición.²⁰¹

Al tratarse de una pieza festiva, escrita para representarse en un tablado en la calle, hace un uso coloquial y desenfadado del lenguaje, accesible a casi cualquier persona, con menciones al diablo, Jesucristo y la pasión que serían demasiado vulgares de no ser por el contexto en el que se dicen, de carnestolendas. Por otro lado, en celebraciones teatrales relacionadas con el Corpus, como el entremés, se solía hacer una puesta en suspenso de las normas del decoro. En el Corpus se suavizaban las leyes que regulaban el habla sobre temas clave como la religión, la fe católica o lo sagrado. Pero esto servía para una reafirmación de la fe. Se trataba de un proceso de desterritorialización y reterritorialización del lenguaje que se ve reflejado en estas representaciones, ambiguas y desenfadadas, que no llegaron a ocasionar molestias a las instituciones del poder político-eclesiástico hasta finales del siglo XVIII, cuando se prohibieron estas fiestas, con carácter general, por Real Cédula de Carlos III en 1780.²⁰²

El anonimato de las obras teatrales del Corpus fue decreciente entre los siglos XVI y XVII. Esta fiesta contribuyó a la profesionalización de las compañías de teatro y al desarrollo de géneros como la comedia de santos durante y tras la contrarreforma. Las relaciones festivas también se fueron multiplicando. El sincretismo de tradiciones y costumbres precristianas y su vinculación con esta fiesta, así como la impregnación de lo religioso en el espacio público festivo, en una fiesta religiosa o profana, y la

²⁰¹ *Ibidem*, fols. 123v, 124r.

²⁰² VALIENTE TIMÓN, Santiago, «La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab Initio*, 3, 2011, p. 47.

contaminación profana del festejo, convivieron con la sucesiva profesionalización de la escritura, como se ve en estas piezas.²⁰³

Aunque se imponía como fiesta oficial de la contrarreforma (fig. 57), el carácter profano del Corpus era denunciado ya en el Seiscientos por quienes veían una afirmación mayor del «amor profano» que del sagrado.²⁰⁴ A pesar de los orígenes no necesariamente cristianos y de las características carnales de muchas de las figuras del Corpus, como las botargas – máscaras y vestidos – o la tarasca, el Corpus se comprende en la sociedad del siglo XVII como un elemento de hondo significado religioso que trata de afirmar la fe frente al paganismo. La tarasca era un dragón-mujer, de cuya boca salían brazos que le quitaban el sombrero al público y a cuyo lomo iba una joven vestida a la última moda, simbolizando la vanidad.²⁰⁵ Una descripción muy parecida a este dragón y que conecta esta metáfora de mujer-serpiente con la crítica de los afeites la da fray Antonio Marqués al referirse a las lamias:

Sea lo que fueren las lamias, lo que a mí me parece es que todo esto, en junto, son las mujeres que hacen alarde de sus galas, cara y hermosura, porque son brujas sedientas de humana sangre, que enhechizan a los simples y matan a los inocentes cristianos. Son fieras y sierpes con rostros y pechos de mujeres, pero con garras y uñas de tigres y leones, con que a los buenos atraen con la ostentación grande de la hermosura y juntamente con la lindeza del cuerpo les roban la de las almas.²⁰⁶

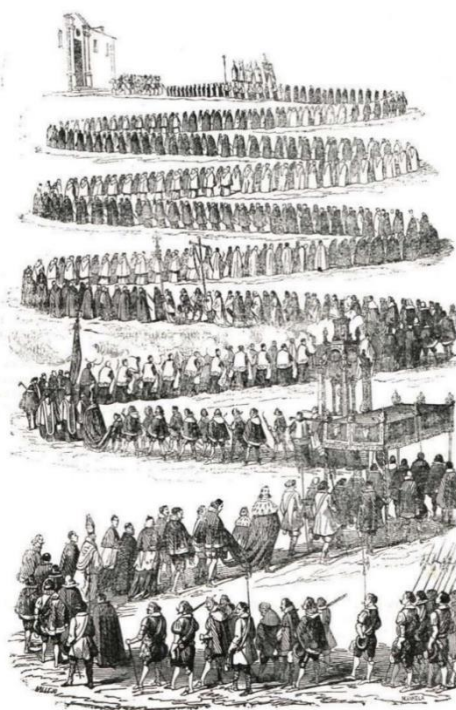
²⁰³ FERRER VALLS, Teresa, «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 123-131.

²⁰⁴ RODRÍGUEZ DE GRACIA, Hilario, «El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII», *Zainak*, 26, 2004, p. 405; VALIENTE TIMÓN, Santiago, «La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», p. 47; BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, pp. 124, 227.

²⁰⁵ La primera tarasca de la que se tiene noticia es de Sevilla en 1506. Cfr. VALIENTE TIMÓN, Santiago, «La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», p. 52.

²⁰⁶ MARQUÉS, Fray Antonio de, *Afeite y mundo mujeril*, p. 46, citado en RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 154.

FESTIVIDADES RELIJIOSAS.



LA PROCESION DEL CORPUS EN MADRID: AÑO 1623.

TOMO I.—NUEVA ÉPOCA.—JUNIO 14 DE 1846.

© Biblioteca Nacional de España

Figura 54. Procesión del Corpus de Madrid, Año 1623, HD, BNE, Semanario pintoresco español (Madrid). 14/6/1846, n.º 24, p. 185.

Esta fiesta posee la doble vertiente de puesta en suspenso del tabú social y de reafirmación posterior y con más fuerza de dichas leyes. Ana Caro, mujer de origen morisco y esclavo, ejemplifica una comunión con los poderes monárquico-religiosos, de los cuales podría pensarse que trataban, al menos, de apropiarse de elementos de disidencia cultural, religiosa, política y sexual para hacerlos suyos, introyectándolos en su sistema, pero cuya compleja configuración subjetiva no deja de cuestionarse a sí misma desde perspectivas múltiples.²⁰⁷

El intento de afirmar la «insostenible unidad de Occidente» frente a las diferencias y alteridades hechas espectáculo, incluía la participación de sectores marginales de la

²⁰⁷ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 169.

población, como «negros» y «moros»,²⁰⁸ recurso que acentuaba aún más la labor de la conversión. Las expresiones que aparecen en la loa de Ana Caro son similares a los versos de Góngora:²⁰⁹ «Corpus Christa. Mana Crara: alcoholemo la cara e lavémono la vista... ¡ay Jesús, cómo sa mu trista!».²¹⁰ La alusión de Góngora a los afeites, pues alcoholar era un modo de adornar la cara con alcohol y antimonio, se combina con la mención a la divinidad y el bozal.²¹¹

2.2.1. Representación de las minorías en la fiesta sagrada

Del contexto del Corpus sevillano se conserva la loa a la que se ha aludido más arriba, representada en 1639 en el carro sacramental de Antonio de Prado (fig. 58). Se trata de un texto escrito en cuatro idiomas, donde la lengua portuguesa lleva la narración y va presentando a las otras: francesa, morisca y guineana. En medio del título, dividido en dos columnas, se presenta la imagen de un cáliz y una hostia consagrada, símbolos del cuerpo de Cristo. La loa es una alabanza, no sin cierta sátira, de las ciudades de Sevilla y Lisboa, un año antes del inicio de la Guerra de Restauración portuguesa en 1640:

Isto era Sevilla? Isto? / por os santos Evangellos, / que no es o nono paradyso. / Digo,
mas não digo nada, / posto que ningue me ha oido; / sesenta cruçes me faço, / e me farey
cento e cincuo. / Lisboa he una flor boa, / Seuilla un jardin florido.²¹²

²⁰⁸ Igual que el concepto «mujer», utilizamos términos de exclusión social teniendo en cuenta que son categorías sociales y cuya identidad estaba ligada en el siglo XVII a una marginalidad que tenía que ver con la alteridad. En este sentido nos parecen muy acertados los análisis de Franz Fanon al respecto: FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas* [1952], Madrid: Akal, 2009.

²⁰⁹ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol.1.

²¹⁰ GÓNGORA, Luis de, «En la fiesta del santísimo sacramento» [1609], en GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1991, pp. 153-155; LIPSKI, John M., «Sobre el español bozal del Siglo de Oro existencia y coexistencia», *Scripta philologica*, 1, 1991, p. 389.

²¹¹ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 184, 330.

²¹² CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 1.

LOA SA

TAL, QUE SE
en el Carro de An-
las fiestas del Cor
este Año



CRAMÉ

REPRESENTO
ronio de Prado, en
pus de Sevilla,
de 1639.

Compuesta por Doña Ana Caro.

Dixose en quatro lenguas.

Portugues.

GRan çudá, çudá he milagre,
çudá assôbrose prôdijos:
sem assôbrarme, não posso
dizer della, vatio a Christo,
Señora hospeda, hola,
oyça, e scoyte, que la dizo,
oje morro de admiraçãõ,
pouçõ he morrer, segũ fico,
Ollay; ningũe me responde
isto era Sevilla? isto
por os santos Euangellos,
que es o nouo paradyso.
Digo, mas não digo nada,
poito que ningũe me ha oido,
sefenta cruçes me faço,
e me farey cento e cincoo.
Lisboa he vna flor boa,
Sevilla, en jardin florido,
ã, vatio a Deos e consagrado,
quẽ não sente assi, ha mintido.
Eu cheguey anoyte a ella,
e do cansaço mofino,
me say a andar por as ruas,
andey maytas, vi seu rio.
Paro ice julgũe cansarme,
y olley esse auto obelico
da Igreja mór; lançey dentro
os pés, ache yme atardido
de çamaña marauilla:
cuyde en seu espaço distintos

muytos goços ceestias,
andey vagando e perdido
en sua grandeça, eu siqũe y
pasmado, e logo saindo
fora, cheguoy a Lonja;
e tras de vns tabladinos
olley vns Carros Triunfais,
e vas homẽs a corriõs
falando, chegneyme perto,
e ouy falar vn Morisco,
vn Guineyo, e vn Frances,
que en seu lenguajẽ natiuo,
aunda os tres exajerauõ
os milagres coñeçidos,
os emporeos excellentes,
e os portentos peregrinos
de o Paõ dos Anjos sagrado,
de o Sacramento diuino:
em donde fica Deos hoĩe
como está em o ceo impiteo,
verdadeiro, e impãsiuel:
A tetose de çafios
de conuersaçãõ payfanaõ,
fendo de os tres o disignio
dizer mais ponderações,
treureos, y entremetido
dis: Que he isto? tendẽ passo,
tendẽ mão, meus amigos;
o cada vn de per si
fazame juyz de seu dicio,

A que

© Biblioteca Nacional de España

Figura 55. Ana Caro Mallén, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol.1.

Valladares insiste en que: «en los años posteriores a 1640 ninguno de los brillantes autores al servicio del Cuarto Felipe escribiera un solo verso, una sola línea, sobre el conflicto con Portugal, al menos de forma explícita».²¹³ Esta loa tampoco es explícita, pero sí forma parte del programa político el que su protagonista sea un portugués que dice maravillas de España. Concretamente, de Sevilla, mencionando el río, la lonja y la Giralda, escenarios para un ambiente festivo colonial, multicultural y plurilingüe donde aparecen personajes a los que se imita con lo que pretende ser inocente jocosidad:

Olley uns Carros Triufaes, /e uns homes a corriños / falando, cheguey me perto, / e oui falar un Morisco, / un Guineyo, e un Frances, / que en seu lenguaje nativo, / ainda os tres exajeravã / os milagres coñecidos, / os emporeos excellentes, / e os portentos peregrinos / de o Pão dos Anjos sagrado / de o Sacramento diviño.²¹⁴

Aparece también un francés que alaba a Cristo y a la ciudad de Sevilla, y dice que no ha visto nada igual.

Esta doce Cancão dixo: / Per la Franca, per la España, /par Diû, he andado, / e cos no me ha contentado / como este. grandos Sevillos: / que es tantas sus maravillos, / quel Italia, Flandes, França, / no sou cos de empontança: / ser aqui mas bort Christianos, / y el mysterios soberanos / del Sacramento divinos /celebrar; / todos reyr, todos cantar, / todos baylar, / e todos a Diû en pan celebrar.²¹⁵

El uso de infinitivos sin flexión es un rasgo del habla bozal y morisca, tal y como se usaban en literatura. Probablemente, este habla funcionase más como recurso estilístico que como el reflejo de una realidad efectiva, pues en el Siglo de Oro mucha población de origen africano o afrolusitano había asimilado el español y, aunque tuviesen variaciones y transformaciones, el bozal literario era un recurso retórico en sí mismo.²¹⁶

Tras el francés, aparece un «sarraceno» convertido al cristianismo gracias al cuerpo de Cristo, que sirve de afirmación de los sacramentos frente a la herejía musulmana, que los rechazaba. El morisco alude a las costumbres de su cultura, donde no creen en la cruz, comen cuscús, caracoles, cabras, hormigas, pasas e higos. Cansado de esta alimentación, que ridiculiza, el morisco ha descubierto el pan verdadero: «[...] y extex manxar

²¹³ VALLADARES Rafael, «El teatro de la Restauração y la restauración del teatro», en CAMÕES, José y SOUSA, Pedro (eds.), *Teatro de autores portugueses do século XVII. Lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, p. 16.

²¹⁴ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 1.

²¹⁵ *Ibidem*, fol. 2.

²¹⁶ LIPSKI, John M., «Sobre el español bozal del Siglo de Oro», pp. 386-395.

verdadero, / ex Ban, Deox, Vino, e Cordero».²¹⁷ La oficialidad del Corpus en el Barroco hispano se comprueba gracias a la presencia reiterada de símbolos, como este de la alimentación y el pan, símbolo eucarístico, así como las cruces en otro pasaje anterior.²¹⁸ La repetición del símbolo de la cruz en territorios con un pasado ligado al Islam, como son las ciudades andaluzas de Sevilla y Granada, instaure así una propaganda anti-islámica.²¹⁹

Junto a gitanos y negros,²²⁰ los moriscos bailaban en las danzas que se representaban en estas fiestas. El uso del bozal, un habla o idiolecto de las colonias españolas de Sudamérica y Centroamérica, también era común en el sur de España – Cádiz, Huelva y Sevilla –, donde residía una importante comunidad negra procedente del tráfico de esclavos, tanto español como portugués. A pesar de la artificialidad del bozal literario, este texto reproduce una realidad colonial ligada a estas fiestas, sobre todo en un momento tan señalado como el previo a la guerra con Portugal. El bozal también se usó para imitar el «habla mora» en literatura. Las recreaciones que operan transformaciones en literatura son, en fin, una mezcla de un supuesto habla bozal y la lengua culta del dramaturgo. Autores del siglo XVII como Lope, hacían uso de este recurso literario que implicaba una deformación del habla. De hecho, en la parte del morisco, hay un uso muy acusado del «grafema x», el «xexeo», usado en literatura para imitar el habla mora.²²¹

Después del morisco, aparece el guineo «ladino».²²² Covarrubias definía ladino (latino) como equivalente del morisco o el extranjero que utilizaba el español como lengua franca y con corrección:

En rigor vale lo mesmo que latino [...]. La gente bárbara en España deprendió mal la pureza de la lengua romana, y a los que la trabajaban y eran elegantes en ella los llamaron ladinos. Estos eran tenidos por discretos y hombres de mucha razón y cuenta, de donde resultó dar ese nombre a los que son diestros y solertes en cualquier negocio; al morisco

²¹⁷ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fols. 2-3.

²¹⁸ *Ibidem*, fol. 1.

²¹⁹ GONZÁLEZ ALCANTUD, José A., «El día de la Cruz en Granada. Introducción etnológica», *Gazeta de Antropología*, 1990, 7, 03, p. 2.

²²⁰ El primer tipo 'negro' aparece en el teatro hispano en la obra de Gil Vicente. Está relacionado con una inferioridad social y una alteridad desde la que se exotiza esta figura asociándola al baile y la diversión, a lo monstruoso o excepcional, y no a un comediante con el que el público pudiera sentirse identificado. CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA, Germán, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, p. 135.

²²¹ LIPSKI, John M., «Sobre el español bozal del Siglo de Oro», pp. 385, 387, 392.

²²² CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 3.

y extranjero que aprendió nuestra lengua con tanto cuidado que apenas le diferenciamos de nosotros, también le llamamos ladino.²²³

Este sentido coincide con el que se expresa en el texto: «Entonces, el guineano querido / de bien hablado y ladino [...]». El término se utilizaba en la venta de esclavos en Indias para referirse a los nacidos en el país, conocidos como «ladinos» y «criollos», en oposición a los extranjeros o «bozales».²²⁴ Ladino, por tanto, aludía al bien hablar de un extranjero, fuese o no esclavo, pero también a un esclavo nacido y criado en el país. Esta equívoca palabra también podía aludir a que fuese converso, haciendo referencia a la lengua vehicular, el castellano, y a su conversión al cristianismo. De hecho, la loa menciona su descubrimiento del pan ácimo, la hostia consagrada, como desencadenante de su conversión.²²⁵ Para celebrarlo, el guineano se anima a tocar la guitarra y canta una canción que deja pasmado al narrador:

Y puque yo tambien quielo / aleglal su dia festivos, / guitariya venga ca, / mostlaré mi legozijoso. / Lançou mao á guitariña, / e con un fervor nacido / de seu amor, sin la templarer, / fora de si cantou isto. /Sanguangua, gurugu manga, / sanguangua, gurugu mangué / Mana Flasca, que te dire, /que, que, que /plima negliya de Santo Thomé, / que te diré, / Sanguangua gurugu manguè / deste Culudero de luan, / donde siflados estan / tanto mistelio de fe, / que te dire, / Sanguangua gurugu mangué.²²⁶

El habla bozal del «guineano» conserva rasgos del que se usaban en «las capas sociolingüísticas más populares de Andalucía», en la conservación de la «neutralización de /l/ y /r/», si nos atenemos a lo que dice Lipski. Este añade que «el habla bozal literaria a partir del siglo XVII evidencia menos discrepancia con respecto al lenguaje corriente de la época», y que el infinitivo sin flexión va desapareciendo, mientras que en este texto se puede apreciar lo contrario. Ahora bien, la loa de Ana Caro contradice las palabras de Baltasar Fra: «España inaugura una tradición en Europa y en América que es negar la presencia del negro en la sociedad, una sociedad cada vez más atlántica y menos mediterránea».²²⁷ Al final de la loa aparece una negra que dice ser de Santo Tomé, isla africana y colonia portuguesa situada en el Golfo de Guinea donde se traficaba con

²²³ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1158.

²²⁴ GUTIÉRREZ AZOPARDO, Ildefonso, «El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias (1533-1850)», *Quinto centenario*, 12, 1987, pp. 203, 206.

²²⁵ LEAL, Bernardo, «Dime cuál es tu procedencia y te diré quién eres. Clasificaciones sociales en las provincias de Santafé, 1550-1635», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44, 1, 2017, pp. 162-3, 168.

²²⁶ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 3.

²²⁷ FRA MOLINERO, Baltasar, «Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 2, 2014, p. 9.

esclavos desde el siglo XVI: «Mana Flastica, que te dire, / que, que, que / plima negliya de Santo Thomé».²²⁸

Junto con el canto, el baile era condenado por moralistas como el padre Mariana, que veían en la zarabanda, bailada en las procesiones, ocasión para la deshonestidad y el pecado por la sensualidad que desprendían: «Todos reyr, todos cantar, / todos baylar».²²⁹ Esta crítica iba en la línea de la mala prensa de las representaciones en los corrales de comedias. En el Corpus, los bailarines eran negros, moriscos, gitanos y blancos, y el baile, así como la figura del negro, se asociaban a la representación de lo pagano, diabólico y abyecto. El guineo era considerado un habla fuera de lugar, inconveniente, incluso manifestación del inconsciente que ni el comediógrafo ni los espectadores eran capaces de controlar. En definitiva, podía dejar, hablando y tan solo por su acento o su uso del lenguaje, mal sabor de boca.²³⁰

Sin embargo, la loa de Ana Caro refleja consciente o inconscientemente una visión casi transgresora de esta cuestión o, tal vez, un guiño a sus orígenes. El ambiente carnavalesco es descrito por el guineano: «Essa he Fiessa de Dioso, / branco, negla, glande, chico / sa alegle e legosijanda / pule que oy tuto somoa plimo: / y anque negla, gente samo».²³¹ En la fiesta se produce un igualamiento entre todas las personas sin importar su condición étnica, física, sexual o social. El sentido de la palabra «comunidad» también alude aquí a la comunidad social entre los cristianos. Ocurre algo similar a lo que sucedía con la voz «auto» en el coloquio antes examinado, pues poseía un sentido doblemente ortodoxo (auto sacramental, auto de fe).

2.2.2. Implicaciones de una comedia de magia de autoría femenina

La protagonista de su comedia de magia *El conde Partinuplés*, Rosaura, es una señora de unos reinos feudales que se ve obligada a casarse para mantener la unidad de su territorio. Sus vasallos, aunque la admiran, la presionan para que se case y no deje pasar su juventud, por motivos geopolíticos. De lo contrario, su corona se dividirá en bandos y la terminarán conquistando. De que se case depende la unidad de su estado, por lo que le dan un plazo de un año. Si Rosaura no se había casado hasta entonces no había sido por convicción

²²⁸ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 3.

²²⁹ *Ibidem*, fol. 2.

²³⁰ FRA MOLINERO, Baltasar, «Los negros como figura de negación y diferencia», pp. 11-25.

²³¹ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 3.

personal, sino por obediencia a su padre, el viudo emperador Aureliano, a quien las estrellas le habían dicho que el prometido de su hija la engañaría.

Al igual que las piezas breves de sor Francisca de Santa Teresa que hemos estudiado, la comedia de Ana Caro nos introduce en el tema de la astrología, que estará presente en toda la trama. La presencia de la magia en el teatro no está separada de la creencia en los pronósticos y la astrología en una centuria «no menos dada a la magia que la época del Renacimiento».²³² Desde la Edad Media, la astrología tenía dos vertientes, una lícita y otra ilícita, ambas definidas por Tomás de Aquino: «Pero si se sirve de la observación de los astros para conocer anticipadamente el futuro causado por los cuerpos celestes, por ejemplo, la sequías o los aguaceros y otras cosas por el estilo, entonces esa predicción no es ilícita ni supersticiosa».²³³

En la Edad Moderna, la persecución inquisitorial de la herejía entraría en conflicto con las finas líneas de separación entre la rama permitida y la prohibida de la predicción. Pero la creencia en pronósticos no llegó a erradicarse. Como veremos, esta comedia refleja el vínculo existente – en la opinión pública, podría decirse – entre el desprecio de la astrología y el desprecio de la mujer. Conviene recordar, no obstante, que el origen del pensamiento científico y del futuro racionalismo que las desecharía pasa obligatoriamente en Europa por estas prácticas.²³⁴

A su prima Aldora, quien no por casualidad es hechicera, le pide Rosaura ver las almas de sus pretendientes antes de elegir. Aldora le responde que es imposible conocer los secretos del alma, pero le ofrece poder ver lo que estén haciendo en ese momento. Aldora le muestra cuatro pretendientes: el polaco es bello y vanidoso; el escocés lee demasiado; el de Transilvania es valiente, pero también violento; el francés parece noble, aunque se ha prometido con su prima Lisbella. Aldora interviene haciendo llegar al conde una caja cerrada con el retrato de Rosaura: «¡Qué rigor! / Disimulemos, amor, / el incendio que me abrasa».²³⁵ Luego, se le aparece una fiera que se transforma en Rosaura y le dice que vaya a buscarla. La intervención de Aldora a lo largo de toda la comedia le vale la comparación con Circe (p. 105). En otro pasaje, los hombres del conde, buscando a la amada de su señor, llegan hasta el castillo de Rosaura y son alimentados sin que su

²³² BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid: Abada, 2012, p. 237.

²³³ Cfr. DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, p. 135.

²³⁴ DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, pp. 136-7, 233.

²³⁵ CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, p. 99.

anfitriona se muestre, como en el canto X de *Odisea*, aunque aquí sus hombres no se transforman en cerdos, y no se produce una degradación de sus almas a causa de la magia como ocurre en la historia homérica.²³⁶ El estatuto de las intrigantes no varía notablemente en el teatro de sor Francisca. En este último, como ocurre en el teatro conventual, algunas religiosas representan vicios que no consiguen su propósito al final de la trama.²³⁷ En las obras cómicas de Ana Caro, sin embargo, todas las intrigantes ganan y son virtuosas, aunque se las acuse de lo contrario.

La mujer lujuriosa y tramposa encarnaba en el teatro de magia la figura de la bruja. En *La Circe*, poema de Lope dedicado a Olivares, Circe aparece como una especie de Magdalena arrepentida y Ulises – alter-ego del conde-duque – como un hombre fuerte y espiritual. La oposición de lo carnal y débil y lo espiritual es aquí patente. En otras piezas de Calderón como *El mayor encanto, amor* y *Los encantos de la culpa*, se confirma la superioridad del Ulises de la *Odisea*.²³⁸

El Conde Partinuplés no termina venciendo a la heroína, como sí ocurre en el canto de la *Odisea* entre el héroe y Circe. Hay dos niveles en esta comedia: el primero describe a una Circe demoníaca (Rosaura y su prima Aldora) tal y como es vista por el gracioso Gaulín por ser mujer, con la maldad que le atribuye este patéticamente: «Bruja, monstruo o cocodrilo / será, pues tanto se esconde...».²³⁹ La asociación del mal – el cocodrilo estaba tradicionalmente vinculado al Leviathan, a la sierpe – con la bruja o la mujer mala, es evidente aquí, pero además parece que la figura de la mujer acapara todo el terreno de la maldad.²⁴⁰ El segundo nivel confirma que se puede ser mujer, astuta y no viciosa. El mensaje de revitalización de la magia femenina se da a la vez que un uso irónico de la misoginia: ellas (las damas) logran sus propósitos con astucia, mientras que ellos (los graciosos) las acusan de demonios. Esto se muestra en frases como esta, de Rosaura a Aldora: «Presto, pues ya sabes que las mujeres pecamos en el extremo de curiosas» (p. 89).

Merece la pena comparar esta comedia con el último coloquio de profesión conservado de sor Francisca, *Coloquio para representar en la profesión de sor Ángela*

²³⁶ HOMERO, *Odisea*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 184-200.

²³⁷ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 120.

²³⁸ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Mitos clásicos de amor en el Barroco español», en CASTIGNANI, Hugo, GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés (coords.), *Filosofías del Barroco*, pp. 410-418.

²³⁹ CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, p. 124.

²⁴⁰ PIERRE MIQUEL, Dom, *Dictionnaire symbolique des animaux*, p. 131.

María de San José (1702), en el que aparecen dos astrólogos caricaturizados, aunque con autoridad, ya que predicen la aparición de estrellas en el cielo. La difusión de la Astrología en impresos «menores» como pronósticos, almanaques, libros, etc., fue perseguida por la Inquisición. No obstante, su potencial pagano es a la vez neutralizado en el coloquio – pues los astrólogos reconocen la fe de la novicia – y reconocido – ya que usan el zodiaco para predecir su feliz futuro.²⁴¹ Se trata de un sincretismo en el que la Astrología se traduce en términos religiosos. En la comedia de Ana Caro, la magia – único poder con el que cuentan las intrigantes – se pone exitosamente al servicio de las virtuosas damas, lo que fomenta los improperios que relacionan a la mujer con el demonio.²⁴²

2.3. Respuestas al agravio de los hombres

El conde Partinuplés gira, con ayuda de estos elementos mágicos, en torno al matrimonio de conveniencia como estrategia geopolítica y su puesta en crisis. La escritura teatral se convierte así en un medio de expresión de opiniones contrarias al matrimonio, forzado o no, como institución beneficiosa para los hombres y cabezas de familia:

No sé cómo responderle; / Tanto el enojo me ahoga. / que están bebiendo mis ojos / del corazón la ponzoña. / ¡Hay tan grande atrevimiento! / ¡Hay locura tan impropia! / ¡Que estos mi decoro ofendan! / ¡Que así a mi valor se opongan! / Pero no tiene remedio; / porque si las armas toman / y quieren negar, ingratos, / la obediencia a la corona, / ¿cómo puedo? ¿Cómo puedo, / siendo muchos y yo sola, / defenderme? (p. 82)

El personaje expresa su dura opinión inicial sobre el matrimonio: «Rendirme / al yugo del Himeneo»; «determinarme / a morirme o casarme»; «Examinemos quién será el ingrato, / que ha de engañarme con perjuro trato». Estas opiniones y temas desempeñan en el texto la función de *argumentum ad feminam* literario. Gracias al encantamiento de su prima Aldora, la protagonista se convierte en una mujer con poder y cuya belleza es equiparada al entendimiento. Esto lo vemos en la actitud del galán poseído de amor, quien asegura amar a un ser no carnal, en sintonía con las asunciones estéticas del neoplatonismo: «Yo adoro, Gaulín, allí, / un espíritu divino [...]. Es la mayor perfección / su hermosura imaginada. / Igual al entendimiento / será toda, es evidencia» (p. 135).

²⁴¹ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, pp. 121, 133, 136.

²⁴² LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas*, pp. 328, 338.

Se producen más encuentros entre Rosaura y el conde impaciente. Gaulín seguirá consternado porque su amo ha olvidado a Lisbella, poniendo en evidencia la mudanza masculina: «¡Que necios somos los hombres! / Con una sola engañifa, / una lágrima, un voyme, / que nos hace una mujer. / (¡Oh quién las matara a coces / a todas!)» (p. 144).

Al volver de la guerra, Rosaura los recibe en su castillo. Mientras el conde le cuenta su hazaña, ella se duerme. Entonces, van a por una luz para verla. El conde duda, pero consiente: le pueden la curiosidad – vicio del que se acusaba antes al sexo femenino –, el deseo y la impaciencia. Cuando se arrepiente ya es tarde: mientras la observan, ella se despierta y se da cuenta del agravio: «Ofendió con traiciones tanto amor». Aldora le aconseja que lo despeñe y el conde admite su culpa: «Me despeñad porque fui del carro del sol Faetonte [Faetón]» (p. 153).

Lisbella llega al palacio de Rosaura para recuperar a su primo y amenaza a la princesa con conquistar su imperio. Mientras, Aldora idea un combate para que el conde, encapuchado, gane la mano de Rosaura y ella lo perdone. El conde se ha arrepentido e incluso ha culpado a Gaulín, que maldice a las mujeres durante toda la obra: «Demonios son las mujeres» (p. 160).

El día del torneo, llega Lisbella a caballo con un pañuelo blanco y dice que Rosaura la ha agraviado al seducir a su prometido con artes mágicas. Rosaura, todavía dolida por el agravio, le dice a Lisbella que está muy equivocada, que ella celebra el torneo para decidir cuál de los otros tres reyes se casan con ella, con lo que se aclara este enredo. Entonces, da comienzo el torneo y llega un caballero tapado, que gana y resulta ser el conde. Lisbella le recuerda su compromiso. Él le pregunta si no prefiere casarse con Roberto de Transilvania y ella admite que sí. El final deja fuera de juego a Gaulín que, despechado, se queda solo.

2.3.1. Representando la masculinización

Como se ha visto en el punto anterior, Ana Caro escribió sobre diversas temáticas que afectaban a lo que hemos denominado ansiedad sociosexual. Para concretar esta expresión y remitirla a la práctica escrita, debemos tener en cuenta que, el hecho de representar, siendo mujeres, una serie de asuntos directamente relacionados con el rol de las mujeres y su grado de libertad en la sociedad áurea, implica que lo que se realiza es una autorrepresentación. En efecto, hay, en Ana Caro como en otras dramaturgas, una

toma de conciencia sobre lo que significa ser mujer y buscar una autonomía específica. Por ello, el tema de la deshonra es tan trascendente. Ahora bien, no es el único tema que exploran las dramaturgas. La masculinización será otra de las cuestiones que ligan con el *argumentum ad feminam* específicamente literario de las comedias de Ana Caro.

Leonor, agraviada protagonista de *Amor, agravio y mujer*, se disfraza de hombre y finge retirarse a un monasterio como estrategia para recuperar lo que un hombre le ha quitado. El proceso de transformación de Leonor en Leonardo da lugar a una metamorfosis psicológica del personaje, que de racional pasa a ser impulsivo y de dubitativo a violento: «Cuando gobierna / la fuerza de la pasión, / no hay discurso cuerdo o sabio / en quien ama. Pero yo, / mi razón que mi amor no, / consultada con mi agravio / voy siguiendo, en las violencias / de mi forzoso destino». ²⁴³ Al mismo tiempo, Leonardo conserva las virtudes que tenía siendo Leonor: racionalidad y firmeza, frente a los hombres, cuya mudanza es palpable. ²⁴⁴ A pesar de estas virtudes, se produce una confusión sexual: «Yo ¿soy quien soy? / Engañaste si imaginas, / Ribete, que soy mujer, / mi agravio mudó mi ser». ²⁴⁵ Transformada en el violento Leonardo, Leonor llega a amenazar a don Juan por haberla agraviado con su mudanza:

Aunque fácil, pues ingrato, / a una dama de Sevilla / a quien gozó con cautela / hoy
aborrece y adora / a la condesa de Sora; /que aunque es muy hermosa Estela, / no hay, en
mi opinión, disculpa / para una injusta mudanza. ²⁴⁶

El cambio de identidad sexual de Leonor provoca incluso celos en don Juan al creer que Leonor ama al inexistente Leonardo. En el contexto de reinterpretación del agradable «disfraz varonil» ²⁴⁷ procedente del teatro profesional por autoras como esta, Acevedo y sor Juana Inés de la Cruz, ²⁴⁸ la virago o mujer masculinizada tiene como fin afirmar la virtud de la firmeza, contradiciendo el tópico misógino común desde el medioevo. ²⁴⁹ La virago o mujer masculina pero virtuosa del imaginario común se basa en una noción de

²⁴³ CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, en ESCABIAS TORO, Juana (ed.), *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, p. 101.

²⁴⁴ URBÁN BAÑOS, Alba, «‘Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin’».

²⁴⁵ CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, p. 102.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 114.

²⁴⁷ VEGA, Lope de, *Arte nuevo*, p. 326.

²⁴⁸ El travestismo masculino se dejaba ver en figuras cómicas y trágicas como Lisístrata o Dionisos, que contradecían las oposiciones binarias fuertes de la sociedad griega. ANUSH STRIPEIKIS, Caterina, «Juegos de travestismo en el escenario dionisiaco: Bacantes de Eurípides (vv. 810-944) y Lisístrata de Aristófanes (vv. 476-613)», en *Actas del Séptimo Coloquio Internacional ‘Una nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos’*, Ensenada: FAHCE-UNLP, 2015, pp. 16-18.

²⁴⁹ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seculares en la España del Siglo de Oro*, p. 538.

diferencia sexual que otorga el papel de sustancia a la masculinidad (caliente y seca, según la teoría de los humores) y el de accidente o sustancia incompleta a la mujer (fría, húmeda y débil en los planos físico y espiritual o mental). Escritora seglar, profesional y ligada a la república de las letras y los corrales, Ana Caro se apropia en su escritura de la retórica, defendida por Lope, de la masculinización del cuerpo femenino. Eso sí, para la autora no se trataba únicamente de un reclamo a camino entre lo comercial y lo erótico, como suponía en otras muchas comedias representadas en corrales, sino que era un modo de afirmar la valía de la mujer frente al deshonor cometido por los hombres.

2.4. Teatro de la guerra, fiesta y victoria de las relaciones festivas

Para Américo Castro, lo hispánico es una realidad no estática, una construcción no sustancial, sino vital e histórica, nutrida con diversas identidades culturales que han sido borradas o reconstituidas.²⁵⁰ Teniendo esto en cuenta, quisiéramos completar el carácter público de la escritura de Ana Caro poniendo la mirada en sus relaciones, tanto festivas como históricas, donde se aprecia construcción identitaria de la monarquía católica.



Figura 56. *Los Mártires de Nagasaki* (ss. XVIII-XIX), Conjunto La Recoleta, Cuzco, Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Painting_of_the_Nagasaki_Martyrs.jpg> (Acceso: 31 de enero de 2023)

²⁵⁰ AMÉRICO CASTRO, *La realidad histórica de España* [1948], México: Porrúa, 1982, p. 13.

El homenaje a los mártires del Japón (fig. 59) duró ocho días y en los que se organizaron una serie de marchas militares y religiosas protagonizadas por las cofradías de la orden de San Francisco. Durante las fiestas se lanzaron fuegos artificiales y se exhibieron imágenes de la Inmaculada Concepción, tallas que reproducían la imagen del santo y de los mártires, con San Gonzalo García a la cabeza. También se pronunciaron sermones, se representó teatro y se repartió comida a los necesitados. De los soldados vascos, dice Ana Caro en su relación que eran el sol de todas las naciones, y de la procesión, que fue la más aplaudida en Sevilla, contribuyendo a la condensación del «sesgo integrista y combativo».²⁵¹

Una sencilla portada con escudo franciscano, firma y pie de imprenta da paso al texto, precedido por una breve dedicatoria. Entre las estrategias de reautorización, destaca la petición al lectorado de que le perdone las faltas: «disculpen mis borrones imperfectos», «de mano tan tosca e imperfecta», «este bosquejo de mi inculta pluma», «en cada letra mil defectos veas», «halle mi yerro en tu intención disculpa».²⁵² Estas justificaciones forman parte del *topos humilitatis* presente en muchas escritoras modernas, que sirve a su vez como reautorización, es decir, como reafirmación de la propia autoría.

La relación esgrime la tesis de que la nación bárbara no está cerrada a la conversión al catolicismo, pues cualquier tierra es fértil para la palabra de Dios. Ello justifica la labor misionera de los franciscanos. La autora pide por la miseria de España e insta a los bárbaros de las naciones incultas donde no deja de llegar la palabra de Dios, que le pidan que repare los daños de Sevilla y que proteja la ciudad:

Acuérdate, divino Pastor, tanto
de la común miseria y desventuras
en que España se ve, y el tierno llanto,
que a Dios ofrece con entrañas puras²⁵³.

²⁵¹ GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, p. 406.

²⁵² CARO MALLÉN, Ana, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de nuestro padre san Francisco*, fol. 1v.

²⁵³ CARO MALLÉN, Ana, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de nuestro padre san Francisco*, fol. 8r.

En cuanto a la relación titulada *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro* (fig. 60), Maravall cita estas fiestas como muestra del programa ideológico masivo de la monarquía, hecho para admirar al pueblo de su «potestad divina y civil».²⁵⁴ A decir de Alenda y Mira:

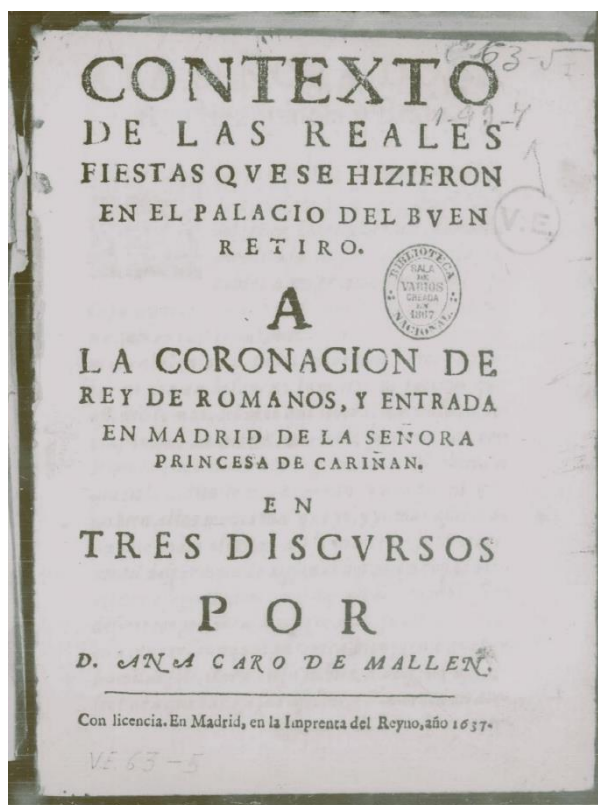


Figura 57. Portada de: Ana Caro Mallén, *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñan*, Madrid: Imprenta del Reino, 1637, BNE, VE/63/5.

La autora de este poema, vecina de Sevilla, dice que habiendo venido á la corte en ocasión de tan grandes fiestas, plúgole escribirlas, sin otro designio que el de comunicarlas á sus compatriotas; pero que luego las dio á la estampa á ruegos de sus amigos, no sin haber aumentado y corregido su primer trabajo.²⁵⁵

²⁵⁴ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 489.

²⁵⁵ ALENDA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, p. 288.

El texto se compone de tres poemas, cada uno con un metro y dedicatario diferente: en primer lugar, Agustina Spínola y Eraso, esposa de Carlos Strata, banquero de Felipe IV; en segundo lugar, Olivares; y, en tercero, la villa de Madrid (figs. 61-63).²⁵⁶

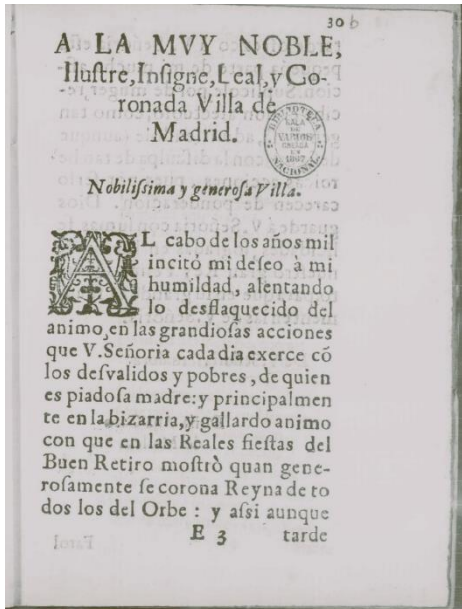


Figura 58. Ana Caro Mallén, *Contexto de las reales fiestas*, p. 30B.

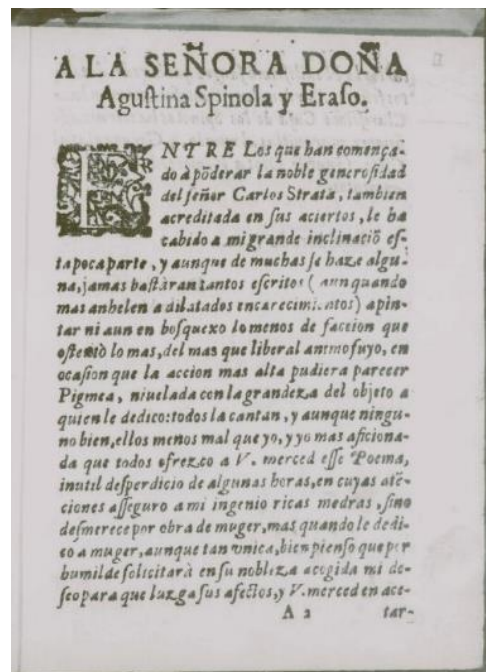


Figura 62. Ana Caro Mallén, *Contexto de las reales fiestas*, fol. 2r.

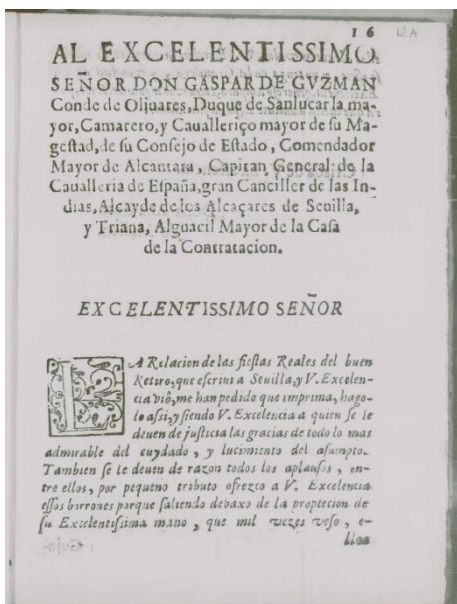


Figura 63. Ana Caro Mallén, *Contexto de las reales fiestas*, p. 12A.

²⁵⁶ CARO MALLÉN, Ana, *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro*, fols. 1r-3r.

El romance de la relación histórica *Grandiosa vitoria* (1633), (fig. 64), está escrito en un estilo medievalizante que, según López Estrada, se combina con la moda poética en torno de 1630²⁵⁷. Aun así, es claro y narrativo. Tras nombrar los militares que acompañan al general en su hazaña, la autora se detiene a describir algunos puntos que confieren al texto carácter épico, como la superioridad en número de los moros frente a los cristianos. Una serie de menciones a la Antigüedad clásica y la mitología están presentes: la alusión a Tetis, Aurora, Apolo, Faetón y Delia, y la comparación de sus protagonistas con los héroes clásicos como Marco Aurelio y César. El eje temático gira en torno a la alabanza de Portugal:

Y para dezillo todo,
portugués, donde se encierran
quantos encarecimientos
puede repetir mi lengua.

La alusión a la pureza de sangre:

Toda valerosa gente,
toda belicosa y diestra,
de sangre calificada,
y generosa ascendencia.

La heroicidad del general y el reclamo de la victoria cristiana:

Dixo, señores, y amigos,
ya es tiempo que el mundo vea
el ánimo valeroso
de la nación noble vuestra.
Luego al momento os partid,
donde los contrarios sepan
que es la gente Lusitana
horror de la Sarrazena.²⁵⁸

²⁵⁷ LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La frontera allende el mar», p. 338.

²⁵⁸ No todas las escritoras que aparecen en nuestro corpus muestran una misma afiliación a la política imperial de los Austrias: Fernando de Menezes, padre de la escritora Joanna Josefa de Menezes - condesa de Ericeira, esposa del también autor Luis de Menezes III conde de Ericeira (1632-1690) -, publicó una biografía de Joao I, en 1677, tras la victoria portuguesa. MENEZES, Fernando de, conde de Ericeira, *Vida, e acçoens d'el Rey Dom Joao I*, Lisboa, Joao Galrao, 1677, BNE, 2/61330. Por su parte, Luis de Menezes, en la guerra de restauración a favor de los portugueses, «confesó haberse inspirado en los historiadores

Tras una introducción en la que Caro toca aspectos de su persona y su autoría, y dice, retóricamente, que quiere ser como Faetón, pero que su humildad la salva de algún modo,²⁵⁹ introduce al general en tercera persona, añadiendo que es portugués y un gran orgullo para su patria y para España. Así pues, la relación sitúa como objetivo tanto de España como de Portugal derrotar al enemigo común: los moros. Ambas monarquías se convertirían también en persecutoras del judaísmo en sus territorios, prolongando así una tradición antijudía que las monarquías peninsulares y europeas venían practicando desde los pogromos, conversiones forzadas y revueltas de la Edad Media. Esta común actitud ante lo que se consideraba herético proporciona un argumento para la cohesión de ambas monarquías, así como para el dominio castellano y diplomático de Portugal por la casa de los Austrias. Por consiguiente, esta relación tiene un carácter claramente propagandístico.

Ni de padres, ni de abuelos,
ni de otras Christianas huellas
fue pisado este lugar,
donde estampamos las nuestras.²⁶⁰

Don Diego de Piñaña y Mendoza, hijo del general, se dirige con sus hombres al moro y lleva la victoria sobre Tetuán, robando ganado y trigo mientras los derrotados huyen a refugiarse en cuevas. Otro comentario nos remite a los tópicos de humildad:

y andan todos tan bizarros,
que unos a otros se alientan
con gloriosa emulación,
digna de mayor poema.²⁶¹

griegos y romanos para enhebrar su relato sobre la Restauración»: VALLADARES, Rafael, *La rebelión de Portugal*, p. 229.

²⁵⁹ CARO MALLÉN, Ana, *Grandiosa vitoria*, fol. 1.

²⁶⁰ CARO MALLÉN, Ana, *Grandiosa vitoria*, fols. 1-4.

²⁶¹ VILLEGAS DE LA TORRE, Esther M^a, «Transatlantic Interactions», pp. 110-112; CARO MALLÉN, Ana, *Grandiosa vitoria*, fols. 7-8.

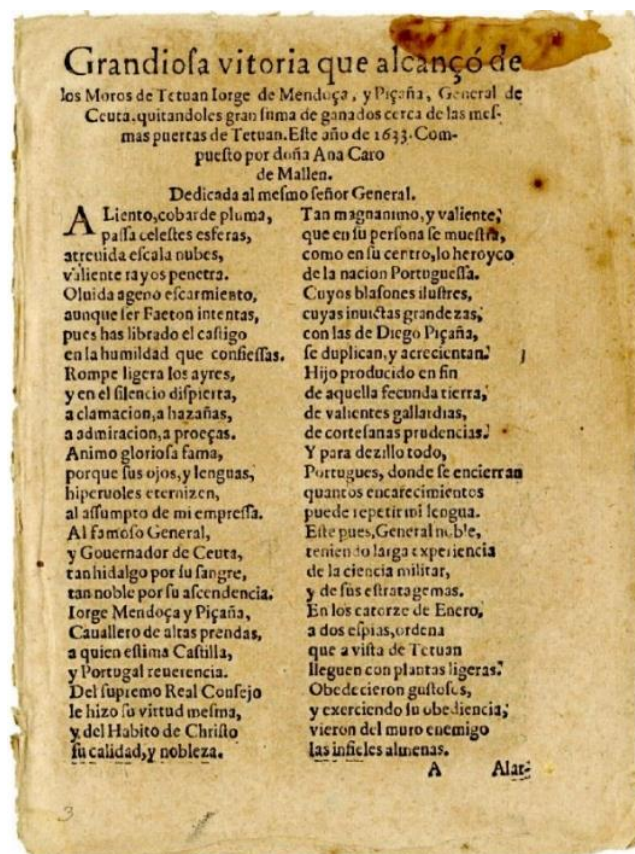


Figura 59. Portada de Ana Caro Mallén, *Grandiosa vitoria*, fol. 1.

La victoria del general y su hijo realzan el valor de Portugal, a quien España desea imitar. La memoria de Diego de Piçaña estará escrita en piedra, no en papel, lo que otorga al acontecimiento un tono solemne, pues es el mayor que se ha visto, a pesar de Roma y Grecia.

Si la convivencia o entrecruce de las «castas de creyentes», cristianos, moros y judíos, fue esencial, según Américo Castro, para la construcción de la identidad nacional,²⁶² la complementariedad entre teatro y relación festiva forma parte, en el caso de Ana Caro, del programa de la fiesta barroca, al que se añade la relación histórica, en la que el evento que origina grandeza – una victoria militar – se convierte en suceso digno de memoria y conmemoración. La fiesta se extiende así al campo de batalla y se confunde con esta.

La construcción de cierta identidad o subjetividad social durante la Edad Moderna se basó en narraciones, como estas, de la anexión territorial, así como en la identificación

²⁶² ASENSIO, Eugenio, *La España imaginada de Américo Castro*, Barcelona: El Albir, 1976, p. 25; AMÉRICO CASTRO, *La realidad histórica de España*, p. 23.

entre territorio adquirido, Iglesia católica y monarquía. El reclamo católico pasa a ser una estrategia de conservación del territorio frente al enemigo exterior que se diseña— a pesar de haber convivido en el territorio hasta 1613 — como musulmán. Se trata de una escritura del engrandecimiento del gobernador cristiano, en una clara defensa política y territorial, tiene lugar en esta escritura pública. El valor geopolítico de la expresión escrita subyace en hacer valer la alianza entre las partes del reino cristiano frente al recientemente expulsado infiel.

CAPÍTULO VIII

ENTRE EL DISCURSO DEL OTRO Y LA AUTORREPRESENTACIÓN DRAMÁTICA DE LA DEVOTIO FEMENINA

1. *CONTEMPTUS MUNDI*: LA NEUTRALIZACIÓN DEL AMOR PROFANO EN MARÍA DO CÉO Y EL TEATRO LAUDATORIO DE VIOLANTE DO CÉO

El siglo XVII destaca en la historia de la escritura de mujeres por el florecimiento de comunidades monásticas en el territorio ibérico. Estas se habían formado durante los siglos XV y XVI, siendo Santa Juana de Cubas de la Sagra y Teresa de Ávila dos de sus exponentes. A esta última, Pérez Herranz la incluye entre los autores hispano-conversos que son objeto de ocultamiento, disolución social y finalmente neutralizada por la ideología de Trento, al asumirse como una autora ortodoxa.²⁶³ Ambas autoras fueron precursoras de la escritura femenina dentro del panorama hispánico y europeo. La autoría femenina fue un elemento más de los que se vieron afectados por las políticas de integración y anulación de las diferencias mencionadas por Pérez Herranz.

La vigilancia a que se sometía con frecuencia la escritura en las comunidades monásticas,²⁶⁴ provocaba que, en ocasiones, las religiosas escribiesen sin voluntad autorial. Además de este motivo, la funcionalidad de esta escritura estaba dirigida hacia la devoción y el entretenimiento de la comunidad y, por lo tanto, supeditada a esta. Sin embargo, con el paso de los siglos, coincidiendo con el auge de la figura autorial ligada a la literatura secular, muchas religiosas relevantes dentro de su comunidad fueron reconocidas, en vida o de manera póstuma, como autoras, equiparándose al estatuto de escritoras profesionales y trascendiendo la esfera conventual hacia la fama y la publicación. A pesar de su clausura, muchos espacios conventuales establecieron lazos

²⁶³ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 263. Para profundizar esta cuestión, véase: ROSSI, Rosa, *Teresa de Ávila: biografía de una escritora*, Barcelona: Icaria, 1984.

²⁶⁴ SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander: RSMP, 2021, pp. 17-36.

de comunicación entre ellos y con el exterior. Algunos manuscritos de creación colectiva transitaban conventos elaborándose entre unas comunidades y otras.²⁶⁵

Al igual que otros países de la Europa católica, Portugal se convirtió en escenario de conventos donde las religiosas escribían y representaban obras poético-teatrales, la mayoría sin datos editoriales o manuscritas, y en castellano, sobre todo, mientras perteneció a la monarquía hispánica.²⁶⁶ Contamos con Beatriz de Souza y Melo (1650-1700), franciscana seglar en Torres-Novas y autora de *La vida de Santa Elena, y invención de la cruz, y Yerro enmendados, y alma arrepentida*;²⁶⁷ Sor Francisca da Coluna (1600?), abadesa de Torres-Novas y autora de comedias «a lo divino», entre ellas, *El nacimiento de Cristo*; Sor María do Ceo (1658-1753),²⁶⁸ religiosa en el monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza de Lisboa, fundado para la acogida de mujeres nobles, fue autora de *Triunfo do Rosario*; Sor Magdalena da Gloria (1658-?), amiga de María do Ceo y religiosa en el mismo monasterio, autora también de obras dramáticas perdidas;²⁶⁹ Isabel Senhorinha da Silva (1658-?), hermana gemela de María do Ceo y autora de las comedias actualmente perdidas *Los celos abren los cielos. Comedia de Santa Iría*, dedicada, como la comedia de Acevedo, a Irene de Tancor y *Aparecimiento de Nossa Senhora de Guadalupe*;²⁷⁰ A sor Violante do Ceo (1607-1693), dominica de la Roza (Nuestra Señora del Rosario en Lisboa) se le atribuyen *El hijo esposo y hermano, Santa Engracia*, una comedia representada ante Felipe III en Lisboa en 1619, y *La transformación de Dios*, de la que también se dice que se representó ante Felipe III en 1619. Urzáiz consideraba que podía haber una confusión entre ambas y *La victoria por*

²⁶⁵ ZARAGOZA, Verónica, «La impronta autorial de Ana de Casanate (1570-1638) en el Cancionero poético de las carmelitas descalzas de Vic (siglo XVII)».

²⁶⁶ URBÁN BAÑOS, Alba, *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, p. 64; ESCABIAS TORO, Juana, *Las dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 23.

²⁶⁷ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 616; ESCABIAS TORO, Juana, *Las dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 81.

²⁶⁸ Aunque, como en la mayor parte de los casos para los que no se cuenta con documentación, las fechas de nacimiento son inciertas. Nieves Baranda ha situado a esta franciscana clarisa entre 1658 y 1752. BARANDA LETURIO, Nieves, «Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro», en AZAUSTRE GALIANA, Antonio, FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 574. La edición digital de la obra de María do Céu la sitúa también, siguiendo a Barbosa Machado y a García Péres, entre 1658 y 1753. Véase: GARCÍA PÉRES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1890, p. 114.

²⁶⁹ SILVA, Inocência Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa: Imprenta Nacional, 1862, VI, BNP, 015 INO, pp. 137-138.

²⁷⁰ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, pp. 244, 266, 609; ESCABIAS TORO, Juana, *Las dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 79.

la cruz. De la misma autora se han descubierto y editado un diálogo y un baile bajo el título *A la reina nuestra señora entrando en el convento de la Rosa*,²⁷¹ Joanna Theodora de Souza (¿mitad del s. XVII?), también procedente de la Roza, fue autora de la comedia *El gran prodigio de España y lealtad de un amigo*.²⁷²

En comunidades monásticas, y aunque se mantenía un orden jerárquico, la figura de la dramaturga atravesaba las funciones de escribiente, copista o amanuense, escritora, directora de escena y actriz. Las escrituras producidas en estos espacios se movieron, en ocasiones, entre la esfera privada y la pública, gracias a la impresión, la participación en certámenes, la representación con visitantes externos y la circulación de los manuscritos conventuales. En torno a Lisboa, se forjó un núcleo de religiosas de distintas órdenes que escribían en español, algo que no solo se explica gracias al periodo de anexión de Portugal a la monarquía hispana, sino, sobre todo, por la historia de influencia lingüística que abunda en ejemplos tempranos de dramaturgos como Gil Vicente, anterior a Lope de Rueda y considerado el padre del drama portugués, quien escribió en castellano y a cuya hija, Paula Vicente (1500-1560), se le atribuye una comedia perdida, *O cerco do Dio*.²⁷³ Antes, durante y después de la Guerra de Restauración, Portugal recibió la influencia del modelo de la comedia nueva a través de numerosas compañías españolas que eran contratadas para la representación. El idioma español siguió utilizándose en el teatro.²⁷⁴

Que la tradición llegó hasta el siglo XVIII lo prueba el caso de Joanna Theodora de Souza,²⁷⁵ autora de la comedia hagiográfica – y propagandística, ya que pudo escribirla para las fiestas del Corpus o celebraciones religiosas análogas – *Mayor prodigio de España y lealtad de un amigo*,²⁷⁶ que pudo escribir para las fiestas del Corpus o

²⁷¹ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 245; ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro, «‘A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa’: Textos inéditos de Soror Violante do Céu», en MARTOS, María D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 363-367.

²⁷² De ella, Urzáiz refiere que según Serrano y Sanz pudo haber escrito su obra a principios del siglo XVIII, por lo que no la incluimos en el anexo de dramaturgas áureas. También afirma el autor del catálogo que Gayangos tuvo su única obra teatral, y que la cita como dama, no como religiosa, por lo que supone que pudo entrar en el convento siendo viuda y no llegando a profesar como monja. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 616.

²⁷³ CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, p. 114; ESCABIAS TORO, Juana, *Las dramaturgas del Siglo de Oro*, p. 19.

²⁷⁴ SILVA, Pedro Paulo de Figueredo, *A praça e o reino*, p. 128.

²⁷⁵ TACÓN GARCÍA, Antía, «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joanna Theodora de Sousa», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 45, 2020, pp. 1-12.

²⁷⁶ SOUZA, Joanna Theodora, *Comedia nueva el gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, s.n., s.a., BNE, R/12199. Disponible en: <https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2015/07/souza_prodigioEspaña.pdf> (Acceso: 26 de abril de 2021).

celebraciones religiosas análogas. Al final de esta, se introduce una declaración de autoría y se explica que fue dada a la imprenta por Ángela da Luz, compañera suya en el convento. Urzáiz describe a Joanna Theodora de Souza como una escritora portuguesa que vivió retirada en el convento de Roza en Lisboa. Pascual Gayangos, de quien ha dicho Urzáiz que «poseyó su única obra dramática conocida, la cita como ‘la dama Juana Theodora de Souza’». ²⁷⁷ Tal vez entró en el convento al enviudar – las fuentes clásicas atribuían esto mismo a Ángela de Acevedo – pero sin llegar a profesar como Beatriz de Souza y Melo, sino como recogida. ²⁷⁸ A pesar de que pudiera ser posterior al siglo XVII – pues la actividad de patronazgo de Angela da Luz, quien da a imprimir la comedia, se sitúa entre 1747 y 1755 –, todo apunta a que, al vivir a caballo entre los siglos XVII y XVIII, fue una de las continuadoras de la tradición dramática.

Como sugiere el título *Mayor prodigio de España*, la unidad hispánica es otro posible indicador del contexto, si bien no garantiza que se hubiese escrito durante la Restauración, sino que podría referir, como algunos sostienen, una victoria en la Guerra de Sucesión Austríaca (1740-1748). La hipótesis de que la obra se publicase póstumamente queda improbadada, ya que no hay registros que puedan datar la fecha en que vivió esta religiosa. ²⁷⁹

Si Joanna Theodora de Souza vivió y escribió en el siglo XVIII, la obra de la franciscana sor María do Ceo, ²⁸⁰ más los recientes textos de sor Violante do Ceo, son la única muestra conservada de teatro de religiosas portuguesas, ambas del mismo monasterio, que escribieron en español en la segunda mitad del siglo XVII, si bien los textos que actualmente conservamos editados son del siglo XVIII. De la última incluiremos también al final un breve análisis de su festejo a la reina doña Luisa Francisca de Guzmán.

A las autoras conventuales hay que añadir tres seculares que también escribieron en castellano: Bernarda Ferreira de la Cerda (1595-?), autora de *Santo Estacio, cazador del cielo* y *La buena y la mala amistad*, comedias perdidas en la actualidad y Joanna Josefa de Menezes, condesa de Ericeira (1651-1709), autora de *La contienda del amor divino y humano*, *El divino imperio del amor* y *El duelo de las finanzas*, todas ellas perdidas y sin

²⁷⁷ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 616.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 41.

²⁷⁹ TACÓN GARCÍA, Antía, «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida», pp. 3, 6-8.

²⁸⁰ HATHERLY, Ana, «Introdução histórica e literaria», en CÉU, Sórora María do, *A Preciosa*, edición de Ana Hatherly, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990, XI-CXVIII.

más datos que la noticia de que existieron.²⁸¹ Ángela de Acevedo, cuya obra hemos analizado: «Azevedo forms part of a relatively small but significant group of female playwrights on the Iberian Peninsula».²⁸²

1.1. *Triunfo do Rosario* y otros textos: escritura monacal en la esfera literaria

De nombre seglar Maria Deça y Tavora, María do Ceo fue una dramaturga religiosa de familia aristocrática que escribió a veces con el seudónimo de (sor) Marina Clemência y religiosa franciscana da Ilha de S. Miguel.²⁸³ Ingresó en el mencionado monasterio para nobles de Nossa Senhora da Esperança (Estrela, Lisboa) y fue dos veces abadesa en él.²⁸⁴ Es considerada una de las representantes de la última ola de bilingüismo castellano-portugués,²⁸⁵ aunque su obra no fue conocida en España hasta después de su éxito en Portugal, donde comenzaría a circular a partir de 1715 gracias a la difusión de las religiosas de su convento. A pesar de que la edición de su obra fuese posterior al siglo XVIII, es conocida la pertenencia de do Ceo a la Casa do Prazer, donde se produjo una recepción de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y una publicación de una de estas obras donde participó la escritora portuguesa.²⁸⁶

Su obra dramática conservada se encuentra repartida en *Desenganos do rio* (Lisboa: Manuel Fernández da Costa, 1736), *Triunfo do Rosario* (Lisboa: Miguel Manescal da Costa, impresor del Santo Oficio, 1740) y *Enganos do bosque* (Lisboa: Francisco da Costa, 1741):²⁸⁷

²⁸¹ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, pp. 245, 317; ESCABIAS TORO, Juana, *Las dramaturgas del Siglo de Oro*, pp. 67-68, 71-72, 83. Joanna Josefa de Menezes fue esposa del mencionado autor, noble y militar Luis de Menezes, III conde de Ericeira, que escribió a favor de la Restauración. Véase: MENEZES, Luís de, conde da Ericeira, *História de Portugal Restaurado* [1674], Oporto: Livraria Civilização, Domingos de Oliveira, 1945, 1, pp. 110-111.

²⁸² HEGSTROM, Valerie, «Introduction», en AZEVEDO, Ângela, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, p. 4.

²⁸³ Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital. Véase: <<http://www.escriptoras-em-portugues.eu/1403016831-Cent-XIV/2015-0716-Maria-do-Cu-Soror>> (Acceso: 25 de abril de 2021).

²⁸⁴ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu», pp. 217-218.

²⁸⁵ CASTRO, Ivo, «Sur le bilingüisme littéraire castillan-portugais», *Archivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, XLIV, *La littérature d'auteurs portugais en langue castillaine*, Lisboa/Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 7-8.

²⁸⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu», pp. 217, 226.

²⁸⁷ CÉO, María do, *Enganos do bosque, desenganos do rio: primeira, e segunda parte*, Lisboa: Francisco da Costa, 1741, LUT, Presented by Professor Ralph G. Stanton, RB186,000; CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 245.

- En *Desenganos do Río* se conserva una comedia: *Clavel y rosa*.
- *Triunfo do Rosario* contiene cinco autos: *La flor de las finezas*, *Rosal de Maria*, calificada de «zarzuelita a lo divino» por Ares,²⁸⁸ *Perla y rosal*, *Las rosas con las espigas*, *Tres redenciones del hombre*.²⁸⁹
- En *Enganos do bosque* se conservan los autos *Amor es fe*, *Las lágrimas de Roma* y *Mayor fineza de amor*. Los tres forman una trilogía dedicada a San Alejo, en la tradición de piezas hagiográficas en la que se incluye *La margarita del Tajo que dio nombre Santarem* de Ángela de Acevedo.
- También hay noticias de tres comedias más: *En la cura va la flecha* – según La Barrera; según García Péres, *En la cara va la fecha* –, *En la más oscura noche* y *Preguntarlo a las estrellas*, estas dos últimas, desconocidas.²⁹⁰

La religiosa cultivó otros géneros como la hagiografía, la poesía, la alegoría moral y la novela pastoril. Ejemplos de estas últimas son *La preciosa, alegoría moral* (Lisboa, Oficina de Música, 1731),²⁹¹ y *El novelero discreto y piadoso* (Lisboa, Oficina de Música, 1733).²⁹² Publicó la mayor parte de su obra en vida. Las ediciones españolas de dos de sus obras se hicieron tras su muerte.

Más allá de la importancia de la escritura en la construcción de una imagen devota de la mujer, el prestigio literario femenino creció alrededor de figuras como María do Ceo, imitando el ejemplo contemporáneo de sor Juana. En su estudio sobre la difusión de la obra de la monja portuguesa, Carmen Marín Pina ha señalado la existencia de una red femenina que impulsó a la autora. Concretamente, la duquesa de Medinaceli, Teresa de

²⁸⁸ Cfr. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 245.

²⁸⁹ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, fol. 4r.

²⁹⁰ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 244; SILVA, Inocência Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, pp. 137-138.

²⁹¹ CÉO, María do, *A Preciosa, Alegoría Moral, ofrecida a... D. María Anna das Estrelas, Religiosa no Mosteiro da Esperança de Lisboa*, Lisboa: Oficina de Música, 1731, BNP, L. 6722 P. Su traductor Narciso Varela de Castro cambió el nombre de su autora atribuyéndosela a Teodoro de Almeyda, es posible que para vender más con un nombre masculino en la portada. Véase: ALMEYDA, Teodoro de, *La preciosa. Alegoría moral*, Madrid: Antonio Ulloa, 1791, BNE, 3/25892; EBENHOCH, Markus, «La recepción ibérica de la obra de Sor María do Céu (1658-1753)», comunicación presentada en *The Sixteenth Biennial Symposium of GEMELA: Women beyond borders*, Valencia, 6-7 octubre de 2022 (en prensa).

²⁹² CÉO, María do, *El novelero discreto y piadoso para hacer honestos los estrados, y christianas las tertulias, refiriendo dos pequeñas novelas sobre cada una de las obras de misericordia*, Madrid: D. Gabriel Ramírez, 1765, BNE, R/38529. Es traducción de la edición portuguesa de 1733: CÉO, María (do), *A Preciosa. Obras de misericórdia em primorosos e mysticos diálogos expostas: Elogios dos Santos em vários cantos poéticos e historicos expendidos por Marina Clemencia, Religiosa de S. Francisco no Convento da Ilha de S. Miguel*, Lisboa: Oficina de Música, 1733, BNP, F. 7334. Para su edición moderna, véase: HATHERLY, Ana, *A preciosa de Sórora María do Céu: Edição atualizada do códice 3773 da Biblioteca Nacional precedida dum estudo histórico*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigación Científica: 1990.

Moncada (1707-1756), dama de la Corte y presente posiblemente en intercambios de princesas con la Corte vecina, se escribió cartas con María do Ceo, siendo la primera joven y encontrándose la segunda al final de su vida. De este intercambio se conservan ochenta cartas de María do Ceo a la duquesa escritas en castellano.²⁹³ La relación epistolar y amistosa, que habría comenzado con la visita de la duquesa al monasterio para conocer a la escritora, derivó en la escritura de diversos poemas en alabanza de la joven a la manera de sor Juana con la condesa de Paredes, y en el establecimiento de una relación de admiración y cuasi patronazgo, pues, a pesar de su reticencia inicial a ser publicada, la monja le llegó a confiar un manuscrito inédito con la biografía de su amiga, la madre María Helena de Cruz.²⁹⁴

La capacidad de María do Ceo para influir en la cultura literaria extramuros, así como para contribuir al crecimiento de redes y comunidades femeninas, es de sobra verificable. Ejemplo de ello es su contacto indirecto con sor Juana Inés de la Cruz a través de la publicación de *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (1695), para cuya aprobación colaboraron escritoras religiosas relevantes en el panorama portugués, entre ellas, María do Ceo. El texto, escrito por la mexicana tras su polémica con la Inquisición, está dedicado a la Casa del Placer²⁹⁵, tertulia y academia femenina portuguesa – no está claro que existiese pública o privadamente o si era una estrategia retórica – a la que María do Ceo pertenecía y cuyas integrantes quedaron impresionadas al leer *Inundación Castálida* de sor Juana. La monja portuguesa colaboró con una décima titulada «Licença pelo que compete a Jurisdição Real»²⁹⁶. Según la edición moderna de los *Enigmas*, la voluntad de este contacto había nacido de las portuguesas, comunicada a sor Juana a través de la Condesa de Paredes, que habría actuado de intermediaria:

¡Y la autora era monja como ellas! ¿No habría manera de establecer contacto con la lejana colega mexicana, de pedirle que escribiera algo para ellas? ¡Sí que la había! Varias de ellas conocerían (quizá hasta por parentesco) a la Duquesa de Aveiro, relacionada con Sor Juana, pues ésta le dedicó un largo romance incluido en la *Inundación Castálida*. Acudieron, pues, a ella. Y ella, al parecer, prefirió que fuera la Condesa de Paredes, prima suya, quien transmitiera a Sor Juana la petición de las monjas. La Condesa aceptó la comisión, y en su

²⁹³ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu», pp. 218-9.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 225-7.

²⁹⁵ ALATORRE, Antonio, «La composición de los *Enigmas*», en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Enigmas*, p. 14; MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu», pp. 225-226.

²⁹⁶ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu», p. 226.

carta a Sor Juana le habrá dado noticia de ‘la Casa del Placer’ y le habrá explicado qué clase de pasatiempos poéticos se cultivaban allí.²⁹⁷

Según Alatorre, la Casa del Placer, bien estaría formada por monjas literatas, y la Casa del Respeto, por monjas aristócratas, o bien ambas casas constituirían dos partes del mismo grupo.²⁹⁸ No obstante, estudios más recientes como el de Laura Yadira Munguía Ochoa apuntan la posibilidad de que dicha comunidad estuviese formada por religiosas es un hecho no comprobado. Incluso se postula que la Casa del Respeto fuese religiosa y la del Placer, literaria, y que las religiosas se hubiesen limitado a aprobar la obra de sor Juana sin haberla encargado ellas. Se conciben ambas casas como centros culturales aislados y privados, por no encajar en la definición de academia áurea.²⁹⁹ Aun así, la posibilidad de que ambas ‘casas’ no tuviesen entidad real más allá de la publicación de los *Enigmas* no invalida la presencia pública de estas monjas a través de la imprenta.

Otro punto en común entre ambas dramaturgas es que, análogamente a la condesa de Paredes con la edición de las obras de sor Juana, la duquesa de Moncada medió en la primera edición española de Maria do Ceo, que implicaba la traducción al castellano³⁰⁰ y consistía en una selección editada por el padre Flórez con autos teatrales y otras obras (1744), fecha en la que la autora ya era muy reconocida.³⁰¹ Francisco Mariano Nipho, traductor posterior, dice de *Flos Sanctorum* que es «exquisito para personas de buen gusto y que quieren mucha riqueza en pequeña urna».³⁰² Además, tanto sor Juana como Maria do Ceo presentaban estrategias similares de autorización en las portadas de sus obras, aunque en el caso de esta última, a diferencia de la exaltación de la calidad poética puesta en la mexicana, dice que la obra de do Ceo, en concreto, *Triunfo do Rosario*, contiene «singulares ideas», ensalzando a la autora en una serie de motivos de virtud religiosa (fig. 65). Por otro lado, en los paratextos de sus obras aparece doña Maria Anna das Estrellas como dedicataria. Esta mujer fue religiosa en el mismo monasterio de la Esperanza en Lisboa, y la escritora le dedica *A preciosa, allegoria moral*. Además, oscureció el texto

²⁹⁷ ALATORRE, Antonio, «La composición de los *Enigmas*», p. 15.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 38.

²⁹⁹ MUNGUÍA OCHOA, Laura Yadira, «Sor Juana y sus ‘Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer’: un acercamiento a nuevas perspectivas», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8, 1, 2020, pp. 258-260.

³⁰⁰ MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Cé», p. 230.

³⁰¹ *Ibidem*, pp. 217, 231.

³⁰² *Ibidem*, p. 232.

original para adaptarlo al gusto español, siguiendo las pautas hegemónicas y el discurso misógino del siglo XVIII.³⁰³

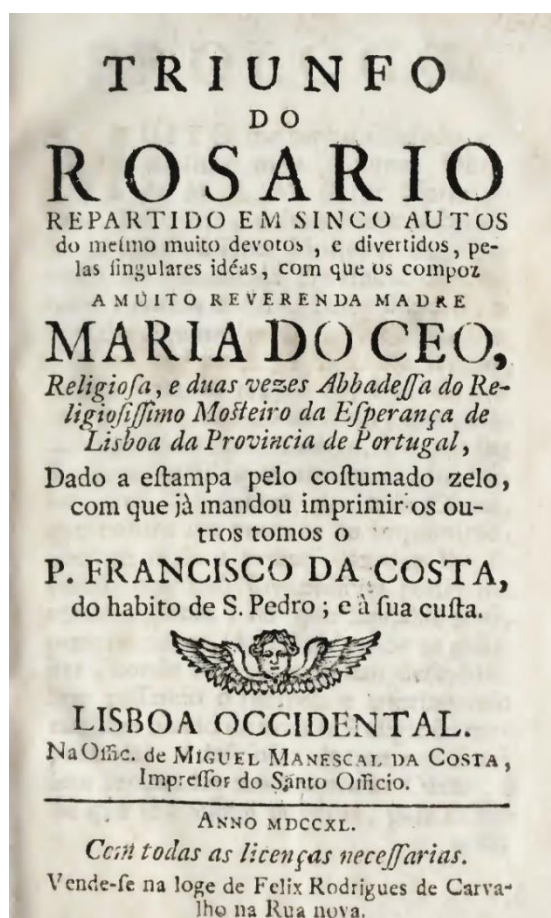


Figura 60. Maria do Ceo, *Triunfo do Rosario*, Lisboa: Miguel Manescal da Costa, impresor del Santo Oficio, 1740, [LUT], RB186,001, fol. 3r.

A continuación, abordaremos *Triunfo do Rosario*, el único libro que contiene exclusivamente obras teatrales. La obra incluye licencias y permisos de censura civiles e inquisitoriales: «Puede correr. Lisboa Occidental 5 de Julio de 1740. Teixeira. Sylva. Soares. Abreu [...]. Vista la información y encontrándose conforme a su original, puede correr. Lisboa Occidental 5 de Julio de 1740».³⁰⁴ Las licencias van acompañadas de una calificación inquisitorial realizada por Antonio Felgueiras, calificador del Santo Oficio, quien lo examinó el 30 de noviembre de 1739 y lo firma con fecha de 5 de diciembre del

³⁰³ *Ibidem*; MARÍN PINA, M^a Carmen, «La difusión de la obra de María do Céu», p. 233.

³⁰⁴ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, fol. 8r. Citamos los paratextos de esta obra, originalmente escritos en portugués, traducidos al español, pues son extensos y recurriremos a ellos con frecuencia. El verbo correr se utiliza aquí en sentido figurado asociado a la difusión del escrito tras su impresión. Véase: COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 618.

mismo año en Lisboa, autorizando la impresión del ejemplar: «Vistas las informaciones, se puede imprimir el libro titulado Triunfo del Rosario. Y después de impreso se volverá para consultarse y dar licencia que corra, sin la cual no correrá».³⁰⁵

Pudiera pensarse que, al ser una compilación de autos, *Triunfo do Rosario*, se hubiese escrito para representarse en las fiestas del Corpus o en alguna festividad religiosa, pues este tipo de piezas solían escribirse por encargo de las autoridades religiosas o instituciones como ayuntamientos o cofradías.³⁰⁶ Sin embargo, a juzgar por su claro contenido devoto y orientado a la profesión de fe, podemos suponer que los autos se representaron en profesiones de novicias o festividades como la Navidad, donde se escenificaban obras en iglesias.³⁰⁷

1.1.2. Paratextos y autorización masculina

Aunque la publicación de esta obra excede técnicamente los límites cronológicos de nuestra investigación, teniendo en cuenta la supuesta fecha de nacimiento de do Ceo, se podría plantear la hipótesis, gracias a un fragmento del prólogo que atribuimos a su editor, Miguel Manescal da Costa, de que los autos se hubiesen escrito con mucha antelación a su impresión.

Según los datos hasta ahora recabados, la fecha de su muerte se sitúa entre 1750 y 1753. Sin embargo, Urzáiz argumenta que algunas de estas obras se escribieron antes de 1700.³⁰⁸ En cualquier caso, si, como dice da Silva, do Ceo tomó los hábitos en el convento franciscano de Nuestra Señora de la Esperanza – donde llegaría a ser abadesa – el 27 de junio de 1676,³⁰⁹ eso le da un margen de veinticuatro años hasta el cambio de siglo, veinticuatro años en los que pudo dedicarse a escribir.

El prólogo reproduce un tono alejado mediante el uso del pretérito perfecto simple, así como una serie de expresiones que indican gran lejanía y la existencia de tres momentos: el de la escritura de las obras, el de su encubrimiento por la propia autora y el de su publicación animada por las monjas. Gracias al prólogo, que reproducimos a pesar

³⁰⁵ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, fols. 4v-8r.

³⁰⁶ Antía Tacón comenta el encargo por parte de cofradías y cabildos al referirse a Joanna Theodora de Souza: TACÓN GARCÍA, Antía, «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joanna Theodora de Sousa», p. 7.

³⁰⁷ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, p. 121. A continuación, citaremos los folios y páginas en el cuerpo del texto en el resto del apartado dedicado al análisis de esta obra, salvo en casos que se presten a confusión.

³⁰⁸ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 244.

³⁰⁹ SILVA, Inocêncio Francisco da, *Diccionario Bio-Bibliographico Portuguez*, pp. 137-138.

de su extensión y del que nos permitimos subrayar las partes cruciales, contemplamos la posibilidad de dar mayor importancia a la voz que se construye casi de manera póstuma:

Mucho me he dilatado en publicar algunas obras de M.R.M. Soror María do Ceo, religiosa y dos veces abadesa del religiosísimo Monasterio de la Esperanza de Lisboa de la provincia de Portugal; pero a causa de esta dilación, además de algunas molestias y negocios que me embarazaron bastante tiempo, el impedimento mayor fue sacar de la prisión cinco Autos del Rosario, que en este séptimo tomo te ofrezco; porque su autora, sentida y escarmentada de los hurtos, que le hicieron de más obras que contra su voluntad se imprimieron, apretó más la prisión de las que le quedaron, que no fue posible poderle encontrar algunas de las que hiciera uso, porque nunca se descuidó de guardarlas donde no se pudiesen descubrir. Fue pasando el tiempo y continuando también el celo de muchas religiosas empeñadas y deseosas de que no quedasen sepultadas tan singulares obras y de que se hiciesen públicas, para [que] recrearen con tan provechosa lección a los curiosos y espirituales, que hace mucho tiempo que las esperaban, hasta que finalmente las descubrieron donde menos pensaban, que fue como tesoro escondido en el campo; se alegraron mucho con el invento, y en el mismo instante me fue remitido, para que yo las pusiese en estado de imprimirse, en lo que no hubo mucha dilación, y ya se estuvieron trasladando otras obras, para formarse octavo tomo, que no será menos divertido y provechoso para sus asuntos y documentos; y entre tanto no se han descuidado las religiosas exploradoras de revolver todo el tesoro, para sacar provecho de este lo nuevo y lo viejo (fols. 3r-3v).

Detengámonos en este interesante pasaje, que indica, en primer lugar, que existió un amplio lapso entre el proceso de escritura de las obras y su publicación: «Mucho me he dilatado». Entre un extremo y otro de dicho lapso, hay un periodo en el que la autora dramática esconde sus obras, «nunca se descuidó de guardarlas donde no se pudiesen descubrir». Su preocupación no era otra que una serie de robos acaecidos, de unas obras que se imprimieron sin su beneplácito como autora: «sentida y escarmentada de los hurtos, que le hicieron de más obras que contra su voluntad se imprimieron» (fols. 3r-3v). Esto refleja una serie de experiencias y tiras y aflojas con el mundo de la edición teatral, que eran lugares comunes de los escritores del periodo, como se ha visto.³¹⁰

Además de apoyar la hipótesis de la escritura de esta obra mucho antes de su publicación, los paratextos visibilizan una serie de estrategias de autorización ajenas a la autora y procedentes de un *otro* masculino múltiple cuya aprobación se convierte en

³¹⁰ CHARTIER, Roger, *Entre poder y placer*, pp. 134-136.

crucial: Así lo prueba la intervención de fray José de la Asunción refiriéndose al impresor, el padre Francisco de la Costa (fol. 6r). Como decíamos, este *otro* masculino era múltiple y podía ser impresor, inquisidor o un censor preocupado por mantener una línea ortodoxa que gustase al rey. En cuanto a las estrategias de autorización de la autora, se encuentran en la propia obra, cuya validez en el ámbito editorial dramático ha sido además ampliamente reconocida.³¹¹

La portada, que alude al entretenimiento y el provecho que se puede sacar de su lectura, forma parte del proceso editorial, encaminado a publicitar la figura autorial. Al final del índice se menciona la función espiritual de las piezas con una nota que hace publicidad de su contenido devoto y ejemplar: «Solo quien lea con atención estos autos conocerá el fruto espiritual que de ellos se saca» (fol. 4r). La dependencia de la monarquía, en este caso, João V, O Magnânimo,³¹² evidencia que para alcanzar la fama poética seguía siendo necesario el patronazgo de la aristocracia:

En este libro no hay cosa contra el espíritu de las prudentes reales leyes de vuestra Majestad, antes lo juzgo no solo digno de la luz de la estampa, sino también merecedor de *tener el mejor lugar en los dorados estantes de la real biblioteca de vuestra majestad*, y de andar siempre en sus reales manos, así como andaban las obras de Homero en las manos de Alejandro el grande (fol. 7v).

Los paratextos desvelan una preocupación habitual en autores modernos: el cuidado puesto en el «hurto» de obras, es decir, su reproducción ilegal. En Europa, la piratería de impresos teatrales fue moneda corriente. María do Ceo también debió de preocuparse por esta práctica, frente a la cual muchos autores lejos de negarse a imprimir sus obras persiguieron lo contrario. Sin embargo, ella, tal vez por su doble condición de mujer y religiosa, «nunca se descuidó de guardarlas donde no se pudiesen descubrir». Y, «sentida y escarmentada de los hurtos, que le hicieron de más obras que contra su voluntad se imprimieron, apretó más la prisión de las que le quedaron» (fols. 3r-3v). Al parecer, al igual que Molière y Lope de Vega, María do Ceo fue víctima de la piratería. La voluntad autorial se cocina en estos tiempos no sin retrocesos o dudas en el paso del texto como

³¹¹ MASSAI, Sonia, «Editorial pledges in early modern dramatic paratexts», en SMITH, Helen y WILSON, Louise (eds.), *Renaissance Paratexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 91-106.

³¹² La relación de João V con las religiosas no se limitó a lo intelectual, sino que llegó a tener varias amantes residentes en el convento de Odivelas en Lisboa, entre ellas, la madre Paula de Odivela y la monja Madalena Fernandes de Silva. Con algunas llegó a tener hijos. Véase: *D. João V*, en *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Lisboa: João Romano Torres, 1903, III, pp. 1048-1051, edición digital de Manuel Amaral, 2000-15. Disponible en: <<https://www.arqnet.pt/dicionario/joao5.html>> (Acceso: 9/01/2023).

evento al texto como monumento, de la función ritual o performativa a la institucionalización literaria y autorial.³¹³ Esta serie de eventos narrados en los paratextos merece ser considerada, asimismo, como una estrategia más de autorización, aunque no fuese propia de la autora, sino externa, de su editor.

La lectura de los permisos de censura aclara que María do Ceo ya era reconocida en 1739 y 1740. En estos textos, la autora es reconocida por la opinión censora por su carácter devoto, moral y hasta divertido. La alusión a la «esbeltez de sus conceptos» remite al lugar común de la belleza asociada a la feminidad:

Todo lo que de estos Autos consta se conforma con la pureza de nuestra santa fe y buenas costumbres. Es esta obra tan *divertida*, como útil para todos, pues atraídos y recreados con el suave olor de tan excelentes flores, y persuadidos con la sólida verdad de tan ajustados discursos, podrán alcanzar el glorioso triunfo de que trata este tomo, que siendo el séptimo de las obras de esta esclarecida religiosa, parece en todo primero en la *esbeltez* de sus conceptos y eficacia de sus documentos (fols. 4v-5r).

Siendo este libro, que vuestra Magestad me manda ver, producción del sublime y no vulgar ingenio de la M. R. M. Soror María do Ceo, religiosa del Real Monasterio de la Esperanza de esta ciudad de Lisboa, y en él dos veces abadesa, no necesita de otra aprobación, después de aquella, que ya le tiene adquirido hace mucho tiempo la fama de sus escritos. Esta religiosa tiene ilustrado tantas veces el impreso con sus discretas composiciones, que ya se pudieron imprimir sus libros sin más examen que el saberle que son suyos. *Su nombre es tan respetado en la república de las letras, que basta verlo en el principio de sus obras para darle la más profunda veneración.* Adornó Dios el espíritu de esta *insigne autora* de tan eminentes cualidades, que parece quiso honrar en ella *su sexo infamado de inútil para el ejercicio de las artes y ciencias* (fols. 6v-7r).

Las oraciones finales ponen sobre aviso de que la autoría femenina se consideraba excepcional, al menos, en la formalidad de estos permisos y para su publicación. La rareza de las escritoras suponía una estrategia de autorización y una llamada de atención sobre el carácter exótico de la inteligencia femenina. La inferioridad intelectual del sexo femenino, tal como está aquí representada, contribuía a afirmar dicha rareza y garantizaba que de ningún modo era una circunstancia habitual que una mujer publicase sus obras, dada la inutilidad de su «sexo» para «las artes y las ciencias» (fol. 7r).

³¹³ CHARTIER, Roger, *Publishing Drama*, pp. 9, 28-55.

La alabanza del estilo de la autora para justificar su publicación no está desligada de la empresa simbólica de la monarquía portuguesa. Las licencias de impresión del Santo Oficio, dirigidas al «Eminentísimo Señor» (fol. 5v) así lo indican. El mestre fray José de la Asunción, por ejemplo, exalta, con fecha de 30 de noviembre de 1739, las cualidades literarias de la obra de la religiosa:

Esta es la séptima cuerda (siete son los tomos que de esta religiosa con este se dan a estampa) que compone a imitación de las antiguas la suave cítara, con que la muy religiosa madre Soror María do Ceo no da su esperanza, en que asiste, arrebatada a todos para el verdadero; porque al pecho humano supo aprisionar con la ajustada consonancia de estas melifluas cuerdas de suerte que ya cada uno para los toques de cada una transformado en la misma cítara se encuentra casi celeste (fol. 5v).

Al tratarse de una serie de obras religiosas escritas por una mujer y guardadas durante años en algún lugar escondido, a no ser que se tratase únicamente de una *captatio*, el cuidado puesto en la ortodoxia de su mensaje es importante aún a mediados del siglo XVIII:

Los presentes cinco Autos, que intenta hacer públicos el R.P. Francisco de la Costa así lo razona; y como la fe os abraza, y seáis de buenas, santas y loables costumbres, no puede ofrecerse duda, que impresa mediante la imprenta, vuelvan al conocimiento de que por ellas se debe alcanzar leídos con la atención que se le pide (fol. 6r).

La retórica de fray José de la Asunción se encarga de justificar la publicación de esta obra mediante argumentos de calidad literaria y virtud religiosa, que podríamos denominar *de autorización externa*, pues no provienen de su autora, sino de una autoridad masculina presente en el paratexto:

Continuamente la vemos aplicada por genio y por estudio a toda suerte de poesía, y ejecuta tan perfectamente los preceptos de esta arte divina, que hasta lo que escribe en prosa tiene aire y suavidad de rima. Sus ideas son altas, el estilo armonioso, los conceptos profundos, las metáforas propias, las alegorías sólidas, las expresiones graves, la frase majestuosa, en fin todo cuanto tengo visto de esta religiosa autora acredita la nación de que vuestra majestad es padre y la santa provincia de que ella es hija (fol. 7r).

Triunfo do Rosario combina el carácter religioso-propagandístico de devoción con elementos discursivos – amorosos – presentes en comedias profanas. Es notable la influencia de autores como Calderón y sor Juana Inés de la Cruz, considerados ortodoxos,

pero que estaban a caballo entre el teatro comercial y el devoto (fig. 66).³¹⁴ Con esta última, además, tuvo confluencia directa, como prueba la mencionada aparición de una décima en el prólogo a los *Enigmas* de sor Juana y la vinculación de ambas escritoras con la tertulia de la Casa del Placer.



Figura 61. Joaquín Muñoz Morillejo, *Una representación del auto de Calderón de la Barca, La Divina Filotea, ante la Casa Consistorial de Madrid en 1681* (1918), Museo de Historia de Madrid. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Representaci%C3%B3n_Filotea.jpg> (Acceso: 02/02/2023).

El teatro de María do Ceo resulta imprescindible para reconstruir la aproximación de las dramaturgas lusas escribientes en castellano a la perpetuación de modelos estéticos – con influencia estilística y temática del teatro calderoniano,³¹⁵ así como de los autos sacramentales y otras características devotas y comerciales – ; políticos – la idea de la unidad imperial y la vinculación entre monarquía y empresa literaria – ; religiosos – donde la fiesta religiosa integra elementos folclóricos con la cortesana, cosa que experimentará un cambio en el siglo siguiente con la política cultural de la ilustración – ; y sexuales – reflejados en el amor renacentista, neoplatónico, tamizado en la forma de un amor religioso influenciado por la poesía mística de la temprana Edad Moderna. Una

³¹⁴ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 244.

³¹⁵ ARES MONTES, José, «Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sóror María do Céu)», en GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. 3, Madrid: CSIC, 1983, pp. 1347.

apropiación ortodoxa que propone el amor divino como solución a vanidades y desengaños mundanos.³¹⁶

A pesar de mantener su semianonimato gracias al uso del seudónimo (Marina Clemencia), la ‘comunidad de interpretación’³¹⁷ a la que pertenecía María do Ceo parece haber desarrollado una voluntad autorial junto con su amiga y compañera en el monasterio, la religiosa y también escritora de poemas y novelas, sor Magdalena da Gloria: «Onde passaram ambas em comunidade a maior parte de suas longas vidas».³¹⁸ Según Innocencio Francisco da Silva, fue contemporánea y amiga de María do Ceo en el monasterio y compuso algunas obras en el convento de la Esperanza.³¹⁹ Según Barbosa Machado, la escritura de ambas es similar.³²⁰ También comenta la existencia de una hermana gemela de sor María do Ceo que también escribía, Isabel Senhorinha da Silva: «con otra hermana tan semejante en figura, y juicio, que solamente las voces y los nombres desengañaban la equivocación de los ojos».³²¹

Gracias al prólogo del padre Francisco da Costa, impresor en 1741 de *Enganos do bosque* – y también se menciona a Miguel Manescal da Costa, impresor del Santo Oficio, tal vez relacionado con la cesión de los derechos de licencia –, sabemos que había una red de religiosas anónimas seguidoras de la abadesa que querían dar a la luz las obras de sor María do Ceo. Según se indica, ellas fueron las responsables de la puesta en marcha del proyecto editorial. Esto indica que, a pesar de ser amparada por plumas masculinas, la obra de María do Ceo aparece ligada a la promoción de su comunidad de religiosas.

Su caso podría equipararse al de la religiosa Hipólita de Rocabertí, recientemente estudiada por Verònica de Zaragoza³²² y Rosa María Alabrús.³²³ La presencia de la comunidad de religiosas fue imprescindible en ambos casos como agente en el proceso

³¹⁶ ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, p. 165.

³¹⁷ FISH, Stanley E., *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press, 1998, p. 14. Utilizamos el concepto de «comunidad de interpretación» para referirnos a la serie de autoras lusas vinculadas a monasterios que escribieron obras de teatro. Posiblemente, para muchas de ellas, existieron unas estrategias de interpretación a priori para leer y escribir textos.

³¹⁸ AZEVEDO, Ângela, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, p. 5.

³¹⁹ SILVA, Inocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, pp. 137-138.

³²⁰ BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa: Oficina de Ignacio Rodrigues, 1752, III, p.160.

³²¹ BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, pp. 420-1. URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 609.

³²² ZARAGOZA GÓMEZ, Verònica, «Primera recepción de las obras de Hipólita de Rocabertí (1643-1647): Redes de proyección política en la Guerra dels Segadors», en MARTOS, María D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021, p. 376.

³²³ ALABRÚS IGLESIAS, Rosa María, *Razones y emociones femeninas. Hipólita de Rocabertí y las monjas catalanas del Barroco*, Madrid: Cátedra, 2019.

de publicación. Las religiosas y la priora del convento de Los Ángeles, al que esta pertenecía, funcionaron «como promotoras de la edición», a pesar de las sospechas de que la presencia de la comunidad formase parte de una estrategia de Jaume Puig, confesor de la comunidad y orador, quien también estaba detrás del proceso de edición. Esto da a entender que pudo tratarse de un fenómeno extendido en el ámbito monacal peninsular.

Así defienden estos paratextos la necesidad de imprimir la obra. También desvelan que el proceso de cohesión entre la obra y su autora venía motivado por la comunidad religiosa, los impresores y censores, no por ella misma, cuyo voto de humildad iba en contra, en principio, de la autorización. Siempre que no incurriera en heterodoxia, que el censor fuese favorable al texto era algo habitual en la impresión de literatura conventual, especialmente, si esta estaba ligada a ceremonias como la profesión de novicias. Bravo Arriaga recuerda a este respecto el «elogio retórico que el censor hace del texto», refiriéndose a un sermón de profesión de novicias pronunciado por Joseph de la Vega en 1679.³²⁴

1.1.3. Autorización interna y firma

Ya en el primer auto, *La Flor de las Finezas*, encontramos alusiones autorreferenciales en el personaje de Clemencia, indicando el seudónimo de la autora: Marina Clemencia. Ello no vincula necesariamente esta mención a un impulso autobiográfico, como se ha planteado en el capítulo VI a propósito de la segunda parte de la tragicomedia de Feliciano Enríquez de Guzmán, pero sí parece recordar la mujer que está tras la escritura. La función del nombre propio serviría, pues, más de firma que de impulso autobiográfico, aunque ambos se confunden por cuanto comparten una performatividad históricamente reflejada en la escritura. En palabras de Béatrice Fraenkel, a partir del siglo XVI, «la firma del nombre propio le propone al individuo un ideal de identidad, el del mantenimiento de sí mismo, bien expresado por la divisa: ‘Yo mantendré’. El individuo es invitado a exponer su nombre a las vicisitudes de su propia existencia».³²⁵ Otro tanto ocurre en el segundo auto, titulado *Rosal de María*, con la pastora Marina, personaje que reafirma la dimensión de firma en la propia ficción.

³²⁴ BRAVO ARRIAGA, María Dolores, «Un sermón de profesión de monjas del siglo XVII: la retórica de la perfección», p. 393.

³²⁵ FRAENKEL, Béatrice, «La firma como exposición del nombre propio», en CHRISTIN, Anne-Marie (ed.), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 227-228.

Nos encontramos ante una escritora profesional que pone en marcha una estrategia de firma en cada auto. Barbosa Machado destacaba el uso de seudónimo como tópico de humildad al decir que, «para evitar el aplauso que merecen sus obras, publicó con modesto disimulo en nombre de sor Marina Clemencia Religiosa franciscana en el convento de la isla de san Miguel». ³²⁶ El fenómeno une dos tendencias opuestas: el *topos* de humildad que niega la autoría y el reconocimiento de esta, por lo que aquel termina por invertirse. Este *argumentum ad feminam* aparece en una nota al lector de su edición española: «De camino disculpa a mi sexo escribir libros, a mi rudeza el componer versos, a mi atrevimiento tocar textos, a mi ignorancia definir cuestiones, advirtiendo que para los desahogos de la vida es algunas horas preciso buscar la ocupación en el genio». ³²⁷ Una presencia similar, aunque más atrevida, de dicha inversión la encontramos en Ana Caro: «Perdónale este pecado a mi ignorancia, advirtiendo que lo mal razonado de él, es haberle hecho sin intención de publicarlo [...]. Suplícote le censures como tuyo, y le compres como ajeno, que, con eso, si tú no contento, yo quedaré pagada». ³²⁸

Las estrategias de autorización femenina no son algo propio del ámbito hispano o católico, sino que se insertan en una tendencia europea. La diferencia de género provocaba el desarrollo de una justificación específica que solía recurrir a la humildad, sobre todo, en el siglo XVI, cuando dichas estrategias estaban ligadas a prácticas de escritura conventuales. Más adelante, en el contexto inglés del Seiscientos, Cavendish planteaba su conciencia autorial con un orgullo comparable al de Feliciano Enríquez, María Zayas y Ana Caro, llegando a medirse con César y Alejandro Magno. Esto ocurre en los prefacios a la primera y segunda edición (1666, 1668) de *El mundo resplandeciente*, donde expone las teorías científicas y filosóficas que defendía en otros tratados haciendo uso de lo que llama *fancy* o imaginación:

Aunque no pueda ser ni Enrique V ni Carlos II, me esfuerzo en ser Margaret I. Y, aunque ni tengo poder ni ocasión para conquistar el mundo como lo hicieron Alejandro y César. Y tampoco puedo ser dueña de uno, pues ni la Fortuna ni el Destino me lo darían, he

³²⁶ BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, pp. 420-1. El seudónimo Marina Clemencia aparece en la portada de *El novelero discreto y piadoso*, editado en español en 1765, póstumamente; CÉO, María do, *El novelero discreto*, fol. 1r.

³²⁷ CÉO, María do, «Paratextos de *El novelero discreto y piadoso*», edición de Gema González Caravaca, Disponible en: <https://www.bieses.net/wp-content/uploads/2018/09/MariadoCéo_Novelerodiscreto_1765.pdf> (Acceso: 09/01/2023).

³²⁸ CARO MALLÉN, Ana, *Contexto de las reales fiestas*, fol. 3.

creado un mundo por mí misma, por lo que nadie, espero, podrá culparme, al tener cada cual el poder de hacer lo que desee.³²⁹

El prefacio a la segunda edición, titulado *A todas las nobles y dignas damas*, explica su uso de la imaginación para adaptar la filosofía natural a las lectoras, pues, en su opinión, las mujeres leían con más gusto la ficción. Esto, que da una pista sobre el nacimiento de la mujer como sujeto lector de ficción – y no de filosofía, en su opinión – forma también parte de una estrategia de autorización. Cavendish se dirige a ellas con humildad: «Nobles damas, su humilde servidora» (p. 60):

Ya que a la mayoría de las mujeres no les placen los argumentos filosóficos, he separado algunas de las observaciones citadas y así estas están aparte por sí mismas, por lo que debo expresar mis respetos presentándoles tales imaginaciones como si fueran mis contemplaciones (p. 59).

El epílogo incluye más autorizaciones:

He destruido a algunos hombres [...] para castigar el crimen de secuestrar a una joven y bella dama. Y en la formación de estos mundos he tenido más gozo y gloria que Alejandro y César. [...] He preferido la paz antes que la guerra, el ingenio a la política, y la honestidad a la belleza. [...] He escogido la honesta figura de Margaret de Newcastle (p. 187).

La función de firma que aparece en estos argumentos señala su nombre como autora de los textos, con una estrategia tal vez más contundente y orgullosa que en las autoras del ámbito hispanoportugués. Finalmente, se defiende del plagio: «Pero les advierto que no sean injustos usurpadores y me roben el mío [su mundo, su creación]» (p. 188).

1.2. El amor, vehículo de la contrarreforma

Dispositivo de sexualidad y sujeto político se entrelazan en los cinco autos de María do Ceo. El título que los engloba, *Triunfo do Rosario*, alude a los símbolos de la rosa y del rosario, que representan a la Virgen y al jardín de rosas. La rosa es símbolo del centro místico, Venus, los amantes y la concepción de la Virgen en la unión con el Espíritu Santo. La idea del amor divino acoge estas imágenes de la Edad Media y la temprana Edad Moderna y las recrea en textos como estos de carácter sacro. La simbología medieval de la rosa que desarrolló el cristianismo tiene una pluralidad de lecturas

³²⁹ CAVENDISH, Margaret, *El mundo resplandeciente*, p. 57.

posibles: la copulativa es una de ellas, junto con la del amor entre amantes. Un ejemplo de la metáfora copulativa es el debate generado alrededor de las catedrales y la colocación de sus campanarios y rosetones, por los que la luz debía penetrar de una manera determinada (por delante, no por detrás, etc.). Fulcanelli asociaba el rosetón a la rueda y al fuego que alude a la iluminación de los rayos solares a través del vidrio. En las obras de María do Ceo, el símbolo designa el culto mariano y la metáfora de los amantes: Alma y Dios.³³⁰

Otro símbolo recurrente es el de fineza, que alude al amor sagrado. Precisamente, el significante «fineza» estuvo en el corazón de la polémica de sor Juana Inés de la Cruz, al ser reprendida por contraargumentar al padre Vieira. Este había dicho que la mayor fineza de Cristo no fue decir a los hombres que lo amasen a él, sino que se amasen los unos a los otros. Contra ello, sor Juana había precisado que la mayor fineza de Cristo había sido su amor por los hombres.³³¹

El primer auto, *La flor de las finezas*, parte de una división entre el bien y el mal, categorías en las que se posicionan los personajes, cuya profundidad psicológica surge al ser tentados por el demonio. Su fuente de división subjetiva, propia de la mayoría de los dramas barrocos, viene con la trama que los sume en una maraña de deseos. Luzbel pide audiencia ante el rey – padre de Clemencia e idea justiciera de la divinidad – y sus hijas le advierten que no lo mire porque es peligroso. Pero este demonio teme a su vez a Clemencia, alegoría de la virtud: «Ave Maria, Ave Clemencia».³³² El demonio, que se presenta como falsa imagen de la justicia, elabora un discurso contra el pecado original del hombre. Clemencia, enamorada del pastor y encarnación de la inocencia, la virginidad, el perdón y otros valores de buena cristiana, intercede en favor del Hombre cuando este está a punto de ahogarse en el mar de su culpa: «¡Ay, Hombre, ¡lo que me cuestas! / ¡Ay, amor, lo que me arrastras! Vase. / Descúbrese una barca, y en ella el / hombre, como en el mar» (p. 21). Para salvarlo, Clemencia le pide al pastor que arroje al mar unas rosas que le iba a dar a ella, para que el Hombre se pueda asir a ellas y salvarse. Las rosas forman un rosario, «hilo sagrado» (p. 34) al que se agarra el Hombre,

³³⁰ FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, Barcelona: Plaza y Valdés, 1971, pp. 63-64; CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992, p. 390; LORRIS, Guillaume de, MEUN, Jean de, *Libro de la Rosa* Madrid: Alianza, 2020, pp. 16-20. La asociación de la flor con el órgano genital femenino está presente ya en libros de medicina hebrea de la Edad Media, que usan «flores» como sinónimo de la menstruación o del lugar donde se produce el fruto (embarazo); CABALLERO NAVAS, Carmen, «Mujeres, cuerpos y literatura médica medieval en hebreo», p. 53.

³³¹ MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano», p. 330.

³³² CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, p. 58.

ejemplificando la necesidad de la oración para el perdón de los pecados. Finalmente, el Hombre sale del laberinto de sus pecados gracias al rosario de Clemencia, imagen del culto mariano: «Ave Clemencia, / Ave Maria, / Que Maria, y Clemencia, / Son una misma» (p. 58).

Tras la victoria de las rosas, retoman la escena Luzbel y su sombra, imagen del caos: «La sombra en su compañía / trae, como aquel, que siempre / horroroso caos habita» (p. 37). La sombra pronunciará una de las frases más lapidarias de la autora: «Para servirte salí / del caos, que ardiente me abriga» (p. 45). Entonces Clemencia intercede de nuevo con sus flores, símbolo de poder, para evitar una lucha entre el demonio y el hombre: «Porque el olor de esas flores / cuaja la sangre en mis venas». Aunque el mal esté casi acabado, la sombra se resiste y menciona todos los pecados que han seguido al primero, el pecado original, pues también el hombre «olvidó las finezas de Clemencia». Sin embargo, los personajes reconocen al Hombre redimido como parte esencial del mundo y la eficacia de «los poderes del rosario / contra la humana miseria» (pp. 52-57).

El auto *Rosal de María* (p. 59) recrea un ambiente mitológico en el que aparece, junto a Marte y unos pastores, Adonis – lo llaman Emmanuel, como María Igual –,³³³ representante del triunfo del amor cristiano (p. 70). La pastora Gracia, imagen de la Virgen, recrea el culto mariano, mientras que Almaná, enamorada de Adonis, representa el alma: «Hermosísima Almaná, / que Venus te nombró [...]. Del mayoral supremo el hijo amado soy» (p. 75). En un discurso de amor, Cristo-Adonis le pide a Almaná que deje a Marte (su amante). La alegoría del paso del paganismo (y del mundo) a la religión verdadera se asemeja a la de la loa para el auto *El cetro de José* de sor Juana Inés de la Cruz, que exalta el triunfo de la cristianización sobre la idolatría.³³⁴

La imagen del amor irracional cercano a la locura,³³⁵ resurge al escenificarse la pasión y muerte en la cruz: «Que si amas, ya sabes, que amar es morir. / [...] Yo quiero pagar en sangre» (p. 85). Entonces muere y todos lloran su muerte: «Mil veces mi pecho pasa / este rigor, que me hiere, / y no muero de una vez, / siendo herida de mil veces. / O vosotros, que esta vía / pasáis, decid, respondedme, / si habrá dolor semejante/ a mi dolor»

³³³ EGUAL, María, *Poesías*, BNE, MSS/22034, fols. 75r-75v.

³³⁴ CRUZ, Sor Juana Inés, *Loa para el auto El Cetro de José*, fol. 132; CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, p. 77.

³³⁵ Este tema es recurrente en las comedias que manejamos: el amor hace que el personaje se enajene, es una forma de locura que funciona contra la idea del matrimonio acordado. Lo que dicha enajenación esconde es el deseo, que se entiende en estas obras desde dos vertientes: la vertiente irracional que hay que someter y controlar, del personaje de Fenisa de María de Zayas, y la vertiente de azar y libertad que tiene el deseo amoroso, cuya aparición lleva al cuestionamiento de las leyes morales.

(pp. 96-7). Pero, obviamente, la irracionalidad y la muerte son solo pasos previos a la revelación del mensaje pedagógico cristiano de la resurrección. La tristeza de Alman por la muerte de Adonis es, pues, inútil: «Que aquel que muere de amor, / no acaba, por más que acabe» (pp. 102-8).

Con el paso del tiempo, el valle, antes lleno de rosas, se echa a perder, estropeado por el pecado sembrado en el mundo: Marte se revela, celoso del triunfo de Cristo, y se descubre quién es en realidad: el demonio, lo que no es de extrañar, pues es el único personaje pagano. «No desisto / porque sierpe de cabezas / he de ser, que una fe corta / al paso que otra revienta» (p. 116). La serpiente funciona como encarnación del demonio, algo que aparece también, como refería Dom Pierre Miquel, en *El castillo del alma* de Teresa de Ávila.³³⁶ Finalmente, es derrotado por un pastor con el simbólico nombre de Domingo. La pastora Gracia revela también su identidad: «Aparece Gracia [...] vestida de Gloria y manto de estrellas» (pp. 116-8). Escrito en clave amoroso-religiosa, el auto tiene un final de comedia: la boda de Alma (la novicia) y Adonis (Jesús), quien se despide de los pastores prometiéndoles que les enviará su espíritu, en alusión a Pentecostés (p. 121).

El proceso de escritura y representación conventual se sirve de elementos amorosos caballerescos, líricos y pastoriles, frecuentes en literatura profana, pero también de la herencia poética mística, para asumir y neutralizar la idea del amor y su mito explicativo barroco: la melancolía erótica. Así, el discurso religioso contrarreformista y el culto mariano se ‘contaminan’ de esta idea de melancolía (fig. 67). Ahora bien, según algunos, si la melancolía no se curaba consigo misma, es decir, con el *contemptus mundi* y el rechazo de las vanidades, también podía curarse con la comedia, o eso sostenía en 1649 el apologeta Diego de Vich, sosteniendo que «el pueblo», «no le conviene al Príncipe tenelle ocioso ni melancólico».³³⁷

³³⁶ MIQUEL, Pierre, *Dictionnaire symbolique des animaux*, p. 260.

³³⁷ VICH, Diego, *Breve discurso* (1649); Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 590.



Figura 67. Alberto Dürero, *Melancholía* (1514), Galería Nacional de Arte de Karlsruhe, Alemania. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Melancol%C3%ADa_I#/media/Archivo:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg (Acceso: 02/02/2023).

María do Ceo reproduce en sus autos una serie de elementos que Benjamin mencionaba como arquetípicos del drama barroco y sirven a nuestra interpretación: el enredo, la alegoría y la teodicea. En definitiva, el bien triunfa sobre el mal y lo neutraliza, queriendo poner punto final a la conciencia abismática y reafirmando valores como la castidad femenina, el culto a la Virgen, los sacramentos y la defensa de un *liber arbitrium* que justifique el mal en el mundo.³³⁸

³³⁸ BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, pp. 198-9, 240. Leibniz publicaba su *Teodicea* en 1710, donde abordaba la cuestión del mal y la libertad desde un enfoque luterano.

1.2.1. Crítica del teatro profano desde una perspectiva misógina

Perla y Rosa. Auto del buen pastor, el tercer auto, reinterpreta la parábola del buen pastor del Nuevo Testamento, donde Jesucristo va en busca de una oveja, que representa una serrana llamada Perdida. La serrana llega a la corte del rey Universo y él manda que la capturen, a lo que Chiste, que asume funciones de gracioso, introduce comentarios misóginos en consonancia: «Mejor una liebre fuera / que una mujer» (p. 123). Perdida se enamora del pastor: «No se puede negar que es tan hermoso. / Guarda un ciento de ovejas soberanas, / porque son sus ovejas, sus serranas» (p. 124).

Misógino y cínico, este personaje critica la falsedad del mundo y, especialmente, la farsa, la fiesta, el teatro popular, con tono similar al de Feliciano Enríquez de Guzmán: «Sus mentiras / no faltarán, pues compuestas / se hallan en plazas, y calles, / bodegones, y tabernas, / festines, juegos y danzas» (p. 128). A pesar de la advertencia de Chiste – cuyas opiniones reflejan posiblemente las de la autora –, Universo y Engaño se salen con la suya y persuaden a la oveja (alma) de que el mundo es mucho mejor, pero el pastor continúa su búsqueda. Se establece un paralelismo entre la vida mundana y la región imaginaria de Babilonia, donde Universo, Engaño, Chiste y las damas intentan atraer a Perdida. Una crítica del mundo – cortesano o seglar, presente también en parte de la sátira que Feliciano hacía de la decadencia de la nobleza –³³⁹ se aprecia en este auto en la figura de las damas de la corte del rey Universo: «Hallaron muerte, si buscaron vida, / quedando, por seguir la senda errónea / esclavas de Universo en Babilonia» (pp. 151-9).

Pastor rescata a Perdida – o Perla – de las garras de Universo y ella vuelve con el rebaño mientras Universo se despeña por un risco. Es posible que esta metáfora del destino del mundo exprese una opinión de la autora sobre la degradación moral. Ante la sinrazón, quedan las rosas, que representan asilo del mundo en el que se refugió Perdida. En este mismo auto hay otro personaje llamado Preciosa, como la protagonista cervantina de *La gitana*, que igualmente alude a la belleza femenina virtuosa, pero peligrosa, pues tienta a los hombres y debe ser ocultada, entroncando así con la tradición patrística que pervivía en la literatura y el teatro barrocos. Además, teniendo en cuenta el carácter devoto de los autos, la importancia de esta idea es mayor.³⁴⁰

El auto *Las rosas con las espigas* describe la figura de un rey que pretende a la dama Flor, aunque la amenaza con convertirla en ceniza si gasta su dinero en «mujeriles

³³⁹ REINA RUIZ, M., «De orgía y bacanal a sátira política», pp. 108, 113, 120.

³⁴⁰ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 93.

empresas» o si acude a sus banquetes sin vestirse adecuadamente, lo cual es contradictorio con lo anterior. El personaje Mundo ocupa una posición marginal, próximo a la Locura. La temática es similar a una comedia de honor y enredos, con la retórica redirigida hacia el amor celestial. En este escenario, Flor es agraviada por Mundo, Locura y Amor, tres alegorías a imagen de «Mundo, Demonio y Carne», que forman una «trinidad infernal» (pp. 182-204). Dicha imagen de deshonra parece la metáfora de una violación. Mientras tanto, los amantes Deya y Gomindo encuentran solución a los males, nuevamente, en un jardín de rosas, símbolo del rosario, de la Virgen y del amor sagrado. Flor no tiene la vestimenta apropiada para la ocasión, pues va vestida con las vanidades de la Locura, Amor y Mundo. Además, ha sido deshonrada y no le queda caudal, lo que puede ser una alusión a la dote³⁴¹. Al verla, el rey se pregunta qué hace así vestida. Él tampoco tiene nada salvo pan y vino, símbolos de la Eucaristía y la vida alejada del mundo (pp. 206-211).

Flor, imagen del alma que se pierde en su camino hacia Dios, huye para evitar el enfado del rey, quien manda que la atrapen. Tras un nuevo engaño de Locura, Mundo y Amor, aparece Gomindo – especie de calambur de Domingo –, quien la viste con una corona de rosas y resuelve el enredo: «Los honores deste día / a ti Gomindo los debo» (p. 224). Finalmente, los personajes se redimen, incluso Amor: «Tus miedos / son inútiles, porque / ya soy amor verdadero [...] Ya no hay Cupido de aire / que no sea amor de fuego» (p. 226). Locura vuelve transformada en Entendimiento, que viene para quedarse con los demás valores. El apunte final que hace Flor al rey – «Sirva de voz el silencio» (p. 229) – recuerda, por un lado, al voto de silencio y, por otro, es una defensa del silencio femenino. La última línea es una acotación, de interés para probar, al menos, la voluntad de representar la obra: «Recógese la representación con cajas y trompetas» (p. 230).

En cada una de las tres partes de que se compone *Tres redenciones del hombre*, el Hombre es tentado por la Culpa – que personifica el demonio, el basilisco, el cocodrilo, la serpiente –, a pesar de las advertencias de la Gracia, la Virgen: «A la sirena sigo, que primero me encanta» (p. 235). A la imagen de la serpiente-basilisco, sirena, se une la del cocodrilo, que Pierre Miquel relacionaba con el Leviathan como serpiente del caos en la

³⁴¹ Covarrubias define caudal y dote con un mismo sinónimo: hacienda. Así, define caudal como «el principal de la hacienda con que uno trata y negocia, djose así cuasi capital», y dote como: «Hacienda que lleva consigo la mujer cuando se casa»: COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pp. 482, 730.

tradición veterotestamentaria.³⁴² A diferencia de los anteriores, en este auto es el Hombre – masculino – quien sigue a una figura femenina maligna – la Culpa – y es encantado por ella. Se produce una lucha entre Gracia y Culpa por el amor del Hombre, quien es conducido por esta última al mar, repitiendo el argumento de *La Flor de las Finezas*. De nuevo, es salvado *in extremis* por Gracia, esta vez, con una rama de olivo, símbolo bíblico de redención. Finalmente, Hombre acepta a Gracia – que había sido deshonrada por él – como esposa.

La historia es una traducción de los enredos de la comedia nueva en clave simbólico-religiosa y devota e invierte los roles sexuales de la clásica relación entre Alma y Jesucristo. En la segunda redención, el Hombre es nuevamente tentado por la Culpa y Gracia intenta disuadirlo, construyendo un argumento similar al de algunas comedias seculares, como las de Ana Caro: una dama es deshonrada por un galán que no se decide entre varias y acude en su busca para recuperarlo mediante artimañas.³⁴³ El pan celestial, símbolo de la segunda redención, pone fin a las dudas del Hombre.

La última redención se enmarca en el ambiente mitológico del laberinto del minotauro o de la Culpa, donde Ariadna – Ariana – salva a Teseo – el Hombre – dándole rosas para que no se pierda: «Rosa soy de gracia llena» (p. 273). Rosa, la Gracia, hace una recopilación de las tres redenciones: Oliva, Espiga y Rosas. Finalmente, Gracia y Hombre se casan. El último auto cierra con la acotación y la advocación mariana: «Todos con la música. Ave María / Llena de gracia» (p. 287).

El demonio, eje de la trama, tienta a la virtud y culpabiliza al humano. Pero, tras la redención de Cristo en la cruz, este se muestra como poseedor de un saber falso, aparente, un momento negativo previo al triunfo de lo celestial: «Pues también ese tiempo del infierno se seculariza en el espacio, y ese mundo, que se había abandonado al profundo espíritu de Satán, traicionado, resulta ser de Dios. Lo alegórico tiene como resultado un despertar en el mundo de la divinidad».³⁴⁴ Por lo tanto, el mal es neutralizado a modo de teodicea, pues se muestra su ser aparente y tras su desenmascaramiento está el cielo. Sin

³⁴² PIERRE MIQUEL, Dom, *Dictionnaire symbolique des animaux*, p. 131. En cambio, en la simbología india, la serpiente está ligada al nacimiento del cosmos y a la purificación espiritual; PUJOL, Óscar, DOMÍNGUEZ, Atilano, *Patañjali-Spinoza*, Valencia: Pretextos, 2009, p. 21.

³⁴³ Salvo Fenisa en la comedia de Zayas, en el resto de comedias de las dramaturgas áureas que se conservan, son los hombres quienes, como contraejemplo de la mudanza femenina, se presentan ellos mismos mudables. Galanes de esta suerte son los de las comedias de Leonor de la Cueva y Ángela de Acevedo, entre otros.

³⁴⁴ BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 240.

embargo, este desenmascaramiento no deja de producirse a través de un desencanto nihilista que niega el mundo – y las mujeres, los afeites, la farsa y la vanidad van incluidos en este concepto feminizado de mundo –,³⁴⁵ el cual no queda revalorizado tras la redención.

Algo similar ocurre en otras obras conventuales como las de sor Francisca de Santa Teresa, pues forman parte de una teología política similar a la que se destila la producción teatral de do Ceo.³⁴⁶ Estos autos alegóricos afirman claramente los valores de Trento, exaltan el culto mariano y el sacramento de la confesión. Los temas se suceden superpuestos como motivos iconográficos: el amor profano y pagano frente al sagrado y cristiano, la mitología clásica reinterpretada bajo el prisma barroco, los símbolos del rosario, etc.

1.3. Propaganda laudatoria y *amor hereos* en un festejo breve

Violante de Silveira, sor Violante do Ceo (1607-1693), profesó en 1630 en el convento dominico de Nossa Senhora da Rossa, en la Costa do Castelo, en pleno barrio da Mouraria, en Lisboa.³⁴⁷ Fue casi contemporánea de María do Ceo, pues esta pertenecía a una generación posterior. Ambas debieron vivir en el mismo contexto lisboeta durante unos treinta y cinco años. Hasta ahora se conservaban sus poesías, muchas de las cuales tienen carácter festivo y musical.³⁴⁸ Recientemente, se han descubierto y transcrito unos manuscritos que se conservaron entre los papeles de João IV, y que contienen un breve villancico dedicado a la reina doña Luisa Francisca de Guzmán, esposa de João IV. Al parecer, fue escrito con ocasión de una visita suya al convento de la Rosa, aproximadamente entre 1648 y 1656.

³⁴⁵ *Femina* como derivado de *fe* y *minus*, la que tiene menos fe. Véase: DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, p. 222.

³⁴⁶ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, pp. 129, 132.

³⁴⁷ ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro, «A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa», p. 357.

³⁴⁸ CÉO, Soror Violante do, *Parnaso Lusitano de divinos, e humanos versos, compostos pela Madre Soror Violante do Céo Religiosa Dominica no Convento da Rosa de Lisboa*, Lisboa: Miguel Rodrigues, 1733, BNE, 3/30584, vol.1.

La obra, que consideramos analizable aquí por su carácter dramático, aunque más próximo a una obra musical, es el villancico titulado *A la reina nuestra señora entrando en el Convento de la Rosa*.³⁴⁹ Dicho villancico se divide en un diálogo y un baile, y ambos están dedicados a la visita al convento que hizo doña Luisa Francisca de Guzmán y Sandoval, duquesa de Braganza, noble sevillana de la casa de Medina Sidonia, reina consorte de Portugal entre 1640 y 1656 y regente de Portugal tras la muerte del rey entre 1656 y 1662. Teniendo en cuenta que hasta 1668 España no reconoció la corona de Portugal, esta figura se constituye como símbolo del rechazo de la corona hispana.³⁵⁰



Figura 62. Panel de azulejos con representación de la Batalla de Montijo (1644), Museo Militar de Lisboa. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Batalha_do_Montijo.jpg> (Acceso: 31/01/2023)

Tanto el *Diálogo* como el *Baile* aluden a la divinidad «humana» de la esposa del rey, lo que remite a las poesías amorosas donde sor Juana Inés de la Cruz diviniza a Lysi (o Lisi), la condesa de Paredes, a partir de su belleza y atributos, retomando las metáforas

³⁴⁹ CÉO, Sor Violante do, «A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa» en *Papeis varios que forão de El-Rey D. João o 4º*. I, Biblioteca da Ajuda, MSS 52-IX-28, fols. 13r-14v.

³⁵⁰ VALLADARES, Rafael, *La rebelión de Portugal*, p. 225.

místicas y de amor cortés como las metáforas de la herida, la llama, etc.³⁵¹ El vasallaje amoroso está presente en esta poesía laudatoria escrita para círculos de patronazgo y amistad. Con su esposo João IV, la pareja impulsó una conspiración para preparar la sucesión de Felipe III, hecho que ocasionó el levantamiento que dio lugar a la Guerra de Restauración Portuguesa, en 1640 (fig. 68). Aunque no se conoce la circulación que tuvieron, dado que se encontraban entre los papeles de João IV y no parecen haber tenido mucha relevancia, lo que sí es cierto es que en ellos se ve un sentido a la par laudatorio y manifiestamente político, al alabar a los reyes de la restauración portuguesa, reyes que además habían tenido una relación favorable con sor Violante do Ceo, de cuya obra se declararon admiradores.

Dos temas sobresalen en esta breve pieza parateatral. La que más se repite es la alabanza de la reina, llegando a rozar el *horror vacui*: «Deidad» se repite cinco veces, «divino», «divina» o «divinidad», seis. Y hay numerosas alusiones a la belleza, beldad y hermosura. La leve duda sobre si es lícito tildar a la reina de humana deidad – «P. Pues por q. la humanidad / tal diuinidad ostenta?» –, se responde asociando la divinidad con su realeza. El autor de la edición señalaba el carácter «polémico en términos teológicos» de la atribución de rasgos divinos a una persona, aunque perteneciese a la realeza. La heterodoxia de esta atribución, dado el contexto conventual en el que se celebró el festejo, pudo contribuir a su olvido entre los papeles del rey.

El juego entre lo humano y lo divino está, pues, aquí presente, así como también lo está en el segundo tema, la identificación del amor con el exceso y su remedio por la fe. Estos versos lo muestran: «P. Quien es la q. euita / tanta confusion? / R. La fe q. se oppone / a exçessos de amor».³⁵² Hay, pues, un hilo conductor en estos versos dramáticos entre el amor y la admiración que la autora siente por la reina, es decir, su elevación a figura casi divina gracias a la intervención de la fe, lo que evita las posibles confusiones que pudieran surgir de la divinización absoluta de la reina, en la que el amor sería excesivo. Finalmente, el amor es neutralizado como amor divino: «Oy q. magestad tan grande / la

³⁵¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Décimas: *Sostiene que amar por elección del arbitrio es solo digno de racional correspondencia*» y «Redondillas: *Al retrato de una decente hermosura, la marquesa de la Laguna*», en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, pp. 105-109, 152-155.

³⁵² ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro, «‘A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa’», p. 364.

humildad exalta de la religion / cante la humildad victorias / aplausos el gusto, vivas el amor». ³⁵³

1.4. Ortodoxización de la escritura femenina

El mensaje que pretenden transmitir ambas autoras es claramente ortodoxo. En primer lugar, los autos de María do Ceo, no destinados a la publicación, parecían pensados originalmente para ser recibido por un reducido grupo de religiosas. El proceso de edición parece haber modificado dicho propósito, aunque sin haber transformado su contenido devoto y pedagógico. La función estrictamente conventual de los textos adapta modelos de la comedia profesional profana, la lírica y la poesía mística. Pero estas representaciones también funcionaban como adaptaciones escénicas de la doctrina para hacer más accesible el mensaje teológico, ³⁵⁴ ayudándose de otras herramientas, al igual que Cavendish cuando tradujo su teoría filosófica en ficción para, como decía en su prólogo, adaptarlo a las lectoras. En la adaptación a escena de lo teológico, las religiosas se autorizaban para emitir con relativa libertad mensajes doctrinales que de otro modo no hubieran podido escribir, dada la sospecha inquisitorial sobre los textos escritos por mujeres, como se advierte, también en los paratextos de María do Ceo, y no únicamente en los casos ya mencionados de sor Juana Inés de la Cruz e Isabel Ortiz. ³⁵⁵

Estamos ante un fenómeno de ortodoxización de la escritura femenina similar al que proponía Pérez Herranz refiriéndose a la invisibilización y neutralización del pensamiento de los conversos. ³⁵⁶ Confirma este punto de vista el fenómeno de la controversia teatral, ya que muchos moralistas demonizaban el teatro profano mientras que aprobaban el devoto – el teatro jesuítico es un ejemplo – que se sometía a las prescripciones de Trento. El teatro devoto era, pues, un excelente instrumento de propaganda, aunque más minoritario y por supuesto menos popular que las comedias:

Mesmo os críticos das comédias reconheciam uma diferença entre esta e outra estética teatral. A saber, percebiam que o teatro – embora tivessem uma geral desconfiança a respeito das comédias – podia servir a propósitos pedagógicos e doutrinários importantes,

³⁵³ *Ibidem*, p. 366.

³⁵⁴ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 139.

³⁵⁵ BOUVIER, Virginia M., «Sor Juana y la Inquisición», pp. 63-78; CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Entre la pluma y la pared*, pp. 169-173.

³⁵⁶ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 263.

sobretudo se considerada a influência do Concílio de Trento para o ambiente moral e religioso das monarquias que ainda se mantinham católicas.³⁵⁷

El giro conservador de la escritura femenina también tuvo lugar en el plano político-religioso. Los textos y paratextos dramáticos defienden, por lo general, los privilegios de las clases dirigentes y la nobleza, clases a las que las autoras pertenecían o con las que se relacionaban debido a redes de patronazgo y a los valores nobles. Muchas opiniones sobre el recogimiento se complementan con ideas conservadoras en lo político, la defensa de una vuelta al ideal de nobleza, la marginación y exotización de las diferencias étnico-culturales y la exclusión de creencias mediante la afirmación de la fe monárquica.

La lectura de la ortodoxización es aplicable a la escritura festivo-propagandística de sor Violante do Ceo, ya que su pretensión no es otra que elogiar a la figura de autoridad en un tono semejante al que pudiera tener sor Juana Inés de la Cruz con su protectora, la condesa de Paredes. Quizás en esta última hubiese un riesgo transgresor al comparar a la reina con una deidad de manera recurrente, algo habitual, por otro lado, en los poemas de sor Juana, y que casa con el estilo laudatorio-mitológico de la época. Y, por supuesto, muy transgresor de cara a la corona hispánica, ya que apoyaba a sus enemigos.

2. LAS HERMANAS SOBRINO: APROPIACIÓN «MÍSTICO-POPULAR» EN LAS HIJAS DE UNA HUMANISTA

Sor María de San Alberto (1568-1640) y sor Cecilia del Nacimiento (1570-1646),³⁵⁸ de nombre seglar, María y Cecilia Sobrino Morrillas (1539-1581), hijas de la humanista salmantina Cecilia Morrillas y del bachiller Antonio Sobrino (1518-1588),³⁵⁹ fueron dos religiosas de origen noble por parte de padre – quien pertenecía a la familia de los Sobrinos de Braganza – y burgués por parte de madre. Ambas son las primeras dramaturgas religiosas del contexto ibérico de las que se tiene noticia a partir del siglo XVI. Antes, están las mencionadas Juana de la Cruz, Paula Vicente. Por último, Feliciano Enríquez de Guzmán fue contemporánea de las hermanas, pues nació hacia 1569.³⁶⁰

³⁵⁷ FIGUEREIDO SILVA, Pedro Paulo de, *A praça e o reino*, pp. 161-2.

³⁵⁸ Aunque ambas fueron dramaturgas y dirigieron sus obras, Juan Antonio Hormigón no incluyó a las hermanas Sobrino en su catálogo sobre dramaturgas. Las incluyó, en cambio, más tarde, como autoras de comedias. HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, vol. I (1550-1930), pp. 42, 102.

³⁵⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 453-454.

³⁶⁰ Por tanto, es necesario matizar la afirmación de Lewandowska de que estas hermanas religiosas son las primeras dramaturgas ibéricas de que se tiene noticia, pues, tanto en el plano seglar como conventual, hay precedentes: *Ibidem*, pp. 237, 335.

2. 1. La educación humanista de dos monjas dramaturgas

Doña Cecilia Morrillas, conocida por regalarle sus obras a Felipe II,³⁶¹ fue una célebre intelectual, conocedora de gramática, retórica, Sagradas Escrituras, filosofía, música, pintura, y escritora ella misma. Había estudiado artes, teología y cosmografía y educó a sus ocho hijos, también a María y Cecilia. Al ser mayor, la primera asumiría el rol educador de su madre a la muerte de esta.

Como se puede comprobar por su labor educativa, la madre de las dramaturgas siguió el dictamen del humanista Vives, quien, en *De institutione feminae christianae* (1523), dedicado a la reina Catalina de Aragón, esposa de Enrique VIII, y a su hija, María I de Inglaterra, mencionaba la labor educativa de las mujeres letradas en sus hogares durante los primeros años de sus hijos, tarea que, en el caso de las niñas, prescribía la unión del aprendizaje intelectual con actividades específicamente diseñadas para el sexo femenino:

Debe la madre hacer último de potencia, y poner cuero y correas (como dice) para que su hijo aprenda letras; y será buen consejo, que pues ella le cría a su pecho, que también le enseñe a lo menos hasta que sepa leer, porque su hijo tenga de ella juntamente madre, ama y maestra. Lo mismo haga a sus hijas, sino que a ellas allende las letras, las debe imponer en las cosas de por casa, y labrar de sus manos, como habemos dicho en el primer libro.

Si la mujer hubiere cursado o leído en los libros que le nombré en el quinto capítulo, y si no lo hubiere hecho, trabaje en hacerlo, siquiera por amor de ellos. Eurídice, siendo mujer ya en días se dio a las letras, y aprendió filosofía no por más de por enseñarla a sus hijos como lo hizo [...]. Porque después de crecidos no pueden acabar consigo de leer cosa que huela a hombre, sino que andan embobecidos tras de aquellas niñerías a que les avezaron, antes que el niño sepa aun conocer qué cosa es vicio, y con aquella su simpleza natural está aparejado a deprender cualquier virtud y bien que quisieres poner en él, entonces comience la madre a imprimir o sellar en aquella cera blanda del ánimo del niño cosas de virtud, porque la verdadera bondad en los pañales se toma, y (como dicen) al enfornarse hacen los panes tuertos.³⁶²

³⁶¹ ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid: Imprenta Castellana, 1944, pp. 5-9; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 244.

³⁶² VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 323.

Al igual que en la manualística y la literatura moral de los siglos XVI y XVII sobre lectura y comportamiento de las mujeres, Vives concibe al sujeto femenino – infantil o adulto – negativamente y desde la alteridad, es decir, como un sujeto otro, débil y vacío que hay que rellenar. A pesar de contarse entre los moralistas más abiertos y progresistas a este respecto, el pensamiento humanista de Vives concibe a las mujeres como portadoras de una subjetividad que se construye negativamente y cuyo polo de referencia positivo – el hombre del Renacimiento – es masculino.

Las dedicatarias de la obra de Vives eran dos mujeres – una casada en segundas nupcias y su hija, soltera – de la aristocracia hispano-inglesa que representaban dos de los estados descritos por Vives en su tratado moral. Sin embargo, en el prólogo firmado en Brujas el 5 de abril de 1523, el valenciano señala el carácter ejemplar que tiene este libro para «todas las mujeres». Resulta fundamental para nuestro análisis que el carácter universalizante de estos ideales – para su autor, nobles y virtuosos –, que al parecer encarnaban la reina y su hija, tuviera como fin llegar por medio del fenómeno de contagio a cristianas de sectores más populares, concretamente, a *todas*.

La nostalgia de la clase noble por tiempos mejores también estaba presente en la renovación del género medieval «espejo de príncipes». *Nobleza virtuosa* (1637) de Luisa de Padilla y Manrique, condesa de Aranda, es un ejemplo de ello. Se publicó cuando las hermanas Sobrino habían llegado a la madurez. La obra pone el foco en la necesidad de reeducar a la clase noble, una reforma moral imprescindible para devolver la virtud a la sociedad. Luisa de Padilla defendió, además de la igualdad legal en cuestiones como el adulterio, la educación de las mujeres nobles, quienes debían, como sostenía Vives un siglo antes, completar su saber con el estudio de la filosofía y la gramática.³⁶³

A pesar de la diferencia temporal, ambos discursos se reflejan en el interés de la familia Morrillas Sobrino por la cultura humanística de las mujeres, defendiendo la educación femenina y, para los nobles, la educación específica de la mujer dentro de dicha

³⁶³ PADILLA Y MANRIQUE Y ACUÑA, Luisa María de, *Nobleza virtuosa*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1637, BNE, R/9610, p. 253; PADILLA Y MANRIQUE Y ACUÑA, Luisa María de, *Nobleza virtuosa*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1637, BNE, 3/73659 (parte 1), 3/73660 (parte 2). El segundo volumen fue publicado un año antes de la guerra hispanoportuguesa, donde sirvió el dedicatario, Gaspar Téllez-Girón y Sandoval, futuro virrey de Cataluña. La primera parte está dedicada a Alonso Girón, quien fuera marqués de Peñafiel (fol. 8r previo a la foliación del volumen). También contiene una dedicatoria personal a dos hijos, un hijo y una hija, imaginarios. Para una aproximación al discurso profemenino de esta escritora, véase, entre otros: EGIDO, Aurora, «La *Nobleza virtuosa* de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián», *Archivo de filología aragonesa*, 54-55, 1998, pp. 22-23; BERGMANN, Emilie L., «Las humanistas españolas», p. 352.

clase. La diferencia en cuanto a esta – la educación noble – atiende a la voluntad de establecer un capital cultural específico a su clase, cuyas aspiraciones no se correspondían con su evolución real.³⁶⁴ Apoyándose en la noción de Alison Weber de «retórica de feminidad»,³⁶⁵ Julia Lewandowska ha señalado que la formación de ambas hermanas no fue una «práctica cultural sistematizada», por lo que dio lugar a la aparición de «usos originales no estandarizados» de la escritura.³⁶⁶

La familia de María y Cecilia estaba formada por personajes destacados y humanistas ligados a la corte de Felipe II. No fue único el caso de la madre, Cecilia Morrillas; también su hijo fray Antonio Sobrino, trabajó para el secretario real Mateo Vázquez y se ganó el aprecio del rey. Posteriormente, el doctor José Sobrino, astrónomo, teólogo y catedrático en Valladolid, iría a la corte para sustituir a su hermano.³⁶⁷ La clase social y la posición de sus familiares en la Iglesia y la Corte sirvieron para impulsar la carrera de ambas hermanas,³⁶⁸ quienes, además, se apoyaron mutuamente ejerciendo como copistas, correctoras y escribiendo una sobre la otra, como la *Relación de algunas cosas de la Venerable Madre María de San Alberto* escrita por su hermana menor.³⁶⁹

La pertenencia a la nobleza influyó en el grado, calidad y alcance de la representación y lo representado. Que fuesen mujeres también, puesto que, en el caso de los varones eclesiásticos, su destino solía tener más incidencia en la esfera pública mediante cargos y empleos eclesiásticos. María llegó a ser subpriora, priora, sacristana, maestra de novicias y tornera. Cecilia también ejerció de priora en su convento, superiora, sacristana, portera y maestra de novicias, más un periodo como priora en Calahorra debido a un traslado forzoso a otra comunidad.³⁷⁰ Estos cargos de autoridad y gestión no tenían la misma relevancia pública que los cargos eclesiásticos masculinos. Las mujeres religiosas, por lo tanto, tenían una función más subordinada en la institución, y el énfasis en la virginidad femenina se aplicaba con más dureza con la moral de encierro tridentina. Pero este énfasis ya estaba vinculado en su origen medieval a la organización social:

³⁶⁴ Para el concepto “capital cultural”, véase: BOURDIEU, Pierre, *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001, pp. 136-148.

³⁶⁵ WEBER, Alison, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, pp. 7-11.

³⁶⁶ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 213.

³⁶⁷ ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 16.

³⁶⁸ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 454.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ibidem*, pp. 447, 454.

For sons of propertied families, the Church offered numerous opportunities for advancement, most of which were closed to women, and since as the medical recipes for having sons suggested, daughters, who had fewer choices in any case, were more likely to be sent off in hard times or when local conditions created the need for large dowries.³⁷¹

El vínculo de Cecilia Morrillas con la corte de Felipe II muestra hasta qué punto fueron privilegiadas las hermanas Sobrino. La herencia de las eruditas humanistas resurge en el XVII, vinculada ya a un imaginario propiamente barroco. En el caso de estas hermanas, se menciona lo «popularizante» de su producción poética, aunque sin tener en cuenta la equivocidad del término:

Sólo dos herederas de las *doctae puellae* permanecen en el siglo XVI, Luisa Sigea y Cecilia de Morillas, entre una floresta de relatos místicos y visionarios, la única parcela que los hombres pudieron reservarse sólo de manera parcial sin prohibir la ciencia infusa. El caso de Beatriz Bernal no debe interpretarse más que como una excepción que prueba la regla. También es iluminador, al respecto, que dos niñas preparadas para ser *doctae* – las hijas de Cecilia Morillas, María de San Alberto y Cecilia del Nacimiento – se prodiguen en la poesía popularizante y los tratados místicos, productos alejados de la literatura humanística que les era tan conocida.³⁷²

A pesar de su formación humanística, el «destino femenino» de ambas humanistas fue el convento de la Concepción de Nuestra Señora del Carmen de Valladolid, al que ingresaron voluntariamente y con vocación teresiana en 1586 – seis años tras la muerte de su fundadora Teresa de Jesús – al quedar huérfanas y negarse a entrar en el mucho más prestigioso monasterio cisterciense de las Huelgas Reales, donde había sido enterrada su madre.³⁷³ La actividad de sus familiares masculinos estuvo más ligada a la vida pública. La socialización femenina de la vida religiosa estaba enmarcada dentro de un espacio conventual que reproducía, a través de la clausura, la moral de encierro en el hogar, con la diferencia crucial de que, además de las labores domésticas y la vida religiosa, permitía dedicar un tiempo al ejercicio de la escritura. A pesar de ser colectivo y ajeno a la institución de la familia y el matrimonio, dicha socialización conservaba el carácter simbólico de casamiento con la divinidad.

³⁷¹ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 265.

³⁷² REBOLLO PRIETO, Jesús, *Las escritoras de Castilla y León (1400-1800). Ensayo bibliográfico*, tesis doctoral, dir. Nieves Baranda, Madrid: UNED, 2006, p. XXIV, nota 19. Disponible en: <<https://www2.uned.es/bieses/libros-pdf/TESIS%20FINAL%5b1%5d.pdf>> (Acceso: 12 de mayo de 2021).

³⁷³ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 335, 447.

Junto a la escritura por mandato para probar que sus visiones formaban parte de la fe ortodoxa,³⁷⁴ María de San Alberto cuenta con una amplia producción híbrida entre lo poético y lo espiritual que comprende liras, villancicos, coplas, laberintos, sonetos, romances, endechas, octavas. La mayoría están dedicadas a Teresa de Ávila, figura de la que, como numerosas escritoras áureas, se autorizan para escribir, lo que Lewandowska ha denominado argumento *ad verecundiam*.³⁷⁵ Junto con otras obras de diverso género, la obra dramática de ambas religiosas, que se conserva en el Archivo de las Carmelitas Descalzas de Valladolid, es escasa e incluye, en este primer caso de sor María,³⁷⁶ dos fiestas representadas en el convento de la Concepción del Carmen: *Fiesta del Nacimiento* y *Fiestecica de Navidad*, esta última híbrida por estar «escrita en clave de villancico paralitúrgico».³⁷⁷ Blanca Alonso Cortés relaciona estas representaciones con la tradición de los autos de Juan del Enzina, que entroncan con la literatura pastoril y con cierta ambigüedad y simultaneidad bucólico-religiosa. La égloga *Cristino y Febea* enfrenta las figuras del amor sagrado frente al pagano, con el triunfo de este último, frente a las obras dramáticas del XVII que abordan este tema, la mayoría, devotas.³⁷⁸

La impronta considerada «popular» de la literatura de María contrastaba con cadencia mística heredera de Juan de la Cruz, más característica de Cecilia.³⁷⁹ Alonso Cortés explica lo que entiende por «la grata e inagotable fuente del pueblo» (p. 86) como elemento inspirador de sus poesías. Al parecer, se trata de la presencia, en su escritura, de romances, villancicos y juegos infantiles o canciones de tradición anónima, cosa que pudieron tomar las religiosas de una práctica que se había iniciado en el siglo XV por Alonso de Proaza, Álvarez Gato y Fray Ambrosio de Montesino y que se generalizó en el XVII gracias a la participación de Teresa de Ávila y Lope de Vega. La diferencia de clase fue indispensable en el acceso a la cultura escrita de estas mujeres, pero cuando alude al papel de otras «inteligentes religiosas» que escribieron «muy delicadamente» (p. 87) obras de teatro conventual, como si la delicadeza se explicase con la inteligencia,

³⁷⁴ Nos referimos a *Favores recibidos de Nuestro Señor por la Venerable M. María de San Alberto*. Cfr. *Ibidem*, p. 454.

³⁷⁵ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 335.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 454. Lewandowska refiere tres en lugar de dos, sin especificar cuál.

³⁷⁷ BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «De la lírica a la escena. Tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen», *REI*, 2, 2014, p. 12; LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 337.

³⁷⁸ ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 102-112.

³⁷⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 336, 454.

parece olvidar este aspecto. Se percibe aquí lo que podemos calificar de perspectiva monadológica de la literatura.

El término «popular», que antes hemos descrito como equívoco, ha sido revisado por Chartier, quien propuso un proceso de complejización a través del uso de conceptos como «apropiación» y «táctica», este último, de Michel de Certeau. Chartier se sitúa así frente a un análisis foucaultiano que en ocasiones define lo discursivo como un ámbito unidireccional e inconscientemente asocia la distinción cultural con la de clase.³⁸⁰ En cambio, «popular» aplicado a una obra puede implicar un lenguaje accesible o un contenido que entronque con esa dimensión sin, como decíamos, pertenecer la autora a una clase popular. Dicho recurso a lo popular puede explicarse también por la falta de sistematicidad formativa a la que aludía Lewandowska al hilo de estas y otras monjas de formación humanista. Su intento a la vez de innovar y de mantenerse en la ortodoxia cristiana llevaba al uso de tópicos irónicos, de humildad, pero también a la hibridación de géneros literarios.³⁸¹

Finalmente, creemos importante volver sobre dos cuestiones: la primera, que el proceso de intercambio cultural y de opiniones no se realiza de manera bidireccional partiendo de una base fundadora de opinión y llegando a una serie de receptores que se reapropian de un mensaje homogéneo y cerrado, como si Alonso de Proaza por antigüedad y Lope de Vega por importancia tuviesen más influencia en las hermanas Sobrino de lo que ellas pudieran haber tenido en otros autores. La segunda alude a la diferencia entre el intento de normativización y las prácticas de escritura que nunca se ajustan completamente a tales modelos normativos supuestamente vigentes, sino que se deforman llegando a producir recursos híbridos: «La determinación de imponer modelos culturales a la gente no garantiza la manera en que estos serán usados, adaptados y entendidos».³⁸²

³⁸⁰ CHARTIER, Roger, «‘Cultura popular’: Retorno a un concepto historiográfico», pp. 50-51.

³⁸¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 213.

³⁸² CHARTIER, Roger, «‘Cultura popular’: Retorno a un concepto historiográfico», p. 53.

2. 2. Autoría y falsas atribuciones

En el caso de las hermanas Sobrino puede hablarse de una autoría que, si bien no se comparte totalmente, en ocasiones sí. Ambas fueron colaboradoras en la representación de autos de Navidad en el convento. También firmaron de manera conjunta algunos poemas dedicados a Santa Teresa en un certamen poético. Esto prueba que la conciencia autorial podía coexistir con una autoría más colectiva.³⁸³

Si lo comparamos con el teatro burlesco de las trinitarias sor Marcela y sor Francisca, el carácter formal e ingenuo de *Fiesta del Nacimiento* no tiene nada que ver. Aunque las madrileñas desarrollasen su actividad en el corazón de la contrarreforma, el ambiente en el que realizaron su producción recibía, así lo muestran sus textos, influencias del teatro profano de corrales y géneros entremesiles, situado su convento como estaba en pleno barrio de las letras de Madrid. En cambio, en la obra de la vallisoletana sor María, una inocente escena de costumbres y lírica pastoril – la autora no hace uso del «lenguaje sayagués» de Enzina, pero mantiene sus «rústicos aromas» –³⁸⁴ tiene lugar hasta que los pastores oyen la voz del ángel que anuncia el nacimiento de Dios y acuden a ofrecerle regalos con el mismo tono inocente, solemne y cuidado. Es posible que se utilizase imaginería en su *Fiestecica de Navidad* para representar a los personajes sagrados del niño, la Virgen y san José, ya que estos no tienen parte hablada y además se los menciona en tercera persona y como si fuesen objetos en las acotaciones.

Algunas poesías firmadas por las hermanas en los manuscritos conventuales y que posteriormente ha demostrado fray Manuel de San Jerónimo que eran suyas, habían sido anteriormente atribuidas a San Juan de la Cruz. En concreto, *La transformación del alma en Dios y Definición del amor*.³⁸⁵ La obra dramática de sor Cecilia comprende un título: *Fiestecilla para una profesión religiosa: unión del esposo con la esposa*.³⁸⁶ La *Fiestecilla*, además de beber de las fuentes comunes Juan de la Cruz y Teresa de Ávila,

³⁸³ URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, p. 244; ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 6.

³⁸⁴ ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 103-106.

³⁸⁵ *Ibidem*, pp. 113, 117; LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 448.

³⁸⁶ Según Julia Lewandowska, uno, sin especificar cual: LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 448. ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 145-154; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, p. 244. Héctor Urzáiz no especifica ningún título y se basa en la investigación de Alonso Cortés de 1944, donde aparece citada y transcrita la obra mencionada. Posteriormente, la obra ha sido editada por: NACIMIENTO, Sor Cecilia del, *Obras Completas*, edición de José M. Díaz Cerón, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1971, pp. 639-653.

la Biblia y la cultura clásica, imita la tradición teatral de los autos de Tirso, Valdivieso – padrino de sor Marcela – y Calderón.

La semejanza entre el tono místico de sor María con la poesía de Juan de la Cruz podría explicar la falsa atribución del poema *Oh dulce noche oscura*.³⁸⁷ Además, el asunto de la falsa atribución muestra la tendencia canónica en literatura – teorizada por Harold Bloom en las ideas de experiencia estética y genio –, a ver grandes figuras que destacan por encima de una masa de imitadores mediocres.³⁸⁸ Sin embargo, los supuestos de dicho canon tienden a ignorar las condiciones sociosexuales que posibilitan el acceso a la cultura así como la existencia de producciones culturales realizadas por individuos con menor proyección pública y que, sin embargo, sí ejercían influencia en la opinión, como el caso de algunas escritoras de la España áurea, en su mayor parte, pertenecientes a clases dominantes y poseedoras de capital cultural, fuesen seculares o religiosas. La voluntad de difusión de sus obras, al igual que ha señalado Susan van Dijk a propósito de la reputación o fama autorial de autoras europeas de la Edad Moderna, no está exenta del contexto financiero en el que la autora se desarrolla y resulta indispensable tener en cuenta su sexuación en una sociedad donde las mujeres tenían gran dependencia económica de su familia y del matrimonio como institución, y en la que también existían opiniones sobre la incompatibilidad entre el matrimonio, considerado una vida normal, y la vida intelectual.³⁸⁹

Los elementos comunes y «populares» del entorno carmelita que contradicen el apego por una figura fuerte del autor como mónada o elemento más o menos aislado se hacen visibles, por ejemplo, en la atribución del verso «vivo sin vivir en mí» de la santa de Ávila a alguna poesía de los siglos XV o XVI, que la religiosa carmelita pudo desarrollar, igual que las hermanas Sobrino, en un entorno de devoción místico-amorosa hacia este verso concreto. La mayor influencia de la poesía mística es la adaptación de las poesías medievales del amor cortés y las novelas de caballerías. En palabras de Rougemont, la adaptación de la poesía herética a la corriente ortodoxa del cristianismo genera una ortodoxia que nunca deja de ser sospechosa, viniendo de una mujer.³⁹⁰

³⁸⁷ ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 80.

³⁸⁸ BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* [1994], Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 11-51.

³⁸⁹ DIJK, Susan van, «Women Authors' Reputation and Its Relationship to Money Earned», p. 20.

³⁹⁰ ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, pp. 164-9.

2. 3. Una lírica con proyección pública: de la intersección entre teatro y poesía

Las dos carmelitas expresaron su devoción por Teresa de Ávila con la herramienta idónea: la pluma para escribir teatro y poesía pública, con la que participaron en certámenes por la canonización de la santa. En Valladolid presentaron octavas en coautoría y fueron premiadas. Otras composiciones suyas están dedicadas a Pablo V, responsable de la beatificación de la santa, a la Misa del Espíritu Santo, etc. Así pues, la escritura de estas autoras está tan ligada – incluso en estas autoras aparentemente distantes de los procesos de opinión – a la apropiación y exhibición pública de la fe católica y, por ende, a la propaganda, como la mayor parte de la escritura que para su confirmación se valiese de caminos oficiales.³⁹¹

Tanto es así que los aportes de las hermanas Sobrino a la poesía mística no tienen nada que envidiar a los de Pedro Malón de Chaide – maestro de Teresa de Ávila – y fray Luis de León, moralistas contemporáneos suyos.³⁹² Curiosamente, como se ha visto en este trabajo, estos autores son conocidos por sus reservas hacia la práctica de escritura femenina. Esta paradoja implica que, o hacían una excepción con mujeres consideradas extraordinarias, o a la mujer noble le correspondía otro canon de valores y virtudes no tan estricto como el de la mujer de la clase popular, a quien también estaría destinada la escritura moral de estos poetas. En cualquier caso, no deja de ser irónico que estas autoras imitasen a quienes abogaban por la limitación de la escritura femenina.

La fiesta representada en la Concepción de Nuestra Señora del Carmen en Valladolid recrea tópicos poéticos del amor cortés provenientes de la poesía conventual y mística. La unión del alma con Dios, metáforas de la cierva herida, la llama y la quemadura, la brasa, la flecha de Amor, la oposición entre amor divino y humano, la guerra o combate del amor, el castillo como morada,³⁹³ son motivos que transicionan de la poesía al teatro. Por este motivo, la hibridez genérica entre teatro y lírica es indispensable para entender tanto el teatro femenino áureo como el conventual en particular. Este carácter híbrido no comprende únicamente la intersección entre poesía y teatro que se da en ella, sino que también se ve afectado, ante todo, por su autoría

³⁹¹ ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 81-98, 130.

³⁹² *Ibidem*, p. 6.

³⁹³ ROUGEMONT, Denis, *El amor y Occidente*, p. 164.

femenina. Al generarse en el margen, esta escritura femenina es híbrida por tratarse de un «proceso de aceptación/adaptación/negociación de los códigos ideológicos».³⁹⁴

2. 4. Representaciones conventuales en la controversia áurea: visualización de la honra

A pesar de que, según cierta interpretación de lo público y lo privado, el teatro conventual ha sido comprendido como un fenómeno ajeno al mundo de los corrales y, por ende, de los espacios públicos, esta interpretación es reduccionista y falsa, por muchos motivos. Uno es que algunos conventos de religiosas vivieron conflictos causados por la controversia teatral. Recordamos que, en 1671, se prohibieron en el convento de Santa Paula (fig. 69) las representaciones que fuesen ajenas a dicho convento y que esta prohibición no tenía otro objetivo que evitar la intromisión de compañías de teatro profesional en el espacio del convento.³⁹⁵

No habría que esperar mucho para que en 1679 se prohibiesen las representaciones en Sevilla gracias a la campaña de propaganda del predicador jesuita Tirso González de Santalla, prohibición que duraría casi un siglo.³⁹⁶ En la respuesta al texto satírico *El Buen Zelo maullador*, Tomás de Guzmán, su autor, constata la representación de obras traídas de los corrales en los conventos tanto de calzadas como descalzas de Madrid. Cotarelo confirma este dato con un texto sobre el jesuita González de Santalla, quien condenaba las representaciones de obras profanas en espacios conventuales.³⁹⁷ La tradición de puestas en escena autogestionadas por monjas que ejercían las funciones de autoras, directoras, actrices y músicas, organizaban el atrezo, etc., se inicia en el mismo siglo y espacios conventuales similares a los que prohibieron el teatro profesional intramuros.

La controversia teatral facilitó que las mujeres tomasen la pluma fuera del circuito comercial. Esto sirvió para poner lo escrito en escena y dejar constancia de lo representado. En la *Fiestecica de Navidad*³⁹⁸, por ejemplo, se menciona en las acotaciones que «dos monjas» – dos de los seis personajes junto con cuatro vírgenes que personifican

³⁹⁴ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 416.

³⁹⁵ ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla», pp. 190-192.

³⁹⁶ ESPINOSA, Antonio María, «Anales»; Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 327.

³⁹⁷ GUZMÁN, Tomás de, «Respuesta a un papelón que publicó el Buen Zelo maullador, alias, Marramaquiz, en que muerde y araña con frialdades de ingenio y ardores de envidia, contra las comedias»; Cfr. *Ibidem*, p. 351.

³⁹⁸ SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiestecica de Navidad*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 107-112; SAN ALBERTO, Sor María de, *Viva Al Siglo, Muerta Al Mundo: Selected Works by Maria De San Alberto, 1568-1640*, Stacey Schlauf (ed.), New Orleans: University Press of the South, 1998.

los votos de castidad, pobreza, obediencia y la cruz – «salen [...] cantando y tañendo».³⁹⁹ El teatro se realizaba con función cohesionadora y fines pedagógicos, devotos y propagandísticos. Pero no hay que dejar de recordar que la autogestión en estos espacios generó un caldo de cultivo que posibilitó la escritura de obras satíricas ocasionalmente críticas con la autoridad masculino-eclesiástica, como las de sor Francisca.



Figura 63. Fachada exterior del monasterio de Santa Paula de Sevilla en la actualidad. Fotografía de la autora.

En estas representaciones, las monjas se veían obligadas a representar roles masculinos. En *Fiesta de Nacimiento* de sor María, los personajes de cuatro pastores fueron representados por monjas travestidas. Defendido por unos⁴⁰⁰ y condenado por otros por su papel erótico-impúdico-inmoral-pecaminoso, los «meneos» y la «torpeza»

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁴⁰⁰ VEGA, Lope de, *Arte nuevo*, p. 326.

de las actrices, como aparece en numerosos documentos de la controversia,⁴⁰¹ el travestismo femenino era una práctica habitual en los conventos. Aunque no aparece explicitado en las acotaciones de *Fiestecica de Navidad* – como sí ocurre en el teatro de sor Marcela y sor Francisca –, lo más probable es que todas las actrices y participantes de la representación conventual (interpretación musical, atrezo, puesta en escena, etc.) fuesen mujeres.⁴⁰²

Por lo tanto, de haber transitado otros espacios, este fenómeno de caracterización y representación ‘obligada’ de personajes masculinos hubiera tenido otras características. En cambio, el rol del cuerpo no estaba aquí orientado a la mirada del público de los corrales, con la carga erótica que se construía en lo que podríamos considerar un antecedente de la *male gaze* de Laura Mulvey.⁴⁰³ No obstante, los cuerpos seguían funcionando en el espacio conventual como cuerpos femeninos diferenciados, ya que, no por llevar hábito el cuerpo se invisibilizaba. Por tanto, debían seguir cumpliendo normas del decoro rigurosas. La vida conventual no implicaba, por tanto, una salida de los numerosos problemas que traía consigo la bicategorización sexual del Seiscientos.

Similares a los villancicos, algunos versos de la misma pieza recuerdan la temática del teatro devoto de autos y coloquios, centrada en el triunfo de Dios sobre el demonio, que aparece bajo las formas de la carne y del mundo:

A la gala, gala, gala, / a la gala del Infante, / pase el demonio adelante / y váyase al infierno enhoramala. / Que ya no tiene poder / para hacernos mal alguno, / pues Aquel que es Trino y Uno / se ofrece por nosotros a padecer.⁴⁰⁴ [...] Y hagan todas [las religiosas] reverencia /y sálganse con sosiego, / mas vuelvan haciendo luego / algún entremesico de complacencia.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 194-195, 267. Mientras que Lope lo defendió por el agrado que suscitaba en el público, los moralistas señalaban el peligro de faltar a la honestidad generado por las propias mujeres.

⁴⁰² ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 102, 107.

⁴⁰³ La controversia áurea ponía el foco de perversión-mal-objetualización en la mirada femenina, no en la masculina, como lo hace la teórica feminista. MULVEY, Laura, «Placer visual y cine narrativo», *Screen*, 16, 3, 1975, pp. 365-377. El jesuita Ignacio de Camargo usaba en 1689 la expresión «las ventanas infieles de los ojos» refiriéndose al supuesto deseo causado por las actrices que «infundían lascivia» en los espectadores. El carmelita fray José de Jesús María llega a decir en 1600 que la mirada femenina es fuente de mal de ojo: «La segunda dolencia de ojo, es cuando sucede que la figura de la persona virtuosa transfunde, por las ventanas de los ojos un rayo hermosísimo del resplandor interior del alma [...]. ¿Qué espíritu de ponzoña sensual arrojarán estas mujercillas desdichadas que andan en las comedias [...]?» COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias*, pp. 123, 368.

⁴⁰⁴ SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiestecica de Navidad*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 107.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 107.

El «entremesico» menciona unas octavas al nacimiento, que eran versos cantados en el mismo espacio escénico. Ello confirma la hipótesis de la hibridez entre lo poético y lo teatral de estas obras – comentada por Carmen Alarcón Román a propósito de los manuscritos de sor Francisca de Santa Teresa⁴⁰⁶ – pero no por ello asegura la relación de dependencia del teatro conventual respecto de composiciones poéticas; más bien, implica una relación de transitoriedad entre ambos tipos de composiciones: la teatralidad y escenificación de lo poético y el carácter lírico de lo teatral.

La *Fiestecilla para una profesión religiosa: unión del esposo con la esposa* fue escrita por sor Cecilia para ser representada, como indica el título, con ocasión de una profesión de novicias. Como confirma el teatro conventual de las trinitarias, era común representar teatro escrito para estos eventos.

La unión amorosa entre alma y Dios suele revestirse de la metáfora del matrimonio casi constante en la producción literaria conventual y la retórica de las monjas desde la Edad Media: el alma es esposa y Dios el esposo. Otra perspectiva la encontramos en el imaginario teresiano, influido por el Maestro Eckhart y que influye a su vez en Marcela de San Félix,⁴⁰⁷ y que propone la figura de un Dios materno. Esta figura es mencionada por Cadden a propósito de la relación medieval de unión, sobre todo en monjes cistercienses, entre la figura divina feminizada de Cristo-Madre y sus hijos, los religiosos, alimentados con su leche y su sangre. Por tanto, lo que puede interpretarse en el siglo XVII como una relación patriarcal y matrimonial entre la religiosa y su esposo divino, bebe de un tronco común de unión religiosa que reproduce otros vínculos familiares.⁴⁰⁸

A pesar del voto de castidad, el alma de la religiosa experimenta un matrimonio simbólico con Dios, cosa que no ocurre con la misma potencia identificativa en el caso del varón que profesa.⁴⁰⁹ En el caso femenino, esta fiesta pone en obra el matrimonio como metáfora ideal de otro amor divino y no humano, cuyo amante es firme y no mudable, y cuya pasión es tan pura que no roza los límites de la locura barroca, que resulta del exceso de pasiones ni de la carne vivida como vanidad.

Una vez que ha sido transformada por Dios, la carne, el cuerpo, se ven transidos de una pasión desbordada por la infinitud divina, pero controlada al mismo tiempo por la

⁴⁰⁶ ALARCÓN ROMÁN, M^a Carmen, «La producción poética de sor Francisca de Santa Teresa», p. 346.

⁴⁰⁷ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 365.

⁴⁰⁸ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, pp. 206-207.

⁴⁰⁹ BRAVO ARRIAGA, María Dolores, «Un sermón de profesión de monjas del siglo XVII», pp. 391-392.

institución eclesiástica. Este tipo sagrado de matrimonio no da problemas, sino que se opone a la inestabilidad pasional representada en numerosas comedias nuevas. El amor devoto se propone, finalmente, como remedio, inserto en una terapéutica femenina de la que daban cuenta también los tratados médicos y morales.

A pesar de producirse fuera de la vida seglar y de estar alejada de cuestiones matrimoniales y amorosas, esta representación refleja opiniones y tensiones sobre el matrimonio y el encierro. El matrimonio se percibía como fuente de infelicidad, pero también como un modelo trasladable a la vida religiosa donde la profesa quedaba sujeta a la autoridad del marido simbólico (Dios) y del hombre real (sacerdote). La tensión dramática aparecía cuando el alma-esposa-pastora-serrana se resistía a recibir al Amor divino. La resistencia para entregarse a Dios presente en la posible vacilación de la religiosa constituye el mínimo nudo narrativo: «Ya, Esposo, he respondido, / y conozco quién llama; / mas, desnuda, no es bien / que a abrir la puerta salga. / Lavé los pies anoche, / y si a abrir voy descalza, / podrá ser que me ensucie. / Volved a la mañana». La pastora lo ejemplifica con unos versos orgullosos de la mujer que recibe la llamada pero no responde: «Libre de él mi alma vive, / que no la ha cautivado / porque de sus saetas / siempre me he retirado».⁴¹⁰ Esta resistencia se compara con la firmeza ante el amor profano, que sí es valorada positivamente.

Más allá del modelo espiritual de matrimonio y amor correspondido entre Alma y Dios, esta fiesta visibiliza la pérdida de la honra femenina a manos de agresores masculinos,⁴¹¹ algo que hemos analizado en autoras como Ángela de Acevedo, en particular, en *La Margarita del Tajo*, donde Irene es agredida y acosada por dos hombres hasta ser finalmente asesinada. En el caso de Cecilia del Nacimiento, la deshonor femenina la narra la propia víctima, la Esposa, es decir, el alma que va a reunirse con su amado Cristo. La violación se produce como consecuencia de que la mujer abandona el espacio doméstico para buscar a Dios, enamorada tras el disparo de Amor divino:

ESPOSA – No he dejado valle o monte, / selva o soto do no vaya / en busca de aquel Pastor
/ que anoche me llevó el alma. / Pensando hallarle salí, / y apenas de mi cabaña / me aparté,
cuando me encuentran / de aqueste monte las guardas. / Atrevidos me desnudan, /
quitáronme mi cayada, / mi zurrón, capillo y honda, / y con golpes me maltratan. / Pero yo,

⁴¹⁰ NACIMIENTO, Sor Cecilia del, *Fiestecilla para una profesión religiosa: unión del esposo con la esposa*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 148.

⁴¹¹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 338.

que más sentía, / el tiempo que me ocupaban / de buscar a mi Pastor, / poco su rigor me espanta. / No puedo hallarle, ¿qué haré? / Mas aunque el ánimo falta / para tan largo camino, se me aumenta la esperanza (p. 149).

Tras la herida – «como herida cierva / salió de su cabaña» (p. 151) – y la llegada a Dios, viene la reconciliación y el perdón de los pecados. El mensaje pedagógico es que el alma es irremediamente pecadora, pero Dios la perdona. Después de este trance, se da la unión: «Esos dulces lazos / que agora gozas, / por un siglo te enlacen, / bella pastora» (p. 154). El casamiento entre Alma y Dios anula los efectos nocivos de la institución matrimonial, reflejados, por ejemplo, en comedias y novelas cuyo objeto eran los «amores profanos», como decían los moralistas. El rechazo parcial del matrimonio mantiene un orden patriarcal basado en dicha institución. Se conserva el simbolismo matrimonial, salvo por el hecho de que la divinidad goza del amor de las almas de todas las religiosas y, en definitiva, las posee a todas.

2. 5. Identidad étnica y neutralización del espacio festivo urbano

Tras la agresión, la protagonista de la *Fiestecilla* de Cecilia encuentra a una pastora que le pregunta si ha visto al que anda buscando. A continuación, describe su objeto de amor con una inversión del objeto tradicionalmente femenino de la poesía amorosa renacentista. Su descripción del busto y la mirada invierte la imagen femenina clásica del XVI europeo, aunque mantiene una perspectiva racializada: piel blanca, labios rojos, dientes blancos, mirada turbadora, pelo largo y rubio. A esta descripción se le añade la barba:

Blanco y colorado es, / a quien el carmín y nácar, / corales, armiño y nieve, / con su hermosura no igualan. / Blanca y esparcida frente, / hendida y roja la barba, / labios que el coral afrentan, / dientes que el marfil agravian; / ojos blandos y amorosos, / que con solo mirar basta / para matar y dar vida, / que a un tiempo dan vida y matan; / crespo el pelo hasta los hombros / esparcido en las espaldas, / de quien envidioso el oro / su perfecto color saca. (p. 149).

Al inicio de la *Fiesta del Nacimiento* de sor María, la pastora 1 se lamenta porque el aire de la sierra la vuelve morena: «Tórnome morena». La pastora 2 la consuela: «No tengas pena, pastora, / que la morena enamora / si gracia con ella mora, / de que tú no estás ajena».⁴¹² Es posible que la palabra «mora», además de funcionar como verbo, sea

⁴¹² SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiesta del Nacimiento*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 102.

una alusión a la ‘belleza mora’ en un juego de palabras con morena, mora y morar. El término morena aparece en la poesía lírica tradicional, donde las muchachas se lavan la cara con humildad: «Aunque soy morenica un poco, / no me doy nada: / con el agua del almendruco / me lavo la cara».⁴¹³

Algunos de los villancicos de sor María los apodaba «vizcaínos» y otros «a lo guineo».⁴¹⁴ En estos últimos, hace uso del español bozal que encontramos también en Ana Caro: «Gurugú, gurugú, mandinga, / fachico que festa haber / de vestir a Teresa una ropa. / ¡Ay, Chechú, que mi da placher!»⁴¹⁵ El término vizcaíno tenía connotaciones raciales, pues designaba la condición de cristiano viejo, la procedencia noble, legítima, pura, de origen visigodo basada en un modelo asociado a una supuesta esencia racial y religiosa europea.⁴¹⁶

La continuación de la *Fiestecica de Navidad* de sor María pone voz a una gitana musical y danzarina. Este personaje guarda similitud temática con *La gitana*, composición de sor Cecilia en alusión a un auto sacramental de Lope titulado *La vuelta a Egipto*. En este, una gitana egipcia dice la buenaventura al niño.⁴¹⁷ Esta pieza alude a las máscaras y representaciones religiosas que incluían danzas en las que había gitanos que bailaban: «*Gitanillas* de allá de Egipto, / *haced una danza* delante del Niño. / [...] Si traéis algún pandero / repicadle con denuedo». [...] / «Si traéis un tamboril, / redobladlo a lo pastoril».⁴¹⁸ Aunque de origen medieval e incluso previo, la danza a la que aluden estos versos tenía lugar en el espacio urbano.

Vemos, por tanto, una interiorización de dicho espacio en el teatro religioso, como ocurre también en la *Máscara* de sor Francisca de Santa Teresa.⁴¹⁹ En el teatro secular contamos, como ya vimos en el capítulo VII, con el ejemplo de Ana Caro, cuya loa «en cuatro lenguas» – que fue representada en 1639 en el carro de Antonio de Prado durante el Corpus – pone voz a otras minorías, un moro y un guineano, y a viajeros extranjeros,

⁴¹³ *Cancionero tradicional*, edición de José María Alín, Madrid: Castalia, 1991, p. 477; RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 60.

⁴¹⁴ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 336.

⁴¹⁵ SAN ALBERTO, Sor María de, *Villancico a lo guineo*, en ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 92.

⁴¹⁶ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, pp. 130, 166.

⁴¹⁷ VEGA, Lope de, *La vuelta a Egipto* [1601], Madrid: Rialp, 1980, pp. 10-11; SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiestecica de Navidad*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 136.

⁴¹⁸ SAN ALBERTO, Sor María de, *Liras al nacimiento*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 110.

⁴¹⁹ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro*, pp. 363-373.

un francés y un portugués. Dicho «exotismo», tan cercano al gusto por lo monstruoso y por lo totalmente ajeno, estaba basado en la exclusión social y en la exhibición pública de lo raro en el espectáculo oficial organizado por las instituciones.⁴²⁰ La ambivalencia presente en la visibilización de lo otro pretendía asumirlo en el mecanismo del fasto barroco, pero no dejaba de expulsarlo de este al mismo tiempo.

La mujer gitana fue objeto de una particular representación en las producciones culturales durante la Edad Moderna. Los discursos que se rastrean en ficción (*La gitanilla* de Cervantes), textos normativos y morales (pragmáticas como la de 1619), representaciones pictóricas, etc., construyen una imagen de la gitana como otro femenino, racial, marginado y excluido. Una imagen de subalternidad que conjuga la fealdad con el vicio moral. Destructora, junto con su pueblo entero, de la ciudad, la gitana es una mujer que no casa con el binomio excluyente de lo público-privado previsto para dividir la organización social según una clasificación sexual.⁴²¹ Es una mujer que se mueve en la calle sin hombres que la acompañen para guardar su honra, pues en las clases populares y marginales esta no estaba igual de protegida, ya que estaba ligada a la propiedad y al honor familiar. No cumple, por tanto, con el modelo de mujer virtuosa y casta prescrito para controlar los cuerpos en función de la división socio-sexual y su moral de encierro, en teoría, dominante.⁴²² En este sentido, su imagen se acerca a la de la hechicera, una caricatura degradada y celestinesca.

Volviendo a *Fiestecica de Navidad* de sor María, aquí es la gitana quien toma la palabra con un lenguaje que imita el de los gitanos, igual que en el caso de los «negros esclavos», Ana Caro había imitado su lenguaje «guineano» o bozal. Aunque la gitana nombra los símbolos del pan y el vino de la eucaristía, lo hace a través del estereotipo de su condición marginal y esterotipada de ladrona, estafadora o pedigüeña: «Dígote, Niño divinu, / que nacez para zer grande; / ninguno habrá que ti mande / porque eres Hijo en el Trino. [...] / Dame un poquito de pan, / [...] Dame un poquito de vino [...] / Bien ze que me lo daraz».⁴²³

⁴²⁰ CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 1. Recordemos que la primera aparición registrada de este tipo de personajes en teatro se encuentra ya un siglo antes, en Gil Vicente: Cfr. CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA, Germán, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, p. 135.

⁴²¹ BERNÁ SERRA, David, «Públicas, brujas y sumisas. La mujer gitana en los discursos de alterización identitaria europea hasta mediados del siglo XX», *Historia Social*, 2019, 93, p. 39.

⁴²² *Ibidem*, p. 41.

⁴²³ SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiestecica de Navidad*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 111.

Además de aparecer representadas en la literatura áurea, las minorías étnicas y sociales desempeñaron un importante papel en las danzas públicas callejeras. Su visibilidad en estos eventos urbanos de importante calado ideológico y propagandístico fue muy concreta y regulada, pero había quien se oponía a esta exhibición del cuerpo como alteridad.⁴²⁴ En el caso de las danzas, tanto el negro como la gitana estuvieron en el centro de manifestaciones teatrales y parateatrales. En el teatro conventual de las hermanas Sobrino, la gitana fue representada por alguna monja actriz, en momentos donde lo jocoso resurgía. Por lo tanto, que una monja dé un papel a una gitana significa, por un lado, que está apropiándose de un motivo común al teatro profano y, por esta razón, es otra evidencia más de la porosidad de ambos tipos de teatro; por otro lado, ello implica que se visibilizan, al igual que en las estudiadas danzas del Corpus, estereotipos basados en tipos sociales marginales, manteniendo los clichés y no de manera inclusiva o representativa; y, por último, el mantenimiento de esta etnia vista como alteridad respecto de las protagonistas de la obra, que no pertenecen a dicha etnia, supone la perpetuación de los mencionados clichés étnicos y marginales.

⁴²⁴ FRA MOLINERO, Baltasar, «Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco», pp. 11, 19, 25.

CUARTA PARTE

ESCRITURA DE LA NOSTALGIA:
ENTRE LA TRANSGRESIÓN Y EL RETORNO
A LA NORMA



CAPÍTULO IX

EL DESENCANTO DE DULLE GRIET

*Las fiestas se hacen grandes a costa de nuestras carnes*¹

*La comedia, tomada honesta y moderadamente, es virtud.*²

*Los hospitales y otros lugares así se lucran, eso es bueno y agrada a Dios,
y a la verdad está favorecida esta opinión.*³

En las fuentes examinadas, en su mayor parte literarias y elitistas, se ha podido observar que prevalece un discurso conservador y propagandístico, contestado en ocasiones por algunas ideas que no fueron consideradas especialmente transgresoras. Los argumentos profemeninos se dieron a la par de posturas que defendían la fe, el absolutismo y la castidad, los valores nobiliarios, el desprecio del «vulgo», etc. La lectura de estos textos muestra su carácter complejo, para el que ni el concepto de propaganda ni el absoluto de transgresión resultan adecuados.

Este capítulo pretende realizar una síntesis de las características híbridas detectadas en el análisis de textos, las cuales reflejan opiniones que transitaban la sociedad y la cultura barrocas. Queremos volver sobre una serie de constantes que han ido apareciendo en los textos y sus paratextos respectivos. Estos rasgos proporcionan pistas sobre las preocupaciones, ansiedades y modos de autorrepresentarse de las dramaturgas.

Un entramado de temas que tienen que ver con la sexuación se repite en la escritura femenina del Seiscientos: la elaboración de una respuesta frente a la misoginia, la vuelta al ideal de virtud femenina (María-Eva; María-Magdalena), la afirmación de valores de virginidad, la autodefensa escrita de la firmeza y la honra frente a las acusaciones de mudanza, la cura del *amor hereos* o melancolía erótica mediante el desengaño y la renuncia al amor mundano – en el convento, y el matrimonio con Dios – o el matrimonio

¹ Cfr. MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 492.

² CAMPOREDONDO, Fr. Alejandro de, *Carta, respuesta y parecer que da sobre las comedias el R. P. Fr. Alejandro de Campo-Redondo, Vicario de la Concepción del Caballero de Gracia, en 1756*, en *Papeles curiosos*, BNE, MSS/44 y 4^o, fol. 187v al 211; Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 134a.

³ *Juicio arbitro entre los que quieren que se mantenga la rigurosa prohibición de las comedias y los que las favorecen y quieren se restituya su uso*, en FAJARDO DE ZÚÑIGA Y REQUESENS, Pedro, *Papeles varios*, s. XVII, BNE, MSS/18410, fols. 93v-107v.

de fin de comedia, la afirmación ambivalente de una sexualidad femenina, la moral de encierro, los afeites, el tratamiento del cuerpo femenino en espacios públicos y privados, así como el destino de la mujer a través de una relectura del tópico literario del matrimonio basado en la libre elección.

En todos ellos subyace una construcción conjunta del deseo y la voluntad de control de los cuerpos a través de la circulación de opiniones diversas. Se constata, además, la mencionada resignificación del convento por parte de autoras seculares y religiosas como renarración de la doctrina católica del encierro. En ocasiones, el convento sirvió como metáfora de renuncia a la mundanidad sensible, concebida en el imaginario barroco como mundanidad inhóspita. En otras, funcionó como imagen secularizada de un espacio inclusivo ideal de estudio e ilustración. Esta última acepción es desmentida por el teatro burlesco escrito y representado por religiosas en los conventos, donde se exponen las carencias de la vida conventual y se hace un retrato realista frente al de las escritoras seculares.

En el terreno gráfico, el deseo autorial oscila entre la convención estilística y la expresión efectiva de una *escritura de sí* que se muestra híbrida, autorreferencial, autorrepresentativa y autobiográfica. También hay cabida para una tensión entre el peso de la autoridad en los paratextos y una voluntad editorial ajena – como prueba el caso de María do Ceo – a las escritoras, los fenómenos de censura teatral y las polémicas por escribir sobre asuntos profanos desde ámbitos femeninos, ya fuesen religiosos o no.

El terreno político se enfoca desde el seguimiento de programas de propaganda ligados a fiestas y autoridades patrocinadoras, la concepción exótica y burlesca de la figura del otro, y la afirmación de la fe católica como instancia indesligable de la cohesión monárquica frente a posibles tendencias desintegradoras y disidencias, estas últimas presentes en algunos de los textos analizados.

A lo largo de los puntos que siguen se irán abordando los distintos bloques sexual, gráfico y político, si bien dicho recorrido se iniciará con una incursión en la ambivalencia de las opiniones misóginas, presentes en la cultura, la medicina y la proto-psicología, con la que convivieron nuestras autoras.

1. DE LO ANAL AL IDEAL Y VICEVERSA: MÁS ALLÁ DE LAS REPRESENTACIONES MISÓGINAS

Casi un siglo después de que Denis Rougemont sacase a relucir la neutralización que la mística hispana hizo del mito amoroso en Occidente, Roger Bartra ha confirmado su tesis: a la par de la progresiva condena del erotismo cortés, el mito de la melancolía se extendió vehiculado por el humanismo y la teoría de los humores. No es lejana a este entrecruzamiento la bipolaridad del objeto de deseo femenino presente en abundantes manifestaciones literarias, médicas, morales y jurídicas. El objeto de deseo también lo era, simultáneamente, de rechazo. Se trataba, en definitiva, de un sentimiento ambivalente que oscilaba entre el amor y el odio.⁴ El amor mundano se concibe en autores medievales difundidos hasta la Edad Moderna, como el lógico y filósofo de la medicina Petrus Hispanus (s. XIII), como una enfermedad resultante del descontrol de las pasiones.⁵ Este autor sostenía, siguiendo la tradición misógina, que las mujeres eran más proclives a la enfermedad del amor porque tenían, según Aristóteles y él mismo, mayor inclinación a la depresión, debido al predominio de la humedad en su cuerpo. Por esta razón, algunos autores consideraban que la melancolía se asociaba a la feminidad (fig. 70). Esta asociación generó cierto debate en la Edad Moderna,⁶ que reservó otra melancolía, la artística, al humanismo y el ingenio de los convalecientes masculinos.

El concepto medieval de *amor hereos* fue asimilado a través del *Canon medicinae* de Avicena, entre otros, por el médico francés Bernardo de Gordonio (s. XIV) a quien a su vez elogiaría Chaucer en su prólogo a los *Cuentos de Canterbury*, considerada la fuente primordial de Shakespeare.⁷ Este hilo de autores e influencias sugiere la reiteración del motivo del amor como enfermedad a lo largo de siglos y géneros.⁸ Los afectos formaban parte esencial de la angustia barroca, presente en tantos tratados de las pasiones, por dirigir la conducta de los individuos. Ideales como el arte de prudencia graciano o la intención de conducir mediante la educación son muestra del llamado proto-conductismo en la Edad Moderna.⁹ Las consecuencias del descontrol se veían en las epidemias de peste y enfermedades venéreas. Estos signos de supuesta degeneración moral, rodeados de escándalos y rumores, asociaban el amor descontrolado con la desgracia.¹⁰ Su opuesto, el

⁴ BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, p. 231.

⁵ Cfr. CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 139.

⁶ BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, pp 140-155; Cfr. CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 140.

⁷ BLOOM, Harold, *El canon occidental*, p. 57.

⁸ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 289.

⁹ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 140-155, 170-4.

¹⁰ KLAIMONT-LINGO, Alison, «Las mujeres en el mercado sanitario de Lyon en el siglo XVI», p. 87.

amor celestial – y sus aledaños, la virginidad y la honestidad de la mujer pura – será el remedio fundamental y aparece, como hemos visto, en los textos analizados. Uno de sus ejemplos más sólidos lo vemos en la pureza de Irene, protagonista de *La Margarita del Tajo*, de Ángela de Acevedo.



Figura 64. Artemisia Gentileschi, *Magdalena como la Melancolía*, 1622-1625, Museo Soumaya, Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3415_Mar%C3%ADA_Magdalena_como_melancol%C3%ADA.jpg> (Acceso: 02/02/2023)

1. 1. La ambivalencia misógina en la cultura médica

La simultánea degradación y erotización del objeto – que Freud llamaría «degradación de la vida amorosa» –¹¹ se nutría en el XVII de la tradición patrística y la moralística de origen medieval. El desprecio de la mujer la vinculaba con lo corporal-carnal-sexual, y esto servía de base sobre la que se construía un deseo ambivalente plasmado en numerosas fuentes, adquiriendo para algunos la apariencia de una constante antropológica. La persecución del onanismo y la asociación de la mujer con una sexualidad enfermiza aparece en tratados sobre hechicería, pero también en medicina, pues las fronteras entre disciplinas de cuidado, cura espiritual y física eran porosas.¹² La esterilidad se asociaba de manera desigual a hombres y mujeres según la distribución más o menos desequilibrada de los humores en ambos sexos. El comportamiento sexual femenino era considerado vital para la fertilidad y se llegaban a proscribir posturas sexuales.¹³ La mujer tenía, según los tratados escolásticos, un apetito sexual ilimitado.¹⁴ Esto acentuaba la posición a favor de la regulación de la sexualidad, que debía orientarse hacia la reproducción. La instrumentalización del cuerpo femenino se llevaba a cabo, aparentemente, con fines médicos y reproductivos.¹⁵ Tomaba consistencia un objeto de deseo que insistía como un *real* que vuelve a pesar de – o a causa de – su represión. Esta es la base del discurso misógino, que surge residualmente en algunos de los textos analizados.

Al igual que Philippe Ariès en su análisis de la erotización de la muerte y los temas macabros durante la Edad Moderna,¹⁶ «lo femenino» como alteridad será percibido como un objeto ambiguo. Entre lo abyecto y lo celestial, el objeto encuentra su dúplice representación en las figuras de Eva-Magdalena y María, reinterpretando modelos de la antigüedad clásica y la tradición eclesiástica. Sus precedentes son la patrística y

¹¹ FREUD, Sigmund, *Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa. Contribuciones a la psicología del amor II*, en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, XI, Buenos Aires: Amorrortu, 1990, pp. 173-184.

¹² DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, pp. 214-5.

¹³ ZEMON DAVIS, Natalie, «Women on top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe», en COLLINS, James B., TAYLOR, Karen L. (eds), *Early Modern Europe: Issues and Interpretations*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2005, pp. 398-411.

¹⁴ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 268.

¹⁵ Se salvaguardaba una salida para el placer masculino: «Medieval churchmen quoted Jerome, holding that marital relations should not be governed by passion or impelled by desire for pleasure; and they quoted Augustine, holding that unnatural acts between wife and husband were worse than between a man and a prostitute». CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 247.

¹⁶ ARIÈS, Philippe, *La muerte en occidente*, Barcelona: Argos Vergara, 1982, pp. 84-96.

moralistas como Marcial o Tertuliano, y serán retomados en el Barroco como fuentes de autoridad.¹⁷

El carácter erótico del cuerpo femenino aparece en la Edad Moderna ligado a la corporalidad en su condición abyecta y vergonzosa y, a la vez, deseada, dicotomía cuya presencia en la literatura medieval ha sido analizada por Rafael M. Mérida.¹⁸ Ejemplo de ello, los pies, servirían en la cultura barroca, entre tantas otras, como símbolos a la vez eróticos y de dominación masculina.¹⁹ El cuerpo femenino, comprendido como tabú, aparecía en los paratextos e ilustraciones del interior de los libros de anatomía y ginecología, convirtiéndose en un reclamo para su venta y comercialización masiva en el mercado del libro a través de los recursos de la apología y la admonición. El cuerpo-libro llegaría a ser la metáfora de una naturaleza prohibida convertida en fetiche.²⁰

Análogamente, la devaluación de la mujer por parte de los teatrófobos presenta similitudes retóricas con la visión de algunos textos que atacaban la actividad brujeril²¹. Ocurría también con la similitud entre comediantas y usuarias de afeites, a las que se equiparaba – desde la patrística y la misoginia, pero también desde la literatura tenida en ciertos aspectos por avanzada o heterodoxa – con «rameras» como la del Apocalipsis, «prostitutas y desvergonzadas», seductoras y vendedoras de lujuria, y a ellos con «bujarrones» y afeminados.²² El mismísimo Cervantes describía así a un «mancebo galán, atildado, de blancas manos y rizos cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras. Y, finalmente, todo hecho de ámbar y alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados».²³

La permisión de comedias, como muestra Luis Crespí, no implica su aprobación moral, «porque las rameras se permiten, y no por eso es lícito tratar con ellas».²⁴ La conducta femenina estaba en el punto de mira de los problemas más hondos de la política

¹⁷ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 16, 18.

¹⁸ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M., *Damas, santas y pecadoras: hijas medievales de Eva*, Barcelona: Icaria, 2008, pp. 107-123.

¹⁹ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 204.

²⁰ NEWMAN, Harry, «‘[P]rohane fidlers’: Medical Paratexts and Indecent Readers in Early Modern England», en TWEED, Hannah C., SCOTT, Diane G. (eds.), *Medical Paratexts from Medieval to Modern*, York/Glasgow: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 24-29.

²¹ DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, p. 233.

²² RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 266-269.

²³ CERVANTES, Miguel de, *El amante liberal*, en CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, edición de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid: Castalia, 1982, I, p. 166

²⁴ CRESPI, Luis, «Respuesta a una consulta sobre si son lícitas las comedias que se usan en España»; Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, p. 194b.

y se asociaba la decadencia del estado con el afeminamiento de los varones y la conducta escandalosa, el amancebamiento, los trajes vanos y el vicio. Estos comportamientos eran condenados con el destierro. A los rebeldes se los llamaba afeminados. En cuanto a las mujeres, servían de chivo expiatorio común.²⁵

Por lo tanto, la misoginia moderna presenta dos caras: una degradada y otra idealizada. Una polarización similar, presente en escrituras y épocas diversas, se había dado en la escolástica, generando ambigüedades entre la construcción sociosexual de una pasividad femenina y la aparente peligrosidad de un deseo demasiado activo y seductor. Esta oposición persistía en el siglo XVII. Lacan relacionó esta doble vertiente con la ambivalencia obsesiva que Freud ya había señalado: en la neurosis obsesiva, el objeto de deseo es escatológico y se construye en una ambivalencia entre lo 'ideal' y lo 'anal' o el objeto de desecho. De ahí las figuras tópicas de la 'mamá' y la 'puta', referentes de las mencionadas Virgen y Eva-Magdalena en el imaginario hispano moderno. Esto ocurre en el siglo XVII europeo y se proyecta en la reconstrucción de un objeto femenino perceptual deseado y repudiado. No hay más que acudir a Quevedo, entre muchos otros,²⁶ para ver la claridad de este fenómeno en la «yuxtaposición de dos fotografías: «la primera agradable y atractiva (que nos da el narrador), la segunda sórdida y repelente (producida por la figura alegórica del desengaño) como comentario a la primera».²⁷

La vinculación entre obscenidad y escatología no aparece solamente en textos satíricos, sino también en condenas morales con expresiones como «la hez de su sexo» o «apestarse con la vista y oído de tantos objetos obscenos», presentes en textos contra las comediantas.²⁸ Walter Benjamin relacionaba la degradación del objeto con su contemplación alegórica: «Es en efecto peculiar del sádico el degradar su objeto y luego o gracias a ello hallar satisfacción. Así lo hace también el alegórico».²⁹ La culpa, la caída resultante del pecado del mundo, recae sobre un objeto observado por el melancólico, el objeto de la alegoría. Esto provoca la degradación de lo que se contempla, el cuerpo, la

²⁵ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 94-95, 263.

²⁶ El discurso misógino recorre la Edad Media (la Querrela de las mujeres a favor y en contra de estas acabó convirtiéndose en un tema literario) y los primeros siglos de la Moderna también. El Arcipreste de Talavera, por ejemplo, animaliza a las mujeres y las retrata como envidiosas unas de otras. Cfr. RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 41-43. MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, Arcipreste de Talavera, *El Corbacho o Reprobación del amor mundano* [1498], Madrid: Cátedra, 1992.

²⁷ En palabras de Robert D. F. Pring-Mill. Cfr. RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 97.

²⁸ LÓPEZ, padre Simón, «Viva Jesús Amén, Pantoja o resolución histórica teológica de un caso práctico de Moral sobre Comedias»; Cfr. COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias*, pp. 404-6.

²⁹ BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, p. 188.

carne o el mundo.³⁰ El teatro es otro dispositivo donde se transmiten estos valores gracias a la general «sumisión del individuo al marco del orden social», aunque su apariencia de novedad, su erotismo y sus tintes burlescos le valiesen duras críticas.³¹

El espíritu científico de los escolásticos se caracterizaba por su eclecticismo, su afán compilador y su falta de sistematicidad. El calor, *arché* explicativa de fenómenos fisiológicos y psicológicos, era índice de diferencias, – no solo entre sexos – si bien estaba más presente en hombres que en mujeres, consideradas más imperfectas. Estas asunciones médicas provenían de una larga asimilación escolástica de las universidades europeas, entornos de producción escrita masculinos y elitistas, de pensadores clásicos grecolatinos como Aristóteles, Avicena, Constantino y Galeno. Escritos médicos como los de Alberto Magno, Tadeo y Seudo Isidoro entre otros, contribuyeron a la elaboración de un discurso de la diferencia sexual que atribuía mayor perfección al hombre. Según ellos, la multiplicidad de orgasmos femeninos frente a la supuesta unicidad del masculino era compensada con una menor intensidad de los primeros. La correspondencia del pelo con la virilidad era otro marcador, así como la existencia de métodos para tener niños o niñas en función del calor de los testículos, etc.³² A raíz de la difusión de las *Metamorfosis* de Ovidio, se popularizó la historia de Tiresias donde se sostenía que la mujer experimentaba mayor placer.³³ Esta opinión se intentó borrar yuxtaponiendo otras donde el placer masculino se asociaba con la perfección del semen y el femenino comenzó a considerarse ficticio y fruto de la confusión y la irracionalidad.³⁴

A pesar de la idea de perfección masculina, existía una ambivalencia en la discusión medieval sobre la inferioridad y pasividad femeninas. Los textos sobre reproducción otorgaban importancia a los hombres, y era un varón lo que se pretendía engendrar las más de las veces.³⁵ La mujer era considerada, por su complexión y debido a la menor cantidad de calor y mayor humedad en su cuerpo, más débil, vulnerable y poco rentable económicamente. Se recomendaba que, en las relaciones sexuales, ellas fuesen pasivas y el hombre tomase parte activa, ya que su semen, más perfecto, era el gran agente en la reproducción. El útero se consideraba un jarrón, un recipiente deseoso de recibir la forma

³⁰ *Ibidem*, p. 231.

³¹ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 90.

³² CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 199.

³³ OVIDIO NASÓN, Publio, *Las metamorfosis o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros y traducidas en castellano*, Amberes: Juan Steelsio, 1551, BNE, R/12463.

³⁴ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, pp. 151-160.

³⁵ *Ibidem*, pp. 178-9, 255.

masculina. Ese deseo sumado a los beneficios de la menstruación – advertidos por Hildegarda y otros – hacían más difícil la atribución de pasividad a la mujer.

Como sostiene Joan Cadden, la escolástica medieval no asumió este postulado sin más, sino que en las interminables discusiones académicas late una expresión de ansiedades sobre la sexualidad y la corporalidad femeninas que sí le atribuyen una actividad e importancia considerables. Por ejemplo, se creía que la menstruación prevenía enfermedades como la gota, porque las mujeres purgaban el exceso de humedad y los hombres no. Estos, en cambio, depuraban por vías como el sudor y el vello y su esperanza de vida era menor.

En cuanto a la menstruación, esta se llegó a asociar – junto con los lunares – con el mal de ojo. Adquirió un carácter casi venenoso para terceros, sin dejar de lado el asco que suscitaba.³⁶ Jaume Roig, en *El espejo o libro de las mujeres* (1460) aludía ofensivamente a los afeites, a la menstruación,³⁷ comparaba a las mujeres con brujas y recurría a tópicos misóginos:³⁸ «I quantes són / ara en lo món / són diableses, / dimoniesses».³⁹ Demonias y brujas, las mujeres del medioevo eran asociadas a la podredumbre y la vejez: «Obrant natura, / de podridura / d'humós corruptes, / sovint, no hi duptes, / sergantanes, / serps, granotetes, / ranes penades, / feres alades».⁴⁰ También menciona el célebre amor hereós dirigiéndose a ellas: «Tens hereós / bestial furia / de gran luxúria».⁴¹ En *Lilio de Medicina*, el médico Bernard de Gordon aconseja al amante que se desenamore: «Saque el paño de la sangre de su costumbre debaxo de sy e nuestro gelo súbitamente delante su cara e dele grandes bozos diciendo: ‘Mira que tal es tu amiga commo este paño’».⁴²

Bajo la cuestión misógina y filógina subyace la pregunta por los límites de lo humano, latente en debates escolásticos sobre la diferencia entre el hombre y el animal. La pregunta por la diferencia entre sexos engarza con toda serie de planteamientos médicos y políticos sobre la organización social, la gestión y distribución de recursos.

³⁶ *Ibidem*, p. 268. DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia*, pp. 232-237; RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 77, 188.

³⁷ ROIG, Jaume, *Espill* [1460], edición de Anna Isabel Peirats Navarro, València: Institució Alfons el Magnànim, 2021, p. 413.

³⁸ PEIRATS NAVARRO, Anna Isabel, ‘Introducción’, en ROIG, Jaume, *Espill*, p. 92.

³⁹ ROIG, Jaume, *Espill*, pp. 174-5.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 514.

⁴¹ *Ibidem*, p. 604.

⁴² GORDON, Bernard de, *Lilio de medicina*, Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495, BNE, INC/628, fol. 58r. El libro se reimprimió en 1513 en Toledo por Juan de Villquirán (BNE, R/566) y en 1697 en Madrid por Antonio González de Reyes (BNE, 2/55105).

Hildegarda de Bingen contribuiría a perpetuar supuestos sobre esta diferencia basándose, como los escolásticos, en la teoría humoral. Junto con la explicación médica de la descompensación de calor, el concepto bíblico de caída explicaba la diferencia a partir de la inferioridad de la mujer con respecto al hombre, que tiene barba porque viene de la tierra, es más fuerte y caluroso. La mujer, en cambio, nació de la costilla del hombre para servirle. La opinión médico-científica se fundía con la explicación religiosa, generando un subtexto sobre los roles sociales de los géneros.⁴³

Todo ello se trasladó a la Edad Moderna. Resulta paradigmática la explicación que daba Huarte de San Juan (1529-1588) de la diferencia sexual desde el interés médico y social por el nacimiento de varones ingeniosos y prudentes. El médico castellano propone una descripción científica de la diferencia que se nutre de la teoría de los humores aristotélica y galenista, así como de la tradición bíblica. Se deriva en el mismo supuesto del que parte: la depreciación de las facultades de la mujer, especialmente, las intelectuales. Su visión de la diferencia sexual parece contradictoria, pues, si bien remite a un pasaje de Galeno utilizado por Thomas Laqueur para su modelo unisexual, otros tantos pasajes desmienten la supuesta equivalencia de los sexos. En efecto, la teoría de los humores postula una reversibilidad producida por el desequilibrio de los cuatro humores en los cuerpos. Si una mujer es sometida a demasiada sequedad, se tornará hombre y sus testículos saldrán de su cuerpo hacia fuera:

Y es que el hombre, aunque nos parece de la compostura que vemos, no difiere de la mujer, según dice Galeno, más que en tener los miembros genitales fuera del cuerpo. Si hacemos anatomía de una doncella, hallaremos que tiene dentro de sí dos testículos, dos vasos seminarios, y el útero con la misma compostura que el miembro viril sin faltarle ninguna delineación [...]. Si acabando naturaleza de fabricar un hombre perfecto, le quisiese convertir en mujer, no tenía otro trabajo más que tornarle adentro los instrumentos de la generación; [...] muchas veces ha hecho naturaleza una hembra, y lo ha sido uno y dos meses en el vientre de su madre; y sobreviniéndoles a los miembros genitales copia de calor por alguna ocasión, salir afuera y quedar hecho varón (p. 315).⁴⁴

Estas palabras no anulan la diferencia fundamental. Más bien, la reversibilidad se plantea en el texto de Huarte a la hora de explicar conductas y apariencias inadecuadas:

⁴³ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 192.

⁴⁴ HUARTE DE SAN JUAN, Juan, «Capítulo XV. Donde se trae la manera cómo los padres han de engendrar los hijos sabios y del ingenio que requieren las letras. Es capítulo notable», Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1565], Madrid: Editora Nacional, 1976, pp. 310-374.

«movimientos que tiene, indecentes al sexo viril femeniles, mariosos, la voz blanda y melosa» (p. 316). La preocupación de Huarte por la diferencia tiene lugar en la medida en que esta explica la fertilidad y generación de varones gracias a la conservación de la simiente seca y caliente y la fecundación en la parte derecha del útero, la posesión moderada de sus elementos, que son la humedad y la frialdad en las mujeres y la sequedad y el calor en los hombres.

Pero, en realidad, no se concebía una conmensurabilidad o diferencia de grado entre hombre y mujer, ni siquiera en la explicación humoral: «No hay mujer caliente y seca, ni caliente y húmida, ni templada [...]. No hay hombres fríos y húmidos, ni fríos y secos en comparación de las mujeres» (p. 324). La mujer es siempre más imperfecta. Huarte toma el ejemplo de la primera pecadora, Eva, lo cual contradice lo dicho en los textos de las autoras aquí estudiadas, que suelen recurrir a Adán como el primer pecador:

Tan acertada y perfecta en su sexo, sabía mucho menos que Adán [...]. La razón de tener la primera mujer no tanto ingenio, le nació de haberla hecho Dios fría y húmida, que es el temperamento necesario para ser fecunda y paridera, y el que contradice al saber; y si la sacara templada como Adán, fuera sapientísima, pero no pudiera parir ni venirle la regla si no fuera por vía sobrenatural (p. 320).

La mujer es por naturaleza ajena al ingenio: «Quedando la mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante a su ingenio. Por donde la Iglesia católica con gran razón tiene prohibido que ninguna mujer pueda predicar ni confesar ni enseñar; porque su sexo no admite prudencia ni disciplina» (p. 321). La mujer que posee moderación en sus humores es bella, apta para la reproducción y no la más ingeniosa de las de su sexo. Huarte incluye citas del *Eclesiastés* que dan la razón teológica a sus argumentos fisiológicos: «No faltarán padres que digan ‘nazca mi hijo varón y sea ladrón’; porque *melior est iniquitas viri quam mulier bene faciens*» (p. 322).⁴⁵ No serían, pues, ni las dramaturgas ni las autoras de comedias, modelos de feminidad para Huarte.

Desde la Querrela, la debilidad natural de la mujer transita múltiples caminos por Europa y llega hasta los siglos XVII y XVIII de los salones y academias científicas. Elisabeth de Bohemia en su correspondencia con Descartes aludiría sarcásticamente a las teorías del filósofo y, a la vez, a la inferioridad de su propio cuerpo como obstáculo para su recuperación de la dolencia melancólica:

⁴⁵ *Eclesiástico*, cap. XLII [v. 14: «Mejor es la rudeza del varón que los halagos de la mujer»].

Hay en las desventuras algo que siempre me sorprende, aunque las haya previsto de antemano, y que no consigo dominar más que cuando ha pasado algún tiempo, durante el cual padece mi cuerpo desórdenes tales que precisa de varios meses para reponerse, aunque pocas veces transcurren esos meses sin que suceda algún otro acontecimiento perturbador. No sólo me veo obligada a poner gran esmero en el gobierno de mi mente para que tome en consideración objetos que le sean gratos, sino que, en cuanto le consiento la más leve holganza, torna a los asuntos que la afligen, y mucho me temo que si no la mantengo ocupada mientras tomo las aguas de Spa, caerá en una melancolía aún mayor. Si pudiera yo disfrutar, como lo hacéis vos, de cuanto se me brinda a los sentidos, podría distraerla sin esfuerzo. Ahora es cuando siento los inconvenientes de ser sensata sólo a medias. Pues si no lo fuera en absoluto, hallaría placeres que compartir con las personas entre las que me veo obligada a vivir, y tomaría el remedio con provecho. Y [si no lo fuera] tanto como vos sanaría, igual que vos sanasteis. Como si no bastara con lo dicho, la maldición de mi sexo me priva de la satisfacción de viajar a Egmond para instuirme allí en esas verdades que halláis en vuestro nuevo jardín.⁴⁶

Las dramaturgas produjeron en su escritura una propuesta difusa y ambivalente: por un lado, la contestación de los valores misóginos; por otro, la vuelta a algunos de ellos. Ambas trayectorias se desarrollarán a continuación.

1. 2. Argumentos profemeninos y la psicologización de la sexualidad

La expresión escrita del odio de «lo femenino» transita épocas y autores diversos y no es unitaria, sino que se hace múltiple a través de centenas de textos. Como hemos visto, ‘lo femenino’ no se asociaba únicamente con una ambivalencia entre degradación e idealización. También latía una defensa, expresión renovada de la Querella, en la voz escrita de las dramaturgas, en su reclamación de espacios, su afirmación de una subjetividad mediante el deseo de autoría y el intento de poner por escrito la vivencia.⁴⁷ Las piezas breves y comedias nuevas funcionan como pretextos para resaltar otras cuestiones. La escritura dramática femenina puede leerse, por tanto, en su especificidad, como un género no tan ligado a la representación comercial de la que procedía, con su punto de anclaje en el éxito de los corrales de comedias, como a la puesta por escrito de opiniones en un giro híbrido hacia la subjetividad y la autobiografía. En este dispositivo recién apropiado que era el teatro de autoría femenina, las dramaturgas pusieron en

⁴⁶ DESCARTES, René, *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas* [1993], edición de Mateu Cabot y María Teresa Gallego Urrutia, Madrid: Alba, 1999, pp. 74-75. Disponible en versión original en: <<https://philosophie-pedagogie.web.ac-grenoble.fr/article/descartes-leibniz-et-spinoza-en-version-numerique>> (Acceso: 09/12/2022).

⁴⁷ Esto ocurre en muchos textos no necesariamente dramáticos. VOLLENDORF, Lisa, «A Different Kind of Wonder?», p. 240.

práctica – de manera vaga y no todas con la misma intensidad – una serie de tácticas de contestación de la misoginia y reclamación de la función autorial.

Muchos de los cuestionamientos se hicieron por medio de recursos como la distancia irónica, el ataque a la convención del matrimonio forzado, el encierro y la defensa de la firmeza. En contraste con autores representados como Lope, Tirso y Cervantes, que se apropiaron de discursos profemeninos popularizados, repitiéndolos de manera más o menos acrítica;⁴⁸ en los textos de las dramaturgas, los argumentos profemeninos se defendían desde una posición autorial y personal. En definitiva, hay una apropiación satírica de la misoginia en estos textos, pero no de los discursos profemeninos. Motivos como las tapadas se representan de manera muy distinta en *Los empeños de una casa*, de sor Juana Inés de la Cruz, y en *La dama duende* de Tirso. La burla de las actitudes misóginas de los graciosos de Ana Caro son otro ejemplo de la ironía que manejan algunas de estas autoras.

Los temas profemeninos parecen emerger con más claridad en comedias nuevas seculares que en el teatro religioso, aunque en este también están presentes tras la retórica de feminidad específica. Un motivo que se repite es la lucha de la heroína contra el matrimonio forzado por el interés familiar. La oposición de la dama afirma su deseo, que se enfrenta a la moral de encierro y a los opositores a los deseos de sus hijas, hermanas o sobrinas, como se percibe en los deseos de los personajes de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz.⁴⁹

La queja del matrimonio en Ana Caro y María Egual lo compara con el yugo y el martirio respectivamente. El padre Michel de Pure (1620-1680), consejero de Luis XIV, haría una analogía similar aludiendo en *La Prétieuse* (1658) a las cadenas del matrimonio y la necesidad social de cambiar esta situación.⁵⁰ No parece probable que hubiese una conexión directa entre el abate y las dramaturgas. Sin embargo, la prolongación de la Querrela que recorre el pensamiento profemenino moderno desde el Renacimiento hasta los siglos XVII y XVIII pasa por ellas. Olympe de Gouges plantearía más tarde en *Bonheur primitif de l'homme* (1789) que el matrimonio debe ser voluntario frente al matrimonio por interés.⁵¹

⁴⁸ DIEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1988, pp. 140-141.

⁴⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 150.

⁵⁰ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 35-58.

⁵¹ *Ibidem*, p. 222.

Esa queja, puesta por escrito en un contexto rousseauista, aunque contrarrevolucionario – Gouges, heredera y opositora de Rousseau, denunciaba la falta de igualdad entre hombres y mujeres y atacaba la lucha jacobina por la igualdad social – , ya constituía el motivo principal de las tramas de autoría femenina del siglo XVII. La opinión profemenina suele ir asociada, en estos casos, a un pensamiento político conservador, monárquico e incluso simpatizante con el régimen absolutista. Aunque se pone énfasis en la liberación de la mujer, dicho énfasis está mayormente ligado, tanto en las autoras francesas como en las que escribían en español, a los deseos de una élite.

El ataque contra la opresión masculina no se hace, en el corpus dramático analizado, desde un programa político explícito como lo eran los textos de Gouges. En cambio, dicho ataque sí está presente de manera dispersa en prólogos, paratextos y notas al lector. Además, en las tramas, la narrativa sortea el desengaño y el no saber qué hacer con el destino propio al ser mujeres. Ahora bien, la mayoría de los personajes afectados eran nobles, aunque encontramos personajes de condición social más humilde, como las criadas de las comedias de Ángela de Acevedo, y también una dramaturga y autora de comedias: Margarita Ruano. Esta crítica estaba aún ligada al amor como desengaño y, por lo tanto, corría el riesgo de volver a entrar en el circuito de los valores conservadores de virginidad, castidad y modestia. En la Francia del Seiscientos, las autoras también elaboraron protestas explícitas contra la segregación por vías literarias similares y no carentes por ello de valor como generadoras y difusoras de la opinión: «Through euphemization, rejection of conventional marriage comes to have a spiritual and moral value».⁵²

La crítica de la moral de encierro se daba con énfasis en piezas seculares: «Perseguida de don Juan, / con mi enemiga en casa, / con criadas, que me venden, / y mi hermano, que me guarda».⁵³ Fenisa, protagonista de la comedia de Zayas, no solo ataca el encierro, sino que lo incumple descaradamente para realizar los peores temores de quienes arremetían contra la libertad de movimiento de las mujeres y seducir a los hombres. En una línea bastante más irónica que Fenisa, los entreactos de Feliciano Enríquez de Guzmán ponen la cuestión en la mesa, pero a modo de mofa: «Diez amantes me adoren y yo a todos / los adoro, los quiero, los estimo; / y todos juntos en mi alma

⁵² *Ibidem*, p. 58.

⁵³ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 139.

caben». ⁵⁴ Estas dos representaciones, la de Fenisa y la de las Gracias Mohosas, escenifican el *topos* de *women-on-top*, acuñado por Natalie Zemon Davis para referirse a la toma de poder sobre el hombre y la vivencia simbólica de los roles sexuales en representaciones folclóricas, teatrales, festivas, carnavalescas, literarias y artísticas preindustriales. ⁵⁵

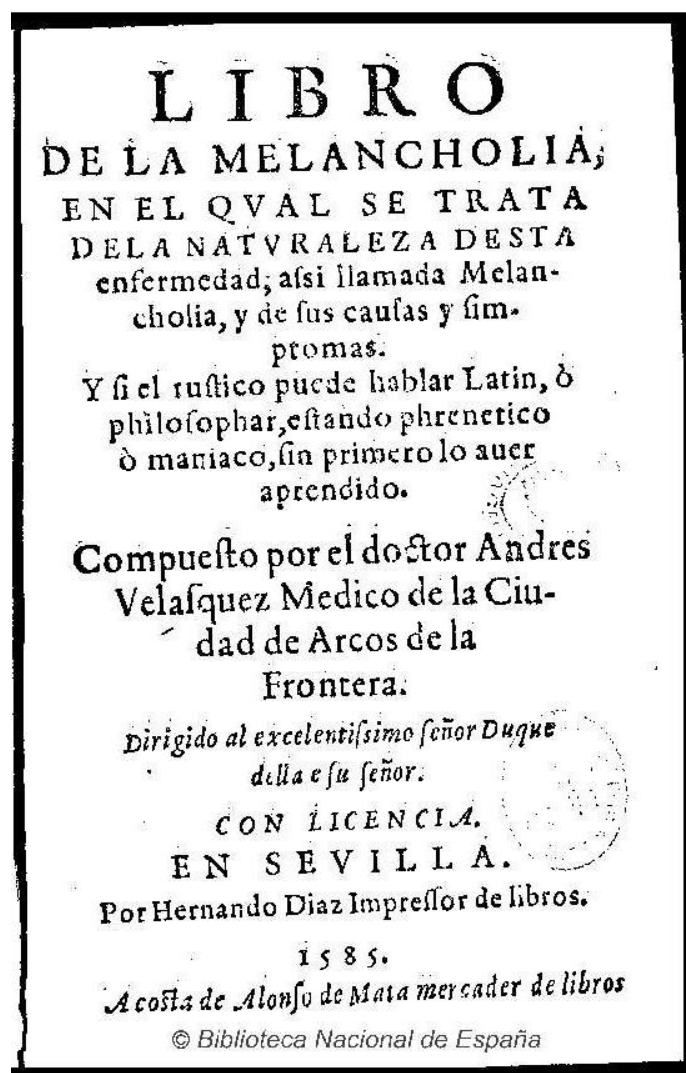


Figura 71. Andrés Velázquez, *Libro de la melancolía*, BNE, R/5125, fol. 1r.

⁵⁴ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, edición de Michael J. McGrath, p. 83; REINA Y RUIZ, María, «Entreactos de la 'Tragicomedia de los Jardines y campos sabeos'», p. 669.

⁵⁵ ZEMON DAVIS, Natalie, «Women on top», p. 398.

En una de las comedias de Ángela de Acevedo, el galán Felisardo apoya el encierro como necesidad para mantener la honra: «Que mayor cuidado, dime, / que tener de puerta adentro / hermana, doncella y moza, / discreta, hermosa, y con ello / tan pobre que es en el mundo / para la honra un tropiezo».⁵⁶ La misma convención será criticada, como se ha visto, por la criada de una de las damas: «Él juzga por devaneos / las músicas y las danzas, / porque abomina las chanzas / aborrece galanteos. / En llegando a una ventana / una mujer, la censura, / diciendo que no es cordura, / y la acusa de liviana [...]. / ¿Vióse más prolijidad? / ¿Hay mayor encerramiento? / En un cartujo convento / no habrá menos libertad».⁵⁷

Los choques entre opiniones en defensa y en contra del encierro se describen en prácticamente todas las obras que abordan la cuestión. La narrativa recrea una y otra vez el lugar común de que las mujeres se enamoran al descuidar su encierro. La ausencia de este desencadena el *amor hereos* y pone en peligro la invulnerable castidad. Este motivo misógino tan trillado se utiliza para sacar a relucir tímidamente los problemas que implicaba el encierro real.

Además de estos recursos, la mente como noción separada del resto de facultades del alma y, posteriormente, el dualismo interaccionista cartesiano,⁵⁸ se usarían como herramientas para plantear una igualdad en términos de educación y acceso a espacios culturales y científicos.⁵⁹ En el siglo XVII, la importancia de lo mental sería crucial para la defensa de lo femenino: en *El libro de la melancolía* del judeoconverso andaluz Andrés Velázquez (fig. 71), el médico puntualizaba, frente a Huarte, que la imaginación era la causante de la erección masculina.⁶⁰ El desplazamiento teológico desde una abstinencia

⁵⁶ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 5.

⁵⁷ *Ibidem*. Véase también: TACÓN GARCÍA, Antía, «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», p. 147.

⁵⁸ VIDAL, Fernando, *The Sciences of the Soul. The Early Modern Origins of Psychology*, Chicago: University of Chicago Press, 2011, pp. 74-77.

⁵⁹ Esto implicaba problemas como el olvido o la excesiva atención prestada a lo corporal entendido como materialidad, no como textualidad, que ha sido retomado de manera diferente en autoras de la teoría feminista como Irigaray y Butler y, posteriormente, por estudiosas feministas de la escritura femenina. HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 235-239; BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan*, p. 86; LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 357.

⁶⁰ La polémica gira en torno a la libertad a partir del tema (presente en Avicena y Huarte de San Juan) de la erección del pene y la importancia para ello de la imaginación o *phantasmata* aristotélica, concepto de gran controversia en la Edad Moderna. El acto en sí no es, según este autor, mecánico, lo cual nos aleja de la animalidad de las bestias. Velázquez se esfuerza en delimitar la diferencia entre lo humano y lo animal cuando, al referirse al melancólico, dice que este se ve reducido a una bestia. Que el tema sea la erección del miembro masculino da a entender que este debate está en la senda de los que se hacían sobre la diferencia sexual y las preocupaciones presentes en la asunción medieval de los discursos médicos clásicos, preocupados por el deseo masculino y femenino y la función del placer en ambos sexos. La psicologización de estos fenómenos resulta clave para entender el proceso que tiene lugar en la Edad Moderna hacia un predominio del dualismo (mente-cuerpo) que, paradójicamente, servirá para desnaturalizar la diferencia sexual en la mente. VELÁZQUEZ,

prácticamente animal o mecánica a la cuestión de la voluntad, la imaginación y la libertad (aparición de la mente moderna) era vital en opinión de Andrés Velázquez, quien negaba que el deseo sexual –que obvie el deseo femenino no deja de ser interesante – se explicase con el mecanicismo vanguardista de Huarte y su uso de conceptos como los ‘espíritus animales’. Al hacer depender el deseo de la imaginación, ya no está tan alejado de la voluntad y la libertad, tan ligadas al pecado.⁶¹ En definitiva, el deseo se vincula con lo mental.⁶² Aunque el alejamiento mecanicista de la teoría humoral no implicó una valorización inmediata de la mujer, sí sentó ciertas bases para su defensa posterior.⁶³

La concepción cada vez más mental del deseo presente en la escolástica incluía opiniones sobre la incapacidad femenina para controlar el apetito sexual. La alternativa eran fórmulas médicas y recetas para controlarlo, pero se iniciaba un proceso de psicologización a través de la continencia: «Making good behaviour easy by providing medicines to minimize the tribulations was at least an evasion of the question of will [...] It devalued the meaning of continence»⁶⁴. Tanto la medicina como la doctrina religiosa consideraban a finales del medioevo que la abstinencia afectaba a ambos sexos. Solo que la medicina no prescribía esta práctica y la doctrina sí. Sin embargo, la posibilidad de borrar algunas brechas entre los sexos en ambos discursos se difuminó, pues la mujer laica también tenía el deber de guardar la castidad, la famosa honra de las comedias: «Lay opinion placed higher value upon female virginity, abstinence, chastity, and fidelity». La opinión de la iglesia no era muy diferente: «The Church was dealing not only with the legacy of Eve and Mary but also with emergent forms of feminine religious expression and with anxieties about them».⁶⁵ Para controlar posibles disidencias, se reafirmaron, una vez más, los valores sexuales y roles de género.

La psicologización de la sexualidad sería una vía para la desnaturalización sexual de la mente. Los llamados naturalistas – Oliva Sabuco,⁶⁶ Gómez Pereira y Huarte de San

Andrés, *Libro de la melancolía*, fols. 68r, 72r; CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 107; VIDAL, Fernando, *The Sciences of the Soul*, pp. 68, 74-76.

⁶¹ CLAVERO, Bartolomé, «Delito y pecado», p. 61.

⁶² Aunque posteriormente Descartes denostase el papel de la imaginación y el sueño y los contrapusiera a la existencia y la verdad, en el primer momento de su análisis recurre a ella como motor de sus inferencias. DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* [1641], Madrid: Alfaguara, 1997, pp. 18-30.

⁶³ ZEMON DAVIS, Natalie, «Women on top», p. 398.

⁶⁴ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, pp. 270-271.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 277.

⁶⁶

Juan –, con el precedente de Alonso de Fuentes,⁶⁷ resituaron el cerebro como órgano de la inteligencia,⁶⁸ dando cabida a un lugar específico para lo mental. Como sostenía Maravall, «el aspecto mecanicista de la psicología humana que [...] se da en Huarte de San Juan, se hace común en los escritores barrocos».⁶⁹

La desnaturalización de la inteligencia y la defensa del saber femenino ya habían sido defendidas mucho antes. En el siguiente pasaje, Razón responde a la pregunta de Christine de Pizan sobre si la Naturaleza ha dotado a la mujer de facultad de juicio, pero en su pregunta, la propia Christine ya avanza conclusiones sobre si la mente de las mujeres es capaz de conocer:

Veo muy claro, Señora mía, que Dios ha concedido a la mujer una mente capaz de comprender, conocer y retener todas las cosas de los más variados campos del saber [...]. Me he convencido por vuestros ejemplos y mi propia experiencia de que las mujeres pueden estudiar las ciencias más difíciles y todas las ramas del saber.⁷⁰

A continuación, Christine le pregunta si las mujeres guían su juicio gracias a su experiencia pasada y presente, es decir, si estas tienen facultad de juicio y si su mente es capaz de buen juicio y discernimiento sobre lo que hay que hacer. Razón responde también en favor del juicio de las mujeres: «Esa capacidad de juicio de la que hablas es un don que Naturaleza otorga lo mismo a hombres que a mujeres».⁷¹ En definitiva, para Pizan, ni la virtud ni la mente son algo que entienden de sexo, ya que Naturaleza concede el mismo don a hombres y a mujeres.

‘La mente no entiende de sexo’ se convirtió en un lema para las llamadas «cartesianas» en el siglo XVII.⁷² A pesar de lo que dice Antonio Soriano Santacruz, el origen de este lema está ligado al entorno de las *précieuses* y no hay por qué situar al cartesiano Poullain de la Barre como su inventor.⁷³ Al contrario, esta idea, presente en la

⁶⁷ MENDEZ BEJARANO, Mario, *Historia de la filosofía en España, hasta el siglo XX*, Madrid: Renacimiento, 1929, p. 237.

⁶⁸ Algo que ya está presente en Hipócrates y no en Platón, como refiere Huarte. HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, pp. 90-91.

⁶⁹ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 138-141.

⁷⁰ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, pp. 142-143; ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 127.

⁷¹ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, p. 143.

⁷² Nos atenemos a la explicación que de este apelativo da Erica Harth al referirse a un conjunto de mujeres de la segunda mitad del siglo XVII parisino que, al estar prohibida su presencia en las sesiones privadas de las academias, integradas exclusivamente por hombres, a pesar de su amistad y labor de influencia y patronazgo hacia muchos de ellos, transitaban espacios como los salones. HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 8.

⁷³ SORIANO SANTACRUZ, Antonio, «¡Viva la autora que es guapa!», p. 9.

literatura profemenina de la Querrela, se integró en el pensamiento abstracto gracias a la difusión del cartesianismo en los salones, a la aparente neutralidad sexual del *cogito* y a que esta teoría iba dirigida también a mujeres. Recuérdense, por ejemplo, la relación de Descartes con Elisabeth de Bohemia, su interés en que las mujeres entendiesen su teoría o la crítica de Catherine Descartes al pensamiento de su tío.⁷⁴

El mismo lema aparece en el ámbito hispano, lo que indica que pueda ser un lugar común que abarca un contexto más amplio que la recepción femenina del pensamiento de Descartes. Sor Juana, Zayas y Ana Caro, junto con prosistas como María de Guevara, se hacen eco de esta cuestión. En su mayoría, privilegiadas, ninguna defendía la feminidad a la par que la igualdad social.⁷⁵ Su deseo era la visibilización en espacios públicos, pero se reivindicaba desde un estado del Antiguo Régimen como lo era la monarquía compuesta hispánica, lo que puede parecer extraño a un observador contemporáneo. La finalidad de este planteamiento era socavar la idea tan enraizada en la teoría humoral de que la mujer es incapaz para el ingenio y reclamar su inclusión en la república de las letras. La mente aparentemente neutra del dualismo proporcionaba una herramienta hasta cierto punto útil.⁷⁶

La obra de sor Juana Inés de la Cruz, concedora de Descartes y de otras tradiciones escolásticas similares en este aspecto, incide en la separación entre el sexo y algunas facultades de la mente: «Que probáis que no es el sexo de la inteligencia parte».⁷⁷ El célebre prólogo de Zayas a sus *Novelas ejemplares* reproduce la idea de que las almas no tienen sexo, para lo cual no hacía falta haber leído al autor del *Discurso del método*. En su caso, Zayas se ampara en la teoría de los humores para defender la superioridad – no ya la igualdad – del ingenio femenino:

Si esta materia de que nos componemos los hombres y, las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos (porque las almas ni son hombres, ni mujeres), ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía

⁷⁴ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 81, 106, 191, 199.

⁷⁵ Olympe de Gouges tampoco lo hacía, si bien era de origen más humilde que las autoras del ámbito hispano que manejamos aquí.

⁷⁶ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 82.

⁷⁷ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Romance a la duquesa de Aveyro*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Poesía lírica*, p. 205.

en encerrarnos y no darnos maestros. [...] Porque [...] nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas, *por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento*.⁷⁸

También María de Guevara, en su obra dedicada a Felipe IV y don Juan de Austria, defendió el valor de las mujeres frente a supuestos de la teoría de los humores, así como el trabajo femenino y acusó a los maridos de agredir a sus mujeres:⁷⁹ «Que si usasen las mugeres de las letras, que les sobrepusieran a los hombres. Pero esto temen ellos, y no quieren que sean Amazonas, sino tenerles las manos atadas, con que no parece bien, q las mugeres salgan de su rincón».⁸⁰

El alma sin sexo se volvería en contra de las intelectuales más tarde, puesto que concebir la mente como asexuada implicaba un deseo racionalista de dejar atrás el cuerpo. Sin embargo, también la idea de afirmar lo mental corría el riesgo de asociarse con la moral contrarreformista aplicada a la mujer. Dicha moral afirmaba la virtud del alma y minimizaba la corrupción asociada al cuerpo, en un clima de nihilismo – característico del *contemptus mundi* y de la caída del ideal providencialista de la iglesia –⁸¹ donde el cuerpo específicamente femenino era objeto especial de proyecciones y negaciones. No obstante, una cosa es la afirmación de la virtud del alma y otra muy distinta, la defensa del ingenio en la mente. Esta mente secular fue sin duda una herramienta para defender el derecho a participar, aunque sin mucho éxito, en la república literaria.

⁷⁸ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Novelas amorosas, y exemplares*, Zaragoza: Hospital Real y General de nuestra Señora de Gracia, Pedro Esquer, 1637, Biblioteca Lázaro Galdiano, R-9-7-22, fols. 6v-7v. La asociación entre el cerebro femenino, la humedad y el ingenio contradice la opinión de autores como Huarte de San Juan, quien enfatizaba en la necesidad de enviar calor al cerebro desde órganos como los testículos; Bodino, quien combatió la opinión del luterano Wier sobre la vinculación entre la mujer y la melancolía. Wier opinaba, al contrario, que la mujer es naturalmente propensa a los vapores melancólicos y esto facilitaba la posesión demoníaca. HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, pp. 91, 295; BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura*, pp. 109-111.

⁷⁹ Según afirma María Victoria López-Cordón, estas afirmaciones fueron hechas en el contexto de la teoría de los humores: «Que el alma no tenía sexo y que, dada la imprecisión de ese término, la razón tampoco. En un contexto estrictamente literario no fueron muy distintas las opiniones de doña María de Zayas, personaje singular entre nuestras escritoras, de doña María de Guevara que defendió no solo su discernimiento, sino su valentía y de sor Juana Inés de la Cruz, sin duda la más intelectual de las tres. Sobre ellas, que no fueron las únicas, se ha escrito mucho, pero quizás sería más interesante que seguir insistiendo en su profeminismo, profundizar en su inteligente utilización del argumentario de su tiempo». LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, «Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión», *Revista de Historiografía*, 22, 2015, p. 163.

⁸⁰ GUEVARA, María de, *Desengaños de la corte*, fol. 12; ROBLES, Tania, «María de Guevara: conciencia histórica y política exterior», en FERNÁNDEZ SANDOICA, Elena (ed.), *Política y escritura de mujeres*, Madrid: Abada, 2012, pp. 13-132.

⁸¹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías*, pp. 248-250.

Haciendo una comparativa con el contexto francés, el siglo XVIII verá una lucha, en cierto modo fracasada, por habitar los espacios segregados del salón y la academia, por una igualdad no social, sino específicamente sexual.⁸² Autoras como Madame de Châtelet y Olympe de Gouges seguirían creyendo en la misma premisa: «Women's intellect, she says 'seems in every way...like men's'». ⁸³ La reacción de las mujeres a la segregación sería, en muchos casos, la elaboración de una réplica del racionalismo cartesiano, por lo que las llamadas cartesianas se convertirían en anti-cartesianas. Nace un énfasis en lo sentimental como exclusivamente femenino frente al pensamiento racionalista masculino excluyente de las academias científicas. Sin embargo, los contornos no estaban completamente definidos.

Tanto en el siglo XVII como en el XVIII, se reclamaría un lugar para la opinión femenina que generaría una república de las letras alternativa o marginal. Desde este margen se va formando una contraopinión no hegemónica, pues, aunque estas mujeres perteneciesen a la élite sociocultural, dicha pertenencia no implicaba una inclusión en igualdad de condiciones en dicha élite, y la marginación se producía por razón de sexo.

1. 3. La firmeza como reclamo del modelo tridentino y la escritura ortodoxa

La contestación no es la única toma de posición de las dramaturgas con respecto a opiniones misóginas. La otra vía consiste en un camino de vuelta al ideal femenino conservador, camino que se transita en ocasiones para huir de él.

Leemos la firmeza, tópico que aparece en comedias seglares y en el teatro conventual, como el fruto de la voluntad de separar dos nociones: la primera es la mudanza, la inestabilidad en el terreno sentimental y amoroso; la segunda es la feminidad misma. Este asunto era difícil dentro del marco conceptual, médico, literario e ideológico de la España del Seiscientos. Buena parte de las autoras – destaca Leonor de la Cueva – intentaron subvertir esta antigua creencia avalada por la filosofía natural y la teología: que la mujer es por naturaleza más débil que el hombre, debilidad que, como se ha visto, se manifiesta en el cuerpo y en la incapacidad intelectual y psíquica.

El tema de la mudanza es retomado por boca de criados y graciosos. Aparece también en el tratamiento burlesco que hace Margarita Ruano en sus sainetes, desde una

⁸² «She [Gouges] appeals to nature for sexual but not for social equality». «There existed no discourse of equality, at once sexual and social». HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 223, 225.

⁸³ *Ibidem*, pp. 206-207.

posición de desilusión y descreimiento. En *El juego de vuelen vuelen*, dice Sinrazón: «Hizo amor a la belleza / mudable para más daños, / que no valen desengaños / si es hermosa una fineza».⁸⁴ Dicha idea, en contraste con la cuestión de la honra defendida por otras dramaturgas, suscribe la mudanza de los sentidos y del amor, pero desde un punto de vista que no distingue entre géneros. El amor es el culpable de la mudanza de hombres y mujeres: «Cuidado, que todo es / menester donde hay amor».⁸⁵

A pesar de la vigencia del contraargumento profemenino a la degradación y el descontrol pasional, se da un proceso que hemos denominado en el análisis de fuentes ‘ortodoxización de la escritura’, análogo a la «neutralización» del pensamiento según la expresión de Pérez Herranz.⁸⁶ Esta consiste en una vuelta a valores conservadores o el ocultamiento de la opinión más controvertida en una escritura marginal.

Tanto en Francia como en el mundo hispano, las autoras, influidas por la psicología naciente, vieron en el concepto de mente racional un instrumento con el que defenderse de la segregación. Sin embargo, la idea permaneció en estado de latencia: «Main features of the feminist alternative were massively absorbed into rational discourse [...]. Early Cartesian women helped to construct a (masculine) universalist discourse that ultimately excluded them». Las llamadas cartesianas tuvieron que enfrentarse a la contradicción y los peligros de una: «‘ascetic ellipsis of the body’, a ‘strict deprivation of all exercises of the sensibility and the imagination’».⁸⁷ Muchas defendieron estas facultades frente al racionalismo sin renunciar a la búsqueda de la igualdad.

La superioridad de la mente sobre el cuerpo corre el riesgo de integrarse en la lógica de la contrarreforma que privilegia lo espiritual sobre lo corporal. En ambos casos, ya se sitúe el ideal en la mente o en el alma virtuosa, el cuerpo es el polo perjudicado. Dicho riesgo resulta a la vez una ventaja, puesto que, si se afirmaba que la mente era igual para ambos sexos, las autoras podrían justificar su voluntad de entrar en la república de las letras, desafiando el clima censorio y la coerción de la expresión propios del mundo editorial.

⁸⁴ RUANO, Margarita, *El juego de vuelen vuelen*, en ESCABIAS TORO, Juana, «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas», p. 449.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 447.

⁸⁶ PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos*, p. 263. Oliva Sabuco sería un ejemplo de ello, aunque Herranz cite a Miguel, su padre, como autor de la obra.

⁸⁷ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 237-8.

En los procesos de subjetivación de estas escritoras convergen, pues, lo mental y lo moral. La concepción del alma era indesligable de la virtud femenina, vinculada a la virginidad y otros roles de género adyacentes. La afirmación de la existencia de un alma cuya salvación está sujeta a su espiritualización extrema y la defensa de la virginidad, aunque chocaba en la Edad Media con el discurso en favor del matrimonio secular, se asimilaban con dicho ámbito secular en la Edad Moderna. La mujer piadosa y virtuosa, esté o no en un convento, debe practicar, por encima de todo, la castidad. Si la abstinencia medieval asumía un lugar especial en la sensibilidad religiosa, la Edad Moderna se apropia de dicho lugar y lo extiende, lo normaliza, tratando de evitar conductas heterodoxas.⁸⁸ Algunas de las comedias leídas ofrecen ejemplos de personajes femeninos paradigmáticos, no solo por su castidad, sino por su santidad, como el caso de las comedias hagiográficas de Acevedo o el teatro conventual.

Historias como la de Christina de Markyate, que perseguía la vida religiosa huyendo del matrimonio forzado, se refuerzan en las comedias de Acevedo. En ellas, tiene lugar una acentuación de la castidad como defensa e incluso afirmación de un deseo femenino frente al agresor masculino. Esta cristianización del discurso da lugar a una retórica que fomenta el matrimonio simbólico con Dios combinando los aspectos secular y religioso. Elementos de la secularización llevados al plano religioso se repiten en las obras dramáticas: firmeza, encierro, matrimonio con la divinidad. El fin no es otro que domesticar el amor, fuente de caos.

Una reafirmación de la moral de encierro se desprende del modelo femenino de santidad. Lo vemos en el teatro de sor Marcela y sor Francisca respectivamente, a pesar de sus matices irónicos: «Para que estés más guardada / de todo nocivo engaño, / de toda lisonja vana».⁸⁹ «‘Sale la Constancia’: Me parece / este entrar y salir inconveniente. / Sí, señor mío, no saldrá por eso, / en casa quedan todas».⁹⁰ En Zayas, el argumento contra el encierro de la protagonista no se da sin su negación. Belisa personifica la imagen de mujer que guarda su honra y ataca a Fenisa por no ser discreta y poner «en opinión su honor».⁹¹ Como se observa, la firmeza no va necesariamente unida a la adopción de opiniones

⁸⁸ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, pp. 260-266.

⁸⁹ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio espiritual del santísimo sacramento*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina*, pp. 273-4.

⁹⁰ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Loa a la profesión de sor Rosa*, en ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 379.

⁹¹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, pp. 54, 91.

profemeninas y, viceversa, el amor desmedido no implica necesariamente el desprecio de la mujer.

Si una autora ejemplifica mejor la defensa conservadora de la firmeza, es María Egual en la réplica de la virgen Diana: «Mira, pues si todos estos hacen cierta mi razón si has triunfado soberbio de los dioses, más altivas, las mujeres te vencemos».⁹² Aunque cargada de contestación profemenina, esta oración también afirma la soberanía de todas las mujeres – ninfas o diosas – frente a los dioses en lo que concierne al dominio de las pasiones y los afectos, a su resistencia al deseo del otro y a la firmeza en el amor, igual que en *La firmeza en el ausencia*, desmintiendo la mudanza femenil. Esta postura resulta muy tramposa, pues, por un lado, parece ejemplificar la resistencia al principio masculino y, por otro, confirma los valores que se pretendía que adoptasen las mujeres, impuestos por el mismo sistema patriarcal que las agredía. Por lo tanto, el precio a pagar por la defensa es el de una vuelta, tanto desde lo secular como desde lo religioso, a la castidad, neutralizando en lo posible las líneas de fuga transgresoras del deseo.

1. 4. La mujer postiza: autoría femenina y autorrepresentación de la mascarada⁹³

La línea que separa el cuidado del cuerpo, con fines higiénicos y medicinales, de la seducción, ha sido marcada por un discurso a la par condenatorio y prescriptivo. Dicho discurso se ha manifestado bajo distintas lentes: unas veces, desde el semblante grave de una voz masculina autorizada que posee un saber; otras, más ignoradas por la historiografía hasta hace unas décadas, en figuras como Hildegarda de Bingen y Trota de Salerno en la Edad Media, Teresa de Cartagena en el siglo XV y Oliva Sabuco de Nantes en la Edad Moderna.⁹⁴

Los afeites aparecían en textos doctrinales, sermones, discursos morales, condenas de teatrófobos, libros de recetas, manuales de medicina, poemas satíricos, comedias, entremeses, autos, tratados anónimos o pragmáticas reales. Tertuliano distinguía entre ambas prácticas, aunque condenaba las dos: «Culto decimos, lo que llaman limpieça en la mujer, ornato lo que con más razón podría decirse asco mujeril [...]. Al culto le

⁹² EGUAL, María, *Poesías*, fol. 18v.

⁹³ Postiza era la mujer descrita satíricamente por Quevedo, en opinión de Amédée Mas. Cfr. RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 100.

⁹⁴ CABALLERO NAVAS, Carmen, «Mujeres, cuerpos y literatura médica medieval en hebreo», pp. 41, 47; RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 283-4.

culpamos por delito de vanagloria, al ornato de lujuria». ⁹⁵ La salud física era uno de los principales objetivos de los recetarios: «El ejercicio físico, correr moderadamente, la alegría, el regocijo, cantar, oír música, el éxito y frecuentar personas bien vestidas y agradables dan al rostro un color claro y sonrosado». ⁹⁶ También se abordaba, aunque fuese tabú, la ginecología. El consumo de libros sobre esta materia, junto con la anatomía y la obstetricia, estuvo ligado a usos pornográficos. ⁹⁷

También en el teatro femenino se aprecian los afeites. La relación entre afeitado y artificio en el contexto teatral permite acercarnos a la noción de lo falso y su relación con la escritura y la representación. Lo representado o escrito tras la representación se consideraba una copia imperfecta. La filosofía platónica – Platón asociaba los afeites con la retórica ⁹⁸– es interpretada a la manera del *kalokagathos*, que distinguía entre lo verdadero-bueno-bello y lo falso-perverso-feo. Al mismo tiempo que la enfermedad era una metáfora del amor y viceversa, los afeites eran una metáfora de lo falso.

Lugares comunes de la semántica de los afeites eran la mudanza, la ocultación de la ‘negritud’ y la vejez, lo demoníaco el artificio, la hechicería, la erotización y condena del cuerpo femenino, ya fuese en su exhibición o su encierro, la tan temida como deseada seducción activa, el engaño amoroso, el desengaño, la profanidad y mundanidad del amor. Estas asociaciones remiten a una crítica implícita de la mujer cuyo esqueleto es la tratada ambivalencia entre degradación y deseo. ⁹⁹ Ahora bien, ¿es misógina toda crítica moderna del afeitado?

En las dramaturgias se observan tres modos de tratar esta cuestión: el primero es la inversión sexual del afeitado; el segundo, la mofa (presente también en satíricos misóginos); por último, el tercero es una crítica explícita desde una posición subjetiva femenina. El primer modo se aprecia en varios fragmentos: destacamos unas líneas de sor

⁹⁵ TERTULIANO, «De las galas de las mugeres y De los afeites de las mugeres», *Obras de Quinto Septimio Florente Tertuliano, Presbytero Cartaginés*, Barcelona: Gabriel Nogues, 1639, fol. 56r; RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, p. 18.

⁹⁶ SIENA, Aldebrandín de, *El régimen del cuerpo*, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de la Laguna, 1998, p. 106.

⁹⁷ NEWMAN, Harry, «‘[P]rohane fidlers’», p. 26.

⁹⁸ «Me parece, Gorgias, que existe cierta ocupación que no tiene nada de arte, pero que exige un espíritu sagaz, decidido y apto por naturaleza para las relaciones humanas; llamo adulación a lo fundamental de ella. Hay, según yo creo, otras muchas partes de ésta; una, la cocina, que parece arte, pero que no lo es, en mi opinión, sino una práctica y una rutina. También llamo parte de la adulación a la retórica, la cosmética y la sofística, cuatro partes que se aplican a cuatro objetos». PLATÓN, «Gorgias» en PLATÓN, *Diálogos II*, Madrid: Gredos. 1987, pp. 47-48.

⁹⁹ RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 86-177.

Francisca, cuando aparece un personaje, el Mundo, presentado como vejete ridículo y afeitado: «Pero porque no digan / no es su figura / afeminar su traje / siempre procura».¹⁰⁰ Otra inversión similar la localizamos en el gracioso de la comedia de sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*. El gracioso se disfraza de la protagonista. Al ser esta dama un alter-ego de la autora, podemos deducir que se lleva a cabo un acto de autoburla. El actor travestido de Leonor se dirige al público femenino: «¡Qué les parece, señoras, / este encaje de ballena? [...] / Mariquita, aqueste bobo / al Tapado representa».¹⁰¹

En segundo lugar, se produce, como se comprueba también en el ejemplo anterior, una ridiculización de los afeites. Su mención se convierte por sí sola en motivo de burla. Góngora lo mostraba aludiendo al uso del *kohl* en el citado ejemplo: «Corpus Christa. Mana Crara: alcoholemo la cara e lavémono la vista... ¡ay Jesús, cómo sa mu trista!»¹⁰² Feliciano Enríquez de Guzmán tomó ejemplo de su maestro en *Las gracias mohosas*, burlándose de la belleza artificial y la nobleza corrupta: «Vaquillas son las hijas, de Baco / sus mohosas gracias, / son las soguillas con que nos lidian».¹⁰³ Una crítica de esta cuestión aparecía en el citado *Coloquio de Nise y Laura*, de María Egual:

LAURA – No amiga, siempre ha corrido lo mismo que tú deseaste solo ahora han añadido ponerse una esclavitud.

NISE – Cuándo no lo fue el aliño en nosotras, porque el talle en lo que va de ceñido, en lo peinado el cabello, en las cintas lo prolijo, la flema en los alfileres, y en lo que más acredito mi verdad, es ver que aun tanto toleramos y sufrimos.¹⁰⁴

El rechazo de los afeites por María Egual y su equiparación con la esclavitud se hace desde una tercera e interesante perspectiva, pues son las afectadas por dicha práctica quienes esgrimen la crítica. Al ser el sujeto de la enunciación el afectado por la mascarada

¹⁰⁰ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio de profesión de sor Ángela de San José*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 414.

¹⁰¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, pp. 255-6. Rodilla León también cita una de las novelas de Zayas como ejemplo, junto con la comedia de sor Juana, del tratamiento satírico en las obras femeninas. «Los dientes estaban esparcidos por la cama» (*El castigo de la miseria*). RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 124-5. Otros autores han resaltado la insistencia de Zayas en la belleza natural femenina descrita a partir de imágenes petrarquistas. Esta belleza es violentada, minusvalorada y maltratada por los hombres, por lo que los tópicos petrarquistas son de este modo reinterpretados: «The white pearls of her teeth, bathed in the blood shed by his angry hand, quickly took on the form of red coral». VOLLENDORF, Lisa, «A Different Kind of Wonder?», p. 231.

¹⁰² Cfr. RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia*, pp. 184, 330.

¹⁰³ ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Entreacto primero de la Primera parte de la Tragicomedia*, fol. 32r.

¹⁰⁴ EGUAL, María, *Poesías*, fols. 1v-2r.

y, al ser mujer su autora, sus palabras adquieren un carácter más vivencial que si las escribiera Tirso de Molina.

Contrastan con esta opinión los textos de María do Ceo, pues una posición moral, juzga en tercera persona un acto del que no es responsable. Se trata de la postura de una mujer que no se afeita y condena el afeitado de las otras. Dicha crítica aparece en uno de los autos y remite discretamente a los afeites con el término «compuestas»: «Sus mentiras / no faltarán, pues compuestas / se hallan en plazas, y calles, / bodegones, y tabernas, / festines, juegos y danzas».¹⁰⁵



Figura 72. Pedro de Mena, *Magdalena penitente* (1664), Museo Nacional de Escultura. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Magdalena_penitente_%28Pedro_de_Mena%29.jpg (Acceso: 31/01/2023).

¹⁰⁵ CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, pp. 154-5.

Otros aspectos de la mascarada son el travestismo – como los de sor Juana, Acevedo, Ana Caro, sor Marcela y sor Francisca – y las tapadas, ambos con carácter ambivalente, es decir, al mismo tiempo perseguidos que deseados. El intercambio de roles sexuales ya se consideraba transgresor en la Edad Media: «The designations simultaneously reassert a commitment to the ideal of a two-termed system and identify the troublemakers – those whose transgressive behaviour earns them paradoxical or unstable labels».¹⁰⁶ Quienes osaban transitar ambos géneros eran acusados de hipócritas y condenados, como Tiresias en el infierno de Dante.¹⁰⁷

El modelo de la conversión de los sexos planteado por Thomas Laqueur para el siglo XVII explica fenómenos como la aceptación social de la monja Alférez, aceptada en su rol excepcional como lugarteniente por Felipe II y Urbano VIII. En literatura, no obstante, tanto en la comedia de Montalbán como en fray Diego de Rosales, esta figura pública aparece como una pecadora arrepentida que se confiesa y justifica mediante la fe (fig. 72).¹⁰⁸

Sin embargo, la mujer varonil no era tan bienvenida como parece construirse en ciertos mitos. Esto es lo que denuncia María de Guevara en su tratado en defensa del valor, el gobierno y la violencia femeninos: «Si en estos tiempos fuera una muger con su marido a la guerra, la murmuran, en lugar de aplaudirla [...]. Si ahora una muger quisiera hacer esto, y es varonil, se rieran de ella; malos tiempos emos alcanzado».¹⁰⁹

A pesar de la tesis de Laqueur, el pensamiento médico moderno se construye sobre la base de una bicategorización de la diferencia y la perpetúa. Como sostiene Helen King, hubo una coexistencia, en el periodo moderno, de los modelos de reversibilidad sexual y bicategorial.¹¹⁰ En España, Juan de Pineda se apropia del discurso médico del mencionado Huarte para hablar, en *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* (1589),¹¹¹ de la creación divina de los sexos. En este mito, como en otros que se venían elaborando desde la antigüedad, la inferioridad sexual de la mujer sirve de argumento para legitimar un orden social concreto. Así pues, aunque un paradigma unisexual pueda explicar ciertas

¹⁰⁶ CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages*, p. 225.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 213.

¹⁰⁸ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 17-21.

¹⁰⁹ GUEVARA, María de, *Desengaños de la corte*, fols. 14-16.

¹¹⁰ KING, Helen, *The one sex model on Trial. The Classical and Early Modern evidence*, London: Routledge, 2013, p. 51.

¹¹¹ PINEDA, Fray Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* [1589], estudio preliminar y ed. del P. Juan Meseguer Fernández, Madrid: Atlas-BAE, 1964, p. 289.

relaciones de correspondencia y homología asignadas a los sexos, bajo dicho modelo binario subyacen opiniones sobre la inferioridad femenina y temores sobre su poder.¹¹²

No vamos a repetir el análisis de Laura Bass sobre la función disruptiva de las tapadas en las ciudades modernas.¹¹³ Pero sí queremos recordar la relación entre esta costumbre y el término mascarada, que a su vez se relaciona con el afeitado y la intercambiabilidad superficial de los roles de género en el teatro. Las tapadas aparecen, como hemos visto, en las autoras dramáticas. Las protagonistas de *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen* de Ángela de Acevedo van tapadas a la iglesia. La anónima tapada de una de las obras de María Egual es descrita como «tapada hermosura». En ambos casos, la tapada es deseada por el hombre. En el primer caso, se enamora del galán. En el segundo, la escena se plantea como una persecución que provoca el asesinato de uno de los perseguidores a manos de otro galán, enamorado a su vez de la tapada. ¿Hay aquí una denuncia del encierro? ¿O se trata, más bien, de una denuncia de la incapacidad masculina para el autocontrol? ¿Qué ponen estas autoras en juego?

Estas tapadas son muy diferentes a la tapada que embruja al protagonista de *La dama duende* (1629) de Calderón.¹¹⁴ En cambio, las tapadas descritas por Ángela de Acevedo son huidizas y virtuosas. Su acto de esconderse no las salva del acoso masculino. Esta es una crítica del comportamiento sexual masculino. Por otro lado, los acontecimientos confirman el miedo del «viejo endiablado» Nuño, quien había dispuesto un matrimonio por conveniencia para su hija Violante y las quería mantener encerradas a ella y a su amiga: «Porque en casa donde hay hombre, y es fuerza se escandalice su esposo, que está casada».¹¹⁵

La idea de la belleza como causa de la activación del deseo masculino destructor no se cuestiona, sino que se confirma. El modelo virginal de feminidad implica pues una vuelta sobre el discurso conservador del padre y la moral de encierro. La autodefensa de la mujer se nutre de un discurso religioso, aunque, al mismo tiempo, se realiza una afirmación del deseo amoroso femenino, por parte de la hija de Nuño.

El travestismo forma parte integral de la mascarada. Es más, el travestismo masculino muestra que no hay una correspondencia natural entre lo femenino y lo

¹¹² VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, MORENO, Andrés. *Sexo y razón*, pp. 403-410.

¹¹³ BASS, Laura, WUNDER, Amanda, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World», p. 126,

¹¹⁴ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La dama duende* [1629], Madrid: Cátedra, 2011.

¹¹⁵ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, pp. 21, 52.

artificial o la mascarada. Esto es, todo rol sexual es fruto de la performatividad. Además del caso de la comedia de sor Juana – «Mariquita, aqueste bobo / al Tapado representa» –, ¹¹⁶ el afeminamiento burlesco, que se da bajo un travestismo femenino, pues sería una monja quien representó este papel, aparece en una obra de sor Francisca de Santa Teresa en la que el mundo se representa como vejete ridículo. Asimismo, León, criado de Liseo en la comedia de Zayas, se afemina en una conversación con su amo, lo que provoca la risa como reacción: «Dar gusto a todo el mundo es bella cosa / [...]. Tengo estas barbas, que, si no, yo creo / que fuera linda pieza». ¹¹⁷ Todo lo anterior muestra, además de que también lo masculino es fruto de la mascarada y lo performativo, que hay una clara ridiculización del afeminamiento mientras que la virilización de la mujer se entiende como perfeccionamiento. La explicación la hallamos en la valoración social de la mujer viril: un caso raro, monstruoso, pero que puede interpretarse positivamente. En definitiva, la teoría de los humores permite la reversibilidad sexual, pero afirma la diferencia al minusvalorar lo ‘femenino’ inherente a la mente y el cuerpo.

A pesar de haber sido condenada por los moralistas la exhibición en los tablados de los cuerpos de las actrices enfundados en trajes de actor, esto no elimina la explicación humoral del subtexto: la mujer que se masculiniza es más virtuosa. Igual que ocurría con la monja Alférez, en *Amor, agravio y mujer* de Ana Caro, su protagonista Leonor se traviste haciéndose llamar Leonardo. El proceso implica una transformación psicológica que lo vuelve más violento, agresivo y firme. La masculinización implica, en la teoría humoral, un perfeccionamiento debido al aumento de calor. El temperamento se vuelve más firme, más seguro de sí. Así pues, sutilmente, para afirmar el argumento profemenino de la firmeza en las mujeres, se recurre a un tópico misógino. Por otro lado, Ángela de Acevedo introduciría un travestismo temporal de ambos sexos: Clarindo en Clara y Lisarda en Lisardo. La resolución de los enredos da lugar a matrimonios múltiples, por lo que todo vuelve a su natural cauce y el intercambio de papeles solo ha sido una estrategia para reparar el agravio.

Cuando las monjas actrices del convento de trinitarias descalzas, sor Marcela y sor Francisca, se disfrazan de hombres, sitúan en el personaje masculino – el poeta – su ideal humanístico, aunque sea desde la autoburla y lo jocosos de su teatro. El poeta y el estudiante encarnan la expresión de un deseo de acceder a espacios prohibidos como la

¹¹⁶ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 256.

¹¹⁷ ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad*, p. 83.

Universidad. El convento será, pues, lugar de encuentro entre el estudiante o poeta y la religiosa, identidades que generan frustración en estas autoras, que se identificaban con un destino imposible alejado de la segregación sexual. Sor María de San Alberto escribió una obra – *Fiesta del Nacimiento* – donde las religiosas representarían papeles de pastores. En estos casos, el travestismo no se utilizó como gancho para obtener una erotización destinada al consumo masificado de los corrales. Por lo tanto, podemos afirmar la existencia de, al menos, dos tipos de identidades corporales de la actriz travestida, en función de su ligazón a los modos de consumo y a la visualización del público receptor. Dado que el modo de representación transforma el mensaje, la función y autorización de ambos tipos de escritura cambia en los dos contextos.

En definitiva, los afeites, el travestismo y las tapadas, fenómenos de lo que hemos llamado *mascarada*, designan un modo de performatividad que hace surgir la diferencia sexual en el teatro del seiscientos. Este carácter performativo se desplaza entre la afirmación de los sexos y su aparente borrado, un borrado que a su vez era diluido por la trama cómica y, por tanto, volvía a afirmarse. Se entrevé una analogía de dicha tensión dialéctica entre la aparición de lo diferente y su eliminación a través de la mascarada y la literatura médica. Un movimiento similar se daba en esta última entre la afirmación de la diferencia humoral y las excepciones a la regla que no hacían sino confirmarla.

2. ENTRE EL DESEO DE AUTORÍA Y LA AUTORIDAD EXTERNA

Lisa Vollendorf ha caracterizado la escritura femenina hispana del siglo XVII como un espacio para la expresión de una experiencia subjetiva relacionada con el género y la sexuación.¹¹⁸ Pero el desarrollo de esta conciencia autorial no se produjo con independencia de la afirmación de valores absolutistas u ortodoxos en materia de fe en muchas de las autoras estudiadas, lo que facilitó la autorización de su producción escrita, como muestran los paratextos de María do Ceo. A pesar de este hecho, buena parte de esta escritura posee un carácter vital, experiencial y personal que llama la atención.

En un ensayo con el revelador título de «Profesión de fe literaria», Borges tomaba dos ejemplos canónicos, Cervantes y Montaigne, relacionándolos con la ‘pulsión autobiográfica’ presente en la literatura:

¹¹⁸ Para citar solo una de las expresiones de esta tesis: «These issues – of sexuality, family politics, violence, and social justice – provide the key to understanding a female baroque aesthetic that relies more on an experiential than a rhetorical dimension of writing». *Ibidem*, pp. 232-240.

Este es mi postulado: toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él [...] toda poesía es plena confesión de un yo, de un carácter, de una aventura humana. El destino así revelado puede ser fingido, arquetípico: novelaciones del Quijote, de Martín Fierro [...], o personal: autonovelaciones de Montaigne, de Tomás de Quincey, de Walt Whitman, de cualquier lírico verdadero. Yo solicito lo último.¹¹⁹

Decir que Borges se estuviese refiriendo al mismo ‘yo’ que se confiesa en las autoras tal vez sería caer en un esencialismo del que precisamente buscamos salir. Esto no quita que encontremos elementos autorreferenciales en las dramaturgas áureas. El carácter personal de los términos limítrofes de *autonovelaciones* y *automitografía*, acuñado por Vila-Matas,¹²⁰ es similar a los de ‘autoburla’, ‘autorreferencialidad’ y ‘autobiografía’ que hemos utilizado al mencionar los fenómenos de *escritura de sí* que aparecen en estas autoras. Ahora bien, este impulso convive en ellas, no de manera aislada, sino claramente en contacto con discursos políticos, propagandísticos, religiosos y de patrocinio. Una diferencia fundamental con las nociones de Borges y Vila-Matas es el aura canónico presente en estos. Las dramaturgas de nuestro corpus no presentan ese aire ni es nuestra intención dárselo. Otro tanto podría decirse para el caso de las escrituras autobiográficas sin pretensiones literarias. También ellas esconderían en ciertos contextos y de manera acorde a sus usos de la escritura un impulso de *autonovelación*.

Una serie de redes heterosociales y homosociales – recordemos el intercambio poético entre Zayas y Ana Caro – favorecieron el intercambio de escritura en las dramaturgas aspirantes a integrarse en la república de las letras masculina.¹²¹ En algunos casos, tal vez pudiera decirse que simbólicamente lo consiguieron, pero su integración fue más retórica que real, ya que se encontraban en una posición marginal dentro de ese espacio virtual que componía el mundo literario hispano. En dicha ambivalencia, algunas fueron reconocidas por dramaturgos o personajes de la corte, como sor Juana Inés de la Cruz y su reconocimiento y amistad con la virreina María Luisa Manrique de Lara y

¹¹⁹ BORGES, Jorge Luis, «Profesión de fe literaria», en BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza* [1926], Buenos Aires: Seix Barral, 1993, pp. 127-134. Cfr. LEFERE, Robin, «Borges entre autorretrato y automitografía», en SEVILLA ARROYO, Florencio, ALVAR EZQUERRA, Carlos (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 2000, p. 191.

¹²⁰ VILA-MATAS, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985], Barcelona: Penguin Random House, 2015, p. 35; VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y compañía* [2000], Barcelona: Anagrama, 2009, p. 101; CRUSAT, Cristian, «Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 813, 2018, p. 4.

¹²¹ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 93.

Gonzaga, Condesa de Paredes. Aun así, las autoras, cuando no permanecieron relegadas a un segundo plano, se enfrentaron con problemas como los que tuvo la propia sor Juana. El sistema cultural permitió la existencia de mujeres productoras de escritura pública, sin que esto implicase que obtuviesen un reconocimiento o una fama públicos semejantes o equiparables a los masculinos. Las más de las veces, sus escritos fueron perseguidos o no se consideraron relevantes. En este último caso, fueron objeto de admiración anecdótica, a imagen y semejanza de las sirenas de un gabinete de curiosidades.

Aunque la mayor parte de la producción dramática no llegara a representarse en corrales, las obras de teatro femenino están estructuradas y orientadas con respecto a ese punto de anclaje fundamental que es la producción masificada masculina del siglo XVII. Las obras surgen en diálogo con esta realidad. En ellas, sin embargo, tiene lugar un giro hacia la subjetividad y la autobiografía que no se produce con la misma intensidad en las obras producidas para los corrales, como podría ejemplificar *La traición en la amistad* de Zayas. Además de la producción festiva de Ana Caro, sor Juana y los sainetes de Margarita Ruano, esta última en una escala más gremial, asistimos a un teatro intimista, personal, que puede verse en las obras breves de María Egual, en algunos fragmentos de las comedias de Ana Caro o sor Juana, Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva, Acevedo, en el teatro conventual y en otras tantas que hemos examinado. Surge una voz que comienza a ficcionalizarse, y volverse otra – aunque parta de aquella otredad que señalaba Iris Zavala –¹²² sin dejar de ser fruto, sin embargo, de opiniones y propaganda, signo de la producción de comedias y el dirigismo ligados a este género.

A pesar del ambivalente elitismo de Maravall en expresiones como «individuos sin personalidad» al referirse al público de la cultura barroca,¹²³ su argumentación del nacimiento de lo *kitsch* y la cultura de masas con centro en la comedia áurea nos parece fundamental. Aquel estaría ligado a una serie de productos destinados a satisfacer el público heterogéneo compuesto por masas de extracción sociocultural diversa acumuladas en núcleos urbanos tras el éxodo rural.¹²⁴ El teatro es el principal dispositivo áureo que responde al intento de control mediante el consumo y entretenimiento de

¹²² ZAVALA, Iris M., «Introducción», p. 9.

¹²³ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 196. Este elitismo no es aislado, sino que se encuentra en su explicación de la cultura de masas barroca y habría que revisarlo poniéndolo en diálogo, por ejemplo, con la mencionada relativización de lo popular y lo culto hecha por Roger Chartier y otros autores.

¹²⁴ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 213.

nuevos grupos. Entre el público, las mujeres serían un elemento indispensable, tanto en su papel de espectadoras como de ocupantes de la cazuela, si eran de clase popular.¹²⁵

Margarita Ruano es el ejemplo que muestra que las dramaturgas no solo estuvieron del lado de la cultura de la élite ligada a lo literario, sino que también hubo subproductos del *kitsch*.¹²⁶ Ana Caro y sor Juana muestran que hubo dramaturgas que también escribieron obras para fiestas como el Corpus, con una recepción masiva. Las autoras de danzas en el Corpus sevillano ayudan a reconstruir la complejidad de la participación femenina en este contexto.¹²⁷

En esta era temprana de reproductibilidad técnica,¹²⁸ las dramaturgas intentaron participar en el universo de producción cultural desde esa posición a la vez privilegiada y marginal: privilegiada respecto del resto de mujeres y hombres de clases populares por su acceso a la formación sociocultural, pero marginal respecto de los hombres de la república de las letras. Trataron de emular y utilizaron lo *kitsch* como vía de acceso a ese ámbito, a pesar de ser conscientes de que no podían ser dramaturgas en igualdad de condiciones, como prueban muchos indicios ya comentados. Sirva de ejemplo la ausencia de registro de representaciones de la mayoría de las comedias nuevas escritas por autoras en corrales de comedias y la conservación manuscrita de algunas de ellas, además de la escasa impresión y la abundante noticia sobre comedias perdidas de tantas autoras. Su conciencia de dicha producción marginal les hizo reflejar en ella un cambio. Mediante las estrategias de autorización, ya fuesen orgullosas o humildes, trataron de justificar su escritura y ganarse el apego del público. Pero al mismo tiempo, reelaboraron temáticas relacionadas con la conciencia autorial femenina y la desigualdad sexual de la que eran objeto.

El argumento citado de Maravall sobre lo *kitsch* infiere que hay obras universales o «grandes obras»¹²⁹ que coexisten junto a obras mediocres o abundantes en «reiteración, sentimentalismo, fáciles pasiones de autoestimación, sujeción a un recetario de soluciones conocidas, pobreza literaria».¹³⁰ Dicha perspectiva esconde un criterio esencialista que mira el grado de exquisitez de la obra y no nos interesa. Es más, Maravall suele recurrir

¹²⁵ DIEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, pp. 17-24, 38, 42.

¹²⁶ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 181-192.

¹²⁷ MATLUCK BROOKS, Lynn, *The dances of the processions*, pp. 368-375 *et al.* Véase el Anexo II.

¹²⁸ BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», p. 19; MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 199.

¹²⁹ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 196.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 199.

a la noción de mentalidad, que resulta demasiado monolítica. Preferimos, frente a esta, hablar de pluralidad de discursos, tendencias, opiniones, ideas, en ocasiones contradictorias las unas con las otras, pero que conviven juntas. Sin embargo, aunque la producción teatral fuese numerosa, seriada, cada obra esconde matices y retazos de discursos contradictorios entre sí, sobre todo, en nuestro corpus de autoras, como ejemplifica esa tensión entre los argumentos profemeninos y la vuelta al discurso de la virginidad.

2.1. Adhesión al modelo político-religioso como estrategia de autorización

En su posición respecto al *statu quo* político y religioso, los textos analizados no dejan de presentar problemas y ambigüedades. En primer lugar, está su naturaleza literaria. Aunque muchos fuesen apoloéticos de la religión, como las loas y los autos, al ser textos de ficción, su elaboración partía de un pacto ficcional. Teniendo en cuenta dicho pacto, la interpretación de la opinión que pudieran tener las autoras se difumina. No obstante, los textos traslucen una ambivalencia entre la propaganda total y la sutil crítica o la mínima expresión de algo que podría ser una opinión más disidente. Así pues, los textos examinados presentan dos caras:

En primer lugar, una comunión con el régimen monárquico hispano y religioso contrarreformista que se produce como parte de una estrategia de autorización. Al ser autoras, algo que ya de por sí estaba mal visto por un sector de la población, podemos inferir que las dramaturgas se habrían visto presionadas a la hora de defender una serie de ideas en materia de fe y política que fuesen adeptas al régimen que las patrocinaba, como compensación al hecho de que escribían siendo mujeres. Su adhesión al modelo protonacional resultaría esperable y se ha comprobado en muchos aspectos, no así en otros donde cada autora se apartó de la ortodoxia hegemónica.¹³¹

En segundo lugar, las autoras escriben desde una posición privilegiada y casi en su totalidad conservadora con el régimen político. Ejemplos de esta son los vítores al rey que encontramos en los textos de María Igual, la defensa de la fe presente en obras breves de Ana Caro encargadas por el conde-duque de Olivares y dadas a la luz en la imprenta del reino, la presencia de figuras de autoridad y aristócratas que aparecen como dedicatarios en los paratextos de gran parte de las obras dramáticas impresas o la defensa,

¹³¹ *Ibidem*, p. 225.

en Ana Caro y sor Juana, de la eucaristía frente a la herejía y su vinculación, en esta última, con el sentimiento prenatal, pues se ensalza al mismo tiempo – y a pesar del sincretismo de la autora – la idea de España y el triunfo del catolicismo sobre el paganismo.

Fenómenos paralelos de propaganda de la monarquía se dan en las dramaturgas portuguesas. La defensa de los Braganza aparece en María do Ceo y de manera más sutil en Ángela de Acevedo. Pero, sobre todo, surge claramente en el retrato casi divinizado que hace sor Violante do Ceo de doña Luisa Francisca de Guzmán y Sandoval, reina consorte y regente de Portugal.

Este tipo de divinización era un fenómeno habitual en la literatura devota de la península, donde, «para vigorizar el carácter carismático de la monarquía», se elevan «personajes reales de carne y hueso, al plano de la existencia sobrenatural», refiriendo «sucesos de la monarquía a un anecdotario bíblico, aplicándole su simbolismo».¹³² En el plano de la fe, las hermanas Sobrino, aunque pudieran parecer ajenas a los procesos de opinión política, estaban igualmente vinculadas a la propaganda religiosa a través, por ejemplo, de los procesos de canonización. Esto demuestra, una vez más, que hay porosidades entre lo privado o doméstico y lo político, que no pueden obviarse. Para las religiosas, esta escritura – devota, aunque festiva – era un modo de autorizarse a escribir, pero al mismo tiempo, perpetuaba opiniones ortodoxas y, por ende, era un instrumento más de control social, encauzando su fe para evitar desviaciones heréticas. De nuevo, con Maravall, nos preguntamos si «hay detrás de eso una primera intuición de posibles leyes de una psicología masiva».¹³³

Las señales de lo que podría medirse como una crítica contra la autoridad las encontramos, por ejemplo, en sor Marcela y sor Francisca – «religiones y cabildo / que a enterrarnos vienen»¹³⁴ – aunque imbuidas de un clima completamente devoto y apologético de la vida conventual. Se trata de la presencia de elementos satíricos, casi vejámenes dentro de un orden monacal que parece querer subsumirlos. Tal vez el único modo posible de mantener una crítica en el tiempo fuese enmarcarla en una ficción teatral que pone en suspenso cualquier referente externo y la envuelve en un halo de ambigüedad retórica. Pero ¿no era la retórica el primer modo de transmisión de opiniones en el siglo

¹³² *Ibidem*, p. 299.

¹³³ *Ibidem*, p. 485.

¹³⁴ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquios*, p. 127.

XVII?¹³⁵ También debido a su pacto ficcional, el teatro resultaba un instrumento interesante para expresar cuestiones de fe siendo mujer, algo que los libros de doctrina tenían vetado. La sátira de algunos confesores – crítica política¹³⁶ nada desdeñable de miembros superiores de la jerarquía de la iglesia – no desmiente el enaltecimiento por parte de sor Francisca, por otro lado, de la monarquía de Carlos II, como indicaba su relación de la máscara de 1692. En este sentido, merece destacarse la crítica procedente de Feliciano Enríquez de Guzmán, cuyo entreacto satiriza la figura del rey y su valido en una humillación animalizada. La obra, además, coincide con la fecha de la ejecución pública del ministro Calderón.

Buena parte de la escritura dramática femenina contiene una cierta dosis de propaganda, tanto ligada a cuestiones de género como en materia política, fe y contrarreforma. Un ejemplo claro de esto son las loas y obras breves de Ana Caro escritas por encargo para el Corpus, las cuales, al compararse con las relaciones históricas y festivas de la misma autora, dan como resultado un panorama más amplio de la presencia de lo que podemos llamar un *sujeto político festivo* que persigue ensalzar la victoria. Vislumbramos dicho sujeto, tanto en la relación histórica de una guerra, como en la teatralización de la eucaristía. Se confunden, pues, teatro, guerra (batalla o victoria) y fiesta.

La producción de escritura en este tipo de obras estaba condicionada por el contexto político y geográfico en el que se generaba. No se ha detectado ninguna escritura de confrontamiento entre bandos, sino que se ha observado una defensa de lo establecido con disidencias sutiles. Pero no se ha recogido noticia de confrontación directa de la opinión o violencia en el momento de la escritura de teatro femenino, tal y como se ha visto en otra documentación textual como avisos, cartas o pasquines. Las escrituras propagandísticas se han producido por encargo de las autoridades vigentes y cumpliendo con la imagen de uniformidad política y religiosa que se quería transmitir. Sin embargo, como hemos visto a lo largo del análisis de los textos, su hibridez supone un contrapunto mucho menos visible que se opone tanto a una escritura abiertamente propagandística como a otra abiertamente contra-propagandística. En muchas de las piezas se entrecruzan

¹³⁵ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 168.

¹³⁶ Evitamos el uso del término ‘micropolítica’, pues este puede malinterpretarse y en ocasiones utilizarse para infravalorar el valor político del asunto del que se trate por ser de menor escala. Pero dicha división de escalas nos parece jerárquica, pues el poder, al ser transversal, existe al igual que las desigualdades, en cualquier ámbito social.

varios discursos entrelazados y, sobre todo, una constante: la construcción de unas estrategias de autorización que varían en función de cada texto, que se filtran al contenido de los textos y que ya no únicamente son intentos de autorización de la voz autorial, sino también del contenido y de una serie de temas profemeninos que hemos tratado en los distintos textos. Temas que sí suponen una opinión rompedora y firme en contra de algunos prejuicios de la sociedad patriarcal. Es en este sentido que podemos hablar de la existencia de una hibridación de la opinión en estos textos y paratextos dramáticos.

Aunque el teatro y la poesía oficiales reflejaran valores a modo de «propaganda ad hoc», aprovechando el «efecto masivo» y el anonimato de la heterogénea sociedad áurea,¹³⁷ también incorporaba ecos de disidencia, como el personaje ateo de Tirso: «No hay Dios que me dé cuidado».¹³⁸ La alusión a la magia y la adivinación, están especialmente presentes en algunas obras de Ana Caro y sor Francisca de Santa Teresa, quienes idean, como hemos tenido ocasión de ver, personajes como astrólogos como Piscatore y Granadino del *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José* (1702)¹³⁹, magas o hechiceras como Aldora, que invocan a los mismísimos espectros infernales —«Espíritus infelices / que en el espantoso reino / habitáis, por esas negras / llamas sin luz y con fuego, / os conjuro»—,¹⁴⁰ determinantes para la acción dramática o vencedores, llegando a una ambigüedad poco ortodoxa en materia de fe, pero aceptada como parte del aparato ficcional de la obra.

En definitiva, se produce una contraposición que no llega a ser contradictoria entre, por un lado, un profeminismo y, por otro, una aparente ausencia de oposición y disidencias. Hay una representación no siempre estereotipada de las clases populares. Como hemos visto, Rosela, la criada de María, protagonista de la comedia de Ángela de Acevedo *Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, está orgullosa de su educación y de ser amorosamente activa y no pasiva. Acevedo une, pues, la defensa de la educación femenina a la libertad para actuar en el terreno amoroso, haciendo que ambos argumentos formen parte de este *ad feminam* particular: «Ni el criado hallar mozuela / que me igualase en caprichos, / pues ni soy coja, ni tuerta, / ni boba y (Dios sea bendito) / leo, escribo y hago una copla / tan bien como mis vecinos».¹⁴¹ Por otro lado, Margarita

¹³⁷ *Ibidem*, pp. 224-225.

¹³⁸ Cfr. *Ibidem*, *La cultura del Barroco*, p. 108.

¹³⁹ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio a la profesión de sor Ángela María de San José*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura Conventual Femenina en el Siglo de Oro*, p. 410.

¹⁴⁰ CARO MALLÉN, Ana María, *El conde Partinuplés*, p. 89.

¹⁴¹ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 28.

Ruano ofrece una visión en primer plano de un entorno de marginalidad social específicamente femenino: el que está ligado a la prostitución: «A más linda más ganancia», sustituida por el censor por «A más linda eso basta».¹⁴²

2. 1. La figura del 'otro' exótica: la extranjera, la esclava, la minoría

Los valores estéticos pueden ser utilizados como termómetro de la tensión social, si se pone el foco en la ambivalencia hacia la figura femenina. La cuestión del racismo, cuya dimensión escapa a nuestro estudio, aparece, sin embargo, en él, de manera colindante.

El problema de lo que Fanon, entre otros, llamó el proceso de racialización, ligado a una fase relativamente temprana del desarrollo del imperialismo colonial, es inabarcable. El auge que el pensamiento decolonial ha tenido en las últimas décadas prueba la complejidad de este tema.¹⁴³ Sin embargo, queremos situar la cuestión en el aspecto concreto de la producción dramática femenina del siglo XVII, intentando no reducir ni simplificar el asunto, simplemente señalando a modo de pincelada cómo aparece esta cuestión en los textos aquí abordados y qué dicen estos de su complejidad.

En los años cincuenta del siglo XX, Frantz Fanon publicó su ensayo *Piel negra, máscaras blancas* (1952).¹⁴⁴ En él, abordaba la racialización desde focos como la psiquiatría, entrevistas a compatriotas antillanos, su experiencia personal como político, psicoanalista y psiquiatra, como intelectual, como hombre. También desde su experiencia de lo que él llama la alienación. Al escribir en primera persona, los diversos relatos que nos cuenta Fanon nos trasladan a otro texto mucho más antiguo y al que tal vez el título de ensayo le va corto: *La ciudad de las damas* de Christine de Pizan. Lejos de pretender equiparar dos textos tan sumamente alejados y fruto de problemáticas y contextos tan desiguales, nuestra única intención es establecer un nexo que arroja luz, creemos, sobre la cuestión de la construcción de la alteridad racial y étnica en dramaturgas como Ana Caro, sor Juana Inés de la Cruz, y las hermanas Sobrino.

¹⁴² RUANO, Margarita, *Baile de las posadas de Madrid*, BNE, MSS/14513/72, fol. 3r. La miseria retratada en las novelas de Zayas sí iría en esta dirección, pero su comedia se centra más en un asunto de moral sexual que de desigualdad entre clases.

¹⁴³ MAKARAN, Gaya, GAUSSENS, Pierre (coords.), *Piel blanca, máscaras negras. Crítica de la razón decolonial*, México: Bajo Tierra, 2020. La crítica de la academización del discurso decolonial puede implicar una posible despolitización de la cuestión o una disminución de su importancia.

¹⁴⁴ FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas* [1952], Madrid: Akal, 2009, pp. 42, 190. «El negro no es. No más que el blanco. [...] «Para nosotros el que adora a los negros está tan 'enfermo' como el que los abomina».

Pizan, quien también expone su experiencia en primera persona, entra en diálogo, igual que Fanon, con otras fuentes literarias, orales y diversos textos oficiales. Pero este elemento común no es el único que nos sirve en nuestra analogía, sino que hay otro fundamental: ambos chocan con la mirada del otro sobre ellos mismos, una mirada que los constituye como seres inferiores, infantiles, disminuidos de una manera esencial respecto de quien pone dicha mirada: el hombre, en el caso de Pizan; el discurso colonial, supremacista y eurocéntrico, en el caso de Fanon. Ambos autores se dan cuenta de que el grupo social al que pertenecen – las mujeres, los negros – se postula como una esencia de la que no pueden escapar. Y la reacción de ambos es intentar desestabilizar dicha esencia, hacerla maleable.

Christine de Pizan ya apelaba a un tema central de la *Querelle de femmes*: la relación de la mujer con el saber.¹⁴⁵ En un pasaje iluminador, Christine pregunta a la Razón por qué las mujeres saben menos:

RAZÓN – Porque no tienen, como los hombres, experiencia de tantas cosas distintas, sino que se limitan a los cuidados del hogar, se quedan en casa, mientras que no hay nada tan instructivo para un ser dotado de razón como ejercitarse y experimentar con cosas variadas.¹⁴⁶

La gran figura femenina de la Querella cuestionó la esencia – inferior, según el discurso naturalista – del intelecto o del saber femenino, de su dimensión intelectual y psíquica. Esto es comparable hasta cierto punto con la desnaturalización que Fanon efectúa de la ‘negritud’, también del judío. Este ‘otro’, el negro, es construido por la racialización eurocéntrica de un modo análogo a como la mujer es desacreditada en su saber y naturalizada como inferior gracias a la explicación fisionómica y humoral de la diferencia sexual:

Sí, al negro se le pide ser buen negro. Planteado esto, el resto viene solo. Hacerlo hablar *petit-négre* es anclarlo a su imagen, encolarlo, apresararlo, víctima eterna de una esencia, de un aparecer del que no es responsable. Y, naturalmente, al igual que un judío que gasta el dinero sin contarlo es sospechoso, al negro que cita a Montesquieu hay que vigilarlo.¹⁴⁷

¹⁴⁵ ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, pp. 124-127. Este es el gran tema de la histeria tal y como fue teorizada por Freud y más tarde por Lacan. El sujeto histérico es aquel cuya división se declina precisamente como una ausencia de saber.

¹⁴⁶ PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, p. 119.

¹⁴⁷ FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, p. 60. Más tarde, Fanon entra en detalles sobre las diferencias sustanciales y similitudes entre antisemitismo y negrofobia: el judío es blanco. «Estoy sobredeterminado desde

(p. 60). [...] En esta conclusión coincidimos con Sartre: «El judío es un hombre al que los otros hombres consideran judío: esta es la pura verdad de la que hay que partir [...] el antisemita hace al judío (p. 99).

La analogía que acabamos de hacer tiene como fin mostrar lo que ocurre en algunos de los textos áureos examinados. En ellos, el ‘otro’ es visto por el ‘otro’; es decir, la ‘minoría étnica’ es vista y construida por las autoras, quienes, a su vez, también eran el ‘otro’ para la sociedad áurea. Pues bien, a pesar de su frecuente actitud profemenina, las dramaturgas encarnan un discurso conservador de cara a la construcción de un ‘otro’ extranjero, esclavo, morisco, negro, gitano, minoritario. Dicha esencialización y marginación continúa funcionando del mismo modo que funcionaba con ellas la esencialización y marginación de la misoginia

Quienes dibujan esta figura del ‘otro’ minoritario son Ana Caro, sor Juana Inés de la Cruz y las hermanas Sobrino. Dicha representación presenta dos grandes ramas: la primera, ejemplificada en Ana Caro, es la representación de un ‘otro’ exotizado en un contexto festivo. La segunda, en sor Juana y las hermanas Sobrino, es la representación de un ‘otro’ integrado – y a la vez inintegrable, puesto que se trata de un ‘otro’ entendido como no blanco, no español, converso – en la unidad político-religiosa, y la relación de la racialización con la belleza femenina, en un contexto parareligioso o religioso.

Por encima de distinciones, todas las representaciones se enmarcan en un discurso amplio de integración de lo que se percibe como una diferencia racial, étnica y religiosa, en una retórica de asimilación de dicha diferencia. La monarquía de sello católico, mediante la conversión del infiel y la eucaristía, procura un mensaje anulador de las diferencias, pacificador de alguna manera, prehegeliano *stricto sensu*.

Fanon mencionaba el exotismo de los bailes ligados al origen orgiástico de las antiguas civilizaciones a las que, según la *imago* social, pertenece el negro y no el blanco o europeo.¹⁴⁸ El *negro* es ese ser al que Fanon relaciona con el peso de lo biológico-sexual-genital en el imaginario colectivo de orden social.¹⁴⁹ El contexto festivo del Corpus sevillano presenta una construcción exótica del ‘otro’ en la figura de los personajes que habitualmente realizaban funciones de actores y actrices, bailarines,

el exterior. No se me da ninguna oportunidad. No soy el esclavo de ‘la idea’ que los otros tienen de mí, sino de mi apariencia. [...] Un antisemita es forzosamente un negrófobo» (p. 115).

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 122.

¹⁴⁹ Fanon se distancia de Jung refutando su idea del inconsciente colectivo genético. Para Fanon, el inconsciente colectivo es social y político. *Ibidem*, pp. 147, 161, 170.

bailarinas y cantantes acompañados por músicos. Las obras breves escritas por Ana Caro para dichas fiestas sagradas contienen algo de dicha exotización. La «plima negliya de Santo Thomé» nos hace llegar la figura de una bailarina, actriz y cantante, posiblemente esclava, procedente de la colonia portuguesa de Santo Tomé. Otro ejemplo es el morisco que reniega de su fe ridiculizando los alimentos que comía – cuscús y cordero – antes de convertirse al verdadero alimento cristiano. Otro personaje guineano declara jocosamente que la fiesta del Corpus los iguala a todos sin distinción de color: «Essa he Fiessa de Dioso, / branco, negla, glande, chico / sa alegle e legosijanda / pule que oy tuto somoa plimo: / y anque negla, gente samo». ¹⁵⁰ Evidentemente, la igualación tiene lugar tras la ingesta de la eucaristía.

El auto sacramental de sor Juana titulado *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo* configura la construcción del mito prenatal basado en una uniformidad propagandística entre la religión católica y la esencia hispánica goda frente a cualquier diferencia o disidencia étnica, racial y religiosa. Ejemplos ya vistos del halago de Colón de vuelta en España: «Tus rubias arenas beso», y la alusión al color de la piel en *El Divino Narciso*: «Mas no estés atendiendo / si del sol los ardores me coloran; / mira que, aunque soy negra, soy hermosa, / pues parezco a tu imagen milagrosa». ¹⁵¹

Sor Cecilia del Nacimiento describe la belleza del amado (Cristo) con arreglo al ideal de blancura que es en sí mismo racializante: «Blanco y colorado es, / a quien el carmín y nácar, / corales, armiño y nieve, / con su hermosura no igualan. / Blanca y esparcida frente». ¹⁵² Las alusiones al color naturalmente moreno de la piel de sor María de San Alberto chocan con la cuestión de los afeites: más vale ser morena y no afeitarse para intentar ser blanca, manteniendo así la pureza del alma. Lo ideal, sin embargo, es ser blanca naturalmente, como hemos visto en los versos de sor María de San Alberto: «No tengas pena, pastora, / que la morena enamora / si gracia con ella mora, / de que tú no estés ajena». ¹⁵³

Este sistema de valores de la blancura de piel delata un discurso fuertemente racializante que se solapa con prejuicios étnicos y sociales. María de San Alberto recrea

¹⁵⁰CARO MALLÉN, Ana, *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado*, fol. 3.

¹⁵¹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Auto de El Divino Narciso*, p. 157.

¹⁵² NACIMIENTO, Sor Cecilia del, *Fiestecilla para una profesión religiosa: unión del esposo con la esposa*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, pp. 148-9.

¹⁵³ SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiesta del Nacimiento*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 102.

el estereotipo común en la literatura áurea de la gitana pedigüeña, bailarina, marginada, estafadora y con un habla propia: «Dame un poquito de pan / [...] Dame un poquito de vino [...] / Bien ze que me lo daraz».¹⁵⁴

Podría aducirse que todo esto no son más que lugares comunes literarios apropiados por las dramaturgas. Y no sería desacertado. Sin embargo, otra dimensión que no debe ser ignorada es justamente la que hace a esta fuente híbrida: su relación con la asimilación y reinterpretación de opiniones ortodoxas y hegemónicas. Su condición, como decíamos, de termómetro social. El propio Frantz Fanon nos recuerda justamente la existencia de una comedia impresa en 1638, titulada *El valiente negro en Flandes*,¹⁵⁵ de Andrés de Claramonte y Corroy, cuyo protagonista, Juan de Mérida, se lamenta de su condición y del desprecio que siente, no solo por parte de los demás, sino de sí mismo: «¿Qué esto es ser negro? ¿Esto es ser / deste color? Deste agravio / me quejaré a la fortuna, / al tiempo, al cielo y a cuántos / me hicieron negro. ¡Oh, reniego / del color!»¹⁵⁶

Quisiera Juan salvarse de su negritud al igual que algunos personajes de las obras analizadas se justificaban diciendo que no pasa nada con ser morena o negra, que todos son iguales en la fiesta de la eucaristía y la fe en Dios. Pero, en efecto, la igualdad no se cumplía. Fanon señalaba las negaciones y justificaciones, la escala de belleza y su analogía con la bondad, el anhelo de ser blanco, el odio sutil hacia ‘lo negro’ en el siglo XX, el carácter colonial, de explotación y de esclavitud latente tras estos comportamientos.

No podemos dejar de reconocer actitudes similares en las representaciones del siglo XVII, incluidas las analizadas de Ana Caro y las hermanas Sobrino. Algo parecido a lo que decía el personaje Juan de Mérida en la comedia no deja de repetirlo Fanon en su ensayo: «Hay que ver ahí el origen de la negrofobia del antillano. En el inconsciente colectivo, negro = feo, pecado, tinieblas, inmoral. Dicho de otra forma: negro es quien es inmoral». Como la mujer, el negro ocupa la función de chivo expiatorio y carga

¹⁵⁴ SAN ALBERTO, Sor María de, *Fiestecica de Navidad*, en ALONSO CORTÉS, Blanca (ed.), *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, p. 111.

¹⁵⁵ Exceptuando una suelta sin datos de edición que se conserva en la BNE (T/55273/12), Fanon señala una copia impresa en Alcalá de Henares, aunque ese mismo año de 1638 se localiza otra copia impresa en Barcelona. Véase: CLARAMONTE Y CORROY, Andrés de, *El valiente negro en Flandes*, en *Comedias de diferentes autores. Parte 31*, Barcelona: Jaime Romeu, 1638, BNE, R/23484, fols. 157v-179. Ambas parecen impresiones póstumas, ya que su autor muere en 1626 y figura que la obra se representó en Murcia en 1612. Véase: URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «Andrés de Claramonte y Corroy», RAH. Disponible en: <<https://dbe.rah.es/biografias/39927/andres-de-claramonte-y-corroy>> (Acceso: 6 de septiembre de 2021).

¹⁵⁶ Cfr. FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, pp. 177-178.

pacientemente con la culpa atribuida: «Yo soy culpable. No sé de qué, pero siento que soy un miserable».¹⁵⁷ Maravall ya hablaba de esa masa urbana compuesta por «pordioseros, vagabundos, pícaros, ganapanes, ladrones», entre la que podía confundirse la esclava, la, ‘mestiza’, la ‘gitana’. Dicha masa constituía una turba anónima configuradora de una «extensa cultura desviada», que inquietaba en el entorno de la corte.¹⁵⁸ Además, esa ‘otra’ se movía, en el caso femenino, en la calle sin necesidad de hombres que la acompañasen para guardar su honra, asunto mucho más protegido por la moral de las clases privilegiadas y por su ligazón con la propiedad familiar y la expectativa de matrimonio. La ‘otra’ poco podía escribir, mientras que escribía la privilegiada, la mujer culta. Al mismo tiempo, la ‘otra’ era un recurso usado en fiestas públicas con un sentido de exhibición y exotismo corporales.

Finalmente, aunque hayamos rastreado un impulso relacionado con la autorización femenina que hace a estas autoras continuadoras de la Querella y, por tanto, de una tendencia profemenina que reevalúa esa misoginia y busca una mismidad o subjetividad en la escritura, dicha tendencia no se aplica más que a la categoría de mujer en un sentido restringido – privilegiada, culta y con acceso a las letras – sin abordarse problemáticas sociales como la desigualdad de clases, que reaparecen en casos limítrofes como el de la autora y actriz Margarita Ruano.

Las representaciones de moriscos, negros, negras, esclavas y gitanas que aparecen en las obras, la alusión a la blancura de la piel, todo ello evidencia el lugar de privilegio desde el que estas mujeres escribían. El uso del ‘otro’, de la minoría asociada al extranjero y al desconocimiento del español, a la esclavitud y la trata, no era humanizante, sino exótico. Estaba ligado a la fiesta y a la mofa de sus culturas y prejuicios asociados a ellas. En la fiesta se toleraba al ‘otro’, al ‘extranjero’, al ‘converso’, al ‘esclavo’, al ‘negro’, pero se le toleraba dentro de una instrumentalización: «Hay una búsqueda del negro, se reclama al negro, no se puede vivir sin el negro, se le exige, pero se le quiere condimentado de determinada manera».¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 164, 131.

¹⁵⁸ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 253, 266.

¹⁵⁹ FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, p. 153.

2. 2. El convento: un espacio de huida del mundo

El convento áureo hispano es un lugar donde la escritura converge en medio de una multitud de funciones, esperanzas y deseos que se ven reflejados tanto en el teatro escrito y representado intramuros como en otro de origen seglar. Es este un espacio resignificado a través de la ficción dramática. Se convierte en un lugar a la vez ideal y real, utópico y educador, pero también jerárquico y aislado. Los textos de las dramaturgas arrojan una serie de pistas sobre un lugar que no era público ni tampoco privado, ya que virtualmente podían entrar en él todas las mujeres que cumplieren una serie de requisitos más o menos accesibles. Hemos querido sintetizar estas pistas en lo que hemos denominado visiones: la visión realista-burlesca, la visión reconciliadora con la fe, y, por último, la visión nostálgica secular.

En primer lugar, la visión realista-burlesca aparece en el teatro religioso de sor Marcela y sor Francisca. Estas autoras, directoras musicales y actrices, ofrecen un retrato del convento deformado por una mirada a veces esperpéntica o grotesca que no dejaba por ello de ofrecer un punto de vista realista y ácido. Se narraba la falta de comida y la jerarquía de los confesores, haciendo sátira, mostrando un convento aquejado por las estrecheces propias del siglo que vivían. Esta primera tendencia no aparece solo en los textos dramáticos, sino que va enlazada con la segunda de las líneas que veremos a continuación.

En segundo lugar, está la visión reconciliadora con la fe, que incorpora los valores de castidad femenina, búsqueda de la firmeza y matrimonio con la divinidad. Esto ocurre tanto en teatro conventual como en el seglar. Sin ir más lejos, ejemplo del primero lo encontramos en el auto *Rosal de María*, de María do Ceo, donde Adonis-Cristo le dice a Almaná-Alma que no se preocupe, que Marte no logrará separarlos.¹⁶⁰ En la comedia hagiográfica de Ángela de Acevedo, *La Margarita del Tajo*, el caballero Banán le comunica a Britaldo, pretendiente de Irene, el bulo de que está embarazada – «que anda en vísperas Irene, de mostrar en señas vivas / la falta de su pureza, / y su castidad perdida» –, el amante se desengaña: «Ah ingrata, aleve, engañosa, / traidora, falsa, fingida, / ¡Vióse nunca tal mudanza! / ¿Quién de mujeres se fía?» El lector-espectador sobreentiende que, al ser mujer la autora, esta exclamación adquiere un matiz distinto. Las ironías de Britaldo

¹⁶⁰ CÉO, María do, *Rosal de María*, en CÉO, María do, *Triunfo do Rosario*, fol. 102.

se desmentirán en el futuro: «¡Sierva de Dios...! / Hubo tal hipocresía [...] / ¿Qué os parece la Beatica?»¹⁶¹

La perspectiva reconciliadora con la fe no debe confundirse con los discursos profemeninos presentes en las obras donde se defiende la castidad, como *La firmeza en el ausencia*, donde Armesinda antepone su amor por don Juan al matrimonio y la imposición del rey, seguro de la mudanza de los sentimientos de la protagonista. Lo que está en juego ahí es, no solo la castidad femenina, sino, ante todo, su deseo: «No puede ser, que, aunque por mujer me precia y su reino puede darme, de mi fe no he de mudarme, que no soy, don Juan, tan necia».¹⁶²

Esta segunda visión está presente en textos medievales misóginos, como el del filósofo Eiximenis (1330-1409) en su *Libro de las donas* (1387-92): «Ca así como un homne ama su esposa buena y leal, así Jesu Cristo ama y ensalzará aquella congregación de ánimas santas que hallará en la fin del mundo que le habrán en esta vida lealmente amado y servido».¹⁶³ Se produce una fusión de valores religiosos y seculares en torno a la conducta y superación de sí misma que debe afrontar la mujer para reformar su alma naturalmente inclinada a pecar. El Siglo de Oro no hace sino prolongar esta fusión, promoviendo la imagen de la religiosa como la esposa de Jesucristo.¹⁶⁴ En este contexto de reiteración de la contrarreforma frente a los enemigos encarnados en representaciones demoníacas bajo distinto atuendo (el mundo, la culpa, el chiste...), el convento es resignificado como espacio de acogida y de *contemptus mundi*. Las representaciones conventuales recrean una y otra vez la historia del alma que, aunque se confunda en su camino y sea tentada por el demonio, siempre termina encontrando la vía de la salvación. No obstante, esta visión va acompañada, en las dramaturgas, seculares y religiosas, de la mencionada protesta profemenina.

En tercer y último lugar, una visión nostálgica secular se produce en algunos de los textos seculares a los que volvemos a continuación, aunque, para introducirla, recurriremos a una polémica entre Margaret Cavendish y Susan du Verger. Cavendish elaboró una interpretación del convento como lugar utópico donde una comunidad de mujeres convive en armonía y cultiva el saber.¹⁶⁵ Esto se debía a la influencia, por un lado, de una visión

¹⁶¹ ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo*, p. 50.

¹⁶² CUEVA Y SILVA, Leonor de la, *La firmeza en el ausencia*, p. 323.

¹⁶³ Cfr. ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres*, p. 139.

¹⁶⁴ VOLLENDORF, Lisa, «A Different Kind of Wonder?», pp. 237-239.

¹⁶⁵ BEGLEY, Justin, «Confessional disputes in the republic of letters», p. 195.

idealizada de lo que se han llamado los salones franceses¹⁶⁶ y, por otro, de la invención de obras de proto ciencia-ficción sobre sociedades matriarcales a caballo entre la utopía y la distopía, como las de Anne-Marie Roumier Robert.¹⁶⁷

El panorama hispano no es caso aislado frente al europeo. Por mucho que se haya querido pensar a la España del Siglo de Oro como estancada en sus políticas culturales, lo cual es reflejo de una noción de progreso más que problemática, muchas ideas florecieron de la mano de plumas que escribían en español. Tanto sor Juana Inés de la Cruz como María de Zayas y Ángela de Acevedo, todas ellas vinculadas en mayor o menor medida a la república de las letras y a la escritura profesional por encargo, elaboran en algún momento la imagen del convento como lugar de cultivo del saber. Un lugar ideal en el que proyectan sus anhelos de realización del humanismo vedado a las mujeres ajenas a sectores de la alta aristocracia. Un lugar donde poder estudiar y de algún modo análogo a la formación universitaria, a la que no tenían acceso. La exclusión de lugares de aprendizaje y formación como universidades o centros más específicos de transmisión de saber, como las academias, motivó que estas autoras recubriesen al convento de un aire nostálgico y de especificidad, pues lo concebían destinado a la formación humanística de las mujeres.¹⁶⁸ Por ello lo revisten de armonía, no solo porque no las podían segregar, pues ya era un espacio femenino segregado, sino también por su aislamiento de la banalidad del mundo.

El convento es visto bajo el prisma del rechazo de la vida conyugal en varias de las obras analizadas. Violante y Belisa, protagonistas de *Dicha y desdicha del juego*, de Ángela de Acevedo, deciden irse a un convento para evitar los matrimonios no deseados:

VIOLANTE – No hay que advertir, mi amor busca / mi marido, y tú responde / de mi padre la pregunta, / que me metí en un convento, / porque mientras no te apura / la verdad, tiempo se ofrezca / para casarnos [...].

BELISA – Yo, ¿quedarme sola en casa? / no, que el miedo lo escusa; / yo he de seguirte, señora, de aquí hasta las Asturias.¹⁶⁹

Este rechazo podría enlazar con una afirmación de valores castos de la virginidad con nostalgia medievalizante. Dicha nostalgia provenía de un intento de restaurar el

¹⁶⁶ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 15.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 176.

¹⁶⁸ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 196.

¹⁶⁹ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 41.

modelo humanista e incluso señorial. En efecto, latía un interés por la refeudalización por parte de algunas monarquías europeas, entre ellas, la española, reflejándose también esta idea en la escritura femenina y su nostalgia.¹⁷⁰ Por otro lado, también se reflejan los valores del, en teoría, nuevo, hombre moderno, una de las consecuencias del nacimiento del sistema de libre mercado.

Lo que sí es seguro es que las autoras ponían en obra cuestiones sobre la Querrela. La realidad de un matrimonio injusto era una de las problemáticas más fuertes frente a las que se reacciona. No hay más que recordar las ya citadas comparaciones de Ana Caro y María Egual con el yugo – «Rendirme / al yugo del Himeneo»; «determinarme / a morirme o casarme»¹⁷¹ – y el martirio: «y en lo que más acredito / mi verdad, es ver que a un tonto / toleramos, y sufrimos / siendo martirio pesado / el hierro de los anillos».¹⁷²

La construcción de modelo de santidad femenina es esencial para que el convento adquiriera un sentido nuevo como espacio de huida de un mundo que no favorecía la participación femenina. En este sentido, recordamos la idea apuntada sobre la práctica de escritura como apertura a la posibilidad de una diseminación de sentidos tendente al infinito. Pero este sentido incluye tanto una mirada realista desde dentro del convento como una idealizada desde fuera de él. La mirada realista viene de personajes como Mentira, que ironiza sobre la austeridad en el *Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila* (1699), de sor Francisca de Santa Teresa:

¿Y no comerá por eso, / por endiosada y absorta? / Pregúntelo, por su vida, / a ministra y
provisoras, / que es preciso se desmayen / del buen comer de las monjas, / porque enferman
los talegos / de flatos que los ahogan / y de vomitar dinero / no cierran jamás la boca, / si
no es cuando los aplican / los reparos de limosna.¹⁷³

En cambio, la mirada idealizada es la que algunas dramaturgas seculares tienen al reconstruir el convento como imagen utópica en la que representar un ideal igualitario de amistad femenina aislada y ficcional – como sucede en *The Convent of Pleasure* – en un universo casi fantástico respecto de la realidad conventual.¹⁷⁴ En cambio, las religiosas lo hacen con sátiras por la vía negativa y afirman finalmente la importancia de la vida conventual sin llegar a deslindarse de las condiciones de posibilidad de la escritura: el

¹⁷⁰ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, p. 196.

¹⁷¹ CARO, Ana, *El conde Partinuplés*, p. 86.

¹⁷² EGUAL, María, *Poesías*, fol. 2r.

¹⁷³ ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, p. 393.

¹⁷⁴ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 93.

modelo de santidad barroca. Ambas, a su manera, negocian con los argumentos profemeninos. Las seculares, especialmente, expresan una reclamación de espacios en esta imagen del convento del mismo modo que resuena en el lema ‘las almas no tienen sexo’. Las religiosas no ponen en duda que el alma sí tiene sexo, pues se trata, en los dramas alegóricos conventuales, de salvar la virtud del alma femenina, naturalmente tendente a perderse como la pastora o la oveja sin su pastor. Ahora bien, el alma masculina es, en sus obras, igualmente tendente al pecado, en ocasiones, incluso más.

En ambos casos, la resignificación escrita de estos espacios tiene que ver con la sexuación, pero también con la política aplicada a la diferencia sexual entre hombres y mujeres. Los textos expresan, unas veces, una protesta contra las autoridades por la escasez real de comida y por las pésimas condiciones de vida del convento. Y otras, un anhelo de participación en la república de las letras y el mundo humanístico del que se sentían ajenas.

El escrito de ficción teatral, aparentemente ajeno al ámbito político, no está exento de una implicación en cuestiones que circulaban en la opinión pública del Seiscientos. No en vano la escritura dramática se convirtió en una manera alternativa de expresar cuestiones de fe que de otro modo quedaban vetadas a las mujeres.

3. UNA DISOLUCIÓN AMBIGUA: EL DRAMA FEMENINO COMO HUELLA DEL RITORNELO

Stephanie Merrim sostenía, aunque su campo de estudio fuese el Barroco, que la pregunta de Joan Kelly sobre si las mujeres tuvieron Renacimiento tiene un no como respuesta.¹⁷⁵ La reformulación de esta pregunta que ha servido de motor a este trabajo sería: ¿Hubo oportunidad para la transgresión en la escritura dramática de mujeres?

Retomando a Maillard y a Nietzsche, diríamos que la disolución absoluta es aquella que puede quebrantar el sistema de una vez por todas, pues implica un verdadero riesgo

¹⁷⁵ MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing*, p. xxvi. Otras manifestaciones anteriores de religiosidad laica femenina como la de Catalina de Siena y otras mujeres en las que esta influyó, han sido comparadas por Jane Tylus con la práctica de la *caritas* y la virtud aristotélica reapropiadas por el humanismo y sus ideales cívicos. Sin embargo, creemos que dichas interpretaciones ayudan a dar una visión más uniformizada de la irrupción de la visibilidad femenina en forma de actos de desplazamiento casi nómada o cercanos por su carácter subversivo a planteamientos flaneuristas o proto-situacionistas en el espacio público moderno. Hay, por tanto, una contraposición entre esta última y el modelo clásico revisitado de la ciudad, imagen de un poder que estaba vetado a las mujeres y a la mayoría de los ciudadanos, y que estas mujeres desafiaban. TYLUS, Jane, «Aristotle, Humanism, and Public Space», en LANGER, Ullrich (ed.), *Au-delà de la Poétique: Aristote et la littérature à la Renaissance / Beyond the Poetics: Aristotle and Early Modern Literature*, Gèneve: Droz, 2002, pp. 92-109.

para la civilización. Esta no ha lugar, desde luego, en los textos abordados en este trabajo. Frente a la idea de transgresión destructora como la única posible,¹⁷⁶ existe la posibilidad de concebir otra moderada que lleve a cabo lo que denominamos un ritornelo, es decir, un giro del límite sobre sí mismo. Julia Lewandowska ha definido la transgresión como la negociación de la autoridad simbólica que se produce en textos de distintas escritoras monjas.¹⁷⁷ Nosotros señalamos esa negociación mediante el término ritornelo.

No estamos ante una escritura total como la que perseguían Sade o Mallarmé; no se trata de escribirlo todo, porque escribirlo todo es un anhelo imposible. Se trata, más bien, de negociar con lo que se puede decir o escribir, situando la escritura en su contexto.

El ritornelo es una noción que Deleuze y Guattari¹⁷⁸ extraen de la teoría musical y utilizan para reinterpretar los procesos que tienen lugar en diversos aspectos de la vida, animal y humana, y también en el arte y los fenómenos asociados a la cultura de masas. En realidad, este concepto ilustra el movimiento que se da en la formación y modificación de lo que los autores llaman el *territorio*. El ejemplo más básico al que recurren es la canción que entona un niño con miedo a la oscuridad, de modo que construye un territorio a partir del caos que lo rodea. Los cantos de los pájaros, las corazas de las tortugas y algunos trabajos artísticos o artesanales sirven igualmente como ejemplos. En el teatro femenino, el ritornelo lo ilustra el tratamiento recurrente por parte de las dramaturgas de unos contenidos concretos a los que vuelven cada vez de un modo diferente, aunque el cambio sea mínimo. Dichos contenidos son el origen masculino del pecado original, la necesidad de defender la honra, el tratamiento del tema de la castidad y el resto de los tropos, literarios y no tan literarios, vistos a lo largo de este trabajo.

El ritornelo es un modo de explicar el cambio. Expresa una tensión que puede existir, en abstracto, entre la vanguardia y lo *kitsch*. Esto nos remite a la noción de transgresión en la escritura dramática en relación con la circulación de opiniones. Pero, en lugar de una transgresión binaria que entiende los fenómenos de cambio (que puede ser político, ideológico, no solo estético) de manera polarizada, el ritornelo viene a ver dicho cambio como un eterno retorno, un cambio con retrocesos, un avance que no llega a ser progresivo, sino que vuelve una y otra vez sobre sí, replegándose como una tortuga

¹⁷⁶ MAILLARD, Chantal, *La compasión difícil*, p. 38.

¹⁷⁷ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 413.

¹⁷⁸ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, «1837. De la ritournelle», en DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, pp. 381-433; PILAR LÓPEZ, Olga de, «El ritornelo. Un cristal sonoro», pp. 106-123.

que se esconde en su caparazón. Así pues, con sus tensiones y argumentos autoriales, las dramaturgas no plantean una ruptura radical, sino más bien un acercamiento híbrido a los temas tratados.

Finalmente, este concepto nos plantea algo que Deleuze y Guattari no teorizaron, pero que se puede inferir de su teoría: un modo de entender la historia en su recursividad, entre el cambio y una repetición que nunca es idéntica a lo anterior pero que tiene lugar en tanto que repetición. Por consiguiente, la transformación no excluye la repetición de los códigos formales tradicionales. Al contrario, se nutre de ellos. Por tanto, la creación de lo nuevo se produce a partir de un juego con el lenguaje dado, reelaborándolo. Esta paradoja aparente nos permite explicar que el Barroco, estilo paradigmático del pastiche y la repetición, no solamente reitera códigos estéticos de los que se sirve para crear, sino que incorpora, además, elementos discursivos políticos, morales, sexuales, que tienen que ver directamente con la circulación de la opinión. Sirva de ejemplo el tratamiento que hace sor Juana Inés de la Cruz en *Los empeños de una casa* (1692), del travestismo masculino, parodiando los roles de género: «Temor llevo de que alguno / me enamore».¹⁷⁹

Eso es justamente lo que se ha visto en el ejemplo de la resignificación del convento. El recogimiento es visto bajo un nuevo prisma como oportunidad para un aceptado rechazo de la vida conyugal, para el cultivo de la educación y el saber. Asimismo, se trata de un modo de reclamar espacios de aprendizaje y acción semipública que, en ocasiones, deriva en la conquista de espacios públicos.¹⁸⁰ Ello se ve en los ejemplos de las escritoras María do Ceo y sor Juana Inés de la Cruz, a camino entre el convento y la república literaria, a través de la difusión impresa de sus obras. Sin embargo, y aquí entra el ritornelo, dicha denuncia transgresora no se hace en solitario, sino que tiene lugar como una fase previa en el desarrollo hacia otra cosa, como un proceso dinámico cuyos elementos vuelven sobre sí mismos, a territorio seguro, si seguimos desarrollando este ejemplo, de castidad y defensa de valores políticos y morales asociados al imperialismo y al modelo de santidad femenina.

¹⁷⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, p. 256.

¹⁸⁰ Habría que matizar esta seudopublicidad frente a la publicidad retratada por Tylus. A pesar de ello, consideramos que su estudio pone en evidencia algo que compartimos aquí: la indiscernibilidad entre lo público y lo privado en ciertos casos de actividad femenina ligada a la escritura y al desplazamiento por espacios urbanos. TYLUS, Jane, «Aristotle, Humanism, and Public Space», p. 92.

Esta suavización de la noción de transgresión nos remite a las reflexiones de Mary Douglas¹⁸¹ y Bataille sobre su carácter equívoco: «No hay prohibición que no pueda transgredirse. A menudo la transgresión se admite, a veces incluso se prescribe».¹⁸² Las escrituras dramáticas que componen nuestro objeto de estudio no contienen una denuncia constante ni unívoca. Más bien, reiteran unos elementos discursivos y subvierten o cuestionan otros de manera no absoluta, sino parcial, reelaborando el discurso profemenino en el contexto amplio de la Querrela y degenerando o retomando los motivos misóginos desde la distancia irónica. Vemos ejemplos de lo primero en la reformulación del matrimonio por Ana Caro, Leonor de la Cueva, Ángela de Acevedo o María Egual y el de la independencia femenina por sor Juana Inés de la Cruz. Ejemplo de lo segundo sería la crítica de la autoridad masculina eclesiástica presente en las religiosas sor Marcela y sor Francisca.

Un proceso análogo al que sucedía con los roles de género y la afirmación de su identidad ocurre con la transgresión, ya que esta se da de manera particular, no definitiva. Se trata de un movimiento no totalizante. Análogamente, toda afirmación de la identidad de los roles de género a partir de una supuesta diferencia sexual preexistente al lenguaje discursivo afirma a su vez la imposibilidad de adecuarse a dicha identidad, por no poder realizarse la sustancia que se postula. Ello implica que tratar de sostener de manera absoluta cualquier identidad deriva en un fracaso y, por lo tanto, en una subversión o deformación generadora de monstruosidad. Se crea espacio para nuevas repeticiones. En palabras de Judith Butler, «capacidad de acción» para nuevas «estrategias de repetición subversiva».¹⁸³

Para ilustrar una vez más el ritornelo, nos servimos de una reflexión de Robert Darnton acerca de cómo lo carnavalesco y lo popular se ponen en obra en la literatura de tradición oral francófona, la cual tendrá su eco en la picaresca española. Por medio de alegorías con animales como los gatos, se simboliza una amplia variedad de problemáticas vividas por los campesinos y miembros de las clases populares durante la baja Edad Media y la temprana Edad Moderna. Darnton constata que el cuento francés ilustra una visión sobre la exclusión social, lo que conduce a la pregunta por la transgresión. La respuesta de la picaresca francesa es, según el historiador, que no hay

¹⁸¹ DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro*, p. 17.

¹⁸² BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris: Minuit, 1957, p. 70.

¹⁸³ BUTLER, Judith, *El género en disputa*, p. 286.

voluntad o posibilidad de cambiar la sociedad, y tan solo se dan pistas a los lectores-oyentes para que estos puedan afrontar su miseria. Este tipo de picaresca es un modo de transgredir sin llegar a transgredir.¹⁸⁴ Se trata de una disolución con matices. No es esa de la que hablaban Maillard o Nietzsche, sino aquella que teorizaron Bataille y Douglas, más conservadora. La transgresión de los perdedores, idea que conecta con la bajtiniana del carnaval como mundo al revés, y con el análisis de la agitación política hecho por Christopher Hill.¹⁸⁵

Algo parecido sucede en las fuentes objeto de nuestro análisis: lo que transgrede (una norma social es violada), coexiste junto con algo reaccionario, y viceversa. La transgresión de las perdedoras. Ahora bien, nos permitimos romper una lanza y compartir la esperanzadora visión de Natalie Zemon Davis, quien sostiene que algo de la novedad sí se salva, un cambio menor, un discurso crítico.¹⁸⁶ Las autoras no podían permitirse desafiar completamente a la ideología dominante, la desigualdad, la persecución de la heterodoxia religiosa y la herejía, la marginación étnica. Y probablemente no querían. Su protesta, si es que se arma, lo hace en un dispositivo adepto a lo hegemónico. Esto no impide que a veces sus escrituras disientan por su contenido y, por supuesto, siempre, por el hecho de escribir desde el otro lado de la diferencia sexual. Sin embargo, el escenario de fondo es reconciliador. La escritura dramática no era como la escritura de libelos. Resortes «extrarracionales que mueven a la voluntad», como el de la novedad, constituyen la piedra de toque del teatro áureo y el resto de los productos culturales y noticias:

Todo ello se permitirá en aparentes audacias que no afecten al fondo de las creencias sobre las que se asienta la estructuración social de la monarquía absoluta; por el contrario, sirviéndose de esas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva a favor de lo establecido.¹⁸⁷

Pero, como decimos, dentro del mismo sistema cultural se transmiten opiniones que a veces lo contradicen, aunque sea parcialmente. A pesar de los fenómenos de ortodoxización en el plano sexual como el político, dentro de estos se produce un ritorelo hasta cierto punto creativo. Aunque algunas puedan considerarse más rompedoras que

¹⁸⁴ DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos*, pp. 78-79.

¹⁸⁵ HILL, Christopher, *El mundo trastornado. El ideario popular extremista de la revolución inglesa del siglo XVII* [1972], Madrid: Siglo XXI, 1983, p. 117.

¹⁸⁶ ZEMON DAVIS, Natalie, «Women on top», p. 407.

¹⁸⁷ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 458.

otras, las transgresiones son, como decimos, repeticiones de discursos que reelaboran sus códigos sin suponer una ruptura radical. A decir de Alicia Herráiz Gutiérrez al referirse a los personajes de Ana Caro, «las dramaturgas no actúan como un todo unitario, sino que los subalternos actúan de manera independiente y se enfrentan de distinta forma al poder dominante».¹⁸⁸

El ritornelo que en estos textos se da no es transgresor en un sentido total, sino que implica una pequeña modificación del discurso, ya sea misógino o profemenino, en los códigos culturales y simbólicos del teatro barroco. No estamos ante una desterritorialización como la que Deleuze y Guattari ven en algunos ejemplos de arte y literatura modernistas, sino, más bien, ante una iteración moderada, continua y progresiva. Esta repetición sí ofrece, sin embargo, una serie de estrategias subversivas que se localizan en distintas partes de los textos y paratextos teatrales. De ellas destacan los *argumentum ad verecundiam* y el *argumentum ad feminam*, que Lewandowska ha relacionado con la escritura religiosa y sus prólogos.¹⁸⁹ En cambio, nosotros hemos considerado que dichas estrategias de autorización no suceden tan solo en el espacio intramuros, sino que se dan en la forma y el contenido de piezas de teatro de todo tipo, perteneciente a escritoras modernas religiosas y seculares. Tal vez resulta más exacto hablar de «retórica de feminidad», puesto que la constante es la búsqueda de diferentes recursos para incidir en la autorización de la escritura femenina y en la autorización femenina por medio de la escritura. Sostenemos aquí, por tanto, que la retórica de feminidad es un ritornelo y se da más como estrategia de disimulación que como transgresión radical.

Encontramos un ejemplo muy posterior de este tipo de ritornelo o transgresión suavizada en *Les Ondines. Un conte moral* (1768), una obra de proto ciencia ficción escrita por Anne-Marie Roumier Robert (Madame Robert). La narración describe cómo una utopía feminista se transforma en distopía cuando la heroína se enamora. Se reafirma el ideal de amor familiar patriarcal, modestia y candor femenino:

¹⁸⁸ HERRÁIZ GUTIÉRREZ, Alicia, «Donaires femeninos el tratamiento de la figura del gracioso por parte de las dramaturgas del siglo de oro», en ADELAIDA FLORES BORJABAD, Salud, PÉREZ CABAÑA, Rosario (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*, Madrid: Dykinson, 2021, p. 397.

¹⁸⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 419-422.

In an enlightened kingdom, so the story seems to go, the monarch is male, the rule is love, and women are submissive. [...] Not that she had that savage air which drives away love and dulls beauty, but rather the sweet, innocent, childlike modesty that inspires respect at the same time that it inflames desire.¹⁹⁰

El ideal que se plantea en muchas de estas obras propone una ruptura inicial de las leyes patriarcales que se termina anulando. El orden final pone cierre a la transformación de las normas sociosexuales, de modo que «the radical Other is integrated into a model of progress».¹⁹¹ Se vuelve, en definitiva, a una apología de la hegemonía francesa del momento, algo similar a lo que sucede en las comedias que hemos visto en nuestro corpus. Sin embargo, también tiene lugar aquí el recurso a la táctica por la estrategia. La práctica de escritura femenina se lleva a cabo en un escenario concreto donde caben diferentes propuestas discursivas misóginas y propagandísticas, en un dispositivo, el teatro, que los propicia igual que hace posible la mencionada práctica. Las mujeres aprovechan el recurso de la escritura teatral para vehicular su expresión de la mejor manera que pueden. Algunas, como sor Juana Inés de la Cruz, con más claridad y recursos. Se recurre, pues, a lo mayor, el dispositivo teatral, para hacer llegar lo menor, en un uso rizomático del poder, desterritorializante en la medida en que quien escribe es una mujer.

Otra posible ilustración de la transgresión matizada o ritornelo: Bartolomé Clavero sostenía que durante la Edad Moderna existió una indistinción operativa entre delito y pecado.¹⁹² Aunque la transgresión se producía, no era su naturaleza infalible o exacta. La infalibilidad, propia del siglo XIX,¹⁹³ ayuda a forjar una noción posterior, más cercana tal vez a una visión contemporánea que la concibe como ruptura radical, pero anacrónica con respecto al siglo XVII. Esta mencionada indistinción, presente en la tradición escolástica de raíz medieval, se basaba en la recursividad de unos textos canónicos – patrística y doctrina cristiana, principios jurídicos, filosofía natural – a partir de los que se irían asentando normas modificables en función de la cultura, sociedad, autoridad secular, religiosa, local y estatal. El mismo fenómeno de que la escritura canónica ligada al principio de autoridad se va disseminando, ocurre tanto en la escolástica como en la justicia moderna. Esto nos permite entender que se trata de un proceso generalizado en el que la diferencia tiene lugar con la repetición, es decir, con el ritornelo. Así pues, la transgresión

¹⁹⁰ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, pp. 176-177.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 183.

¹⁹² CLAVERO, Bartolomé, «Delito y pecado», p. 64.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 65.

nunca es definitiva. En lugar de eso, tiene lugar una diferenciación continua en una escritura cuya característica primordial es la ambivalencia entre la ortodoxización y la ruptura de normas, lo que se aprecia con facilidad en la cristianización del discurso profemenino. Pero este es un camino de ida y vuelta, ya que la cadencia profemenina hispana no se entendería separadamente del cristianismo católico y, por consiguiente, también cabe hablar de una hibridación o deconstrucción escrita del cristianismo a través de la escritura femenina. Por tanto, la tesis de Maravall resulta demasiado escueta:

Los poderosos habitan en ella [la ciudad del siglo XVII] y desde ella promueven el desarrollo de una cultura barroca en defensa de sus intereses; los de abajo se incorporan al medio urbano, los unos porque favorece sus posibilidades de protesta – que, desde luego, es en él donde mejor pueden ejercerse –, los otros porque es allí donde los resortes culturales del Barroco les presentan vías de integración.¹⁹⁴

3.1. Escribir fuera de lugar: *Dulle Griet* y la publicidad híbrida

La controversia teatral áurea, una polémica centrada en la dimensión moral, sexual y carnal de la imagen femenina, es la mejor prueba a favor del teatro como vector de opiniones: «Like modern censorship regimes, the moral guardians of the past were more worried about sex than violence».¹⁹⁵ Al consistir en una representación ante una audiencia, la relación del teatro con dicha circulación de ideas nos parece tan directa como en otros soportes escritos recitados ante una multitud no necesariamente alfabetizada, como era el caso de los sermones, impresos menores, etcétera. La estructura formal de este dispositivo cultural y su relación histórica y transnacional con las instituciones del poder, la corte y la iglesia, hace que este género se haya interpretado en ocasiones teniendo en cuenta la recepción masificada de un mensaje relacionado con el *statu quo*.

Harold Bloom decía que la gran obra que uno consigue escribir es la angustia,¹⁹⁶ pero con esta expresión parecía querer ignorar que, junto con la dimensión estética, la literatura se presta, con frecuencia e independientemente de si pertenece o no a un canon, a una angustia política y a lo que hemos denominado opinión. La angustia no es tan solo individual, sino también colectiva o social. Al igual que la literatura médica, las

¹⁹⁴ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 267.

¹⁹⁵ BERGMAN, Ted L., *The Criminal Baroque*, p. 36.

¹⁹⁶ BLOOM, Harold, *El canon occidental*, p. 18.

pragmáticas, los sermones y otros documentos, la escritura de ficción posee la propiedad, consciente o no, de integrar opiniones que trasladan el asunto a un plano social.¹⁹⁷

En este sentido, nos hacemos eco de un debate sobre la tensión entre poder y opinión pública, cómo llegaba a la audiencia del teatro barroco y cómo recibía su mensaje. Se trata de la crítica que Ted L. L. Bergman ha hecho de la posición de José Antonio Maravall, sobre el teatro como vehículo exclusivo de propaganda. Esta visión reduccionista estaba presente en algunas interpretaciones de Habermas sobre la publicidad representativa barroca.¹⁹⁸ En cambio, Bergman proponía una reinterpretación del teatro como medio de emisión de opiniones políticas no necesariamente relacionadas con un mensaje hegemónico. En lugar de eso, plantea una visión transversal del poder en el Barroco hispano, cuya imagen tradicional ha sido la de un poder estático. Esta perspectiva no es incompatible con la comprensión intensional del campo de lo político que propone Carl Schmitt, basándose en la oposición de dos conceptos afectivos y muy influido por Hobbes: la teoría de amigo-enemigo.¹⁹⁹

Aunque Habermas, en un intento de mostrar su poca relevancia en la Edad Moderna, dijese que Shakespeare no menciona el término ‘opinión’, otros muchos sí lo hacían con frecuencia.²⁰⁰ Diego de Saavedra Fajardo la describió como un terreno conflictivo, habitado por la apariencia, alejado del conocimiento, la ciencia y la verdad: «Tan disconformes opiniones y pareceres como hay en los hombres, comprendiendo cada uno diversamente las cosas. Así de ellas no podemos afirmar que son, sino decir solamente que parecen, formando opinión y no ciencia».²⁰¹

Lo que nos interesa de este fragmento es el mencionado carácter conflictivo, contradictorio y plural de la opinión. A pesar de ir a la par de su desvalorización platónica, en esta época experimentó un auge a través de fenómenos como la mercantilización del comercio de noticias y la difusión de escrituras efímeras, lo que produjo un incremento general de la propagación de la escritura entre grupos muy diversos. Así lo afirmaba Maravall aludiendo a la preocupación de autores como Hobbes, Pascal o Lope, y también

¹⁹⁷ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 247.

¹⁹⁸ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 49, 69, 76. Aunque también menciona, a nuestro juicio, erróneamente, el supuesto desinfe de la fiesta barroca en la calle respecto a siglos anteriores.

¹⁹⁹ SCHMITT, Carl, «El concepto de lo político», en ZARRIA, S. M, MASCHKE, G. (eds.), «El concepto de lo político en Carl Schmitt. Versión de 1927», *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 22, 1, 2019, pp. 270-271. SCHMITT, Carl, *Teología política*, pp. 69-71.

²⁰⁰ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 124-5.

²⁰¹ SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, Barcelona: Planeta, 1988, *Empresa XLVI*, pp. 290-291.

de tacitistas y hombres políticos como Richelieu y Mazarino, por el aumento de la influencia popular. La élite cultural y política se venía alarmando, desde hacía más de un siglo, por la importancia cada vez mayor y menos controlable que cobraba el vulgo.²⁰² Una tensión análoga entre el desarrollo y su devaluación en ciertos ámbitos tuvo lugar con el concepto de imaginación, tan atacado por los moralistas.²⁰³ Esta desvalorización respondía, entre otras causas, a la mejora cultural de las clases medias y la reacción a su desarrollo. A pesar de su sintomático elitismo, estos pensadores tuvieron muy en cuenta la importancia del pueblo al señalar que la grandeza y el poder real dependían de la voluntad de sus súbditos.²⁰⁴ La tensión entre clases populares iletradas y el elitismo humanista, se refleja en el fomento del romance frente al latín, el abaratamiento y la difusión – con Aretino como pionero – de literatura e imágenes obscenas y anticlericales en forma de impresos y grabados proto-pornográficos, antes reservados a una élite. Estos poemillas e ilustraciones se convirtieron en transmisores de una opinión materialista y atea que aprovechaba la sexualización de las imágenes como reclamo.²⁰⁵

Distinta suerte tuvo el teatro femenino, aunque ello no impidió que fuese un medio de transmisión ideológica,²⁰⁶ como se comprueba también gracias al análisis de su infortunado destino escénico y editorial. La condición femenina de estas obras altera de manera fundamental su relación con la noción de publicidad, ya que, al no ser admitidas en la esfera literaria, las autoras constituían una comunidad periférica y dispersa de escribientes. La complejización de su dimensión pública no anula la capacidad emisora de opinión de esta escritura, aunque para analizarla hemos tenido que recurrir a una perspectiva de género que convendría aplicar también al teatro masculino.²⁰⁷

²⁰² MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, pp. 214-223; MARTÍNEZ BERMEJO, Saúl, *Tácito leído. Prácticas lectoras y fundamentos intelectuales de la recepción de Tácito en la Edad Moderna* (tesis doctoral), dir. Pablo Fernández Albaladejo, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009, p. 12.

²⁰³ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Leer y oír leer*, p. 185.

²⁰⁴ SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, pp. 243-249. Para una problematización más profunda de la idea de ‘pueblo’, vinculada al nacionalismo romántico y al primitivismo cultural, véase: FRANCESCO, Benigno, *Las palabras del tiempo*, pp. 140-141.

²⁰⁵ FINDLEN, Paula, «Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy», en HUNT, Lynn (ed.), *The invention of pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1998, pp. 65-90. Aretino es un antecedente del Marqués de Sade en sus reflexiones sobre el materialismo y el recurso a la pornografía como vía de expresión de los inicios del pensamiento libertino, que tiene su apogeo en publicaciones como el *Teofrasto redivivo*.

²⁰⁶ No entendemos ideología en un sentido peyorativo, sino al contrario, en relación con la escritura como esa dimensión discursiva que inevitablemente posee todo texto.

²⁰⁷ Las reflexiones sobre masculinidad aún no han echado la vista atrás hacia la historia como sí ha hecho la teoría feminista. En ese sentido, iniciativas como el Congreso «Repensar las Masculinidades» del CCCB celebrado en el marco de la Conferencia Internacional Men in Movement (2017-2022), son pioneras, pero aún están enmarcadas en un contexto contemporáneo.

La diferencia en la recepción de las obras femeninas se aprecia particularmente en la ausencia de información detallada sobre representación y recepción, así como, en muchos casos, la inexistencia de datos al respecto, lo que impide que pueda determinarse si la obra llegó a representarse o permaneció inédita, como ocurrió con el manuscrito de María Igual, el único de su autora que se salvó del fuego. Aunque el hecho de que se trate de fuentes femeninas transforme su relación con el concepto de lo público, dicha categoría sigue siendo esencial para entender la segregación sexual en el campo de la cultura. Por este motivo, no creemos que haya que descartar dicho concepto, sino, más bien, flexibilizarlo para evitar caer ingenuamente en la distinción que pretendemos problematizar.

Lo público en relación con la dimensión social de la escritura ha sido tratado por Armando Petrucci. Desarrollando la limitada noción tradicional que asociaba la escritura pública con la epigrafía y las inscripciones monumentales, Petrucci propuso entenderla como escritura expuesta en un sentido más amplio, es decir, como una escritura que podía leerse en «espacios públicos, abiertos o cerrados, a través de un acto de lectura múltiple – efectuado por un grupo o una multitud – cuyo texto estuviese escrito o dispuesto en una superficie a cierta distancia».²⁰⁸

A partir de la redefinición de Petrucci, Antonio Castillo Gómez ha centrado sus investigaciones en la escritura pública – tanto expuesta como efímera, leída en voz alta o vendida por buhoneros – producida en el espacio urbano de la calle, haciendo hincapié en la libertad de movimientos, accesibilidad e inclusión social ligadas a dicho espacio en el que personas de diferentes clases sociales transitaban con relativa autonomía y a la emisión, en este mismo espacio, de opiniones disidentes y transgresoras por medio de escrituras ilegales y no oficiales.²⁰⁹ Ahora bien, el análisis realizado de la escritura dramática femenina contribuye a que podamos realizar dos puntualizaciones a las nociones anteriores, matizaciones que hemos ido anunciando y realizando a lo largo de este trabajo:

Por un lado, la completa libertad y autonomía de movimientos en el espacio urbano es discutible y cuestionable en el caso femenino, al menos, en la misma medida de la que

²⁰⁸ PETRUCCI, Armando, *La escritura: ideología y representación*, p. 25.

²⁰⁹ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Writings on the Streets: Ephemeral Texts and Public Space in the Early Modern Hispanic World», en LYONS, Martin, MARQUILHAS, Rita (eds.), *Approaches to the History of Written Culture, New Directions in Book History*, Sydney: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 73-96, p. 74.

gozaban los hombres. Cabe hablar, más bien, de una tensión inherente al desplazamiento de ciertos individuos marginalizados y señalados, en este caso, debido a su asignación sexual. Además, en función de su extracción social, las mujeres disponían de una mayor o menor movilidad – considérense casos como las vendedoras ambulantes, las tapadas, las prostitutas, etc. –, pero esto no impedía que fuesen objeto de estigmatizaciones y agresiones por su condición de mujeres. La generalización de las tapadas, la prohibición moral explícitamente dirigida a las mujeres de asistir a comedias, la segregación de las mujeres en la cazuela y la preocupación sobre la castidad femenina y el teatro son solo algunos ejemplos ilustrativos que aparecen en nuestro corpus.

La problematización del concepto de lo público debe comenzar, pues, por poner en crisis su carácter masculino, ya que olvida que la presencia en la calle era desigual en función de factores sociales y de género. Esto implicaba una serie de restricciones decisivas también para la exhibición de la escritura, en ocasiones, mucho más que las de la escritura subalterna masculina.²¹⁰ Las potenciales autoras eran objeto de potentísimos fenómenos de autocensura y denegación que reproducían a nivel individual la censura y la negación impuesta por discursos sociales diversos. Piénsese en las quemaduras individuales de obras completas de ficción inéditas. Por otro lado, se diluye la diferencia entre espacio público en el sentido estricto que lo asocia con la plaza y otros igualmente urbanos – que Habermas no señala como espacios de uso común o *gemeinlich*, aunque lo sean –²¹¹ como el convento, la corte, la iglesia, el palacio, incluso el espacio doméstico y familiar.

El teatro femenino permite y casi obliga a examinar estos otros espacios donde tenían lugar representaciones ante un público diverso. La audiencia del teatro femenino fue variada y oscilante, englobando al público callejero de autos y loas tales como las de Ana Caro, el público palatino de las comedias de sor Juana Inés de la Cruz, el del corral en el caso de los sainetes de Margarita Ruano y el espacio conventual donde representaban sus obras religiosas como sor Marcela y sor Francisca, entre otras tantas.

²¹⁰ La ausencia o desconocimiento de pasquines atribuidos a mujeres indica una menor participación femenina – o, al menos, una menor visibilización – en la escritura clandestina por razones de género. En lugar de ello, se ha estudiado la presencia de mujeres (en sus roles de esposas, monjas, etc.) como objeto de numerosísimos libelos difamatorios modernos. Sin embargo, hay casos puntuales, como señala Javier Ruiz Astiz a propósito de Isabel Ramírez (1588) y Blanca del Campo (1777), autoras de libelos, que indican una posible línea de investigación futura: RUIZ ASTIZ, Javier, «Libelos y pasquines en la Navarra moderna: análisis y estudio del protagonismo de las mujeres», en CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, ORTIZ DE ZÁRATE, Amalia (eds.), *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*, Sevilla: Arcibel, 2008, p. 385.

²¹¹ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, p. 45.

En cada uno de estos lugares, las representaciones estaban dirigidas a una audiencia específica. Por lo tanto, aunque no encaje en la noción de público que lo limita al café burgués, sí cabe hablar de una porosidad entre espacios, de modo que, tarde o temprano, la opinión circularía gracias al movimiento de espectadores en las representaciones y a la lectura de las obras. En el caso del teatro conventual de sor Francisca de Santa Teresa, recordamos algunos versos que evidencian la posible asistencia de un público mixto y externo al convento. Así se lee en el *Coloquio para la víspera de Nochebuena* (1706):

SOR DAMIANA Y SOR ROSA – Si de los confesores / nada decimos, / en lugar del aplauso / nos darán silbo. / Ande acá que digo hola, / unas veces acuden, / otras se enojan.

SOR DAMIANA Y SOR ROSA – Unas veces se tardan / por los calores, / otras veces del frío / temen rigores. / Ande acá que digo hola, / pero para reñirnos / nada les toca.

En *Coloquio para la noche del Infante* (1708), se vuelve a mencionar la insatisfacción permanente de estos superiores y la imposibilidad de contentar su caprichoso anhelo de perfección:

Ahora volverá Templanza / con otro santo pretexto, / que dijo que volvería / estando todos perfectos. / Mas no volverá, discurro, / porque me parece esto / los señores confesores, / que siempre dicen severos: / «Cuando sean muy perfectas, / más a menudo vendremos». / Y perfectas a su gusto / jamás lo conseguiremos, / siempre quieren más y más, / conque nunca están contentos.²¹²

Para Habermas, el público barroco está formado por los súbditos del rey.²¹³ Esto se transforma y cobra matices en el teatro, pues ahora el vulgo es considerado consumidor de cultura a la vez que masa o población heterogénea, sedienta de noticias y generadora de discursos. Sin embargo, este público se mantiene en la medida en que su público sigue siendo, al menos, en el teatro comercial, el pueblo, adaptándose al nuevo gusto, adquiriendo una nueva importancia. Será este el público consumidor y portador de opiniones que despierte las preocupaciones de Fajardo, Hobbes y otros filósofos morales.

Para relativizar más los conceptos, queremos recordar la tendencia barroca a hacer del signo gráfico, tanto privado como público, algo ambiguo y elusivo, acorde con la

²¹² SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquio para la noche del Infante*, en ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro*, pp. 195-6; SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquios*, edición de M. Carmen Alarcón Román, p. 126.

²¹³ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 60-62, 104.

intencionalidad enigmática que se presta a una búsqueda de desciframiento para la cual había que contar con unas claves culturales elitistas, figuras retóricas procedentes del mundo clásico y humanista que, poco a poco se van filtrando y convirtiendo en clichés. La reducción intencionada de legibilidad muestra que ni la escritura pública era necesariamente sinónimo de accesibilidad ni la representación semiprivada lo era de un aislamiento total. Esto último puede comprobarse en el contenido pedagógico de muchas obras religiosas representadas en ceremonias de profesión de fe que asumían muchos de los lugares comunes y el estilo presente en el teatro comercial.

El cuestionamiento de la escritura pública gracias a la producción dramática femenina, así como la puesta en crisis del espacio y la opinión pública conducen a la misma conclusión: la relación de la escritura femenina con lo público difiere de la masculina porque la sexuación afecta a la naturaleza de este concepto pensado idealmente como neutral, es decir, masculino. La irrupción de la diferencia sexual en un espacio como este, muestra que la división entre lo privado y lo público no es ideal. *La Loca Meg*, personaje que da nombre a la obra de Brueghel el viejo *Dulle Griet* (1562) (fig. 73), ha sido interpretada por Natalie Zemon Davis como un ejemplo de *women-on-top*, el mencionado *topos* folclórico y cultural repetido en representaciones europeas preindustriales, donde una inversión temporal de los roles sociales asignados a los sexos se ponía en juego. *Dulle Griet* ilustra esta irrupción en un espacio tenido por indiferenciado, es decir, la irrupción fuera de lugar de la escritura femenina.²¹⁴ Además, la escasamente visibilizada dificultad de las mujeres para moverse por mentideros – con excepciones como el de representantes, aunque también se movían por ellos con cierta segregación –,²¹⁵ calles y plazas, con la misma libertad que los hombres, hacen del concepto aparentemente neutral del espacio público un término que tiende a ignorar la producción escrita femenina en otros ámbitos.²¹⁶ Es por esta razón que creemos que en ámbitos de recepción popular de la escritura, también habría que tener en cuenta la cuestión del género, entre otras cuestiones. En este sentido, el teatro sí es conocido por ser un espacio de recepción femenina.

²¹⁴ ZEMON DAVIS, Natalie, «Women on top», p. 400.

²¹⁵ MORENO SÁNCHEZ, Consuelo, «Los mentideros de Madrid», pp. 166-169.

²¹⁶ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Leer en la calle: coplas, avisos y panfletos áureos», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, 2005, p. 28.

En la producción teatral áurea, controlada de manera irregular por la censura inquisitorial y civil, había márgenes estrechos para la emisión de opiniones contrarias a un interés general supuesto. Estas opiniones se transmitían, aunque no llegaban a un público amplio. Cabe preguntar por lo que pudieron pensar los espectadores de esas obras escritas por mujeres, más allá de las escuetas alusiones a su fama por parte de colegas dramaturgos como Matos Fragoso cuando cita, en la jornada segunda de *La corsaria catalana*, *El conde Partinuplés* de Ana Caro.²¹⁷



Figura 65. Pieter Brueghel el Viejo, *Dulle Griet* (Mad Meg) (1562), Museo Mayer van den Bergh, Amberes. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Dulle_Griet#/media/Archivo:Mad_meg.jpg> (Acceso: 02/02/2023).

²¹⁷ MATOS FRAGOSO, Juan de, *La corsaria catalana*, Madrid: Antonio Sanz, 1745, fol. 15v. Disponible en: <<https://archive.org/details/A25014109/page/n15/mode/2up?view=theater>> (Acceso: 12/12/2022). En la Biblioteca Nacional se conserva una edición sin datos editoriales: T/6399; Cfr. BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, p. 71.

Ted L. L. Bergman explica cómo era a menudo la fiesta del Corpus: masiva y violenta. Ello no suponía tan solo una confirmación propagandística del catolicismo y la eucaristía, sino que la festividad se usaba como pretexto para el desenfreno, generando violencia y caos social. Bergman constata un incremento de la prostitución callejera en días festivos, así como peleas y cuchilladas entre miembros de distintas clases sociales.²¹⁸ Sirva esta descripción para contextualizar el escenario urbano de recepción de las obras breves de Ana Caro representadas en el Corpus de Sevilla.

Ejemplo de la recepción femenina del teatro es la máscara de sor Francisca de Santa Teresa, que reproducía desde la forma de una relación festiva una representación teatral escrita posiblemente por la misma autora, escenificada en el convento de trinitarias descalzas del que fueron religiosas ella y sor Marcela de San Félix. La máscara, además de incluir elementos jocosos y elogiar la figura de un joven Carlos II, alude a la propia autora, como era costumbre en este tipo de teatro religioso. Al mismo tiempo, reproduce una escena festiva bien conocida que normalmente era celebrada en espacios públicos y constituía una de las ostentaciones del poder real.

Lamentablemente no contamos con impresiones concretas de la recepción de la pieza de María de Zayas, ni con la de Ana Caro o Margarita Ruano, cuyas obras problematizan, como se ha visto, cuestiones relacionadas con la irrupción de ‘lo femenino’ en espacios fuera de lugar, comportamientos y roles de género, desplazamientos indebidos en la calle, rechazo activo de la misoginia y la transmisión de una opinión profemenina.

3. 2. Dos lecturas del teatro como vehículo social de la escritura

Tanto la investigación de Maravall como la de Ted. L. L. Bergman parten de la convicción de que el teatro áureo sirvió como medio de circulación de opiniones. Maravall insertaba esta idea en su teoría del teatro como agente generador de propaganda a través de campañas de entretenimiento dirigidas a una proto-sociedad de consumo masivo. Pero la crítica de Bergman no gira en torno a esta idea, sino que plantea una complejización en el proceso de transmisión. Dicho proceso concierne a la relación entre los dramaturgos cómplices, la voluntad de la clase dirigente y la reacción del público receptor, y su

²¹⁸ BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, pp. 163-4.

carácter elaborado da a entender que la tesis clásica de Maravall se sustentaba sobre unas dicotomías que conciben el poder y la confrontación de manera binaria.

El autor desarrolló su argumento poniendo en juego varias ideas sobre la teatralización de la violencia dentro y fuera del tablado. La tesis central de Bergman es que el teatro fracasó como mecanismo de control social. Obsesionados con el problema de la sexualidad, los moralistas ignoraron otras conductas asociadas con la violencia entre hombres. Al servir como motor de entretenimiento, su carácter apaciguador no funcionaba de manera exhaustiva. Esto puede compararse con la ineficacia de la censura.²¹⁹ El teatro no se ajustaba, pues, a la finalidad que en ocasiones pretendía tener: una función pedagógica procedente de la tradición clásica.²²⁰ Esta idea del fracaso de un adoctrinamiento deseado se elabora desde el concepto de desengaño, que conecta con nuestro corpus, y al que Bergman otorga una dimensión política: el desengaño de las instituciones es un reflejo de la crisis social. Así pues, una serie de críticas, a veces soterradas y a veces elaboradas a modo de mofa hacia el rey y la nobleza, subyacen a la representación de la unión entre criminalidad y aristocracia, lo cual reflejaba una tensión presente también en la corte.²²¹

Siguiendo la pista de Bryan Reynolds y con el fin de desmontar la tesis de Maravall, Bergman recurre a Félix Guattari, a quien hemos citado para introducir la noción de ritornelo. En el ámbito de la psiquiatría, Guattari planteaba una comprensión transversal del poder que permitiese abordarlo de una manera distinta a su anquilosamiento entre dos polos, en una jerarquía hierática. Al contrario, Guattari quería explicar las relaciones entre psiquiatría y capitalismo teniendo en cuenta que el poder no está localizado en un lugar concreto y fijo, sino que va fluctuando y habita cada aspecto de la institución.

Reynolds y, después, Bergman, han querido trasladar al contexto moderno esta concepción del poder, sustituyendo la visión clásica de la transformación social en la escritura teatral por otra más compleja. Esta aplicación de transversalidad a la Edad Moderna es algo que podría haber hecho Foucault, pero, en lugar de hacerlo, describió una transición entre dos tipos de poder: el poder jerárquico vinculado al rey y al castigo físico, simbólico y teatralizado del criminal, por un lado; y, por otro, el poder de la vigilancia, transversal y deslocalizado, relacionado con el sistema burocrático. Sin

²¹⁹ ROLDÁN PÉREZ, Antonio, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», pp. 120-6.

²²⁰ BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, pp. 129, 234.

²²¹ *Ibidem*, pp. 53, 73.

embargo, la transversalidad del poder estaba presente en la Edad Moderna y la visión de Foucault en ese aspecto era tan ideal y estática como la que pudo tener Maravall.²²²

Más allá de la dicotomía entre propaganda y opinión, la actividad teatral de las autoras de comedias y la escritura y condiciones de representación de las dramaturgas muestran la no unidireccionalidad del poder: de las primeras, sirva de ejemplo la polémica que circuló alrededor de numerosas autoras como María de Navas (1666-1721), acusada de comportamiento deshonesto y vida desordenada; María Álvarez (1664-1692), detenida antes de escenificar una de sus actuaciones; o Margarita Ruano (¿-1702), quien en 1687 fue acusada de comportamiento escandaloso durante el carnaval.²²³ Ejemplos de rebeldía, desorden social y violencia en el teatro.

Los manuscritos de Leonor de la Cueva y Silva y María Igual, pertenecientes a la nobleza, forman parte de una producción caracterizada por su carácter inédito. María Igual, al igual que sor Marcela de San Félix, llegó a quemar parte de sus escritos. En todas estas mujeres, profesionales o no, se observa un cruzamiento constante entre su condición de mujer y los conflictos autoriales que ello genera y su extracción sociocultural. Por otra parte, los autos y loas de sor Juana Inés de la Cruz son parte de una producción de escritos dramáticos que combinan elementos de propaganda político-religiosa y expresión literaria. No obstante, si observamos la totalidad de su producción escrita, sobre todo, la *Respuesta a Sor Filotea* y la *Autodefensa espiritual*, su posición autorial adquiere otro sentido, más complejo.

Por otro lado, el caos generado en una ocasión en Semana Santa y mencionado por Bergman – en cuya teatralidad festiva las prostitutas aprovechaban para hacer caja, se producían acuchillamientos y agresiones – no reforzaba la jerarquía, pero tampoco la cuestionaba. La existencia de este caos implicaba que la jerarquía no funcionaba todo lo bien que, al parecer, proponía la maquinaria propagandística. Otro tanto sucedía en el carnaval y en el Corpus, fiesta donde se producían altercados entre ciudadanos de distintas clases sociales.

Paralelamente, se producían luchas de poder entre diferentes instituciones como la audiencia, el cabildo, la Inquisición y la nobleza local. Todo este caos no era un modo utópico o completamente transgresor de subvertir el orden, sino un pico de violencia

²²² *Ibidem*, pp. 20, 27; FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [1975], Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, pp. 29-48.

²²³ Véase Anexos I y II.

donde se manifestaban tensiones sociales, por supuesto, pero no de un modo unitario.²²⁴ Igual que sirve para explicar el caos social, la noción transversal guattariana del poder nos sirve para entender la opinión como un entramado incoherente las más de las veces, múltiple, no decididamente revolucionario, pero tampoco pasivo. Conclusiones similares se pueden extraer de la «guerra de papel» que se produjo en ciertos núcleos urbanos – destacan Sevilla y Granada – con motivo del acalorado debate entre religiosos de diferentes órdenes, sobre todo, franciscanos y dominicos, sobre la inmaculada concepción de la virgen.²²⁵

La noción dicotómica del poder ni siquiera explica el teatro como generador bidireccional de opiniones desde el poeta hacia la audiencia más la reacción de esta. No se trata de que el teatro fracasara en su intención de controlar a las masas generadoras de caos social. Más bien, los propios dramaturgos no cumplían con el supuesto mensaje aleccionador por parte de la monarquía como cúspide de la jerarquía social, a su vez, amenazada por el desorden institucional. Si bien las figuras de gran autoridad como el rey eran incuestionables, una serie de influencias e intrigas se desarrollaba bajo estas, ejerciendo presión y promoviendo una realidad social y política mucho más inestable de lo que pretendía transmitir el mensaje conservador de final de comedia. En este sentido, Bergman señala la diferencia entre la escritura dramática – que cuenta con resolución reconciliadora – y la performatividad de la obra – pues la representación desmiente la hipótesis integradora de los textos.²²⁶

La escritura dramática femenina ha confirmado la dependencia de la cultura escrita respecto de las redes de patronazgo. Pero eso no explica todo lo relativo a la generación y recepción de opiniones. Muchas obras contienen comportamientos antiautoritarios con los que la audiencia podía llegar a congeniar.²²⁷ El teatro áureo femenino también fue un dispositivo fallido de control social, reflejo de la mezcolanza de individuos de entornos marginados con otros de clases privilegiadas y de luchas entre pendencieros cuya defensa

²²⁴ BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, pp. 47-75, 159-164.

²²⁵ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «Défense et critiques de l'Immaculée conception: écriture et événement dans la première moitié du XVII^e siècle», en RIVALAN GUÉGO, Christine, RODRIGUES, Denis (dirs.), *L'Écho de l'événement. Du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 63.

²²⁶ BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, p. 160. «Even if poets, playwrights, editors, and censors were consciously harnessing jácaras as in some sort of 'subversion/containment operation,' as Reynolds calls it, there are facts about the performance space that make this operation difficult to maintain. This is true even under a most simplistic understanding of the escape-valve hypothesis» (pp. 48-49).

²²⁷ *Ibidem*, pp. 31-2, 81.

del imperio era más que problemática: «Overwhelming realism includes elements that undermine the propagandistic message of a play».²²⁸

Aunque soportes escritos como avisos se han estudiado como la expresión escrita de descontento con las instancias de poder y de la idea de una «pobre España desdichada»,²²⁹ no ha ocurrido lo mismo con la circulación de opiniones díscolas en el teatro,²³⁰ y mucho menos aún en el teatro femenino. A diferencia de Bergman, que sí reconoce la insuficiencia de la interpretación unidireccional del teatro, Maravall sostenía que el teatro era un intento de poner freno a la inestabilidad social a través de una anestesia cultural aplicable a clases heterogéneas masificadas en el corral. La irrupción en el espacio urbano de una masa anónima – anticipando a Le Bon, Freud y Ortega, pero también a Adorno, Horkheimer y Debord – conllevó, para este autor, el desarrollo de una industria acorde con sus necesidades, apologética con la monarquía bajo una defensa del gusto vulgar.²³¹

Bergman vuelve a la cuestión sobre si géneros como la comedia de valentón son modos de protesta social, piezas propagandísticas o algo diferente que no encaja en el modelo binario de Maravall. El teatro partidario de la monarquía portuguesa sería otro ejemplo. Mientras que Valladares señalaba la importancia del teatro jesuítico y el núcleo de Évora alrededor de la visita del nuevo rey en 1643,²³² nuestro corpus comprende una serie de dramaturgas como sor Violante, sor María do Ceo, Ángela de Acevedo y Joanna Josefa de Menezes, no mencionadas por este autor. La escritura de la máscara de sor Francisca en plena decadencia de la *imago* monárquica durante el reinado de Carlos II vendría a ser un humilde y patético intento por mantenerla.

La mofa de la corrupción en el entreacto de Feliciano mostraba la importancia del suceso acaecido al ministro Calderón, cabeza de turco usado por Olivares para expiar la corrupción del reinado anterior a Felipe IV.²³³ La imagen de don Rodrigo sería recibida de manera desigual por el público asistente a su muerte teatralizada en la Plaza Mayor, pues pasó de ser la imagen de un criminal odiado a revestir las características de un penitente, un pecador arrepentido, un mártir.²³⁴ El entreacto de Feliciano se burla de la

²²⁸ *Ibidem*, p. 161.

²²⁹ MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, p. 88.

²³⁰ BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, p. 124.

²³¹ *Ibidem*, pp. 227, 301.

²³² VALLADARES, Rafael, *Teatro en la guerra*, p. 43.

²³³ REINA RUIZ, M., «De orgia y bacanal a sátira política», p. 120.

²³⁴ *Ibidem*, pp. 184-198.

figura del rey animalizándolo, asunto que ha sido tratado de otro modo en piezas que vinculan la figura del rey y noble con la del criminal.²³⁵ La comparación del noble y el criminal ocurre también en una comedia de sor Juana Inés de la Cruz donde una pelea callejera entre nobles y pícaros desencadena la trama.²³⁶ La escritura de la máscara de sor Francisca en plena decadencia de la *imago* monárquica durante el reinado de Carlos II vendría a ser un humilde y desesperado intento por mantenerla.

Concebir la oposición y el conflicto político como una disyunción excluyente entre propaganda y disidencia no deja espacio libre para otro tipo de voces, más sutiles, presentes en la escritura y actividad cultural femenina. Entender el público áureo como un conjunto de espectadores pasivos y sin herramientas para interpretar la industria cultural fuera de un subjetivismo conducido por las élites tampoco tiene en cuenta que el efecto de la propaganda no era siempre el mismo y que ni siquiera solía cumplirse la presunta labor propagandística. Si bien existía una voluntad de control por parte de ciertas autoridades y dicha voluntad se trataba de canalizar a través del teatro, el conductismo, por un lado, funcionaba solo a medias y, por otro, no siempre se llegaba a fabricar. Pensemos en los textos dramáticos, en sus recursos profemeninos. La escala de grises que hemos visto en ellos no se comprende desde la disyunción exclusiva.

Una sociedad del espectáculo, proto-industria de masas gobernada por el subjetivismo radical no está necesariamente exenta de una dosis de agitación social. En este sentido, nos parece acertada y conveniente pensar en una transversalidad del poder. Además, esto permite ver elementos disonantes en el texto y el espectáculo teatral de nuestro corpus, tanto de dramaturgas como de autoras de comedias.

Si tuviésemos que dar una descripción de lo que para Maravall era la propaganda del Barroco hispano, diríamos que esta consiste en un uso de los medios de comunicación que emitían una serie de mensajes apaciguadores, disponiendo o tratando de modelar psicológicamente a un público masivo para que este pensase y actuase de acuerdo con la voluntad del régimen. El papel del teatro en este uso era el de ser uno de los medios utilizados para este fin. Sin embargo, sus sucesivas prohibiciones, la prolongada controversia áurea y los distintos conflictos derivados, muestran la incompletitud y unilateralidad de esta interpretación, la cual no tiene en cuenta como debiera el fracaso

²³⁵ BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, pp. 200-232.

²³⁶ La pendencia como lugar común del Siglo de Oro español. CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa-Amor es más laberinto*, pp. 151 y ss.

de la voluntad aleccionadora de un poder que ya de por sí no era único. Esta matización es indispensable para entender la complejidad del circuito comunicativo al que nos estamos refiriendo.

3. 3. Contaminación discursiva en escena: un espacio para la escritura liminar

Si bien la sociedad aurisecular y su teatro no eran medios libres de expresión ni vehículos de un pensamiento crítico universalmente difundido y respondido por los ciudadanos, la censura y la represión ideológica no impidieron la contaminación, tanto en los textos como en su representación, de conductas, puntos de vista y opiniones que rompían la unidad ideal de la monarquía católica y otros discursos relacionados. Lo hemos visto en el desengaño de las autoras respecto de instituciones como el matrimonio, en las actitudes y menciones a la heterodoxia, en la subversión de tópicos como el protagonismo de Eva en la caída del hombre del paraíso, en su defensa de la mujer culta y agente de la escritura, etc. Estas grietas rompen la supuesta unicidad del discurso patriarcal. Yendo más lejos, ningún discurso, por muy oficial que sea, puede alcanzar una coherencia total y eso es lo que defendemos en el presente trabajo. Nos interesa la fisura que en la propia opinión escrita – esté o no controlada por un censor externo al texto, haya sido o no impresa, representada o circule de forma clandestina – inevitablemente se produce.

Resultan esclarecedoras las palabras de Pierre Bourdieu sobre las encuestas de opinión del siglo XX. Estas actúan como indicador de una falsa imagen de coherencia discursiva con pretensiones de conquistar un sentido unitario: «*Quelque chose qui peut se formuler en discours avec une certaine prétension à la cohérence. Cette définition de l'opinion n'est pas mon opinion sur l'opinion. C'est simplement l'explicitation de la définition que mettent en oeuvre les sondages*».²³⁷ Para Bourdieu, las opiniones son un conjunto de fuerzas que despunta en momentos de crisis política, lo cual entronca con la redefinición del concepto que hemos sostenido en otros capítulos:

Dans les situations où se constitue l'opinion, en particulier les situations de crise, les gens sont devant des opinions constituées, des opinions soutenues par des groupes, en sorte que choisir entre des opinions c'est très évidemment choisir entre des groupes. Tel est le principe de l'effet de politisation qui produit la crise.²³⁸

²³⁷ BOURDIEU, Pierre, «L'opinion politique n'existe pas», en BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris: Minuit, 2002, p. 334.

²³⁸ *Ibidem*, p. 231.

Se ha dicho que el teatro del siglo XVII funciona como puesta en obra de la «publicidad representativa».²³⁹ Sin embargo, en *Subordinate Subjects*, Mihoko Suzuki ha combatido esta idea como única explicación del fenómeno teatral, proponiendo el teatro inglés del Seiscientos como un medio de circulación de opiniones a través de la imaginación y la ficción, un dispositivo cuyas espectadoras, como en España, también eran vistas como lascivas y adúlteras.²⁴⁰

La esfera literaria hispana y sus aledaños marginales como los conventos permitieron la existencia de escrituras femeninas que permearon la esfera pública. Sin embargo, no hay indicios de otras escrituras efímeras sediciosas similares a los *pamphlets* anglosajones o las *Petitions* firmadas por colectivos de mujeres. En el caso hispano, no tenemos noticias de la existencia de fenómenos generalizados de la escritura femenina de libelos, pues los que se han estudiado solían ser anónimos o firmados por hombres, salvo los dos casos que señalaba Ruiz Astiz, de Isabel Ramírez (1588) y Blanca del Campo (1777).²⁴¹ El único caso, además de estos, que conocemos de libelos femeninos es el de la mencionada María de Navas, actriz y autora de comedias, pero se trata de una falsa autoría.

Nuestro análisis del corpus teatral femenino ha requerido el uso de más conceptos que están en un campo semántico cercano: opiniones, discursos, ideologías, representaciones apologéticas, propaganda. Las obras estudiadas contienen una amplia variedad temática y discursiva, y ni la relación con la escritura presente en las incontables autorreferencias y estrategias de autorización, ni su contenido heterogéneo – tanto político como alusivo a la condición femenina –, se ajustan a conceptos unívocos. En cambio, presentan una hibridez específica. En el siguiente ejemplo, vemos cómo se unen la autorreferencialidad como escritora, la alusión al territorio andaluz y a España, y discursos sobre la pureza de la Inmaculada Concepción de la Virgen aplicada a la tierra:

Vuestras gracias dan deleite / regocijo y alegría; / Las de Venus en sus coros / Las celebran
sin envidia. / Mas la dulzura, mi Maya, / de vuestros versos y rimas / es la que ha llegado

²³⁹ HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica*, pp. 46-49. Habla de publicidad representativa asociándola a la figura del monarca y a la representación pública de su dominio, en un contexto donde para el autor alemán el ámbito de la publicidad no se concebía separadamente de la esfera privada; PERCEVAL, José María, *Opinión pública y publicidad (Siglo XVII)*, p. 80.

²⁴⁰ SUZUKI, Mihoko, *Subordinate Subjects. Gender, the Political Nation, and Literary Form in England, 1588-1688*, New York: Routledge, 2016, pp. 83-100, 208, 277.

²⁴¹ RUIZ ASTIZ, Javier, «Libelos y pasquines en la Navarra moderna: análisis y estudio del protagonismo de las mujeres», p. 385.

a la Alma / con suave melodía. / Celebren de hoy más las damas / de las béticas orillas / vuestras canciones suaves, / y amorosas poesías; / Que yo siempre por mi Maya / os celebraré en las mías; / Y diré, que Feliciana / Es de España hoy Maya viva. / Y porque mi buena suerte / debo al árbol de la vida / y a la que en su concepción, / y nacimiento fue limpia; / De plata y oro esta plancha / árbol célebre, y concepción sin mancha / bendijiste, señor, la tierra tuya; De ella apartaste el duro cautiverio.²⁴²

Desde el punto de vista de la circulación de las ideas, nuestro corpus textual se convierte a la vez en vector de opiniones contrarias pero no excluyentes, como la protesta profemenina contra el discurso de la honra y el encierro, sobre la que volvemos para recordar su dimensión política: «Qué mayor cuidado, dime, / que tener de puerta adentro / hermana, doncella y moza, / discreta, hermosa, y con ello / tan pobre, que es en el mundo / para la honra un tropiezo».²⁴³ Felisardo y su criado conversan sobre la importancia del cuidado de la casa, lo que permite a Ángela de Acevedo situar el tema de la comedia: el espacio doméstico como destino para la mujer, víctima de los hombres y obligada al encierro para guardarse de ellos. Este tema, repetido en comedias seculares y religiosas, da cabida al discurso sobre el destino de la mujer intelectual y guarda un componente autorreferencial y autobiográfico que no está presente en textos de autoría masculina.

Otras veces, el conflicto no se da porque el encierro sirve como solución a los problemas generados por la deshonor. Esta última afectaba, como es sabido, a todo el grupo familiar y no únicamente a la mujer concreta, constituyendo un dispositivo de control socio-sexual.²⁴⁴ Algunos temas de debate aparecen de modo soterrado y otros lo hacen en un tono más oficial. Suele ocurrir que el tono oficial se utiliza cuando no hay peligro de transgredir porque lo que se dice coincide con lo que debe ser dicho por los «fabricantes de opinión» en la oficialidad del espectáculo como «publicidad representativa».²⁴⁵ Donde lo que se dice está más oculto puede haber un cuestionamiento más radical.

El carácter ambiguo de estos textos no deja de ser, sin embargo, político. Es más, dichos textos están en el corazón de un fenómeno complejo que les permite transmitir discursos propagandísticos en la medida en que ensalzan ciertas figuras como el rey o la

²⁴² ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciana, *Segunda parte de la tragicomedia Los Jardines y Campos Sabeos*, Jornada 3, Acto 5, fol. 25r.

²⁴³ ACEVEDO, Ángela, *Dicha y desdicha del juego*, p. 5.

²⁴⁴ GASCÓN UCEDA, M^a Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», p. 637.

²⁴⁵ PERCEVAL, José María, *Opinión pública y publicidad (Siglo XVII)*, pp. 33-34, 43-44.

Inmaculada Concepción. Muestra de la propaganda real es, por ejemplo, la analizada *Máscara* de sor Francisca de Santa Teresa: «Con su padre acabe ya / y con Carlitos empieza / mi amor, que al padre es razón / sea el hijo quien hereda [...]. Pues el amor de la patria / tanto mueve sus lealtades».²⁴⁶

Igualmente, en esta escritura femenina, avalada, censurada, permitida y confeccionada por una élite sociocultural heterogénea y cambiante, el ritornelo era un proceso sutil de disidencia liminar como el que acabamos de describir, no de subversión explícita.²⁴⁷ Diferentes ideas se van sucediendo a lo largo de los textos dramáticos, unas apoyando posiciones políticas acordes con cierto desiderátum ideológico, otras yendo hacia perspectivas profemeninas desde las que las dramaturgas pueden justificar mejor su condición de escritoras. La crítica del matrimonio concertado y la defensa sistemática de valores contra la misoginia en las obras serían la punta del iceberg de esta disidencia, que era asumida, además, desde una vivencia en primera persona.

Un ejemplo interesante de esta defensa, ya que se produce en el teatro religioso y secular al mismo tiempo, es la mencionada subversión de la misoginia bíblica en autoras como sor Marcela de San Félix, – «Comen la fruta atrevidos»²⁴⁸ – sor Juana Inés de la Cruz – «Redentor verdadero / [...] de Adán satisfaga la malicia»²⁴⁹ – y María Igual – «De aquel pecado de Adán»²⁵⁰. Lectoras o no de la totalidad de las obras de la Querrela, las dramaturgas siguen la estela dejada por escritores como Juan Rodríguez del Padrón con *Triunfo de las donas* (¿1441?), como se ha tratado en el capítulo segundo del presente trabajo. Que un mismo motivo se repita en piezas con independencia de sus espacios de representación implica la difusión de las ideas a través de la escritura y una red discursiva que se fraguaba gracias a la lectura de impresos y manuscritos. El teatro es, pues, a la vez, instrumento de emisión y recepción de ideas.

Con todo, una disidencia en el dispositivo de sexualidad no va necesariamente acompañada de una contestación en otros ámbitos políticos. Ni siquiera el discurso profemenino es coherente consigo mismo, puesto que plantea soluciones conservadoras

²⁴⁶ SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro*, pp. 367, 369.

²⁴⁷ SINFIELD, Alan, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkeley: University of California Press, 1992; SMITH, Bruce R., «Reviewed Work: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading, by Alan Sinfield», *Shakespeare Quarterly*, 45, 1, 1994, pp. 115-117.

²⁴⁸ SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Coloquio espiritual titulado Muerte del Apetito*, en SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Obra Poética Completa*, Archivo de la RAE, F31-129, p. 47.

²⁴⁹ CRUZ, Sor Juana Inés de la, *El Cetro de José*, p. 157.

²⁵⁰ EGUAL, María, *Poesías*, fol. 26v.

a los problemas de género que tan rebeldemente ilumina. Así pues, autoras más tempranas como sor Juana de Jesús Ormaza, autora de festejos en un manuscrito de 1602 cuyo análisis relegamos a futuros trabajos, presentan una visión del pecado original más acorde con la tradición. «La mujer antojadiza le hizo a Adán tanto mal / que por ser él deleznal / se volvió polvo y ceniza»,²⁵¹ y volverá a ser María la entidad femenina que garantiza la redención.

De la misma forma que Bergman ve en las obras y su performatividad lo que él denomina, a partir de Miguel Martínez, «tensiones de clase»,²⁵² queremos llamar la atención sobre el hecho de que – algo que este autor no menciona en todo el trabajo – hay un constante cúmulo de tensiones de género relativas a la diferencia sexual rastreables en el teatro áureo, tanto femenino como masculino. Si el desengaño sirve de recurso a explicar la desilusión con las instituciones y con la política corrupta del imperio español, otro desengaño se pone en obra en las obras de ingenios femeninos. Uno directamente ligado al desamor como metáfora, ya no de enfermedad, sino de la desilusión con el destino cultural y social de las mujeres, relegado a la segregación, a la ignorancia, a permanecer en una domesticidad ilusoria, con miedo a salir a la calle y acabar convirtiéndose en una molesta y monstruosa *Dulle Griet*.

El desengaño que aparece en la escritura teatral femenina es muy diferente al desengaño masculino constatado por Bergman y al del *amor hereos*, porque sirve como imagen de un desencanto respecto de la propia condición femenina. Bergman analiza figuras picarescas, personajes viriles, valentones,²⁵³ nobles que pelean en representaciones y en la vida real, en el ruido de la festividad, espectáculos ideados para contentar a vagabundos y pobres, también habla del poder transversal inherente al castigo público.²⁵⁴ Sin embargo, no incluye a los personajes ideados por escritoras como Zayas, que recurren a la venganza, Feliciano Enríquez, a la mofa, Ángela de Acevedo, al discurso hagiográfico como huida de la agresión masculina o religiosas como sor Marcela, a la autoburla, entre otras. No aborda la cuestión del género en ningún caso y se centra en la violencia entre hombres de todas las clases.

²⁵¹ ORMAZA, Sor Juana de Jesús, *Danza para la Navidad*, en ORMAZA, Sor Juana de Jesús, *Libro de concetos espirituales*, Monasterio de Carmelitas Descalzas de Medina del Campo, Exp. n. 22, M-2, fol. 19.

²⁵² MARTÍNEZ, Miguel, *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016; BERGMAN, Ted L. L., *The Criminal Baroque*, p. 110.

²⁵³ *Ibidem*, pp. 114, 118.

²⁵⁴ *Ibidem*, pp. 140-152.

Al no poder hablar de una transgresión en un sentido revolucionario, sino más bien de una fisura liminar en la línea del texto que da lugar a otra cosa, preferimos remitir a esa desviación que constituye el ritornelo. La *women-on-top* es un motor de transformación no exenta de retrocesos.²⁵⁵ Todo esto confirma, una vez más, el carácter esencialmente híbrido de la opinión y los discursos presentes en los textos teatrales femeninos. Su dimensión literaria no exime su carácter político. No hay exclusión entre ambos polos, sino que este lenguaje del poder que tiene que ver con lo político y también con lo sexual se da transversalmente en estos textos.

Llegados a este punto, quisiéramos proponer una reflexión sobre el conflicto político como generador de opiniones que no deje de lado la visión transversal del poder que planteaba Bergman al hilo de la teoría de Guattari que hemos suscrito más arriba. La complejidad de las relaciones de poder en el entorno teatral femenino del Seiscientos hispano tiene lugar a la par que una efervescencia en el terreno de la opinión pública, con las objeciones que ya hemos hecho a este término. Si la opinión, como decía Bourdieu, surge con el conflicto, eso la acerca a la tesis de Schmitt sobre el origen de lo político: la confrontación múltiple de amigos y enemigos y, en su forma más aguda, la guerra.²⁵⁶ Antonio Castillo Gómez ha defendido una tesis similar para la Edad Moderna, destacando que la escritura de panfletos, coplas, carteles y libelos ha funcionado como medio de expresión de las crisis políticas del momento. Nos remitimos a su concepto de «guerra de papel», así como al de «acciones de escritura», de Béatrice Fraenkel.²⁵⁷

Para Carl Schmitt, aunque no compartamos sus tesis esencialistas sobre «el pueblo» y sus posturas decisionistas, la política es aquel terreno ineludible donde aparece el conflicto. Al igual que en Hobbes y otros filósofos morales y políticos de la Edad Moderna, la teoría política de la representación y del estado se construye sobre una base increíblemente barroca: el caos y la confrontación, la guerra entre unos y otros. El carácter pasional de las categorías amigo-enemigo revela que la política moderna presta gran atención a las pasiones del alma y se cimenta sobre una psicología.²⁵⁸ Bajo el racionalismo del estado subyace una sinrazón que a veces sale a la superficie y se manifiesta en actos como los muchos que caracterizaron el siglo XVII hispano.

²⁵⁵ ZEMON DAVIS, Natalie, «Women on top», p. 401.

²⁵⁶ SCHMITT, Carl, «El concepto de lo político de Carl Schmitt. Versión de 1927», pp. 271-283.

²⁵⁷ CASTILLO GÓMEZ, Antonio, «‘There are lots of papers going around’», pp. 230-242; FRAENKEL, Béatrice, «Actos de escritura. Cuando escribir es hacer», pp. 319-329.

²⁵⁸ SCHMITT, Carl, «El concepto de lo político de Carl Schmitt. Versión de 1927», p. 273.

La *Querelle de femmes*, fenómeno que abordábamos desde la historia de la escritura y desde la historia de las mujeres, se nos presenta ahora bajo una nueva luz, una vez puesto el acento en la circulación de opiniones. Entendíamos este amplio debate literario y político como el desencadenante de ciertas posturas profemeninas que abundan en la escritura teatral femenina. A esta comprensión se suma ahora el hecho de que, aunque no se trate de ninguna *guerra de papel* explícita, sí se da un posicionamiento a favor o en contra de posturas conflictivas. Tal vez, este fenómeno de respuesta progresiva a un debate lejano y repetido en el tiempo no sea tan llamativo en un sentido schmittiano estricto. No obstante, sigue siéndolo en la medida en que toda toma de posición a favor o en contra de algo implica la cuestión de amigo-enemigo, es decir, la posibilidad de una confrontación entre posturas, a veces, dentro de la misma obra, e incluso la conflictividad inherente a una misma postura. Aquí se cuestionan ciertos estereotipos de género y se defiende la agencia femenina de un modo sutil y, de nuevo, liminar, que pudo pasar desapercibido.

Los textos dramáticos femeninos son, por lo tanto, aunque no únicamente, escrituras de la disimulación. *El conde Partinuplés* de Ana Caro ofrece esta perspectiva caleidoscópica de opiniones a través de personajes tan confrontados como Aldora y Gaulín: «¿Qué te he hecho, / mujer, hombre o Satanás?»²⁵⁹ Incluso la propia Rosaura y su cambio de opinión sobre el matrimonio: «No sé si habré de elegir / a algún ingrato por dueño».²⁶⁰

El ‘vulgo’ receptor de teatro y lector; las dramaturgas, aparentemente pasivas en comparación con sus homónimos masculinos, todos estos agentes formaban parte del entramado donde convivían una representación simbólica de la monarquía, la iglesia y una serie de poderes que hacían presión. La transversalidad permite entender el poder fuera de la oposición entre autoridad y súbditos. Esto no significa que se ponga en duda el carácter representativo del poder real en el Barroco, al contrario. Pero sí se detecta un sistema de relaciones y redes, un comportamiento entre lo mayor o institucional y lo menor o marginal. La existencia moderna de este poder transversal no fue vista por Foucault, quien, en este sentido, parece seguir a Habermas al considerar el XVIII como un siglo de ruptura.

²⁵⁹ CARO MALLÉN, Ana, *El conde Partinuplés*, p. 118.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 87.

La importancia creciente de lo público en la Edad Moderna tiene que ver con el establecimiento del ‘vulgo’ como un grupo social con creciente interés en el consumo de cultura, escritura y arte como entretenimiento. Es más, el teatro juega un papel esencial en la difusión del arte entre las clases populares: el heterogéneo público consumidor de teatro, en el que se encuentra el ‘vulgo’ lopesco, está en el origen del moderno concepto de soberanía, ya que, con la renovación de la comedia nueva y la aparición de los corrales, el gusto del público amplio se establece como una de las condiciones de posibilidad de la producción de comedias. Esto implica una noción de soberanía estética que influye en la economía cultural y, a su vez, en la política.

El siglo XVII, aunque perteneciente al Antiguo Régimen, fue también un siglo de ruptura, y el del nacimiento de las teorías de la representación que dan lugar al derecho moderno, fundamento de la socialdemocracia. Junto con la visión de la opinión como conflicto, en la Edad Moderna, la soberanía se dibujaba a través del consumo de masas. Se diseña aquí una relación fundamental entre el monarca (representante) y el vulgo (soberano representado).²⁶¹

Según se manifiesta en el teatro femenino de dicha centuria, la opinión pública se caracterizaría por ser: a) híbrida, en la medida en que renuncia a la distinción segregadora de espacios; b) contradictoria y fragmentada, porque en un mismo soporte, texto o paratexto, se da una presencia no excluyente de opiniones, de publicidad representativa y, en definitiva, de discursos; c) conflictiva, ya que forma parte del terreno de lo político y transita el espacio de un soterrado conflicto político. La escritura femenina es un acto político. El conflicto se da en nuestro corpus con disimulo por razones sociales, de clase y género. El disimulo no impide el posicionamiento, sino que se vale del uso de la imaginación para la expresión de opiniones.

Que, en el espacio femenino de la escritura, la opinión no llegue a darse abiertamente como conflicto igual que en otros escritos como por ejemplo los libelos, se debe a varias razones: la posición social de las escritoras y su ideología de clase; el patronazgo de la escritura, que deriva en la confección de estrategias de publicación; la condición subordinada de las autoras y sus tensiones con la esfera pública. Dichas tensiones tienen que ver con la «ansiedad de castidad» que Suzuki advierte en el teatro inglés como «opened space for female behavior which men found genuinely threatening

²⁶¹ SCHMITT, Carl, *Teología política*, pp. 49, 91, 109.

to their construction of proper womanhood». Dicha «ansiedad» estaba ligada al desarrollo de la familia noble y burguesa en Europa, tanto bajo signo de Trento como en territorios protestantes.²⁶² Conviene recordar que María D. Martos utiliza el mismo término, «ansiedad», cuando se refiere a los conflictos de autoría femenina.²⁶³

Sin querer extendernos sobre el uso anacrónico de este término para el siglo XVII, que tal vez dice más de nuestro presente que de un pasado histórico que siempre se ve desde ojos tamizados por la imposibilidad de escapar de una perspectiva subjetiva y actual, podríamos centrarnos en su connotación. La ansiedad o la angustia remiten al miedo, un sentimiento mucho más universal. No es descabellado suponer que los ciudadanos europeos del siglo XVII tuviesen miedos en torno a la castidad femenina cuando la familia y su descendencia patrimonial debían sustentarse en dicha protección. Este tema es ineludible en las comedias y, en el caso de las de autoría femenina, tiene un tratamiento particular. Al igual que no están desligados de los roles de género, la ansiedad o el deseo de autoría de las dramaturgas tampoco lo están de ciertos privilegios de clase y aspiraciones burguesas y nobles²⁶⁴ a conquistar un cierto protagonismo en la esfera cultural.

²⁶² SUZUKI, Mihoko, *Subordinate Subjects*, p. 84.

²⁶³ MARTOS PÉREZ, María Dolores, «La voz poética», pp. 226, 239.

²⁶⁴ A pesar de las diferencias entre ambas posiciones sociales, reiteramos nuestra posición sobre la variedad social de este corpus de dramaturgas, por lo que no es posible, en nuestra opinión, situar a las dramaturgas en un punto fijo en la escala social. CRUZ, Anne J., «‘Si no fuere tu hija ilustre’», p. 358.

CONCLUSIONES



SOBRE CRIATURAS LIMINOIDES

¡Cuán lejos debió estar la verdadera España de la época de Calderón de tener estos rasgos homogéneos, deducidos de la lectura de unas comedias, unos poemas, unos tratados escritos con singular complacencia para lo que hoy llamaríamos ‘mundo oficial’!¹

Soy consciente del carácter ensayístico de este trabajo que, desde el inicio, ha traído más interrogantes que respuestas fijas. Es posible que esto se deba a mi formación y a mi interés en problematizar constantemente cualquier hallazgo o idea, lo cual creo que se plasma también en la naturaleza recursiva del texto. Dicho carácter de borrador conecta bien con sus conceptos estrella: la hibridez de la escritura femenina, su liminaridad y la dificultad para agrupar estas escrituras, que nos hace pensar en aquella reflexión de Borges sobre la imposibilidad de toda clasificación:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos [...]. Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. «El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente».²

Elegimos situar esta cita al final del trabajo y no al inicio, tal vez, para no disuadir al lector o a nosotros mismos del sentido de nuestra clasificación. Borges nos ofrece su ayuda dándonos la solución al problema que él mismo plantea. Es necesario elaborar clasificaciones humanas, aunque sean provisionales y fruto de una convención. Nos acordamos de nuevo de la expresión de Tiziana Plebani: escrituras caleidoscópicas. Y,

¹ CARO BAROJA, Julio, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid: Istmo, 1980, p. 45.

² BORGES, Jorge Luis, *El idioma analítico de John Wilkins* [1942], en BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, 1984, p. 708.

¿qué escritura no lo es? ¿qué grupo de cosas no forma una especie de laberinto? ¿qué hallazgo no es más que provisional?

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.³

I

En los textos examinados, la transgresión no tenía lugar sin su contrapartida de adhesión al poder hegemónico, de modo que se producía junto con una vuelta a la norma, ya fuese social, gráfica, política o sexual, aunque en todos los casos ese retorno se ve reflejado en el escrito. Cada texto contiene matices, apropiaciones de discurso que van fluctuando, opiniones que discurren a veces casi de manera independiente de sus autoras o de las que estas se desmarcan, consciente o inconscientemente. En todas estas autoras coexisten, por lo tanto, microelementos de transgresión y adhesión.

El objetivo de nuestro análisis ha sido, más allá de hacer un mapa general de la adhesión política o ideológica concreta de cada autora, prestar atención a los discursos que en su producción escrita se deslizan, considerándolos, lejos de lo puramente personal y ficcional, vectores políticos y argumentos de autorización. Esto nos ha servido para entender mejor el enfoque que las propias mujeres, mujeres con privilegio y posición para expresarlo, han hecho de algunos problemas que para su condición gráfico-sexual planteaba el siglo XVII. Que, tras examinar el corpus, no concibamos la transgresión como un concepto fijo, sino dependiente del marco legal, social y moral, nos parece imprescindible en el enfoque de la aportación de estas escrituras a la circulación y dinamismo de las ideas.

Sin perder su potencia simbólica, el cuchillo de Medea se convierte en una pluma que se clava en el papel regándolo con tinta. Los niños a los que hiere mortalmente representan su máspreciado valor: la domesticidad, la honra, casi su esencia. Lo que, en teoría, la hace ser quien es. Las escritoras del siglo XVII se enfrentan en sus textos dramáticos a sus demonios internos, a esas sierpes que la tradición misógina hábilmente

³ *Ibidem.*

ha elaborado en torno a ellas, acusándolas del pecado, desterrándolas. Medea (fig. 74), símbolo de este trabajo, habla por boca de Chantal Maillard:

¡Medea ha matado a sus hijos!
exclaman. Y tal vez sea cierto.
Pero qué saben ellos
de lo que eso significa.
[...]
Camino en círculos. Entono
un canto. Cuatro notas. Me interrumpo
– siempre allí – en la cuarta
y sigo caminando.
Todo aquel que subvierte
la norma es peligroso.
Pero qué sabréis de esto
vosotros los sumisos
los vencidos vosotros
que adoráis
al dios de los ejércitos
– el Creador, decís – artífice y Señor
de los Espantos
huido y derrotado como todos
los que vinieron a habitar
entre los hombres.
Qué sabréis de la hiel
que remonta la tráquea
del óxido que obstruye la garganta
del cangrejo que anida entre las vísceras
y horada sin descanso la cavidad del vientre.
Qué sabréis del horror
que no conoce el llanto.
Matar lo que se ama
no es algo de lo que tengáis conocimiento.⁴

⁴ MAILLARD, Chantal, *Medea*, pp. 47-48.



Figura 66. Alphonse Mucha, *Medea* (1898), Museo Mucha.
Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Alfons_Mucha_-_Medea.jpg> (Acceso: 02/02/2023).

Medea no es solo la imagen de la transgresora absoluta; también es aquella que da vueltas y se enfrenta al horror cantando. Entonando un ritornelo, que vuelve una y otra vez. Su repetición es marginal, híbrida, como los textos y las ideas que transitan en ellos.

Incluso en aquel ‘mundo oficial’ al que hacía referencia Caro Baroja en la cita que inicia este apartado existían discontinuidades entre la protesta y la adhesión. Por lo tanto, no cabría hablar únicamente de ‘protesta’ en lo que, con cierta nostalgia de una esencia perdida, llama el autor ‘la verdadera España’, como si la otra fuese falsa o como si hubiese tan solo dos Españas monolíticas y no un mar de dinámicas que se entrecruzaban como en cualquier organización social. El descontento, la frustración y los deseos encontraron una vía de expresión en la escritura dramática de estas autoras, coexistiendo con lo que

Alison Weber llamó la «retórica de feminidad».⁵ Se trata, pues, de un recurso a la táctica por la estrategia, de una práctica que asume el discurso, de un uso de lo menor por medio de lo mayor, que es la escritura como herramienta. Se trata de devenir-menor, de un desafío subrepticio del poder por medio del escrito.

Finalmente, la respuesta a la pregunta, formulada en la hipótesis, sobre la posibilidad de transgresión en la escritura femenina, es justamente que esta debe cuestionarse. En su lugar, el ritornelo es un término que se ajusta mucho mejor al barroco, cosmovisión ambivalente y contradictoria por excelencia cuyos procesos de subjetivación no distan demasiado de nuestro desencantado mundo actual.⁶

II

El enfoque metodológico de esta investigación, que ha combinado la Historia Social de la Cultura Escrita con otras disciplinas como la Filosofía, los Estudios de Género, el Psicoanálisis y la Historia de la Literatura, nos ha permitido analizar las variantes del teatro femenino a través de tres conceptos estructurantes que han ido apareciendo a lo largo del trabajo: sujeto gráfico, sujeto sexuado y sujeto político. Estos términos nos han ayudado a confirmar la capacidad de la escritura para producir subjetivación, es decir, para construir un sentido vital, existencial, que en la Edad Moderna se articulará, en casos como este, por medio del escrito autorreferencial o narrativo. Aunque dicho concepto de subjetivación fue acuñado por Foucault para la prisión contemporánea, tomamos aquí la aclaración hecha por Judith Butler como referencia:

Consideremos el carácter paradójico de lo que, en *Vigilar y castigar*, Foucault describe como la subjetivación del preso. El término «subjetivación» encarna en sí mismo la paradoja: *assujétissement* denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción; por tanto, uno/a habita la figura de la autonomía solo al verse sujeto/a a un poder. Y esta sujeción implica una dependencia radical. Para Foucault, el proceso de subjetivación se realiza sobre todo a través del cuerpo.⁷

⁵ WEBER, Alison, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, pp. 11, 76.

⁶ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José, *Próspero en el laberinto. Las dos caras del barroco*, Madrid: Dyckinson, 2014.

⁷ BUTLER, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* [1997], Madrid: Cátedra, 2015, p. 95.

Nos atrevemos a añadir, ¿y qué es la escritura si no una praxis del cuerpo? A partir de estos términos, hemos desarrollado un criterio de clasificación para nuestro corpus de catorce autoras analizadas, tomando distancia a la vez que tratando de incorporar las aportaciones cruciales de distintos estudios en torno a la conciencia autorial:

La interpretación de la escritura conventual hecha por Lewandowska se arma sobre una serie de argumentos de autorización. Si bien hemos hecho uso de ellos, también hemos detectado su diseminación en textos y paratextos conventuales y seculares. Además, estos no dependen del tipo de escritura, pues encontramos varios tipos de argumentos en escrituras diferentes e incluso varios en un mismo texto, mientras que Lewandowska restringe el *argumentum ad feminam* a los paratextos, el *argumentum ad auditorem* al teatro conventual y la autoría intramuros⁸ y los tópicos de humildad a la escritura conventual devota. El uso de *exempla* como parte del *argumentum ad verecundiam* lo limita la autora a textos conventuales que se valen de autoridades como Teresa de Ávila. A pesar de la diferencia entre este y el *argumentum ad feminam*, hemos visto que ambos aparecen en textos de distinto género donde se rastrea la tradición profemenina de Christine de Pizan, como los de María de Guevara. Por lo tanto, esto nos lleva a pensar que la voluntad de apropiarse de la escritura mediante mecanismos de autorización fue extendiéndose en el siglo XVII a lo largo de diversos textos entre otros en el teatro femenino.

El sujeto político presente en las piezas breves de Ana Caro construye un programa de propaganda del que se logra una visión general tras el examen de otras fuentes cercanas, como las relaciones escritas por esta misma autora. Con ocasión de su análisis hemos comprobado que una batalla adquiere la misma connotación festiva que una obra de teatro y, viceversa, el teatro adquiere un matiz político e ideológico similar al de la relación histórica.

Junto con el concepto de transgresión, matizado en diferentes niveles o capas de ritornelo, lo gráfico, lo sexuado y lo político han estructurado nuestra interpretación de los textos abordados, pasando a ser cuatro los conceptos clave. En este sentido, hemos clasificado las escrituras en función de: la transgresión sexual o política operada por sus personajes, la reinterpretación de valores misóginos o profemeninos, la función y alcance propagandístico de las piezas, la afirmación de la fe, etc.

⁸ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 420-421.

III

El armazón teórico que funda este trabajo e investiga los vínculos entre transgresión, escritura, opinión pública y diferencia sexual, se ha expuesto en la primera parte de este trabajo, *Una inmersión conceptual: género y escritura*, en la que se han confrontado conceptos como espacio y opinión con aportaciones metodológicas y conceptuales contemporáneas, en un intento de mirar el corpus desde las lentes desustancializadoras de la deconstrucción, la genealogía y el género.

El teatro femenino estudiado en la segunda y la tercera parte de este trabajo, *Agitación doméstica: escrituras femeninas en el barroco* y *Un retrato de lo que pasa en el mundo: escrituras caleidoscópicas*, ha confirmado la necesidad de matizar los mencionados conceptos. La cuarta parte, *Escritura de la nostalgia: entre la transgresión y el retorno a la norma*, sintetiza los hallazgos encontrados en el análisis del corpus y los convierte en titulares y guías para otras lecturas. El teatro de autoría femenina ofrece una serie de opiniones que se integran en un todo fragmentado, confirmando la imagen del barroco como gran conjunto dispar. Los hallazgos son:

a) La presencia de una tensión entre la ortodoxia de valores misóginos y la autodefensa y autorrepresentación de la mujer culta; b) La imagen del convento como catalizador de ideas sobre el destino de las mujeres. En ocasiones, se vuelve utópica; otras veces, es objeto de parodias; c) La figura del otro, el extranjero, que se caricaturiza; d) La mascarada como apropiación de un tópico misógino que encierra múltiples sentidos; e) El contraste entre, por un lado, la defensa de la fe católica y los valores monárquicos, y, por otro, la incursión en polémicas con las instituciones; f) La cristianización del discurso profemenino.

En definitiva, el marco teórico, la actualización bibliográfica y la construcción del corpus de las partes primera y segunda nos han ayudado a abordar las fuentes con una mirada puesta en la imposibilidad de aplicar ciertos conceptos a un periodo como el barroco. El uso del ritornelo como alternativa a la noción progresista de transgresión nos ha servido para entender mejor un corpus lleno de posicionamientos contradictorios, recursivos, ortodoxos a la par que innovadores, disidentes a la par que propagandísticos. A esta interpretación llegamos en la parte cuarta, donde ofrecemos una serie de ideas que se sintetizan como sigue:

La opinión que se materializa en este corpus es híbrida, al igual que el espacio de recepción, ya que ninguno se ajusta a la distinción tradicional entre lo privado y lo público. Otro rasgo de su hibridez es el carácter fragmentario y contradictorio de los discursos ya que no construyen una homogeneidad discursiva. Al contrario, el discurrir de la opinión es sutil y no encaja en lógicas binarias, a pesar de que la escritura también refleja la bicategorización de los sexos. Esto la hace ser conflictiva consigo misma, puesto que no ofrece una unidad, sino una presencia de opiniones enfrentadas. También es conflictiva por formar parte del espacio político y constituir un acto político. Se trata de una conflictividad disimulada, suavizada por la clase, el género, el soporte, el hecho de que se trate de una escritura de ficción.

Otra característica que engloba las funciones y el sentido de las prácticas de escritura analizadas es su multiplicidad funcional, lo que nos devuelve a la idea de hibridez, ahora aplicada a la escritura: algunas dramaturgas tienen piezas cuya función toca de lleno la propaganda política y religiosa, mientras que otras obras combinan la función lúdica con el rédito comercial, como Margarita Ruano. Las piezas conventuales solían ser lúdicas, pero también devotas, promoviendo un modelo muy concreto de *devotio*, pero escapando de él para transitar otros modelos literarios más íntimos, muchas de las veces, ligados a una expresión autoficcional. Esto ocurre en las obras de sor Marcela o Feliciano, por ejemplo. Por lo tanto, este trabajo nos muestra que una de las consecuencias más frecuentes y profundas de la escritura es la subjetivación y la plasmación de inquietudes vitales y biográficas en el escrito. Eso explica que en ocasiones hablemos de ‘pulsión autobiográfica’ en nuestro análisis. Por último, aunque pueda parecer que una loa de profesión religiosa está dedicada a un fin concreto, en el transcurso de esta se cuelan ideas que no tienen por qué encajar con su finalidad supuesta. El discurso profemenino y la reapropiación de los tópicos misóginos son dos de estas ideas dinámicas y fluctuantes, tal vez, las más importantes, que hemos detectado.

IV

Para conocer cuál fue la posición que ocuparon las dramaturgas y las autoras de comedias del seiscientos, nos hemos valido, sobre todo en la cuarta parte del trabajo, de otro concepto clave: lo liminar. En palabras de Victoria Cirlot, lo liminar es «ese reino

intermedio, ese espacio ‘entre’, esos pasajes, las zonas asilvestradas». ⁹ Aquello que ocupa un espacio intersticial, que no está situado en un lugar fijo o concreto, sino que se encuentra siempre en la antesala de otro lugar. A diferencia de la transgresión, el ritornelo es liminar, puesto que vuelve sobre sí mismo, pero siempre de un modo diferente.

El estudio de la documentación, textos y paratextos teatrales sugieren que, tanto las autoras como las dramaturgas, debido a su condición sexual y de clase y a través de la escritura y de las representaciones, habitaron un espacio que no llegaba a ser solo doméstico, pero tampoco público. Muchas no llegaron a publicar sus obras, otras no fueron oficialmente reconocidas como autoras. Muchas se vieron obligadas a justificar su presencia en academias y en la imprenta. Otras no dieron ese paso. Definitivamente, no eran mujeres subalternas, puesto que su condición de clase solía ser privilegiada. Pero tampoco eran poseedoras de un privilegio escrito o autorial, en relación con los hombres de su misma condición social. También en ese sentido podemos decir que eran «criaturas liminoides». ¹⁰

En el caso de las autoras de comedias, que el matrimonio o la filiación con la parte masculina del gremio fuese el principal trampolín para su autonomía nos lleva a reflexionar sobre las relaciones de dependencia existentes, a pesar de la conquista progresiva de una cultura y una agencia. El papel liminar de estas escritoras y autoras fue, por tanto, análogo, en un sentido sexual y no de clase, al de otros espacios fronterizos como las *coffee houses* y los salones europeos. ¹¹ Si retomamos el plano literario, hay personajes como la Celestina, también liminares, por estar a camino entre dos mundos, el del lenguaje culto y el lenguaje vulgar, el de la clase noble y los criados. ¹²

Al final de su ensayo sobre los espacios liminares, Anna Adell concluye con unas palabras que nos hacen reflexionar acerca del carácter intersticial de estas escrituras:

Parafraseando a Borges pero cargando sus palabras de una intención política que nunca tuvieron, diremos que los ‘intersticios de sinrazón’ practicados en la arquitectura del mundo, y que revelan la falsedad de su pretendida ‘firmeza y resistencia’, son grutas habitadas. A los habitantes de estos intersticios apenas los vemos aunque vivan en nuestra

⁹ CIRLOT, Victoria, «Prólogo», en ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, p. 14.

¹⁰ ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, p. 252.

¹¹ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 17.

¹² ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, p. 105.

misma ciudad. Son sombras fundiéndose con la noche sin alumbrado de sus calles periféricas.¹³

Como lo muestra el llamativo ejemplo de las tapadas, las mujeres del Seiscientos sí eran vistas en la ciudad. Sin embargo, en la medida en que estas fueron escritoras y autoras de comedias, se transforman en las «criaturas *liminoides*» de las que nos habla Adell, como esos ángeles de *El cielo sobre Berlín* (1987) que ejercen una influencia sutil sin ser vistos por todos. Así pues, su posición nos ayuda a concluir sobre la espacialidad que hemos conceptualizado y confirmado tras examinar los textos y la documentación relativos tanto a dramaturgas como a autoras: se trata de un espacio liminar – parecido al denominado por Lewandowska «espacio bifronte»¹⁴ – que no llega a ser abiertamente público en muchos casos, pero que siempre trasciende lo doméstico gracias al mero ejercicio de escritura dirigida al público lector-espectador.

V

Los aspectos materiales del corpus de textos, paratextos y documentación de archivo utilizados en nuestro análisis han estado condicionados por la invisibilización a la que la historia literaria tradicional ha sometido a la escritura femenina, tanto seglar como conventual. Su condición de *texto débil*¹⁵ ha hecho que hayamos encontrado numerosas dificultades para acceder a unas fuentes como estas, cuya conservación, catalogación o visibilización archivística ha tendido a descuidarse, privilegiando siempre las autoras más insertas en el canon y relegando a otras al anonimato total.

También se plasma en lo material el carácter híbrido de estas escrituras: unas son estrictamente manuscritas, de otras se conservan solo copias impresas, de otras ambas, unas escritas por copistas, otras posiblemente autógrafas y familiares como los manuscritos de Leonor de la Cueva, unas sometidas a censura como los manuscritos de Margarita Ruano, otras con varias ediciones, otras con un recorrido editorial exitoso en vida y póstumo como el de sor Juana, mayor o menor difusión, etc.

Asimismo, la variabilidad e irregularidad afectó al público de las representaciones, ya que este era en ocasiones reducido o limitado, siendo otras veces un público amplio y callejero. Estos condicionantes materiales son una manifestación de las complejas

¹³ *Ibidem*, p. 252.

¹⁴ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 421.

¹⁵ PETRUCCI, Armando, *La ciencia de la escritura*, pp. 115-116.

relaciones de poder que se trazaban entre escritoras, editores, censores, mecenas y público, tanto lector como espectador.

Otro aspecto que deriva de la materialidad textual es la multidireccionalidad de la comunicación escrita, oral y visual que plasmaba el entorno teatral. Las autoras de comedias realizaron memoriales y peticiones al rey para representar, invirtiendo la dirección comunicativa habitual del aparato ideológico concebido según tesis como la de Maravall. Análogamente, en el caso de las dramaturgas, la utilización de la imprenta por parte de muchas de ellas, el trabajo al servicio de nobles y autoridades políticas como el conde-duque de Olivares en el caso de Ana Caro, pero también el uso libre de la escritura para plasmar sentimientos de desengaño como lo hizo María Egual, todo ello implica un uso de lo escrito por parte de estas criaturas liminoides que no concibe ya el circuito comunicativo como oposición entre un arriba y un abajo sino, más bien, como un entramado de relaciones de poder.

Esta idea conecta con la conflictividad y la violencia características del espacio de la opinión que hemos visto en este trabajo. La violencia inherente a dicho espacio es la misma violencia que caracteriza el discurso y la contradicción y el carácter precario y menor del escrito es lo que funda la conflictividad inherente al tránsito de las ideas. El propio escrito, al mostrar la desigualdad gráfica, es un mejor ejemplo del carácter incompleto y desfondado de la escritura, ya que ninguna escritura, por mucho que lo pretenda, puede aspirar a representar una totalidad y un sentido cerrados. Y esto se ve con mayor facilidad en ejemplos de escrituras llamadas menores.

VI

Esta investigación se ha aventurado en una incursión interdisciplinar cruzada entre una serie de fuentes de sobra conocidas y otras aún por estudiar, abordando a través de la escritura la fragmentariedad e hibridez propias de la realidad histórica. Las piezas breves de sor Juana y Ana Caro pueden leerse como textos políticos y artefactos culturales junto con los memoriales de parte de Catalina de la Rosa, María Álvarez, el inventario de bienes de Luisa López de Susaete y el teatro manuscrito de Leonor de la Cueva. Esto abre el camino para una serie de investigaciones aún por venir, en especial, las que se centren en el análisis comparado de textos muy concretos y hagan un estudio más profundo de estos de lo que nuestro estudio más general ha sido capaz.

En segundo lugar, las autoras de comedias requerirían de un estudio mucho más amplio y pormenorizado. Aquí solo hemos querido aproximarnos en la medida de nuestras posibilidades a una interpretación del oficio de la autora de comedias desde el punto de vista de la Historia Social de la Cultura Escrita, así como de las diferencias en el acceso a la cultura y la escritura existentes entre las autoras y las dramaturgas. Pero este estudio debe extenderse, ya que la documentación examinada es muy rica – queda pendiente también el estudio de la censura de obras teatrales de autoría femenina – y tiende puentes hacia la apropiación del escrito que hicieron las autoras de comedias y las actrices. El teatro fue, por lo tanto, un espacio de formación a través de la oralidad, pero también de la escritura. Las peticiones y los memoriales prueban este punto.

Finalmente, sería óptimo ahondar en un análisis comparado de fuentes teatrales femeninas y masculinas, para verificar si estas se apropian de ideas profemeninas para explotarlas en el circuito comercial o si adoptan una perspectiva personal y comprometida con los discursos, no ajena a estos. En qué medida el teatro masculino se implicó o no con ciertos temas es una cuestión que aquí solo hemos tocado de manera tangencial, por querer dar voz a la escritura femenina, cuyas escribientes asumieron la condición sexual en primera persona.

SUR DES CRÉATURES LIMINOIDES

¡Cuán lejos debió estar la verdadera España de la época de Calderón de tener estos rasgos homogéneos, deducidos de la lectura de unas comedias, unos poemas, unos tratados escritos con singular complacencia para lo que hoy llamaríamos “mundo oficial”!¹⁶

J’ai conscience du caractère de brouillon de ce travail qui, depuis son début, a engendré plus de points d’interrogation que de réponses fixes. Cela peut être dû à ma formation et mon intérêt à problématiser en permanence toute trouvaille ou idée, ce qui se met en lumière, à mon avis, avec la nature réursive du texte. Ladite propriété d’essai de cette recherche se lie bien avec ses éléments-clés: la qualité hybride de l’écriture féminine, son caractère liminaire et la difficulté de toutes ces écritures de s’agrouper. Cette dernière difficulté fait penser à la réflexion faite par Borges sur l’impossibilité de toute classification:

Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos [...]. Notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. «El mundo —escribe David Hume— es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente».¹⁷

Nous avons choisi de situer cette citation à la fin de la thèse et non pas à son début, peut-être, pour ne pas dissuader les lecteurs ou nous-mêmes du sens qui puisse avoir notre classement. Borges nous aide en offrant une solution au problème qu’il avait posé. Il est

¹⁶ CARO BAROJA, Julio, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid: Istmo, 1980, p. 45.

¹⁷ BORGES, Jorge Luis, *El idioma analítico de John Wilkins*, en BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, 1984, p. 708.

nécessaire qu'on élabore des taxinomies humaines, même si elles sont provisoires et fruit d'une convention. Il conviendrait d'évoquer à nouveau la métaphore de Tiziana Plebani, «écritures caléidoscopiques». Mais, y a-t-il une écriture qui ne le soit pas? Y a-t-il un groupe de choses qui ne forme pas une espèce de labyrinthe? Y a-t-il une découverte qui ne soit pas temporaire?

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios.¹⁸

I

Dans les textes qui ont été examinés, la transgression n'avait pas lieu sans sa contrepartie d'adhésion au pouvoir hégémonique. Elle se produisait donc avec un retour à la norme, fût-elle sociale, graphique, politique ou sexuelle, mais dans tous les cas ce retour est aussi reflété dans l'écrit. Chaque texte contient des nuances, des appropriations des discours qui fluctuent, des opinions qui s'écoulent parfois indépendamment de ses auteures. Parfois les auteures mêmes se dissocient des opinions, de façon consciente ou inconsciente. En elles habitent, donc, des microéléments de transgression et d'adhésion.

Le but de notre recherche a été, au-delà de dessiner une carte générale de la position idéologique concrète de chaque écrivaine, d'être attentifs aux discours que se glissent dans leur production écrite, en les considérant des vecteurs politiques et des arguments d'autorisation. Ces écrivaines étaient des femmes privilégiées et leur position leur conférait des outils d'expression écrite. Tout cela nous a permis de mieux comprendre le point de vue de ces femmes sur quelques problématiques concernant le genre qui se posaient dans le XVIIe siècle. À la suite de l'analyse du corpus on ne conçoit plus la transgression comme un concept fixe, mais dépendant du cadre légal, social et moral. Il nous semble que cette condition est indispensable pour interpréter l'apport de ces écritures à la circulation et au dynamisme des idées.

Sans perdre sa puissance symbolique, le couteau de Médée devient une plume qui s'enfonce sur le papier en renversant l'encre. Les enfants qu'elle blesse mortellement

¹⁸ *Ibidem.*

représentent sa valeur la plus précieuse: la domesticité, l'honneur, presque son essence. Cette domesticité la fait être, théoriquement, ce qu'elle est. Les écrivaines du XVIIIe siècle firent face dans leurs comédies et pièces religieuses à leurs démons intérieurs, ces serpents que la tradition misogyne a soigneusement fabriqués autour d'elles, les accusant de pécheresses et les exilant.

Médée (fig. 74), symbole de ce travail, parle à travers Chantal Maillard:

¡Medea ha matado a sus hijos!
exclaman. Y tal vez sea cierto.
Pero qué saben ellos
de lo que eso significa.
[...]
Camino en círculos. Entono
un canto. Cuatro notas. Me interrumpo
– siempre allí – en la cuarta
y sigo caminando.
Todo aquel que subvierte
la norma es peligroso.
Pero qué sabréis de esto
vosotros los sumisos
los vencidos vosotros
que adoráis
al dios de los ejércitos
– el Creador, decís – artífice y Señor
de los Espantos
huido y derrotado como todos
los que vinieron a habitar
entre los hombres.
Qué sabréis de la hiel
que remonta la tráquea
del óxido que obstruye la garganta
del cangrejo que anida entre las vísceras
y horada sin descanso la cavidad del vientre.
Qué sabréis del horror

que no conoce el llanto.

Matar lo que se ama

no es algo de lo que tengáis conocimiento.¹⁹



Médée n'est pas seulement l'image de la transgresseuse absolue, mais elle est aussi celle qui tourne autour de l'horreur et qui lui fait face en chantant. Elle entonne une ritournelle qui revient sans cesse. Sa répétition est marginale, hybride, comme le sont ces textes et les idées qui les habitent.

Même dans ce 'monde officiel' dont Caro Baroja parlait dans la citation initiale de cette section, il y avait des discontinuités parmi la résistance politique, l'opposition et l'obéissance. Par conséquent, il n'est pas question d'évoquer seulement la 'plainte' dans ce qui, avec nostalgie d'une essence perdue, cet auteur appelle 'la vraie Espagne', comme si l'autre Espagne fut fausse ou comme s'il y avait uniquement deux Espagnes monolithiques au lieu d'une mer de dynamiques entrecroisées comme dans toute organisation sociale. Le mécontent, la frustration et les désirs ont trouvé une voie

¹⁹ MAILLARD, Chantal, *Medea*, pp. 47-48.

d'expression dans l'écriture dramatique de ces auteures, habitant avec ce qu'Alison Weber nomma la «rhétorique de la féminité».²⁰ Il s'agit donc d'une ressource à la pratique pour la stratégie, d'une pratique qui assume le discours, d'un usage du mineur par le biais du majeur, qui est l'écriture comme outil. Il s'agit enfin du devenir-mineur, d'un défi subreptice du pouvoir via l'écrit.

Finalement, la réponse à la question, formulé dans l'hypothèse, sur la possibilité de transgression dans l'écriture féminine, est justement que celle-ci doit être questionnée. En revanche, la ritournelle est un terme qui s'ajuste beaucoup mieux au baroque, cosmovision ambivalente et contradictoire par excellence, dont les processus de subjectivation sont encore très proches de notre déchanté monde actuel.

II

Le regard méthodologique de cette recherche, qui combine l'Histoire Sociale de la Culture Écrite avec d'autres disciplines comme la Philosophie, les Études de Genre, la Psychanalyse et l'Histoire de la Littérature, nous a permis d'analyser les variantes du théâtre féminin à travers trois concepts structurants forgés dans l'introduction et présents tout au long du travail: sujet graphique, sujet sexué et sujet politique. Ces termes servent à vérifier la capacité de l'écriture de produire une subjectivation, c'est-à-dire, de sa capacité à construire un sens vital, existentiel. Cela s'articule, à l'Âge Moderne, via l'écrit autoréférentiel ou narratif. Le concept de subjectivation fut d'abord utilisé par Foucault pour désigner la transformation de la subjectivité dans la prison moderne, mais nous prenons ici l'usage qu'en a fait Judith Butler:

Consideremos el carácter paradójico de lo que, en *Vigilar y castigar*, Foucault describe como la subjetivación del preso. El término «subjetivación» encarna en sí mismo la paradoja: *assujetissement* denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción; por tanto, uno/a habita la figura de la autonomía solo al verse sujeto/a a un poder. Y esta sujeción implica una dependencia radical. Para Foucault, el proceso de subjetivación se realiza sobre todo a través del cuerpo.²¹

Nous osons poser une autre question: qu'est-ce que l'écriture si elle n'est pas une praxis du corps? Sur la base de ces termes, nous avons réussi à développer un critère de

²⁰ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 213.

²¹ BUTLER, Judith, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid: Cátedra, 2015, p. 95.

classement de notre corpus sélectionné de quatorze auteures, gardant distance et en même temps essayant d'incorporer les contributions obligées d'autres études sur la conscience autoriale:

Bien que le terme de «conscience autoriale» a été l'un des concepts majeurs de notre travail, il n'est pas le critère principal de classification du corpus dramatique. Ceci dit, nous sommes ce terme à celui d'autoréférentialité, et ces deux termes font partie des deux des trois termes qui donnent cohésion au corpus: le sujet graphique et le sujet sexuée, étant les deux imbriqués entre eux.

L'interprétation de l'écriture conventuelle féminine faite par Julia Lewandowska se fonde sur une série d'arguments d'autorisation pour écrire. Même s'ils ont été utilisés, nous avons également détecté leur dissémination dans d'autres textes et paratextes conventuels aussi que séculiers. En outre, ces arguments ne dépendent pas du type d'écriture, car nous avons repéré plusieurs arguments dans différentes écritures et même dans plusieurs arguments dans un seul texte, tandis que Lewandowska limite l'*argumentum ad feminam* aux paratextes, l'*argumentum ad auditorem* au théâtre conventuel et à la maternité littéraire intramuros²² et les *topos* d'humilité à l'écriture conventuelle dévotionnelle. L'usage d'*exempla* faisant partie de l'*argumentum ad verecundiam* fut restreint par l'auteure à des textes conventuels qui se valaient de d'autorités comme Thérèse d'Avila. Malgré la différence entre cet argument et l'*argumentum ad feminam*, nous avons remarqué la présence de ces deux arguments, par exemple, dans l'œuvre de María de Guevara, dont le genre littéraire est plutôt proche du traité politique et où l'on apprécie une influence de la tradition profémminine de Christine de Pizan. Partant, la volonté de s'appropriier l'écriture avec ces arguments d'autorisation se déploya parmi les femmes dans XVIIe siècle, comme on peut le vérifier dans de nombreux textes, aussi de théâtre féminin.

Le sujet politique présent dans les pièces brèves d'Ana Caro, construit un programme de propagande dont nous avons une vision générale après avoir examiné d'autres sources semblables comme les relations de fêtes et les relations historiques écrites par cette auteure. Lors de leur analyse, nous avons vérifié qu'une bataille acquière la même signification festive qu'une œuvre théâtrale et, à l'envers, le théâtre a de nuances politiques et idéologiques semblables à celles de la relation historique.

²² LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, pp. 420-421.

À l'aide du concept de transgression, tel qu'il a été nuancé à différents niveaux ou couches de ritournelle, les termes de sujet graphique, sexuée et politique ont structuré notre interprétation des textes ici abordés, fusionnant donc les quatre éléments-clé. C'est dans ce sens que nous avons ordonné l'écriture en fonction de: la transgression sexuelle ou politique menée à bien par ses personnages, l'interprétation des valeurs soit misogynes soit proféminines, la portée propagandiste des pièces, l'affirmation et défense de la foi, etc.

III

L'armure théorique qui fonde ce travail et étudie les liens entre transgression, écriture, opinion publique et différence sexuelle, a été exposée dans la première partie de ce travail, *Une immersion conceptuelle: genre et écriture*, dans laquelle nous avons envisagé concepts comme espace et opinion avec quelques apports méthodologiques et conceptuelles contemporaines, afin de regarder le corpus avec les lentes de la déconstruction, la généalogie et le genre.

Le théâtre féminin étudié dans la deuxième et troisième partie du travail, *Agitation domestique: écritures féminines au Baroque* et *Un portrait de ce qui se passe dans le monde. Écritures caléidoscopiques*, confirme le besoin de nuancer lesdits concepts évoqués. La quatrième partie, *Écriture de la nostalgie: parmi la transgression et le retour à la norme*, synthétise les trouvailles de l'analyse du corpus et les rend titulaires et guides pour d'autres lectures. Le théâtre d'autorité féminine offre un ensemble d'opinions qui s'intègrent dans un tout fragmenté, et cela confirme l'image du baroque comme grand ensemble dissemblable. Voici les trouvailles:

a) La présence d'une tension entre l'orthodoxie de valeurs misogynes et l'autodéfense et autoreprésentation de la femme culte; b) L'image du couvent comme catalyseur d'idées sur le destin des femmes. Parfois, cette image devient utopique, autre fois, elle est l'objet des parodies; c) La figure de l'autre, l'étranger, qui est caricaturées; d) La mascarade en tant qu'appropriation d'un *topos* misogyne enfermant des significations multiples; e) Le contraste parmi, d'une part, la défense de la foi catholique et les valeurs de la monarchie et, d'autre part, la possible et effective incursion dans des polémiques avec certaines institutions; f) La christianisation du discours proféminin.

Enfin, le cadre théorique, l'actualisation bibliographique et la construction du corpus nous ont permis d'envisager les sources avec le regard dirigé vers l'impossibilité d'appliquer certains concepts à une période comme le baroque. L'usage de la ritournelle comme alternative à la notion progressiste de transgression nous sert à mieux cerner un corpus gorgé de positionnements contradictoires, récurifs, orthodoxes aussi qu'innovateurs, dissidents aussi que propagandistes. Nous arrivons à cette lecture dans la quatrième partie, où nous offrons une série d'idées:

L'opinion qui se matérialise dans ce corpus est hybride, ainsi que l'espace de réception, car aucun d'eux s'adapte à la distinction traditionnelle entre le privé et le public. Un autre trait d'hybridité est le caractère fragmentaire des discours, car ils ne se composent aucune sorte d'homogénéité. Au contraire, le discours de l'opinion est subtile et ne colle pas dans des logiques binaires, malgré le fait que l'écriture reflète aussi la division sexuelle bicatégoriale. L'opinion est donc conflictuelle, puisqu'elle n'offre pas une unité, mais la présence d'opinions confrontées. Elle appartient aussi à l'espace politique et constitue un acte politique. Il s'agit d'une conflictualité dissimulée, adoucie par la classe sociale, le genre, le support, le fait qu'il s'agisse d'une écriture de fiction, etc.

Une autre spécificité qui contient les fonctions et le sens de ces pratiques d'écriture, c'est leur multiplicité fonctionnelle, ce qui nous renvoie à l'idée d'hybridité, appliquée cette fois à l'écriture. Il y a plusieurs pièces dramatiques dont la fonction touche la propagande politique ou religieuse, tandis que d'autres œuvres combinent une fonction ludique avec le profit, comme est le cas de Margarita Ruano. D'ailleurs, les pièces de théâtre conventuel étaient fréquemment ludiques aussi que dévotionnelles. Cela promouvait un modèle très concret et hybride de *devotio*, habitant d'autres modèles en même temps, des modèles littéraires qui pouvaient basculer vers l'intime et l'autofictionnel. Ce métissage a lieu explicitement dans les œuvres de sor Marcela et Feliciano, pour citer un exemple. Partant, ce travail nous montre que l'une des conséquences plus fréquentes et profondes de l'écriture est la subjectivation et donc la matérialisation d'inquiétudes vitales et biographiques dans l'écrit. Cela explique que parfois nous ayons parlé de 'pulsion autobiographique' dans notre analyse.

Cela dit, sous cette hybridité générique ou littéraire, il y a une série d'idées ou opinions sous-jacentes, qui sont aussi hybrides. Ainsi, bien qu'au premier abord il puisse paraître qu'un prélude de profession religieuse ait un but concret, des idées différentes

s'écoulaient au cours de celui-ci, des idées qui n'ont pas à voir avec la finalité prétendue. Le discours profémminin et la réappropriation des lieux communs misogynes sont deux de ces idées dynamiques et fluctuantes. Ce sont peut-être les idées les plus importantes que nous avons remarqué.

IV

Pour connaître quelle fut la position qu'ont occupée les dramaturges et les auteures de comédies du XVII^e siècle, nous avons ajouté un autre concept: le liminaire. Au dire de Victoria Cirlo, le liminaire est «ce règne intermédiaire, cet espace 'entre', ces passages, les zones sauvages».²³ Ce qui occupe l'espace interstitiel, qui n'est pas situé dans un lieu fixe ou concret, mais qui se trouve toujours dans le seuil d'un autre lieu. Contrairement à la transgression, la ritournelle est liminaire, puisqu'elle revient sur elle-même, mais chaque retour est différent.

Notre étude de la documentation, des textes et des paratextes théâtraux, suggère que les auteures ainsi que les dramaturges, dû à leur condition sexuelle et de classe et à travers l'écriture et les représentations, habitèrent un espace qui n'arrivait à être ni domestique ni publique. De nombreuses femmes n'arrivèrent pas à publier leurs œuvres, d'autres ne furent pas reconnues officiellement en tant qu'auteures. Beaucoup se trouvèrent dans l'obligation de justifier sa présence dans des académies ou dans des éditions imprimées. D'autres n'ont pas franchi cette étape. Enfin, elles n'étaient pas de subalternes, puisque leur classe sociale était souvent privilégiée. Aussi dans ce sens on peut dire qu'elles étaient des «créatures liminaires».²⁴

Dans le cas des auteures de comédies, le mariage ou la filiation professionnelle avec un membre masculin de la famille fut le tremplin principal pour le développement d'autonomie. Cela fait penser aux rapports de dépendance, malgré la conquête progressive de la culture et de l'agence. Le rôle liminaire de ces écrivaines et auteures fut donc analogue dans un sens sexuel et pas seulement relatif à la classe sociale, à celui qu'avaient d'autres espaces frontaliers comme les *coffee houses* et les salons européens.²⁵ Si l'on reprend le champ littéraire, il y a des personnages comme Célestine, aussi

²³ CIRLOT, Victoria, «Prólogo», en ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, p. 14.

²⁴ ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, p. 252.

²⁵ HARTH, Erica, *Cartesian Women*, p. 17.

liminaires, parce qu'ils sont à mi-chemin parmi le langage culte et le vulgaire, celui de la classe noble et celui des servants.²⁶

À la fin de son essai sur les espaces liminaires, Anna Adell conclut avec ces mots qui nous font penser au caractère interstitiel de ces écritures:

Parafraseando a Borges pero cargando sus palabras de una intención política que nunca tuvieron, diremos que los “intersticios de sinrazón” practicados en la arquitectura del mundo, y que revelan la falsedad de su pretendida “firmeza y resistencia”, son grutas habitadas. A los habitantes de estos intersticios apenas los vemos aunque vivan en nuestra misma ciudad. Son sombras fundiéndose con la noche sin alumbrado de sus calles periféricas.²⁷

Comme le montre l'exemple remarquable des *tapadas*, les femmes du XVII^e étaient constamment vues dans la ville. Cependant, dans la mesure où elles furent écrivaines et auteures de comédies, elles deviennent les créatures liminaires dont Adell nous parlait,²⁸ comme ces anges de *Les Ailes du désir* (1987) qui ont une influence subtile sans être vus de la même manière par tout le monde. Ainsi, leur position nous fait conclure sur la spatialité qu'on a conceptualisé et confirmé après avoir examiné le corpus et la documentation: il s'agit d'un espace liminaire pareil à celui qu'a été nommé «espace bifront» par Lewandowska.²⁹ Il s'agit d'un espace qui n'arrive pas à être ouvertement public dans beaucoup des cas, mais il réussit toujours à sortir de l'espace domestique, grâce au simple exercice d'écriture et à son adresse au public lecteur-spectateur.

V

Les aspects matériels du corpus textuel et documentation d'archive utilisés dans notre étude et analyse discursif sont conditionnés par l'invisibilisation relative à laquelle l'histoire littéraire traditionnelle a soumis l'écriture des femmes, laïque et conventuelle. Sa condition de texte faible a fait que nous avons trouvé quelques difficultés pour accéder à ces sources, dont la conservation, catalogage ou visibilité archivistique ont été parfois négligées. Beaucoup continuent à être des écritures marginales hors du canon et cela provoque qu'elles soient encore méconnues.

²⁶ ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, p. 105.

²⁷ *Ibidem*, p. 252.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas*, p. 421.

Également, le caractère hybride de ces écritures est présente dans la matérialité des écrits: il y en a qui sont strictement manuscrits ou dont on ne conserve que des copies éditées. D'autres auteures ont plusieurs éditions et aussi des manuscrits confectionnés par des copistes. Il y en a d'autres possiblement autographes ou plus proches des livres familiers comme les manuscrits de Leonor de la Cueva; soumis à censure, comme celui de Margarita Ruano; d'autres avec plusieurs éditions et une réussite éditoriale en vie de son auteure et aussi posthume, comme le cas de sor Juana Inés de la Cruz.

Les spectateurs de ces représentations furent affectés par cette variabilité, car le public était parfois limité ou réduit, étant d'autres fois ample et divers lorsque les œuvres se représentaient dans la rue. Ces conditions matérielles sont une manifestation des rapports de pouvoir complexes qui se tissaient parmi les écrivaines, éditeurs, censeurs, mécènes et le public lecteur et spectateur de ces œuvres.

Autre aspect qui dérive de la matérialité textuelle est la multiplicité directionnelle de la communication écrite, orale et visuelle que le milieu théâtral reproduisait. Les auteures de comédies écrivirent des mémoires, lettres, demandes et pétitions au roi pour représenter. Ainsi, la direction du circuit communicatif de l'apparat idéologique conçue selon les thèses de Maraval était renversée. De manière analogue, on prend en compte l'usage de l'empreinte par de nombreuses dramaturges, leur travail au service des nobles et des autorités politiques comme le duc d'Olivares dans le cas de Ana Caro, mais aussi le libre usage de l'écriture pour exprimer des sentiments de désenchantement amoureux, comme a été fait par María Egual. Tout cela implique un usage de l'écrit par les écrivaines et auteures, ces créatures liminaires, qui ne conçoit plus le circuit de communication en tant qu'opposition du haut et du bas, mais plutôt, comme un entremêlement de rapports de pouvoir.

Cette idée est en relation avec la conflictualité et la violence caractéristiques de l'espace de l'opinion que nous avons étudié dans ce travail. La violence inhérente à cet espace est la même violence qui caractérise le discours; sa contradiction et le caractère précaire et mineur de l'écrit sont ce qui fonde la conflictualité intrinsèque à la circulation des idées. L'écrit même, montrant une inégalité graphique, est un bon exemple du caractère incomplet et sans fond de l'écriture, puisqu'aucune écriture, qu'elle aura beau vouloir, peut aspirer à représenter une totalité et un sens fermés. Cela se voit plus aisément dans des exemples d'écritures appelées mineures.

VI

Cette quête s'est aventurée dans une incursion interdisciplinaire croisée entre un groupe de sources largement connues et d'autres qui sont encore à étudier. L'écriture a été le moyen pour aborder une réalité historique aussi fragmentée que celle-là. Les pièces brèves de sor Juana Inés et Ana Caro peuvent être lues comme des textes politiques et artefacts culturels, tout comme les mémoires et les pétitions de Catalina de la Rosa, María Álvarez, l'inventaire de biens de Luisa López de Susaete et les manuscrits de Leonor de la Cueva. Cela ouvre la voie vers une série de recherches qui sont à faire, en particulier, celles qui se centrent sur l'analyse comparée des textes concrets et font une étude plus profonde que celui dont on a été capable.

En second lieu, les auteures de comédies en tant qu'objet d'étude réclament une analyse beaucoup plus ample et détaillée. Nous nous sommes approchés de l'interprétation du métier de l'auteure de comédies du point de vue de l'Histoire Sociale de la Culture Écrite, ainsi que des différences entre l'accès à la culture et l'écriture qu'avaient les auteures et les dramaturges selon leur différente condition sociale. Néanmoins, cette étude doit se déplier, puisque la documentation examinée est très riche – il est aussi à faire une étude plus en détail de la censure théâtrale féminine – et établit des ponts vers l'appropriation de l'écrit faite par les auteures de comédies et les comédiennes. Le théâtre fut donc un espace de formation par le biais de l'oralité mais aussi de l'écriture. Les pétitions et mémoires le prouvent.

Somme toute, il mériterait le détour d'une analyse comparée des sources du théâtre féminin et masculin, afin de vérifier si les écrivaines s'approprièrent ou pas des idées proféminines pour les exploiter dans le circuit commercial des *corrales*, comme a été vu dans le théâtre masculin, ou si, au contraire, elles adoptèrent une perspective personnelle et vraiment engagée en faveur de la défense des femmes. Dans quelle mesure le théâtre masculin s'impliqua ou non dans certains thèmes est une question qu'on n'a touchée ici que superficiellement. La raison de notre omission était vouloir privilégier et donner voix à l'écriture féminine, dont les auteures ont assumé la condition sexuelle en première personne.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA



I. FUENTES MANUSCRITAS

1. Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Medina del Campo

ORMAZA, Juana de Jesús, *Libro de concetos espirituales*, 1601, Exp. n. 22, Manuscrito 2.

2. Archivo de la Corona de Aragón [ACA]

Orden relativa a la retribución de unas comedias que se han representado en Palacio del Real de Valencia, 1645, Consejo de Aragón, Legajos, 1355, nº 033.

3. Archivo General de Palacio [AGP]

Petición para que se representen comedias de Francisca López, Cádiz, 6 de agosto de 1663, Archivo de los Reales Alcázares, Caja 279, Exp. 14, y Caja 279, Exp. 22.

Auto sobre María Álvarez de 1676, Sevilla, 1676, Reales Alcázares de Sevilla, Caja 201, Exp. 5.

Auto sobre María Álvarez de 1677, Sevilla, 1677, Personal, Caja 16633, Exp. 24.

Lista de los particulares de la compañía de Francisca Bezón, s.l., 1683, Caja 11744/52, Exp. 1, fol. 1r.

Memorial de María Álvarez, s.l., 1691, Administraciones Patrimoniales, Real Sitio del Buen Retiro, Caja 11744, Exp. 80, pliego 2.

4. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [AHPM]

Testamento de Juana de Cisneros, Madrid, 10 de septiembre de 1681, Protocolos notariales, tomo 24780, fols. 232r-233r.

5. Archivo Histórico Nacional [AHN]

Licencias de reimpresión de la obra 'Novelas ejemplares y amorosas' de María de Zayas y Sotomayor solicitadas por los impresores Pedro Marín y Plácido Barco López, 1785-1795, Consejos, 5549, Exp. 5.

Sobre la prohibición de actrices, Consejos, libro 1.197, fol. 175r.

6. Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPV]

Bienes de Luisa Lopez de Susaite, actriz y autora, Valladolid, 31 de diciembre de 1679, Protocolos notariales, 19613/843.

Poder de Ángela Barba a Juan Manuel representante, 5 de enero de 1684, Protocolos notariales, 2730/496, fols. 448r-449v.

Testamento de Bonifacia Camacho, Valladolid, 18 de diciembre de 1699, Protocolos notariales, 3031.

Testamento de María Antonia de Azia, Valladolid, 4 de junio de 1694, Protocolos notariales, 2950.

7. Archivo del Instituto Valencia de Don Juan [IVDJ]

Petición de Antonio de Prado a su Magestad para representar cuatro comedias en Madrid, IVDJ, Teatro, 26-II-12, fols. 58-59v.

Petición de Catalina de la Rosa a su Magestad para representar comedias, 23 de diciembre de 1649, Teatro, 26-II-12, fols. 48r-53v.

Petición para representar comedia con motivo de la entrada de la Reina en Madrid, Madrid, 24 de noviembre de 1649, Teatro, 26-II-12, fol. 36r.

8. Archivo Municipal de Alcalá de Henares [AMAH]

Peticiones al Ayuntamiento sobre representaciones de Comedias de Francisca Verona, autora, Alcalá de Henares, 1683, Legajo 677/1.

Peticiones al Ayuntamiento sobre representaciones de Comedias de Josefa María, autora, Alcalá de Henares, 1672, Legajo 677/1.

Peticiones al Ayuntamiento sobre representaciones de Comedias de María Manuela, autora, Alcalá de Henares, s.f., Legajo 677/1.

9. Archivo Municipal de Sevilla [AMS]

Papeles sobre Germana Ortiz, autora de danzas, Sevilla, 1627, ICAS-SAHP. Sección II. Contaduría. Carpeta 4.

Papeles sobre Germana Ortiz, autora de danzas, Sevilla, 1628, ICAS-SAHP, Sección II. Contaduría. Carpeta 5.

Papeles sobre Juana Valentín, autora de danzas, Sevilla, 1663, Sección Acuerdos, Carpeta 167.

10. Archivo Nacional da Torre do Tombo [ANTT]

ACEVEDO, Ángela, *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, en *Miscelânea poética*, s.d., PT/TT/MSLIV/1639.

11. Archivo de la Real Academia Española

LOPE DE VEGA, Marcela (Marcela de San Félix), *Obra Poética Completa*, F31-129.

12. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid [ARCM]

Sobre una licencia para representar donde se nombra a María de los Ángeles, autora de comedias, Madrid, 1597, Diputación, 5083/9.

13. Archivo de la Villa de Madrid [AVM]

Anuncios y horas de funciones sin precisarse las mismas, Madrid, 1667, Legajo sección 3_476_5, fols. 1-2.

14. Biblioteca Capitular [BC]

QUEVEDO, Francisco de, et al., *Versos de diversos authores a distintos asuntos*, s. XVIII, MS 57-4-39.

15. Biblioteca da Ajuda, Lisboa

CÉO, Sor Violante do, «A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa», *Papeis varios que forão de El-Rey D. João o 4º*, I, MSS/52-IX-28.

16. Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona [BIT]

Copia de una carta que ha escrito María de Navas la comedianta, 59809.

17. Biblioteca Nacional de España [BNE]

Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz, siglo XVII, MSS/9661.

Certámenes de poesía, s. XVI-XVII, MSS/9572.

CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, siglo XVII, MSS/16620.

—: *Valor, agravio y mujer*, siglo XVII, MSS/17377.

—: *El conde Partinuplés*, siglo XVIII, MSS/16775.

—: *El conde Partinuplés*, siglo XVII, MSS/17189.

CLARAMONTE Y CORROY, Andrés de, *La esclava del cielo, Santa Engracia*, MSS/15705.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Amor es más laberinto*, s. XVII, MSS/14944.

—: *Los empeños de una casa*, s. XVIII, MSS/16019.

CUEVA Y SILVA, Leonor, *Libro de romances y otras poesías*, s. XVI-XVII, MSS/4127.

—: *La firmeza en el ausencia*, s. XVII, MSS/17234.

EGUAL, María, *Poesías*, s. XVIII, MSS/22034.

ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Versos*, en MORALES, Ambrosio de, *Papeles varios*, s. XIX, MSS/19166.

Juicio arbitro entre los que quieren que se mantenga la rigurosa prohibición de las comedias y los que las favorecen y quieren se restituya su uso, en FAJARDO DE ZÚÑIGA Y REQUESENS, Pedro, *Papeles varios*, s. XVII, MSS/18410, fols. 93v-107v.

Memorial que D. Juan Caro Mallén dio a S.M., en el que le propone algunos planes para mejorar la Hacienda Pública, 1649, MSS/18654.

Poesías castellanas varias, siglo XVII, vol. 1, MSS/3884.

RUANO, Margarita, *El juego de vuela pajaritos*, 1692, MSS/14514/9

—: *Baile de los títulos de comedias*, 1690, MSS/14513/75

—: *Las posadas de Madrid*, 1692, MSS/14513/72

—: *Veneno de los sentidos*, 1700, MSS/14513/58.

SABUCO DE NANTES BARRERA, Miguel (autor atribuido), *Nueva filosofía de la naturaleza humana*, s. XVIII, MSS/3441.

UNA DAMA SEVILLANA, *Comedias*, s. XVIII, MSS/17430.

Papeles curiosos, MSS/44 y 4°.

ZEBALLOS, María del Amparo, *El fandango del zapatero*, s. XVIII, MSS/14603/8.

18. The Hispanic Society Museum & Library [HSML]

Cancionero de insignes poetisas de España: (Siglos XVI y XVII), manuscrito compilado por Pérez de Guzmán y Gallo (s.d.), B2466.

ZAMORA, Antonio, *Manifiesto de María de Navas la comedianta*, Lisboa, 1695, B2442.

19. Pembroke Center for Teaching and Research on Women [PCTRW]

Box 27, Folder 14, «Article, drafts differences, 1989».

Box 34, Folder 38, «Talks of Richmond. Constructions of Identities».

Box 50, Folders 9-10, «Brown French 132A L'écriture-femme».

20. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial [RBME]

CRUZ, Sor Juana de la, *Libro del conhorto que es el que escribió de los sermones que predicaba santa Juana de la cruz estando elevada*, Toledo, 1509, MSS/J-II-18.

II. FUENTES IMPRESAS

1. Biblioteca Capitular [BC]

ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos: primera y segunda parte, con diez coros, y quatro entreactos*, Coimbra, Jacome Carvallo, 1624; Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1627, 29-2-19.

2. Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado

ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, 1-1421.

3. Biblioteca de Catalunya

XIMENO, Vicente, *Escritores del Reino de Valencia*, València: Josep Estevan Dolz, 1749, BerRes. 9.

4. Biblioteca de la Real Academia Española

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, s.d., M-RAE, 41-IV-57(2).

5. Biblioteca de la Universidad de Valladolid

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y obras póstumas*, Lisboa: Miguel Deslandes, 1707, Fondo Antiguo, U/Bc 09095, pp. 8-60.

6. Biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison

CARO MALLÉN, Ana, *Relación de la grandiosa fiesta y octava que en la iglesia parroquial del glorioso arcángel san Miguel de la Ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra, marqués de Sobroso, gentilhombre de la cámara del Rey nuestro señor, y del serenísimo Infante, Cavallero de la Orden de Santiago, asistente y maese de Campo General de la gente de guerra de Sevilla, y su partido, por su Magestad*, Sevilla, Andrés Grande, 1635, X40Y G58 C Cutter. Disponible en: <<https://search.library.wisc.edu/catalog/9910088846902121>> (Acceso: 18 de agosto de 2022).

7. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [BHM]

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Los empeños de una casa*, Tea 1-111-7.

8. Biblioteca Lázaro Galdiano [BLG]

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *Novelas amorosas, y exemplares*, R-9-7-22.

9. Biblioteca Nacional de España [BNE]

ACEVEDO, Ángela, *El muerto disimulado*, s.d., T/19049.

—: *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santaren*, s.d., T/33142

—: *Dicha y desdicha del juego, y devoción de la Virgen*, s.d., T/ 32920; T/21435.

ALBERTI, León Baptista, *El Momo: la moral [et] muy graciosa historia del Momo*, Alcalá de Henares: Juan de Medina, 1553, R/555.

ALENTA Y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid: Herederos de Rivadeneyra, 1903, 3/188794.

ANTONIO, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*, s.l., Apud Joachimum de Ibarra, 1783-1788, U/6070-U/6071.

Apología por el manifiesto, 1695, VE/1438/9.

BUESSO, Eugenia, *Relación de la corrida de toros que la imperial ciudad de Zaragoza hizo en obsequio a su alteza*, Zaragoza: Juan de Ibar, 1669, R/31505.

BRAVO, Julio, *El Concilio de Trento y el Concordato vigente con las disposiciones dictadas para su ejecución y la jurisprudencia del Consejo de Estado y Tribunal supremo*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Pedro Núñez, 1887, 9/211108.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, et. al., *Comedias nuevas escogidas. Parte IV*, Madrid: Imprenta Real, Diego de Balbuena, 1653, R/22657.

CARO MALLÉN, Ana, *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro a la coronación de Rey de romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñan en tres discursos por Doña Ana Caro de Mallen*, Madrid: Imprenta del Reyno, 1637, VE/63/5.

—: *La relación de las fiestas por los mártires del Japón*, Sevilla: s. i., 1628, R/100572.

- : *Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado en las fiestas del Corpus de Sevilla este año de 1639*, Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1639, T/ 697. Disponible en <https://www2.uned.es/bieses/TEXTOS/loa_en_cuatro_lenguas.htm> (Acceso: 14 de mayo de 2022).
- : *Valor, agravio y muger: comedia famosa*, entre 1651 y 1700, T/14974(2).
- : *Valor, agravio y muger: comedia famosa*, Sevilla: Francisco de Leefdael, entre 1700 y 1728, T/19625.
- CARVAJAL Y SAAVEDRA, Mariana, *Nauidades de Madrid y noches entretenidas: en ocho novelas*, Madrid: Domingo García Morràs, 1663, R/4932.
- CÉO, Maria do, *El novelero discreto y piadoso para hacer honestos los estrados, y christianas las tertulias, refiriendo dos pequeñas novelas sobre cada una de las obras de misericordia*, Madrid, D. Gabriel Ramírez, 1765, R/38529.
- : (atribuido a) ALMEYDA, P. D. Teodoro de, *La preciosa. Alegoría moral*, Madrid: Antonio Ulloa, 1791, 3/25892.
- CÉO, Violante do, *Parnaso Lusitano de divinos, e humanos versos, compostos pela Madre Soror Violante do Céu, Religiosa Dominica no Convento da Rosa de Lisboa*, Lisboa: Miguel Rodrigues, 1733, Sede Alcalá, 3/30584, vol.1.
- CERDA, Fray Juan de la, *Vida política de todos los estados de mugeres*, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1599, R/4067.
- COLODRO, Salvadora, *Afectos de un pecador arrepentido, hablando con un santo crucifixo a la hora de la muerte*, Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1663, VE/155/31.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Amor es más laberinto*, en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Segundo tomo de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Barcelona: Josep Llopis, 1693, R/17568.
- : *Amor es más laberinto: Comedia famosa del Fénix de la Nueva España*, Sevilla: Diego López de Haro, s.d., T/14805/14.
- : *Auto sacramental del Divino Narciso*, Madrid: Francisco Sanz, s.d., T/1626.
- : *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor, autodefensa espiritual*, 12/1237674.
- : *Comedia famosa, Los empeños de una casa*, Sevilla: José Padrino, 1741-1779, U/8664.
- : *El Cetro de José*, s.d., T/25349.
- : *Inundación Castálida*, Madrid: Juan García Inpanzon, 1689, R/3053.
- : «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Philotea de la Cruz», *Fama y obras póstumas*, Madrid: imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1700, R/19245.

- : *Segundo tomo de las obras de Soror Juana Inés de la Cruz*, Sevilla: Tomás López de Haro, 1692, R/19244.
- DIEX DE AUX, *Retrato de las fiestas que a la beatificación de la bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Jesus [...] hizo [...] la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartanet, 1615, R/457.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano, *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Coimbra: Jacome Carvallo, 1624, T/10780.
- : *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, Lisboa: Gerardo de la Viña, 1627, T/11605.
- FERRIOL Y CAYCEDO, Alonso, *Libro de las fiestas, que en honor de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria, nuestra señora, celebró su devota y antigua Hermandad, en san Francisco de Granada, año de mil y seiscientos y quince*, Granada: Martín Fernández, 1616, R/4019.
- FRAGOSO, Matos, *Primera parte de Comedias de Don Iuan de Matos Fragoso*, Madrid: Julián de Paredes, 1658, T/9812.
- : *Con amor no hay amistad*, Sevilla: Viuda de Francisco Leefdael, 1732, T/4437.
- GIÑÁN Y CARO, Fernando, *Peligro en mar y tierra*, Sevilla: imprenta de la viuda de Francisco Lorenzo de Hermosilla, 1720-1740, T/662.
- GORDON, Bernard de, *Lilio de medicina*, Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495, INC/628.
- GUARINI, Battista, *El pastor Fido Poëma de Baptista Guarino / Traducido de italiano en metro español, y ilustrado con reflexiones por Doña Isabel Correa*, Ámsterdam: Juan Ravenstein, 1694, R/12370.
- GUEVARA MANRIQUE, María de, *Desengaño de la corte y mujeres valerosas*, posterior a 1700, R/37897.
- : *Desengaños de la Corte y mugeres valerosas / compuesto por vn autor moderno, poca experiencia y grande çelo*, s.d., R/4496.
- Hirónica defensa y supuesta riña en ciento y quatro quintillas, contra el satírico, supuesto, y enmascarado manifiesto y carta, que en nombre de Maria de Navas la comedianta, saca su autor, don tal por qual, para vexarle: y contra el contificado papel defensorio del verdadero Batueco, que también le tira quentos de cozes, por el segundo Quixote*, s. XVII, VE/1409/5.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Comedias nuevas escogidas. Parte 31*, Madrid: José Fernández de Buendía, 1669, R/22684.

- Inuictissimo Regi Lusitaniae Ioanni IV, Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua aclamatione*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1641, R/11896.
- JESÚS, Francisco de, *Exercicios de devoción y oración, para todo el discurso del año, del Real monasterio de las Descalças de Madrid que mando imprimir la...Infanta Soror Margarita de la Cruz*, Amberes: imprenta plantiniana, Balthazaris Moreti, 1622, R/19092.
- LACERDA, Bernarda Ferreira de, *Hespaña libertada*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1618, R/2288.
—: *Soledades de Buçaco*, Lisboa: Mathias Rodrigues, 1634, R/6333.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mugeres. Sus conveniencias i daño*, Madrid: Juan Sánchez, 1641, R/14204.
- Manifiesto de María de Navas la comedianta*, Lisboa: s.d., 1695, R/12175/5.
- MARTÍN, Pedro, *Certamen poetico a las fiestas de la translacion de la reliquia de San Ramon Nonat*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1618, R/17826.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *La corsaria catalana*, s.d., T/6399.
- MENESES, Juana Josefa, *El despertador del alma*, Lisboa: Manuel Lopes Herrera, 1695, R/14267.
- MENESES NORONHA, Leonor, *El desdeñado más firme*, s.d., 1655, R/25004.
- MENEZES, Fernando, conde de Ericeira, *Vida e acçoens d'el Rey Dom Joao I*, Lisboa: João Galrao, 1677, 2/61330.
- Nos los Inquisidores a todas y qualesquier personas, sabed que Antonio Zapata, Cardenal Inquisidor ha mandado ordenar y publicar un nuevo índice y catálogo de libros prohibidos y expurgados y librado sobre ello su provisión*, Madrid: s.d., 1631, BNE, VE/206/100.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Las metamorfosis o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quinze libros y traducidas en castellano*, Amberes: Juan Steelsio, 1551, R/12463.
- PADILLA Y MANRIQUE, Luisa de, *Nobleza virtuosa*, Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1637, R/9610; 3/73659 y 3/73660.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Madrid: Imp. y Fundación de M. Tello, 1890-1902, 6/9142<121>
- SABUCO DE NANTES BARRERA, Oliva, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid, Pedro Madrigal, 1587, R/976.
—: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Madrid: Pedro Madrigal, 1588, R/6994.
—: *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, Braga: Fructuoso Lourenço de Basto, 1622, R/8370.

SOUZA, Joana Theodora, *Comedia nueva el gran prodigio de España, y lealtad de un amigo*, s.n., s.a., R/12199.

TEJERA Y R. DE MONCADA, José Pío, *Biblioteca del murciano, o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia*, Madrid, Tip. de la Rev. de AA.BB. y MM, 1922-1957, 1/99648, 1/99649.

TOMÁS DE AQUINO, Santo, *Tratado del Gobierno de los príncipes*, Madrid: Juan González, 1625, U/2822.

VELÁZQUEZ, Andrés, *Libro de la melancolía, en el qual se trata de la naturaleza desta enfermedad, así llamada melancolía, y de sus causas y síntomas, y si el rústico puede hablar latín o filosofar, estando frenético o maníaco, sin primero lo haber aprendido*, Sevilla: Hernando Díaz, 1585, R/5125.

ZAPATA, Antonio, *Nouus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Sevilla: Francisco de Lira, 1632, BNE, 2/64911.

ZAYAS, María, *La traición en la amistad*, s.n., s. XVII, RES/173.

10. Biblioteca Nacional de Portugal [BNP]

BARBOSA MACHADO, Diogo, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, Ignacio Rodrigues, 1752, III, 015 MAC.

CÉO, María do, *A Preciosa, Allegoria Moral, offerecida a... D. Maria Anna das Estrelas, Religiosa no Mosteiro da Esperança de Lisboa*, Lisboa: Oficina de Música, 1731, L. 6722 P.

—: *A Preciosa. Obras de misericórdia em primorosos e mysticos diálogos expostas: Elogios dos Santos em vários cantos poéticos e historicos expendidos por Marina Clemencia, Religiosa de S. Francisco no Convento da Ilha de S. Miguel*, Lisboa: Oficina de Música, 1733, F. 7334.

SILVA, Inocência Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, VI, Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1972, 015 INO.

11. Biblioteca Universitaria de Sevilla

CARO MALLÉN, Ana, *Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas que en el Convento de nuestro padre san Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón*, Sevilla: Pedro Gómez, 1628, A 086A/085(2). Disponible en: <<https://archive.org/details/A086A0852/mode/2up>> (Acceso: 20 de octubre de 2021)

Certamen poético, XVII/PL-15.

12. British Library [BL]

ESTRADA Y MEDINILLA, María, *Relación a una religiosa monja prima suya de la feliz entrada en México el día de san Agustín, a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta*

años del excelentísimo señor don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, marqués de Villena, virrey, gobernador y capitán general desta Nueva España, en GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje de tierra y mar*, México: Juan Ruiz, 1640, 1045.h.35.(3.). Disponible en <<https://gredos.usal.es/handle/10366/110851>> (Acceso: 13 de septiembre de 2022).

13. British Museum [BMu]

HOGARTH, William, *A Harlot's Progress, 1731-1732*. British Museum. Registration number S,2.21.

14. The Hispanic Society Museum & Library [HSML]

CARO MALLÉN, Ana, *Grandiosa vitoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoça y Piçaña, general de Ceuta, quitándoles gran suma de ganados cerca de las mismas puertas de Tetuán, Este año de 1633. Compuesto por doña Ana Caro Mallén*, Sevilla: Simón Fajardo, 1633, PQ 6321. C268 G73 1633.

15. Huntington Library

ESTRADA Y MEDINILLA, María de, «Relación de las fiestas de toros», en GUTIÉRREZ DE MEDINA, Cristóbal, *Viaje de tierra y mar* México: Francisco Robledo, 1641, Rare Books 58743, fols. 5r-8r. Disponible en:

<https://sibila.iib.unam.mx/index.php/Detail/Object/Show/page/1/facetname_o/faceta_anio/criteria_o/1641/object_id/1476/facet_browse/1> (Acceso: 13 de septiembre de 2022).

16. John Carter Brown Library [JCBL]

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Fama y obras póstumas*, Barcelona, s.d., BA700 J91f [R].

17. Library of the University of Toronto [LUT]

CÉO, Maria do, *Enganos do bosque*, Lisboa: Francisco da Costa, 1741, RB186,000.

—: *Triunfo do Rosario*, Lisboa: Miguel Manescal da Costa, impresor del Santo Oficio, 1740, RB186,001.

III. EDICIONES MODERNAS DE TEXTOS

- ACEVEDO, Ángela, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santaren. El muerto disimulado*, edición de Fernando Doménech Rico, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- : *El muerto disimulado / Presumed Dead*, edición de Valerie Hegstrom, Liverpool: Liverpool University Press, 2018.
- ALARCÓN ROMÁN, M^a Carmen, *Literatura conventual femenina en el Siglo de Oro. El manuscrito de Sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709). Estudio y edición*, tesis doctoral, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla: Universidad de Sevilla: 2015. Disponible en: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/36687/TESIS%20DOCTORAL%20M.%20Carmen%20Alarc%c3%b3n%20Rom%c3%a1n.pdf?sequence=4&isAllowed=y>> (Acceso: 16 de agosto de 2022).
- ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Gredos, 2010.
- Biblia de Jerusalén*, Nueva edición totalmente revisada y aumentada, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1986.
- Cancionero tradicional*, edición de José María Alín, Madrid: Castalia, 1991.
- CARO MALLÉN, Ana, *Valor, agravio y mujer*, edición de Lola Luna, Madrid: Castalia, 1993.
- : *El conde Partinuplés*, edición de Juana Escabias, Madrid: Esperpento, 2015.
- : *Teatro completo*, edición de Juana Escabias, Madrid: Cátedra, 2023.
- CARTAGENA, Teresa de, *Arboleda de los enfermos. Admiración Operum Dey* [1481], edición de Lewis Joseph Hutton, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia, 1967.
- CASTILLO HERNÁNDEZ, Estela (ed.), *Guía de forasteros de México. Poemario sobre las ilustrísimas prostitutas de la ciudad de México (siglo XVIII novohispano)*, Mérida: Universidad Autónoma de México, 2019.
- CAVENDISH, Margaret, *The Convent of Pleasure and other Plays*, edición de Anne Shaver, Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1999.
- : *El mundo resplandeciente*, edición de Maria Antònia Martí Escayol, Madrid: Siruela, 2017.
- CERDA, Fray Juan de la, *Vida política de todos los estados de mujeres*, Valencia: Lemir, 2010.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, I, 1982.
- CÉO, María do, «Paratextos de *El novelero discreto y piadoso*», edición de Gema González Caravaca, Disponible en:

- <https://www.bieses.net/wpcontent/uploads/2018/09/MariadoCéo_Novelerodiscreto_1765.pdf> (Acceso: 09/01/2023).
- CÉU, Sórora Maria do, *A Preciosa*, edición de Ana Hatherly, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1990.
- CRUZ, Juana de la, *El libro del Conorte*, edición de Ronald Edward Surtz, Barcelona: Puvill Libros, 1982.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, «Auto Sacramental de El Divino Narciso» [1689], en CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras Completas, III, Autos y Loas*, pp. 123-212.
- : *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa Espiritual* [1682], edición de Aureliano Tapia Méndez, México: El Troquel, 1992.
- : *Carta Atenagórica* [1690], México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1995.
- : *El Divino Narciso* [1689], Barcelona: Linkgua, 2012.
- : *El mártir del sacramento. San Hermenegildo* [1692], en *Obras Completas, III. Autos y loas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 115-183.
- : *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* [1695], edición de Antonio Alatorre, México: Instituto de México, 1994.
- : *Los empeños de una casa. Amor es más laberinto* [1692], edición de Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Cátedra, 2017.
- : *Obras Completas, III, Autos y Loas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- : *Obras Completas, IV. Comedias, Sainetes y Prosa*, México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- : «Poema de la única poetisa americana, musa dezima, Sorora Juana Inés de la Cruz» [1682], *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2012, 5, pp. 166-171.
- : *Poesía lírica*, Madrid: Cátedra, 2015.
- DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* [1641], Madrid: Alfaguara, 1997.
- : *Las pasiones del alma* [1649], edición de José Antonio Martínez Martínez, Madrid: Tecnos, 1997.
- : *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas* [1993], edición de Mateu Cabot y María Teresa Gallego Urrutia, Madrid: Alba, 1999.
- EGUAL, María, *Literatura barroca en Castellón. María Igual (1655-1735), Obra Completa*, edición de Pascual Mas i Usó y Xavier Vellón Lahoz, Castellón de la Plana: Sociedad castellonense de cultura, 1977.
- ERAUSO, Catalina de, *Vida y sucesos de la Monja Alférez*, edición de Miguel Martínez, Madrid: Castalia, 2021.

- ESCABIAS TORO, Juana (ed.), «Margarita Ruano, obras dramáticas inéditas: Baile del juego de vuela pajaritos, Baile de veneno de los sentidos, Baile de los títulos de comedias», *Epos. Revista de filología*, 29, 2013, pp. 443-458.
- FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Cristobalina, *5 Poemas*, edición de Rafael Inglada, Málaga: Rafael Inglada, 1997.
- FLORES, Juan de, *La historia de Griselda y Mirabella* [1495], Madrid: Don Quijote, 1983.
- GÓNGORA, Luis de, «En la fiesta del santísimo sacramento» [1609], en GÓNGORA, Luis de, *Letrillas*, edición de Robert Jammes, Madrid: Castalia, 1991, pp. 153-155.
- GRACIÁN, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*, [1647], edición de Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1995.
- HOMERO, *Odisea*, edición de José Luis Calvo, Madrid: Cátedra, 2014.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], Madrid: Editora Nacional, 1976.
- KANT, Immanuel, *Hacia la paz perpetua. Un esbozo filosófico* [1795], Barcelona: Ciro Ediciones, 2011.
- KIRCHER, Athanasius, *Aritmología: historia real y esotérica de los números* [1665], Valladolid: Maxtor, 2016.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Los caracteres* [1688], Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1948.
- LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada* [1583], Madrid: Taurus, 1987.
- LORRIS, Guillaume de, MEUN, Jean de, *Libro de la Rosa* [1280], Madrid: Alianza, 2020.
- MACEDO RAYMUNDO, Larissa de, *Libro de concetos espirituales (ca. 1604- ca. 1630). Poesía y devoción en el convento de San José de Medina del Campo*, (tesis doctoral inédita), dir. Miguel García Bermejo, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020.
- MALÓN DE CHAIDE, Fray Pedro, *La conversión de la Magdalena* [1588], edición de Ignacio Arellano, Jordi Aladro y Carlos Mata Induráin, New York: IDEA, 2014.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe* [1532], Madrid: Gredos, 2011.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, Arcipreste de Talavera, *El Corbacho o Reprobación del amor mundano* [1498], Madrid: Cátedra, 1992.
- MENEZES, Luís de, conde da Ericeira, *História de Portugal Restaurado* [1674], Oporto: Livraria Civilização, Domingos de Oliveira, 1945.
- MENEZES, Fernando de, conde de Ericeira, *Historia de Tanger durante la dominacion portuguesa*, [1732], Tánger: Tip. Hispano-Arábica de la Misión Católica, 1940.
- MOLINA, Tirso de, *El amor médico*, edición de Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 1997.

- NACIMIENTO, Sor Cecilia del, *Obras Completas*, edición de José M. Díaz Cerón, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1971.
- : *Journeys of a Mystic Soul in Poetry and Prose (The Other Voice in Early Modern Europe: the Toronto Series)*, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies and Iter Inc, 2012, 18.
- NIETZSCHE, Friedrich, «La visión dionisiaca del mundo» [1870], en NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza, 1980, pp. 244-272.
- : «El espíritu de la música, origen de la tragedia» [1872], en NIETZSCHE, Friedrich, *Obras Completas, I, El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873*, Madrid: Aguilar, 1932, pp. 37-162.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Los amores; el arte de amar; el remedio del amor; los cosméticos* [2 a.C. - 2 d.C.], Madrid: Hernando, 1984.
- PAREDES, Alonso Víctor de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* [1680], edición de Jaime Moll, Madrid: Calambur, 2002.
- PINEDA, Fray Juan de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* [1589], estudio preliminar y ed. del padre Juan Meseguer Fernández, Madrid: Atlas-BAE, 1964.
- PIZÁN, Cristina de, *La Ciudad de las Damas* [1405], edición de Marie-José Lemarchand, Madrid: Siruela, 2006.
- PLATÓN, *Diálogos, I*, Madrid: Gredos, 1985.
- : *Diálogos, III*, Madrid: Gredos, 1988.
- ROIG, Jaume, *Espill* [1460], edición de Anna Isabel Peirats Navarro, València: Institució Alfons el Magnànim, 2021.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio o la educación* [1762], Barcelona: Gredos, 2015.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas* [1640], Barcelona: Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ-ARJONA, José, BOLAÑOS DONOSO, Piedad, REYES PEÑA, Mercedes de los, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* [1898], Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- SÁNCHEZ, Francisco, *Que nada se sabe* [1581], Buenos Aires: Aguilar, 1977.
- SAN FÉLIX, Sor Marcela de, *Literatura Conventual Femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa*, edición de Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers, Barcelona: PPU, 1988.
- : *Los coloquios del Alma: Cuatro dramas alegóricos de Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega*, edición de Susan M. Smith y Georgina Sabat de Rivers, Newark: Juan de la Cuesta, 2006.

- : *Marcela Lope de Vega, Obra Poética Completa*, edición de José A. Ramírez Nuño y Clara Isabel Delgado Ramírez, Córdoba: Cajasur, 1987.
- SANTA MARÍA, fray Antonio de, *Diálogo espiritual que trata cuán dañoso es perder el tiempo y ocuparse en leer libros profanos* [1588], edición de Jacobo Sanz Hermida, Oporto-Salamanca: Velociraptor, 2000.
- SANTA TERESA, Sor Francisca de, *Coloquios*, edición de M. Carmen Alarcón Román, Sevilla: Arcibel, 2007.
- : *Entremés del estudiante y la sorda*, en DOMÉNECH RICO, Fernando (ed.), *Teatro breve de mujeres (siglos XVII-XX)*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993, pp. 51-65.
- SAN ALBERTO, Sor María de, *Viva al siglo, Muerta al Mundo: Selected Works by Maria De San Alberto, 1568-1640*, edición de Stacey Schlau, New Orleans: University Press of the South, 1998.
- SCOTT SOUFAS, Teresa, *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington: The University Press of Kentucky, 1997.
- TIRSO DE MOLINA, Luis Vélez, *El condenado por desconfiado-La Ninfa del cielo* [1635], edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid: Cátedra, 2008.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* [1609], edición de Evangelina Rodríguez, Madrid: Castalia, 2011.
- : *La vuelta a Egipto* [1601], Madrid: Rialp, 1980.
- : *Laurel de Apolo*, edición de Christian Giaffreda, Florencia: Alinea, 2002. Disponible en: <<https://www.bieses.net/felix-lope-de-vega-y-carpio-laurel-de-apolo/>> (Acceso: 10 de noviembre de 2022).
- : «Soneto 126», *Rimas* [1602], Valparaíso: Editorial del cardo, 2006.
- VILLAR, Francisco, *Relación de la fiesta que celebró el muy observante Convento de San Francisco de Andújar al glorioso San Pedro Baptista y sus compañeros, primeros Mártires del Japón* [1629], Granada: Martín Fernández, 1929.
- VILLENA, Isabel, *Vita Christi*, edición de Josep Almiñana Vallés, Valencia: Ajuntament, 1992, I.
- VIVES, Juan Luis, *Deberes del marido* [1538], en VIVES, Juan Luis, *Obras completas* [1947], Madrid: Aguilar, 1992, pp. 1271-1352.
- : *Instrucción de la mujer cristiana* [1523], Madrid: Fundación Universitaria, Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.

- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* [1654], Madrid: Castalia, 1983.
- ZAPATA, Luis de, *Miscelánea* [s. XVI], Madrid: Imprenta Nacional, Memorial Histórico Español, XI, 1959.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de, *Desengaños amorosos* [1649], edición de Alicia Yllera, Madrid: Cátedra, 2004.
- : *Novelas amorosas y ejemplares* [1637], edición de Julián Olivares, Madrid: Cátedra, 2014.
- : *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español* [1637], edición de Eduardo Rincón, Madrid: Alianza, 1968.
- : *La traición en la amistad* [s. XVII], edición de Michael J. McGrath, Newark: European Masterpieces, 2006.

IV. CATÁLOGOS, DICCIONARIOS Y OBRAS DE REFERENCIA

- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra, 1860.
- BLÁZQUEZ FRAILE, Agustín, *Diccionario latino-español*, Barcelona: Sopena, 1975.
- CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA, Germán (dirs.), *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1997.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, [1611], edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid /Frankfurt: Iberoamericana /Vervuert, 2006.
- ESTABLÉS SUSÁN, Sandra, *Diccionario de mujeres impresoras y libreras de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, Kassel: Reichenberger, 2008.

- GARCIA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1890.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996, 2 vols.
- : *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003, I.
- MOLL, Jaime, *Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española*, Boletín de la Real Academia Española, XLIV, cuad. 171, 1964, XLV, cuad. 175, 1965, XLVI, cuad. 177, 1966.
- Portugal. Diccionario Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, Lisboa: João Romano Torres, 1903, III, pp. 1048-1051, edición en papel de João Romano Torres (1904-1915), edición digital de Manuel Amaral, 2000-15. Disponible en: <<https://www.arqnet.pt/dicionario/index.html>> (Acceso: 9/01/2023).
- SERRANO Y SANZ, Manuel, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903-1905, 2 vols.
- SMITH, William (ed.), *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology* [1870], Michigan: University of Michigan Library, 2005.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del Siglo XVII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

V. BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ABREU, Dixon, SCOTT SOUFAS, Teresa, BARBAS RHODEN, Laura, CRESPO, Isabel, FLESLER, Daniela, «Juegos con Santa Isabel: drama de la pluma de una adolescente desconocida», en VOLLENDORF, Lisa (coord.), *Literatura y feminismo en España: (s. XV- XXI)*, Barcelona: Icaria, 2002, pp. 127-154.
- ADELL, Anna, *De paseo por los limbos*, Girona: WunderKammer, 2022.
- AGUILAR SALINAS, Marina, «La práctica de la escritura en Foucault: literatura, locura, muerte y escritura de sí», *Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos*, 2, 2017, pp. 219-244.
- : «Libelos, autoría y opinión pública en el teatro Barroco. El caso de Maria de Navas», en MARTOS PÉREZ, María Dolores (coord.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2021, pp. 215-236.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI - XVIII)*, (tesis doctoral), dir. José Simón Díaz, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- ALABRÚS IGLESIAS, Rosa María, *Razones y emociones femeninas. Hipólita de Rocabertí y las monjas catalanas del Barroco*, Madrid: Cátedra, 2019.
- ALARCÓN ROMÁN, M. Carmen, «El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678», en DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y LOBATO LÓPEZ, María, *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos: Iberoamericana / Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, 1, 2004, pp. 183-192.
- : «La producción poética de sor Francisca de Santa Teresa (1654-1709): entre la cotidianeidad y la espiritualidad», en BARANDA LETURIO, Nieves, MARÍN PINA, M^a Carmen (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos de la España moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 345-361.
- : «El teatro como didáctica de la santidad: el ‘Diálogo 247 que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José. Año de 1660’», *Medievalia*, 2, 2015, pp.247-272.
- ALMEIDA, Belén, «Leonor de la Cueva y los manuscritos que conservan su obra: acercamiento a sus usos gráficos», conferencia presentada en las *III Jornadas Ellas*

- toman la pluma: Escritura de mujeres, lengua e historia*, celebradas entre el 26 y el 28 de enero de 2021 (Universidad de Alcalá, Grupo GITHE), (en prensa).
- ALONSO CORTÉS, Blanca, *Dos monjas vallisoletanas poetisas*, Valladolid: Imprenta Castellana, 1944. Disponible en: <<https://www.bieses.net/estudios-en-formato-digital/>> (Acceso: 30 de abril de 2021).
- ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro, «A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa’: Textos inéditos de Soror Violante do Céu», en MARTOS, María D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 353-371.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, *Teatro medieval*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- ANUSH STRIPEIKIS, Caterina, «Juegos de travestismo en el escenario dionisiaco: Bacantes de Eurípides (vv. 810-944) y Lisístrata de Aristófanes (vv. 476-613)», *Actas del Séptimo Coloquio Internacional ‘Una nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos’*, Ensenada: FAHCE-UNLP, 2015, pp. 14-27.
- ARCHER, Robert, *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*, Madrid: Cátedra, 2001.
- ARENDT, Hannah, *La condición humana* [1958], Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ARES MONTES, José, «Ecos de Calderón en el teatro portugués (Sóror maria do Céu)», en GARCÍA LORENZO, Luciano (coord.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1983, III, pp. 1343-1358.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, María Concepción, «La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII», en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000, pp. 13-46.
- ARIÈS, Philippe, *La muerte en occidente* [1974], Barcelona: Argos Vergara, 1982.
- ARTIÈRES, Philippe, *Clínica de la escritura. Historia de la mirada médica sobre la escritura* [1998], Barcelona: Gedisa, 2016.
- ASENSIO, Eugenio, *La España imaginada de Américo Castro*, Barcelona: El Albir, 1976.
- ATIENZA LÓPEZ, Ángela, *Historia de la sororidad, historias de sororidad. Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons, 2023.
- ATKINS, Kim, *Self and Subjectivity*, Malden: Blackwell Publishing, 2005.

- AUSTIN, John, *How to do things with words*, London: Oxford University Press, 1962.
- AZANZA LÓPEZ, José Javier, ALEMANY GÜELL, Ramón, «Arte, arquitectura y emblemática en tres certámenes poéticos zaragozanos del Siglo de Oro», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 32, 2017, pp. 319-334.
- BAJTIN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1941], Madrid: Alianza, 2003.
- BARTRA, Roger, *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Madrid: Anagrama, 2021.
- BARANDA LETURIO, Nieves, «Las dramaturgas del siglo XVII», en ARELLANO AYUSO, Ignacio (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos, 2004, pp. 21-28.
- : *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España Moderna*, Madrid: Arco Libros, 2005.
- : «Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro», en AZAUSTRE GALIANA, Antonio, FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 569-576.
- : «Mujeres lectoras», en PEÑA DÍAZ, Manuel, RUIZ PÉREZ, Pedro, SOLANA PUJALTE, Julián (coords.), *Historia de la edición y la lectura en Andalucía (1474-1808)*, Córdoba: UCOPress, 2020, pp. 511-521.
- BARANDA LETURIO, Nieves, CRUZ, Anne (coords.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación* [2018], Madrid: UNED, 2018.
- BARANDA LETURIO, Nieves, MARÍN PINA, M^a Carmen, (eds.) *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014
- BARBEITO, Isabel, «Recreación dramática de tres santas portuguesas», *Via Spiritus*, 10, 2003, pp. 183-212.
- BARTHES, Roland, «'Écrivains' y 'Écrivants'», en BARTHES, Roland, *Ensayos críticos* [1964], Barcelona: Seix Barral, 2002, pp. 201-211.
- : «La muerte del autor» [1968], en BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* [1984], Barcelona: Paidós, 1994, pp. 65-71.

- BARTON, David, PAPEN, Uta, «What is the Anthropology of Writing», en BARTON, David, PAPEN, Uta (eds.), *The Anthropology of Writing Understanding Textually Mediated Worlds*, New York: Continuum International Publishing Group, 2010, pp. 3-33.
- BASS, Laura, WUNDER, Amanda, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid and Lima», *Hispanic Review*, 77, 1, 2009, pp. 97-144.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris: Minuit, 1957.
- : *Le coupable. Suivi de l'Alleluiah Somme Athéologique II*, Paris: Gallimard, 1961.
- : *Le bleu du ciel*, Paris: Éditions Pauvert, 1979.
- : *Histoire de l'œil*, Paris: Gallimard, 1993.
- BATAILLE, Georges, KLOSSOWSKI, Pierre, MASSON, André, «Dionysos», *Acéphale*, núms. 3 y 4, 1937, s.p. edición facsímil: *Acéphale. Religion, sociologie, philosophie*, París: Jean-Michel Place, 1995.
- BAUER, Wilhelm, *La opinión pública y sus bases históricas* [1914], Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2009.
- BECEIRO PITA, Isabel, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia: Nausicaä, 2003.
- BECCO, Horacio Jorge, *Poesía colonial hispanoamericana*, México: Fundación Biblioteca Ayacuch, 1990.
- BEGLEY, Justin, «Confessional disputes in the republic of letters: Susan du Verger and Margaret Cavendish», *The Seventeenth Century*, 34:2, 2019, pp. 181-207.
- BEJARANO PELLICER, Clara, «Las mujeres y la práctica musical en el Siglo de Oro: ficción y realidad en Sevilla», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 3, 2014, pp. 185-219.
- BENIGNO, Francesco, *Las palabras del tiempo. Un ideario para pensar históricamente* [2013], Madrid, Cátedra, 2013.
- BENJAMIN, Walter «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en BENJAMIN, Walter, *Obras*, libro I/vol. 2 [1989], Madrid: Abada, 2008, pp. 12-85.
- : *El origen del Trauerspiel alemán* [1928], Madrid: Abada, 2012.
- BENNASSAR, Bartolomé, ALFAYA, Javier, *Inquisición española. Poder político y control social*, Barcelona: Crítica, 1981.
- BERGER, Philippe, «Las lecturas femeninas en la Valencia del Renacimiento», *Bulletin Hispanique*, t. 100, 2, 1998, pp. 383-399.

- BERGMAN, Ingmar, *El ojo del diablo /Djävulens öga* [35 mm], Suecia: Svensk Filmindustri (SF), 1960.
- BERGMAN, Ted L., *The Criminal Baroque: Lawbreaking, Peacekeeping, and Theatricality in Early Modern Spain*, New York: Boydell & Brewer, 2021.
- BERGMANN, Emilie L., «Las humanistas», en BARANDA, Nieves, CRUZ, Anne J. (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018, pp. 349-375.
- BERNÁ SERRA, David, «Públicas, brujas y sumisas. La mujer gitana en los discursos de alterización identitaria europea hasta mediados del siglo XX», *Historia Social*, 2019, 93, pp. 33-50.
- BEUCHOT, Mauricio, *Sor Juana, una filosofía barroca*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- BLOCH, R. Howard, «Medieval Misogyny», *Representations*, N. 20. *Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy*, 1987, pp. 1-24.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* [1994], Barcelona: Anagrama, 2006.
- BOLADERAS CUCURELLA, Margarita, «La opinión pública en Habermas», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 26, 2001, pp. 51-70.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- BOLUFER PERUGA, Mónica, «Escritura femenina y publicación en el siglo XVIII: de la expresión personal a la ‘República de las Letras’», en SÁNCHEZ MUÑOZ, Cristina, ORTEGA LÓPEZ, Margarita, VALIENTE FERNÁNDEZ, Celia (eds.), *Género y ciudadanía: revisiones desde el ámbito privado: XII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1999, pp. 197-224.
- BORGES, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza* [1926], Buenos Aires: Seix Barral, 1993. —: *Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé, 1984.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «De la lírica a la escena. Tres fiestas teatrales en el convento vallisoletano de la Concepción del Carmen», *REI*, 2, 2014, pp. 11-40.
- BOURDIEU, Pierre, *Poder, derecho y clases sociales* [2000], Bilbao: Desclée de Brouwer, 2001. —: «L’opinion politique n’existe pas», en BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris: Minuit, 2002, pp. 222-235.

- BOUVIER, Virginia M., «Sor Juana y la Inquisición: Las paradojas del poder», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, 49, 1999, pp. 63-78.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Sujetos nómades, Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* [1994], Barcelona: Paidós, 2000.
- BRAGA, Isabel M.D., «Vaidades nos conventos femininos ou das dificuldades em deixar a vida mundana (séculos XVII-XVIII)», *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 10, I, 2010, pp. 305-322.
- BRAVO ARRIAGA, María Dolores, «Un sermón de profesión de monjas del siglo XVII: la retórica de la perfección», *Caravelle*, 76-77, 2001, pp. 391-399.
- BROWN, Judith J., «A Woman's Place Was in the Home: Women's Work in Renaissance Tuscany», en FERGUSON, Margaret W., QUILIGAN, Maureen, VICKERS, Nancy J. (eds.), *Rewriting the Renaissance. The Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 206-224.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna* [1978], Madrid: Alianza, 1996.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* [1990], México: Paidós Mexicana, 2001.
- : *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'* [1993], Barcelona: Paidós, 2002.
- : «Burning acts. Injurious speech», en PARKER, Andrew, KOSOFSKY SEDWICK, Eve (eds.), *Performativity and performance*, New York / London: Routledge, 1995, pp. 197-237.
- : *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción* [1997], Madrid: Cátedra, 2015.
- : «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista*, 18, 1998, pp. 296-314.
- : *Lenguaje, poder e identidad* [1999], Madrid: Síntesis, 2004.
- CABALLERO NAVAS, Carmen, «Mujeres, cuerpos y literatura médica medieval en hebreo», *Asclepio*, 2008, LX, pp. 37-62.
- CABELLO MURO, Diana, «Transgresión social y empoderamiento femenino en la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán», en MARTÍN CLAVIJO, Milagro (coord.), *Escritoras en los márgenes: transformaciones, teatro y querelle des femmes*, Sevilla: Benilde, 2017, pp. 179-192.
- CABRÉ, Montserrat Cabré, ORTIZ, Teresa, «Introducción», en CABRÉ, Montserrat, ORTIZ, Teresa (eds.), *Sanadoras, matronas y médicas en Europa. Siglos XII-XX*, Barcelona: Icaria, 2001, pp. 9-24.

- CADDEN, Joan, *Meanings of sex difference in the Middle Ages. Medicine, science and culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CALVO, Hortensia, COLOMBI, Beatriz (eds.), *Cartas de Lysi. La mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid / Frankfurt / México: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla, 2015.
- CÁMARA MANEIRO, Ángeles de la, «Análisis del paratexto de ‘Espexo Puríssimo’, de Sor Mariana de Jesús», en MARTOS, María D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, pp. 325-336.
- CANGUILHEM, Georges, *La connaissance de la vie*, Paris: Vrin, 1992.
- CARO BAROJA, Julio, *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español*, Madrid: Istmo, 1980.
- CARROLL, Noël, *The Philosophy of Horror*, New York: Routledge, 1990.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *Escrituras y escribientes. Prácticas de la Cultura Escrita en una Ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- : «Cultura escrita y espacio público en el Siglo de Oro», *Cuadernos del Minotauro*, 1, 2005, pp. 33-50.
- : «Leer en la calle: coplas, avisos y panfletos áureos», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, 2005, pp. 15-43.
- : «‘El mejor retrato de cada uno’. La materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII», *Hispania. Revista española de historia*, 65, 221, 2005, pp. 847-876.
- : *Entre la pluma y la pared: una historia social de la escritura en los Siglos de Oro*, Madrid: Akal, 2006.
- : «Panfletos, coplas y libelos injuriosos. Palabras silenciadas en el Siglo de Oro», Manuel Peña Díaz (coord.), *Las Españas que (no) pudieron ser: herejías, exilios y otras conciencias (s. XVI-XX)*, Huelva: Universidad de Huelva, 2009, pp. 59-74.
- : (comp.) *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- : (dirs.) CASTILLO GÓMEZ, Antonio, AMELANG, James, «Introducción», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio y AMELANG, James (dirs.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 9-14.
- : «Défense et critiques de l’Immaculée Conception: écriture et événement dans la première moitié du XVIIIe siècle», en RIVALAN GUÉGO, Christine, RODRIGUES, Denis

- (dir.), *L'écho de l'évènement: Du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 55-64.
- : «'There are lots of papers going around and it'd be better if there weren't'. Broadsides and Public Opinion in the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century», en ROSPOCHER, Massimo (ed.), *Beyond the Public Sphere: Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bologna: il Mulino; Berlin: Duncker & Humblot, 2012, pp. 227-248.
- : «'Être non seulement libelle mais aussi exposé au public'. Les inscriptions censurées au siècle d'or», en MERLE, Alexandra, ALONSO, Araceli Guillaume (coords.), *Les voies du silence dans l'Espagne des Habsbourg*, Paris: PUPS, 2013, pp. 309-328.
- : *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- : «Writings on the Streets: Ephemeral Texts and Public Space in the Early Modern Hispanic World», en LYONS, Martin, MARQUILHAS, Rita (eds.), *Approaches to the History of Written Culture, New Directions in Book History*, Sydney: Palgrave Macmillan, 2017, pp. 73-96.
- : «Apprendere a leggere e a scrivere nella Spagna della prima età moderna», en FERRARI, Monica, MORANDI, Matteo (eds.), *Maestri e pratiche educative dalla Riforma alla Rivoluzione francese. Contributi per una storia della didattica*, Brescia: Morcelliana, 2020, pp. 165-205.
- : «Words on Walls: An Approach to Exposed Writing in Early Modern Europe», 2020, *Jems*, 9, pp. 57-82.
- CASTRO, Ivo, «Sur le bilingüisme littéraire castillan-portugais», *Archivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, XLIV, *La littérature d'auteurs portugais en langue castillaine*, Lisboa/Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 11-23.
- CASTRO IBASETA, Francisco Javier, «Mentidero de Madrid: la Corte como comedia», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, AMELANG, James (dir.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 43-58.
- CATTANEO, Ricardo (comp.), *Filosofía, universidad y república: a 100 años de la Reforma Universitaria y 50 años del Mayo Francés*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2020.
- CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano* [1980], México: Universidad Iberoamericana de México. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

- CHARTIER, Roger, «‘Cultura popular’: Retorno a un concepto historiográfico», *Manuscrits*, 12, 1994, pp. 43-62.
- : *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: la cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 1995.
- : *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones* [1997], Barcelona: Gedisa, 2018.
- : *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London: The British Library, 1999.
- : «Escribir y leer la comedia en el siglo de Cervantes», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 243-255.
- : *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid: Cátedra, 2000.
- : «Lo privado y lo público», *Co-herencia: revista de humanidades*, 4, n. 7, 2007, pp. 66-81.
- : *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII* [2017], Madrid: Katz, 2018.
- : «Editar en el Siglo de Oro. Una silva de varia lección», en CAYUELA, Anne, CHARTIER, Roger (coords.), *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 387-396.
- CIXOUS, Hélène, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* [1975], Barcelona: Anthropos, 1995.
- CLAVERO SALVADOR, Bartolomé, «Delito y pecado. Noción y escala de transgresiones», en TOMÁS Y VALIENTE, Francisco *et al* (ed.), *Sexo barroco y otras transgresiones premodernas*, Madrid: Alianza, 1990, pp. 57-89.
- COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, M^a José, «Particularidades del proceso inquisitorial por razón de sexo», en ZAMORA CALVO, María Jesús (coord.), *Mulieres inquisitionis. La mujer frente a la Inquisición en España*, Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 105-145.
- CONDE SOTO, Francisco, «El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2, 2017, pp. 7-22.
- COOLIDGE, Grace E, «Aristocracia y élites urbanas», en BARANDA, Nieves, CRUZ, Anne, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018, pp. 41-61.
- CORTÉS TIMONER, M^a Mar, «María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres», *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 2, 2016, pp. 143-158.

- COSTARELLI, Rafael Ernesto, «Antroponimia en la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII). Notas para un cancionero basado en los nombres», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 16, 2012, pp. 161-270.
- CRAVERI, Benedetta, *La cultura de la conversación* [2001], Madrid: Siruela, 2003.
- CRESPI, Irving, *El proceso de opinión pública* [1997], Barcelona: Ariel Comunicación, 2000.
- CRUSAT, Cristian, «Prácticas de la repetición y el recuerdo en la obra de Enrique Vila-Matas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 813, 2018, pp. 4-25.
- CRUZ, Anne, «La educación de las mujeres en la España de la temprana Edad Moderna», en BARANDA, Nieves, CRUZ, Anne (coords.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018, pp. 63-84.
- : «‘Si no fuere tu hija ilustre’: Women Writers’ Social Status in Early Modern Spain», *Cuadernos de Historia Moderna*, 44, 2, 2019, pp. 345-362.
- CRUZ MEDINA, Vanessa de, «Manos que escriben cartas Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI», *Litterae: cuadernos sobre cultura escrita*, 3-4, 2003-2004, pp. 161-185.
- CURTO, María Victoria, *Música, danza y teatralidad en la experiencia mística y visionaria femenina al final del Medievo: los casos de María de Santo Domingo (1486?-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534) en su marco europeo* (tesis doctoral inédita), dirs. Rebeca Sanmartín Bastida y Julio Vélez-Sainz, Madrid: Universidad Complutense, 2022.
- DADSON, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid: Arco Libros, 1998.
- : «Literacy and Education in Early Modern Rural Spain: the case of Villarrubia de los Ojos», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 7-8, 2004, pp. 1011-1038.
- : «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 113, 1, 2011, pp. 13-42.
- DARNTON, Robert, «What is the history of books?», *Daedalus*, 1982, 111(3), pp. 65-83.
- : *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* [1987], México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- DAVIS, Charles, VAREY, John E., *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615. Estudio y documentos. Fuentes para la historia del teatro en España*, Madrid: Támesis, 1997.
- DAXELMÜLLER, Christoph, *Historia social de la magia* [1993], Barcelona: Herder, 1997.

- DE VIVO, Filippo, «El ‘Paternoster degli Spagnoli’ la comunicación política en la Venecia del Cinquecento», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio y AMELANG, James (dirs.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 357-372.
- : «Public Sphere or Communication Triangle? Information and Politics in Early Modern Europe», en ROSPOCHER, Massimo (ed.), *Beyond the Public Sphere. Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bologna/Berlin: Il Mulino/Duncker & Humbolt, 2012, pp. 115-136.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* [1992], Buenos Aires: Paidós, 1994.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, «1837. De la ritournelle», en DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980, pp. 381-433.
- : *Mil Mesetas*, vol. 2. *Capitalismo y esquizofrenia* [1980], Valencia: Pretextos, 2002.
- DELGADO, María José, *Las comedias de Ana Caro*, New York: Peter Lang, 1998.
- DELGADO PÉREZ, María Mercedes, «Visiones poéticas andalusíes: la mujer y el entorno femenino», en ROLDÁN CASTRO, Fátima (ed.), *La mujer musulmana en la historia*, Huelva: Universidad de Huelva, 2007, pp. 57-81.
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología* [1967], Madrid: Siglo XXI, 1983.
- : *Márgenes de la filosofía* [1972], Madrid: Cátedra, 1998.
- : *Limited INC*, Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, «Comediantas del Siglo de Oro: La Amarilis. Recuerdos de antaño», *Voluntad*, 11, 1920, pp. 39-40.
- : «Comediantes de otros siglos: Pedro de la Rosa», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 101, 1932, pp. 133-153.
- DÍAZ DE NORIEGA Y PUBUL, José, *La blanca de la carne en Sevilla*, Madrid: Hidalguía, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* [1982], Madrid: Cátedra, 2007.
- DIEZ BORQUE, José María, *El teatro en el siglo XVII*, Madrid: Taurus, 1988.
- DIJK, Susan van, «Women Authors’ Reputation and Its Relationship to Money Earned: Some Early French Writers as Examples», en FONT PAZ, Carme, GEERDINK, Nina (eds.), *Economic Imperatives for Women’s Writing in Early Modern Europe*, Leiden: Koninklijke Brill, 2018, pp. 16-40.

- DOMÉNECH RICO, Fernando, «El teatro escrito por mujeres», en HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid: Gredos, 2003, pp. 1243-1260.
- : «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español», en HORMIGÓN, Juan Antonio, *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002), Volumen I (1550-1930)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003, pp. 887-921.
- DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel, *Mujer y literatura femenina en la América Virreinal*, New York: IDEA, 2015.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1973.
- DUCE GARCÍA, Jesús, «Los ciervos en la literatura caballerescas hispánica», en LÓPEZ CASTRO, Armando, CUESTA TORRE, María Luzdivina (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, León: Universidad de León, 2007, pp. 501-510.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles (1700–1767)*, Gijón: TREA, 2015.
- EAGLETON, Terry, *La ideología. Una introducción* [1993], Buenos Aires: Paidós, 2005.
- EBENHOCH, Markus, «La recepción ibérica de la obra de Sor Maria do Céu (1658-1753)», comunicación presentada en *The Sixteenth Biennial Symposium of GEMELA: Women beyond borders*, Valencia, 6-7 octubre de 2022, en prensa.
- EBERLE, Roxanne, «‘To think, to decide and to act’: Radical Fictions of Transgression and Vindication», en EBERLE, Roxanne (ed.), *Chastity and Transgression in Women's Writing, 1792-1897*, London: Palgrave, 2002, pp. 76-105.
- EGIDO, Aurora, «Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)», *Bulletin hispanique*, 92, 1, 1990, pp. 309-332.
- : «La Nobleza virtuosa de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián», *Archivo de Filología aragonesa*, 54-55, 1998, pp. 9-41.
- EGIDO LÓPEZ, Teófanos, «Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)», en ALCALÁ-ZAMORA Y QUEIPO DE LLANO, José, BELENGUER CEBRIÀ, Ernest (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, pp. 567-590.
- : *Opinión y propaganda en la Corte de los Austrias*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2002.

- ELK, Martine van, *Early Modern Women's Writing. Domesticity, Privacy, and the Public Sphere in England and the Dutch Republic*, Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- EPALZA, Mikel de, *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.
- ESCABIAS TORO, Juana, «Ana María Caro Mallén de Torres: Una esclava en los corrales de comedias del siglo XVII», *Epos* 28, 2012, pp. 177-193.
- : *Dramaturgas del Siglo de Oro: guía básica*, Madrid: Huerga y Fierro, 2014.
- : *Vida y obra de Ana Caro Mallén*, Sevilla: Benilde, 2017.
- : «Ana Caro Mallén: autora de 'relaciones' y cronista de su época», *Historia y comunicación social*, 27, 1, 2022, pp. 197-205.
- FABRE, Daniel, «Introducción (al libro Escrituras ordinarias)», *Revista de Investigación Educativa*, 6, 2008, pp. 1-22.
- FANON, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas* [1952], Madrid: Akal, 2009.
- : «Sor Juana Inés de la Cruz: Loa en las huertas donde fue a divertirse la excelentísima Señora Condesa de Paredes», en MATA INDURÁIN, Carlos (coord.), *Estos festejos de Alcides. Loas sacramentales y cortesanas del Siglo de Oro*, New York: IDEA, 2017, pp. 259-264.
- FAUSTO-STERLING, Anne, *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad* [2000], Barcelona: Melusina, 2000.
- FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* [2004], Madrid: Traficantes de sueños, 2018.
- FERNÁNDEZ, Luis Diego, «El concepto de devenir-mujer en Deleuze y Guattari. Una subjetividad molecular», en CATTANEO, Ricardo (comp.), *Filosofía, universidad y república: a 100 años de la Reforma Universitaria y 50 años del Mayo Francés*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2020, pp. 254-264.
- FERNÁNDEZ ZAMBUDIO, Josefa, «Textos e intertextos para seducir en 'El Divino Narciso' de Sor Juana Inés de la Cruz», *Tonos digital*, 37, 2019, pp. 1-18.
- FEROS, Antonio, *El Duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III* [2002], Madrid: Marcial Pons, 2002.
- FERRER DEL RÍO, Estefanía, *El primer Marqués del Cenete*, Xàtiva: Ulleye, 2021.
- FERRER VALLS, Teresa, «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 121-135.

- FINDLEN, Paula, «Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy», en HUNT, Lynn (ed.), *The invention of pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1998, pp. 49-108.
- FISHER, Mark, *Lo raro y lo espeluznante* [2016], Barcelona: Alpha Decay, 2016.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, «Libelos en torno a María de Navas ‘la comedianta’. Realidad social y situación profesional de un arte controvertido», *Janus*, 2018, pp. 191-215.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro», en GARAU AMENGUAL, Jaime (coord.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la Modernidad*, New York/Pamplona: IDEA, 2017, pp. 21-46.
- FORTEA PÉREZ, José Ignacio, «Contextos históricos para entender la poesía de Góngora», en ROSES LOZANO, Joaquín (coord.), *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid: AC/E, 2012, pp. 61-71.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón* [1977], London: Tamesis Books, 1977.
- FOUCAULT, Michel, «Qu’est-ce qu’un auteur?», en FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits* [1954-1988], Paris: Gallimard, 1994, vol. 1, pp. 789-821.
- : «L’écriture de soi», en FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits*, vol. 4, Paris: Gallimard, 1994, pp. 415-430.
- : «¿Qué es un autor?» [1969], en FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. 1, Barcelona: Paidós, 1999, pp. 329-360.
- : *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [1975], Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- : *La hermenéutica del sujeto* [1982], Madrid: Akal, 2005.
- : *Un peligro que seduce. Entrevista con Claude Bonnefoy* [2011], Valladolid: Cuatro Ediciones, 2012.
- : *Nietzsche, la Genealogía, la Historia* [1971], Valencia: Pretextos, 2014.
- : *La arqueología del saber* [1969], México: Siglo XXI, 2017.
- : *Histoire de la sexualité. IV. Les aveux de la chair*, Paris: Gallimard, 2018.
- : *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* [1976], Madrid: Siglo XXI, 2019.
- FRA MOLINERO, Baltasar, «Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 2, 2014, pp. 7-29.
- FRAENKEL, Béatrice, «La firma como exposición del nombre propio», en CHRISTIN, Anne-Marie (ed.), *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*, Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 213-228.

- : «Actos de escritura. Cuando escribir es hacer», *Thémata: Revista de filosofía*, 56, 2017, pp. 319-329.
- FRANCOMANO, Emily C., «Los fundamentos de la Querrela de las mujeres», en BARANDA, Nieves, CRUZ, Anne, *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018, pp. 85-114.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, «Servicio y deservicio a Felipe IV. Los Príncipes de Carignano, entre Francia y la Monarquía Hispánica (1634-1644)», *Hispania*, 77, 255, 2017, pp. 91-115.
- FRASER, Nancy, «Sex, Lies, and the Public Sphere: Some Reflections on the Confirmation of Clarence Thomas», *Critical Inquiry* 18, 1992, pp. 595-612.
- : «Transnacionalización de la esfera pública», en FRASER, Nancy, *Escalas de justicia* [2008], Barcelona: Herder, 2008. pp. 145-184.
- FREUD, Sigmund, «Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa. Contribuciones a la psicología del amor II» [1912], en FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1979, XI, pp. 173-183.
- : «Tótem y tabú: Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos» [1913] en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, XIII, pp. 1-164, pp. 28-29.
- : «El malestar en la cultura», en FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991, XXI, pp. 57-140.
- FULCANELLI, *El misterio de las catedrales* [1926], Barcelona: Plaza y Valdés, 1971.
- FUMAGALLI, Carla Anabella, «Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre obra y archivo en los preliminares de sus ediciones originales», *Anclajes*, 22, 1, 2018, pp. 37-53.
- : «Sor Juana Inés de la Cruz hace sudar las prensas españolas», *Esferas Literarias*, 2018, I, pp. 87-98.
- FUSS, Diana, *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*, New York: Routledge, 1989.
- GABRIEL, Silvia C., «Un panorama actual de la discusión en torno al Leviatán de Thomas Hobbes. El origen del Estado absoluto», *Lecciones y Ensayos*, 86, 2009, pp. 73-95.
- GAGLIARDI, Donatella, *Urdiendo Ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- GARCÍA PRIETO, Elisa, *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano* (tesis doctoral), dir. Fernando Bouza,

- Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013. Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/21475/>> (Acceso: 16 de agosto de 2022).
- : «Antes de Flandes. La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con Felipe III desde las Descalzas Reales en el otoño de 1598», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 40, 2014, pp. 327-349.
- : «La gestión femenina del patrimonio nobiliario. Doña Teresa de Saavedra y Zúñiga, condesa de Villalonso. Una aristócrata en los reinados de Felipe II y Felipe III», *Cuadernos de Historia Moderna*, 41, 1, 2016, pp. 109-128.
- : «Carrera áulica e influencia cortesana. La casa de Ana de Austria como un espacio de poder femenino», en *Mulheres da realeza ibérica mediadoras políticas e culturais*, Madrid: Instituto Cervantes, 2019, pp. 11-26.
- GALLETTI, Monica, «Una tipografía per l'università in età moderna: il caso di María Fernández ad Alcalá de Henares», en MARTÍN CLAVIJO, Milagro, MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel, GARCÍA PÉREZ, M.^a Isabel (coords.), *Mujeres dentro y fuera de la academia*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 47-60.
- GARCÍA ANDRÉS, Inocente, *La Santa Juana. Vida de Juana de la Cruz*, Cubas de la Sagra: Casarrubuelos, 1972.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Las escrituras de compraventa de comedias y la profesionalización de los dramaturgos en los Siglos de Oro», en AZAUSTRE GALIANA, Antonio, FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 163-170.
- GARZA MERINO, Sonia, «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en CAYUELA, Anne, CHARTIER, Roger (coords.), *Edición y literatura en España (Siglos XVI y XVII)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 111-136.
- GASCÓN UCEDA, M.^a Isabel, «Honor masculino, honor femenino, honor familiar», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 28, 2, 2008, pp. 635-648.

- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid: Siruela, 2019.
- GONZALES JAUREGUI, Yobani Maikel, «La legislación canónica y el matrimonio de esclavos en la América española y la América portuguesa», *Faces de Clio. Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História*, 8, 2018, pp. 241-260.
- GONZÁLEZ, Lola, «María de Navas: bosquejo biográfico de una controvertida actriz de la escena española de finales del siglo XVII», *Scriptura*, 17, 2002, pp. 177-209.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A., «El día de la Cruz en Granada. Introducción etnológica», *Gazeta de Antropología*, 1990, 7, 03, pp. 1-11.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Javier, «Un precedente del periodismo granadino: los pronósticos», *Jábega*, 35, 1981, pp. 29-32.
- GONZÁLEZ DÍAZ, Cruz Alberto, «Sobre la cultura popular. Un acercamiento», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época III*, 24, 2018, pp. 65-82.
- GONZÁLEZ-SARASA HERNÁNDEZ, Silvia, «El éxito editorial de las Relaciones de comedias y su alcance en la producción de Álvaro Cubillo de Aragón. Estudio y aportaciones para un repertorio», en GARCÍA LARA, Elisa, SERRANO AGULLÓ, Antonio (coords.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 411-426.
- GRANJA, Agustín de la, «De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, 2002, pp. 217-239.
- GRANJA CID, María del Mar, «Palabra escrita y experiencia femenina en el siglo XVI», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (comp.), *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 211-242.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, [1980], Chicago: University of Chicago Press, 2012.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* [1951], Buenos Aires: Paidós, 1989.
- GUTIÉRREZ AZOPARDO, Ildefonso, «El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias (1533-1850)», *Quinto centenario*, 12, 1987, pp. 187-210.
- GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII* [1988], México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, *Mitología clásica*, Madrid: Alianza, 2015.

- HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública* [1962], Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.
- : *Facticidad y validez, Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso* [1992], Madrid: Trotta, 2010.
- : «Prefacio a la edición alemana de 1990» en HABERMAS, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública* (reed.), Barcelona: Gustavo Gili, 2017, pp. 1-36.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro, «Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal. Una aproximación bibliográfica», en GUARDIA, Sara Beatriz (ed.), *Historia de las mujeres en América Latina*, Lima: CEMHAL, 2002, pp. 109-124.
- HARTH, Erica, *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*, Cornell: Cornell University Press, 2009.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *La imprenta en Sevilla: ensayo de una historia de la tipografía sevillana y noticias de algunos de sus impresos desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el año de 1800*, Sevilla: Imprenta de la Revista de Tribunales, 1892.
- HEGSTROM, Valerie, «El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa», en BARANDA LETURIO, Nieves, MARÍN PINA, M^a Carmen, (eds.) *Letras en la celda. Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 363-576.
- : «Introduction», en AZEVEDO, Ângela de, *El muerto disimulado / Presumed Dead*, edición de Valerie Hegstrom, Liverpool: Liverpool University Press, 2018, pp. 1-88.
- HÉNAFF, Marcel, *Sade. La invención del cuerpo libertino* [1978], Barcelona: Destino, 1980.
- HERMANN DE FRANCHESCHI, Sylvio, «Agustinismo y molinismo. Del uso que los Salmanticenses (1631) hicieron de las enseñanzas de San Agustín contra las tesis de Luis de Molina», *Criticón*, 118, 2013, pp. 81-97.
- HERNÁNDEZ-LORENZO, Laura, BYSZUK, Joanna, «Challenging stylometry: The authorship of the baroque play *La Segunda Celestina*», *Digital Scholarship in the Humanities*, 2022, 00, pp. 1-15.
- HERPOEL, Sonja, *A la zaga de Santa Teresa: autobiografías por mandato*, Ámsterdam: Rodopi, 1999.
- : «Transgresión y seducción: textos de monjas hispánicas», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3, 2013, pp. 233-248.

- HERRÁIZ GUTIÉRREZ, Alicia, «Donaires femeninos el tratamiento de la figura del gracioso por parte de las dramaturgas del siglo de oro», en ADELAIDA FLORES BORJABAD, Salud, PÉREZ CABAÑA, Rosario (coords.), *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*, Madrid: Dykinson, 2021, pp. 384-398.
- HERRERA, Isidro, «La amistad negativa. El pensamiento de la discreción», *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, 11, 2012, pp. 393-417.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «El Madrid de Calderón. Los mesones de Madrid», *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 17, 1928, pp. 1-27.
- HILL, Christopher, *El mundo trastornado. El ideario popular extremista de la revolución inglesa del siglo XVII* [1972], Madrid: Siglo XXI, 1983.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid: Gredos, 2003.
- IGLESIAS CASTELLANO, Abel, «Las finalidades de las relaciones de sucesos y los elementos que aumentan su efectividad: El caso de un mesonero avaricioso», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1, 2013, pp. 191-211.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, «Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas», *Bulletin Hispanique*, 99, n. 1, 1997, pp. 281-292.
- IRIGARAY, Luce, *Ese sexo que no es uno* [1977], Madrid: Akal, 2009.
- : *Yo, tú, nosotras* [1990], Madrid: Cátedra, 1992.
- IWASAKI CAUTI, Fernando, «Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima», *The Hispanic American Historical Review*, 73, 1993, pp. 581-613.
- JANÉ, Òscar, «Memòria personal: la història i l'escriptura», en JANÉ, Òscar, MIRALLES, Eulàlia, FERNÁNDEZ, Ignasi (eds.), *Memòria personal. Una altra manera de llegir la història*, Barcelona: Universidad Autònoma de Barcelona, *Manuscrits*, 8, 2013, pp. 7-10.
- KAMEN, Henry, *Los desheredados. España y la huella del exilio* [2007], Madrid: Aguilar, 2007.
- KAMINSKY, Amy K., *Water Lilies/Flores del agua: Anthology of Spanish Women Writers from the Fifteenth to the Nineteenth Century*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- KING, Helen, *The one sex model on Trial. The Classical and Early Modern evidence*, London: Routledge, 2013.

- KLAIRMONT-LINGO, Alison, «Las mujeres en el mercado sanitario de Lyon en el siglo XVI», en CABRÉ, Montserrat, ORTIZ, Teresa (eds.), *Sanadoras, matronas y médicas en Europa. Siglos XII-XX*, Barcelona: Icaria, 2001, pp. 79-91.
- LACAN, Jacques, *Escritos II* [1971], Buenos Aires: Paidós, 1990.
- : *Le séminaire, livre XVII. L'envers de la psychanalyse* [1975], Paris: Seuil, 1991.
- : *Seminario 17. El reverso del Psicoanálisis* [1975], Buenos Aires: Paidós, 2008.
- : *Le Séminaire, livre XXII. RSI*, 10 de Diciembre de 1974, STAFERLA, Disponible en: <http://staferla.free.fr/> (Acceso: 20/03/2022).
- : *Le séminaire, livre XX. Encore*, Paris: Seuil, 1975.
- : *Le séminaire, livre XXI, Les non-dupes errent*, Paris: Seuil, 1981.
- : *Seminario 7. La ética del psicoanálisis* [1986], Buenos Aires: Paidós, 1990.
- : *Seminario 5. Las formaciones del inconsciente* [1994], Barcelona: Paidós, 1999.
- : *Le séminaire, livre X. L'angoisse* [1998], Paris: Seuil, 2004.
- : *Seminario 6. El deseo y su interpretación* [2013], Buenos Aires: Paidós, 2015.
- LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, New York: Cornell University Press. 1988.
- LANDES, Joan B., «The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration», en LANDES, Joan B. (ed.), *Feminism: the Public and the Private*, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 135-163.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*, Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2010.
- LARSON, Catherine, «Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's legacy in María de Zayas's *La traición en la amistad*», *INTI. Revista de literatura hispánica*, 40, 1994, pp. 129-138.
- LASHGARI, Dierdre, «Introduction. To Speak the Unspeakable: Implications of Gender, 'Race', Class, and Culture», en LASHGARI, Dierdre (ed.), *Violence, Silence and Anger. Women's Writing as Transgression*, Virginia: University Press of Virginia, 1995, pp. 1-17.
- LAUER, A. Robert, VOROS, Sharon D., «La firmeza en el ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva. De profeminismo a speculum principum», *Bulletin of the comediantes*, 68, 1, 2016, pp. 85-101.
- LAVRIN, Asunción, LORETO LÓPEZ, Rosalva, *El universo de la teatralidad conventual en Nueva España. Siglos XVII-XIX*, San Antonio: UNAM/San Antonio, 2022.

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *El éxtasis material* [1967], Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- LEAL, Bernardo, «Dime cuál es tu procedencia y te diré quién eres. Clasificaciones sociales en las provincias de Santafé, 1550-1635», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44, 1, 2017, pp. 147-176.
- LEFERE, Robin, «Borges entre autorretrato y automitografía», en SEVILLA ARROYO, Florencio, ALVAR EZQUERRA, Carlos (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Castalia, 2000, pp. 189-195.
- LEWANDOWSKA, Julia, «(Des)alienar las voces femeninas del convento: ‘la celda propia’ de Sor Marcela de San Félix», *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 18 / 2013, pp. 11-22.
- LEWANDOWSKA, Julia, *Escritoras monjas: autoridad y autoría en la escritura conventual femenina de los Siglos de Oro*, Madrid / Frankfurt: Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2019.
- LEYRA, Ana María, *La mirada creadora*, Madrid: Antígona, 2013.
- LIPSKI, John M., «Sobre el español bozal del siglo de oro existencia y coexistencia», *Scripta philologica*, 1, 1991, pp. 383-396.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Síntesis, 2011.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio, «Mujeres adúlteras y ladronas en el siglo XVI», en CABRERA ESPINOSA, Manuel y LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio (eds.), *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén: Archivo Histórico de Jaén, 2017, pp. 389-400.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, «Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión», *Revista de Historiografía*, 22, 2015, pp. 147-181.
- : «En torno a la importancia de las mujeres valerosas e instruidas. ‘Desengaños de la Corte’, de María de Guevara (1664)», en CALVO MATURANA, Antonio Juan, MARTÍNEZ MAZA, Clelia, ORTEGA CERA, Agatha, PRIETO BORREGO, Lucía (coords.), *Fuentes para el estudio de historia de las mujeres*, Granada: Comares, 2022, pp. 289-292.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Costumbres sevillanas. El poema sobre la Fiesta y Octava celebradas con motivo de los sucesos de Flandes en la Iglesia de San Miguel (1635), por Ana Caro Mallén», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 66, 203, 1983, pp. 109-150.

- LÓPEZ MEDINA, José Antonio, *Toledo en la historia de España para jóvenes curiosos*, Madrid: Verbum, 2020.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, NAVARRO BROTONS, Víctor, PORTELA MARCO, Eugenio, *Materiales para la historia de las ciencias en España: s. XVI-XVII*, Valencia: Pretextos, 1976.
- LÖWITH, Karl, *Nietzsche: philosophie de l'éternel retour du même*, Paris: Calman Levy, 1991.
- LUTZ, Heinrich, *Reforma y contrarreforma. Europa entre 1520 y 1648* [1979], Madrid: Alianza, 2016.
- MACÍAS DOMÍNGUEZ, Alonso Manuel, RUIZ SASTRE, Marta, «Conflictos matrimoniales en los siglos XVII-XVIII: el caso del occidente andaluz. Una mirada de conjunto», *Chronica Nova*, 45, 2019, pp. 107-130.
- MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia, «Lecturas femeninas en el Renacimiento: mujeres y libros en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI» en GONZÁLEZ DE LA PEÑA, María del Val (coord.), *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XX*, Gijón: Trea, 2005, pp. 167-182.
- MAILLARD, Chantal, *La compasión difícil*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- : *Medea*, Barcelona: Tusquets, 2020.
- MAÍLLO PALMA, Laura, *¿En el principio fue el verbo? Sobre sentido y significación en las artes performativas contemporáneas* (tesis doctoral), dir. Luis Puelles Romero, Málaga: Universidad de Málaga, 2019.
- Disponible en <<https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/19313?show=full>> (Acceso: 11 de agosto de 2021).
- MANDINGORRA LLAVATA, María Luz, «Memoria de la gestión, gestión de la memoria: sor Isabel de Villena», en BELLVESER, Ricardo (coord.), *Dones i literatura: entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Valencia: Diputació de València, Institució Alfons el Magànim, 2012, pp. 735-758.
- : GARCÍA PORCAR, Joaquim (eds.), *Memòria familiar i projecció personal. El 'Dietari de Gaspar Gasset, paraire'. (1513-1586)*, Castelló: Sociedad Castellonense de Cultura, 2011.
- MARAVALL, José Antonio, *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona: Ariel, 1972.
- : *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 2000.

- MARGOT L. Bernardo, *Crisol de amantes. El billete amoroso en el Siglo de Oro*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2001.
- MARÍN CASANOVA, José Antonio, *La historia sin cielo: Arthur Schopenhauer en la tierra de hierro*, Sevilla: Grupo Nacional de Editores, 2005.
- MARÍN, Nicolás, «Decadencia y Siglo de Oro», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 5, 1983, pp. 69-79.
- MARK, Maritza Elisa, *María Igual: subversión del discurso patriarcal en el siglo XVII*, Calgary: National Library of Canada, 1999.
- MARTÍ I ASCÓ, Manuel, «Cultura literària de la dona en la València dels segles XVI i XVII», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1, 2013, pp. 362-380.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen, «Los certámenes poéticos aragoneses del siglo XVII como espacio literario de sociabilidad femenina», *Bulletin Hispanique*, 115, 1, 2013, pp. 145-164.
- : «La difusión de la obra de Maria do Céu en España a través de Teresa de Moncada, duquesa de Medinaceli: Redes femeninas y transferencia cultural en el siglo XVIII», en ALMEIDA, Dimitri, ANASTÁCIO, Vanda, MARTOS PÉREZ, María Dolores (eds.), *Mulheres em rede/ Mujeres en red: Convergências lusófonas*, Berlin: LIT Verlag, 2018, pp. 217-239.
- MARTÍNEZ, Miguel, *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- : *Comuneros. El rayo y la semilla (1520-1521)*, Gijón: Hoja de Lata, 2021.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, «El arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro», en LOBATO, María Luisa, MARTÍNEZ CARRO, Elena (coords.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018, pp. 80-111.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición Española (1551-1819): evolución y contenido*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.
- MARTÍNEZ BERMEJO, Saúl, *Tácito leído. Prácticas lectoras y fundamentos intelectuales de la recepción de Tácito en la Edad Moderna* (tesis doctoral), dir. Pablo Fernández Albaladejo, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, *Rodrigo Calderón. La sombra del valido: privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid: Marcial Pons, 2009.

- MARTÍNEZ DE OLCOZ, Nieves, «Hibridación de género(s) en la loa al Divino Narciso: liminalidad instrumental del festejo sorjuanino», en *Congreso Internacional del GLESOC: Problemas de género(s) en el Siglo de Oro*, el día 3 de noviembre de 2021.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Francisco José, *Próspero en el laberinto. Las dos caras del barroco*, Madrid: Dyckinson, 2014.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores, «Visibilidad autorial y competencia de las escritoras en justas poéticas de la primera Edad Moderna española», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 22, 2, 2017, pp. 63-99.
- : «La voz poética», en BARANDA, Nieves, CRUZ, Anne (eds.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018, pp. 225-248.
- MASSAI, Sonia, «Editorial pledges in early modern dramatic paratexts», en SMITH, Helen, WILSON, Louise (eds.), *Renaissance Paratexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 91-106.
- MATLUCK BROOKS, Lynn, *The Dances of the Processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel: Reichenberger, 1988.
- MCDOWELL, Paula, *The Women of Grub Street: Press, Politics, and Gender in the London Literary Marketplace, 1678-1730*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- MCGANN, Jerome J., *The textual condition*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- MCGOVERN, Thomas, *El celibato sacerdotal: una perspectiva actual* [1968], Madrid: Ediciones Cristiandad, 2004.
- MCGRATH, Michael J., «Introducción», en ZAYAS Y SOTOMAYOR, María, *La traición en la amistad* [s.n., s. XVII], edición de Michael J. McGrath, Newark: European Masterpieces, 2006, pp. 9-22.
- MCKEON, Michael, *The Secret History of Domesticity*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., *Monstruos, enanos y bufones en la corte de los Austrias*, Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1986.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla: Tipografía Gironés, 1925.
- : *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid: Renacimiento, 1929.
- MÉNDEZ DE LA VEGA, Luz, *La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado & Paz*, Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

- MERRIM, Stephanie, *Early Modern Women's Writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.
- MIGGLIUCCHI, Dario, «Opinión pública y propaganda: su definición, interpretación y significado en los Estados Unidos de la primera posguerra (1918-1922)», *Historia y Política*, 40, pp. 213-238.
- MIQUEL, Dom Pierre, *Dictionnaire symbolique des animaux. Zoologie mystique*, Paris: Le Léopard d'Or, 1991.
- MIRALLES I JORI, Eulàlia, «La literatura memorialística. La imatge de Barcelona en els segles XVI-XVIII», en MIRALLES I JORI, Eulàlia (coord.), *Del Cinccents al Setcents, tres-cents anys de literatura catalana*, Girona: Vitel·la, 2011, pp. 179-221.
- : MIRALLES I JORI, Eulàlia, FIGUERAS, Narcís, «Les memòries personals: entre la història i la literatura», *Plecs d'història local*, 142, 2011, pp. 2-4.
- MORALES ESTÉVEZ, Roberto, «El algoritmo de la hechicería. Análisis cuantitativo y cualitativo del archivo inquisitorial toledano», *Edad de Oro*, XXXIX, 2020, pp. 43-56.
- MORANT DEUSA, Isabel, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid: Cátedra, 2002.
- MORAÑA, Mabel y MARTÍNEZ SAN-MIGUEL, Yolanda, *Nictimene... sacrílega: Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003.
- MORENO SÁNCHEZ, Consuelo, «Los mentideros de Madrid», *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 18, 1991, pp. 155-172.
- MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio, «Barroco Novohispano: los poderes del yo lírico en Sor Juana Inés de la Cruz», en CASTIGNANI, Hugo, GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés (coords.), *Filosofías del Barroco*, Madrid: Tecnos, 2020, pp. 316-362.
- : «Mitos clásicos de amor en el Barroco español», en CASTIGNANI, Hugo, GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés (coords.), *Filosofías del Barroco*, Madrid: Tecnos, 2020, pp. 393-442.
- MUZZARELLI, María Giuseppina, *Christine de Pizan, intelectual y mujer: una italiana en la corte de Francia* [2007], Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- MUNGUÍA OCHOA, Laura Yadira, «Sor Juana y sus 'Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer': un acercamiento a nuevas perspectivas», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8, 1, 2020, pp. 251-262.

- NEWMAN, Harry, «'[P]ropane fiddlers': Medical Paratexts and Indecent Readers in Early Modern England», en TWEED, Hannah. C., SCOTT, Diane. G. (eds.), *Medical Paratexts from Medieval to Modern*, York/Glasgow: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 15-41.
- NADER, Helen, « Introduction: The World of the Mendozas», en NADER, Helen (ed.), *Power and Gender in Renaissance Spain: Eight Women of the Mendoza Family, 1450-1650*, Urbana-Champaign: University of Illinois Press, Illinois, 2004, pp. 1-26.
- NALLE, Sara T., «Literacy and Education among Judeo-conversa Women in Castile, Portugal, and Amsterdam, 1560–1700», *Early Modern Women*, 11, 1, 2016, pp. 69-89.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.
- NORBROOK, David, «Women, the Republic of Letters, and the Public Sphere in the Mid-Seventeenth Century», *Criticism*, 2004, 46, 2, pp. 223-240.
- OLIVARI, Michele, *Avisos, pasquines y rumores: los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2014.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* [1982], México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- OSUNA CABEZAS, María José, OSUNA RODRÍGUEZ, María Inmaculada, «Catalina Clara Ramírez de Guzmán y Fernando de la Torre Frafán: dos romances cruzados a cuenta de una comedia desconocida de la escritora», en GÓMEZ CANSECO, Luis, MONTERO DELGADO, Juan, RUIZ PÉREZ, Pedro (eds.), *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, pp. 393-410.
- OSUNA RODRÍGUEZ, Inmaculada, «Poesía de proyección ciudadana en tres autoras del siglo XVII: Cristobalina Fernández de Alarcón, María de Rada e Isabel de Tapia», *Península: revista de estudios ibéricos*, 2, 2005, pp. 237-250.
- : «Fiestas y justa poética en honor de Nuestra Señora de la Aurora (Madrid, 1648)», en DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, Madrid: Visor, 2009, pp. 245-266.
- : «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII», en LÓPEZ BUENO, Begoña (coord.), *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, pp. 323-366.
- : «Academias literarias y justas poéticas», en BARANDA, Nieves, CRUZ, Anne (coords.), *Las escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED, 2018, pp. 249-271.

- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones Laberinto, 2002.
- PAUN DE GARCÍA, Susana, «Traición en la amistad de María de Zayas», *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, pp. 377-390.
- PAYNE FISK, Deborah, «The Restoration Actress», en OWEN, Susan J. (ed.), *A companion to Restoration Drama*, Oxford: Blackwell, 2008, pp. 69-91.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz, o, Las trampas de la fe*, Barcelona: Círculo de lectores, 1994.
- : *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, III, 2001.
- PELAZ FLORES, Diana, «Queenship: teoría y práctica del ejercicio del poder en la Baja Edad Media castellana», en VAL VALDIVIESO, María Isabel del, JIMÉNEZ ALCÁZAR, Juan Francisco (coords.), *Las mujeres en la Edad Media*, Murcia-Lorca: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2013, pp. 277-289.
- PEÑA DÍAZ, Manuel, *Escribir y prohibir. Inquisición y censura en los Siglos de Oro*, Madrid: Cátedra, 2015.
- PERAITA, Carmen, «‘Como una casa portátil’. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII», en COLOMER, José Luis y DESCALZO, Amalia (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, I, pp. 291-318.
- PERCEVAL, José María, *Opinión pública y publicidad (Siglo XVII). Nacimiento de los espacios de comunicación pública en torno a las bodas reales de 1615 entre Borbones y Habsburgo* (tesis doctoral), dir. Amparo Moreno Sardá, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2004.
- PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- PÉREZ, Andrea, *Literatura española en la Nueva España: Cinco catálogos sevillanos de la década de 1680* (trabajo de fin de máster inédito), dir. Víctor Infantes de Miguel, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Juan, *Bajo los Austrias. Las mujeres españolas en la Minerva literaria castellana*, Madrid: Escuela Tipográfica Salesiana, 1923.
- PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel, *Lindos y tornadizos. El pensamiento filosófico hispano (siglos XV-XVII)*, Madrid: Verbum, 2016.

- PÉREZ NAVARRO, Pablo, *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*, Barcelona: Egales, 2008.
- PETRUCCI, Armando, *La escritura: ideología y representación* [1986], Buenos Aires: Ampersand, 2013.
- : *Alfabetismo, escritura y sociedad*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- : «Escrituras marginales. Escribientes subalternos», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7 (2000), Universidad de Alcalá, pp. 67-75.
- : *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía* [2002], Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PILAR LÓPEZ, Olga del, «El ritornelo: un cristal sonoro», *La Deleuziana. Revista en línea de la Filosofía*, 5, 2017, pp. 106-123.
- PLEBANI, Tiziana, *El canon ignorado. La escritura de las mujeres en Europa (s. XIII-XX)*, Madrid: Ampersand, 2022.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, «La ninfa degollada de Garcilaso», en MAGIS, Carlos H. (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México: El Colegio de México, 1970, pp. 715-724.
- PROFETI, Maria Grazia, «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro», en ZAVALA, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Barcelona: Anthropos, 2000, pp. 235-284.
- PROVENZANO, Serena, «La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 19, 2019, pp. 78-100.
- PUJOL, Óscar, DOMÍNGUEZ, Atilano, *Patañjali-Spinoza*, Valencia: Pretextos, 2009.
- REBOLLO PRIETO, Jesús, *Las escritoras de Castilla y León (1400-1800). Ensayo bibliográfico*, (tesis doctoral), dir. Nieves Baranda, Madrid: UNED, 2006.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco, *Sor Juana Inés de la Cruz: La resistencia del deseo*, Madrid: Cátedra, 2019.
- REINA RUIZ, M., «Entre actos de la 'Tragicomedia de los Jardines y campos sabeos'. Galería cómica de monstruos y deformes», *Hispania*, 87, 4, 2004, pp. 665-674.
- : «De orgía y bacanal a sátira política. Entre actos de la segunda parte de los 'Jardines y campos sabeos' de Feliciano Enríquez de Guzmán», *Bulletin of the comediantes*, 57, 1, 2005, pp. 107-124.
- : *Monstruos, mujer y teatro en el barroco. Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturgia española*, New York: Peter Lang Publishing, 2005.

- RESTREPO, Luis Carlos, «La sexualidad, un fenómeno de brujas y hechiceras», *Acheronta. Revista de Psicoanálisis y Cultura*, 26, 2006, pp. 1-14.
- REVUELTA GUERRERO, Rufina Clara, CANO GONZÁLEZ, Rufino, «Las escuelas de amigas: espacios femeninos de trabajo y educación de párvulos y de niñas», *Revista Aula*, 2010, 16, pp. 155-185.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «El corral de la Montería», en PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, MARCELLO, Elena E. (coords.), *El corral de comedias. Espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de teatro clásico de Almagro. 6, 7, 8 de julio de 2004*, Almagro: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 19-60.
- RIVIÈRE, Joan, «Womanliness as Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, pp. 303-313.
- RODILLA LEÓN, María José, *De belleza y misoginia. Los afeites en las literaturas medieval, áurea y virreinal*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2021.
- RODRÍGUEZ CACHÓN, Irene, «Cuatro mujeres piadosas en cuatro comedias religiosas calderonianas», *Dirāsāt Hispānicas*, 3, 2016, pp. 67-78.
- RODRÍGUEZ CAMPILLO, María José, «Creadoras en la dramaturgia femenina de los siglos de oro y sus mecanismos de metateatralidad para reaccionar contra lo establecido: Ana Caro», *Revista internacional de culturas y literaturas*, 23, 2020, pp. 146-158.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid: Cátedra, 2002.
- : *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Barcelona: José J. de Olañeta, 2007.
- : *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid: Akal, 2012.
- RODRÍGUEZ DE GRACIA, Hilario, «El Corpus de Toledo. Una fiesta religiosa y profana en los siglos XVI y XVII», *Zainak*, 26, 2004, pp. 385-410.
- ROLDÁN CASTRO, Fátima, *La mujer musulmana en la historia*, Huelva: Universidad de Huelva, 2007.
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio, «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 1998, 7, pp. 119-136.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves, «En los límites de la representación. La traición de María de Zayas», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 3, 2002, pp. 475-492.
- : «Aphra Behn y María de Zayas. En busca de una tradición (im)propia», *Hispanic Journal*, 29, 1, 2008, pp. 23-36.

- ROSAS MAYÉN, Norma, «La tapada limeña y su traza moruna: un análisis histórico e iconográfico desde una perspectiva rizomática», *Delaware Review of Latin American Studies*, 17, 2016, pp. 1-13.
- ROUGEMONT, Denis, *El amor y occidente* [1939], Barcelona: Kairós, 1981.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro. Calderón, las Ordenes militares y la Inquisición», en APARICIO MAYDEU, Javier (coord.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid: Istmo, 2000, II, pp. 195-226.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, «Las monjas se inconforman; los bienes de Sor Juana en el espolio del arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas», *Tema y variaciones de Literatura*, 7, 1996, pp. 61-42.
- : «Sor Juana y los poderosos», en MORAÑA, Mabel y MARTÍNEZ SAN-MIGUEL, Yolanda (eds.), *Nictimene... sacrílega: Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003, pp. 197-206.
- RUBIERA, Javier, «El negocio teatral en el Siglo de Oro», en LOBATO, María Luisa Lobato, MARTÍNEZ CARRO, Elena (coords.), *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2018, pp. 20-52.
- RUBIO MAÑÉ, José Ignacio, *El virreinato: Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- RUEDA RAMÍREZ, Pedro José, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (Siglo XVII)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2005.
- RUIZ ASTIZ, Javier, «Libelos y pasquines en la Navarra moderna: análisis y estudio del protagonismo de las mujeres», en CRUZADO RODRÍGUEZ, Ángeles, ORTIZ DE ZÁRATE, Amalia (eds.), *Feminismo e interculturalidad: V Congreso Internacional AUDEM*, Sevilla: Arcibel, 2008, pp. 381-400.
- : «Libelos y pasquines en la vida comunitaria: conflictividad social en Navarra (1512-1808)», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, AMELANG, James (dirs.), *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón: Trea, 2010, pp. 399-422.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia, *Catálogo 'Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana'*, Madrid: Museo del Prado, 2019.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, «'El Neptuno' de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», *University of Dayton Review*, 16, 2, 1983, pp. 63-73.

- SÁENZ BERCÉO, María del Carmen, «Un jesuita en la cima de la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 12, 2006, pp. 295-321.
- SÁEZ, Adrián J., *Godos de papel. Identidad nacional y reescritura en el Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 2019.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Todo Madrid es teatro, Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro. Catálogo de la exposición de La casa de Lope de Vega*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2018.
- SALVO, Mimma de, *La mujer en la práctica escénica de los siglos de oro la búsqueda de un espacio profesional*, (tesis doctoral), dirs. Fausta Antonucci, Teresa Ferrer Valls, Valencia: Universitat de València, 2006.
- SAMPEDRO, Víctor, *Opinión pública y democracia deliberativa. Medios, sondeos y urnas*, Madrid: Istmo, 2000.
- SÁNCHEZ RUBIO, Rocío, TESTÓN NÚÑEZ, Isabel, *El hilo que une. Las relaciones epistolares en el viejo y el nuevo mundo (siglos XVI-XVIII)*, Mérida: Universidad de Extremadura, 1999.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander: RSMP, 2021.
- : SANMARTÍN, Rebeca, MASSIP, Francesc, «La danza de espadas en el ‘Libro del Conorte’ de Juana de la Cruz», *Revista de poética medieval*, 31, 2017, pp. 15-38.
- SANTOS ROMÁN, Jesús Miguel, «Acerca del concepto de naturaleza en Thomas Hobbes», *Espíritu LXII*, 2013, 145, pp. 95-123.
- SAUQUILLO, Julián, «De lenguaje y literatura», *Revista de Libros*, 6, 1997, p. 11.
- SCHACK, Adolf Friedrich von, *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, Madrid: M. Tello, IV, 1887.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, «‘La segunda Celestina’. Hallazgo de una comedia de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar», en ORTEGA, Julio, AMOR Y VÁZQUEZ, José, OLEA FRANCO, Rafael (coords.), *Conquista y contraconquista, la escritura del Nuevo Mundo: actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1994, pp. 315-324.
- : *Sor Juana, dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1996.
- SCHMITT, Carl, *Teología política* [1922], Madrid: Trotta, 2009.

- : «El concepto de lo político», en ZARRIA, S. M, MASCHKE, G. (eds.), «El concepto de lo político en Carl Schmitt. Versión de 1927», *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 22, 1, 2019, pp. 259-289.
- SCOTT, Joan W., «Género: ¿todavía una categoría útil para el análisis?» [1986], *La manzana de la discordia*, 6, 1, 2011, pp. 95-101.
- SENTAURENS, JEAN, *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Age a la fin du XVIe siècle*, Bordeaux-Lille: Université de Bordeaux-Atelier, 1984, 2 vols.
- SHERGOLD, N. D., VAREY, J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España*, Londres: Tamesis, 1985.
- : *Teatros y comedias en Madrid, 1600-1650: Estudio y documentos*, Londres: Tamesis, 1971, I.
- : *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis, 1973, IV.
- : *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis, 1979, VI.
- : *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Londres: Tamesis, 1986.
- SILVA, Alex Rogério, «Espaços de reclusão a vida conventual feminina em Portugal nos séculos XVI e XVII», *Clio: Revista Pesquisa Histórica*, 37, 2, 2019, pp. 351-393.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: CSIC, 1953, III.
- SINFIELD, Alan, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Berkeley: University of California Press, 1992.
- SILVA, Pedro Paulo de Figueiredo, *A praça e o reino: cotidiano e espaço público em Portugal entre Filipes e Braganças (ca. 1580 - ca. 1668)* (tesis doctoral), dir. Luis Miguel Carolino, Lisboa: ISCTE IUL, 2019.
- SLAMA, Béatrice, «De la littérature féminine à l'écriture-femme. Différence et institution», *Littérature*, 44, 1981, *L'institution littéraire II*, pp. 51-71.
- SMITH, Bruce R., «Reviewed Work: Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading, by Alan Sinfield», *Shakespeare Quarterly*, 45, 1, 1994, pp. 115-117.
- SMITH, Helen, WILSON, Louise, *Renaissance Paratexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SMITH, Susan M., «Notes on a Newly Discovered Play: Is Marcela de San Félix the Author?», *Bulletin of the comediantes*, 52, 1, 2000, pp. 147-170.

- SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris: Éditions du Seuil, 1968.
- SORIANO SANTACRUZ, Antonio, «¡Viva la autora que es guapa! Mujer y gestión teatral en el Madrid del siglo de las luces: la autora María Hidalgo», *Dieciocho*, 44.1, 2021, pp. 7-38.
- SOTO, Francisco, «El cuerpo más allá del organismo: el estatus del cuerpo en el psicoanálisis lacaniano», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 2, 2017, pp. 7-22.
- SUZUKI, Mihoko, *Subordinate Subjects. Gender, the Political Nation, and Literary Form in England, 1588–1688*, New York: Routledge, 2016.
- TACÓN GARCÍA, Antía, «La criada en las comedias de Ángela de Acevedo», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 7, 2020, pp. 135-158.
- : «Nuevas hipótesis sobre una escritora casi desconocida: Joana Teodora de Sousa», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 45, 2020, pp. 1-12.
- : «Un manuscrito de ‘La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén’, de Ángela de Acevedo», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 10, 2021, pp. 277-295.
- TENORIO GÓMEZ, Pilar, *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- TORRES MARTÍN, Verónica, «La influencia familiar en el Coloquio espiritual del Santísimo Sacramento, único auto sacramental conservado de Sor Marcela de San Félix», *Specula*, 3, 2022, pp. 217-242.
- TRAMBALIOI, Marcella, «El anti-don Juan de María de Zayas», *Revista de Literatura*, 2014, 152, pp. 511-529.
- : «Sor Marcela de San Félix y el humorismo conventual», *Cuadernos AISPI*, 9, 2017, pp. 57-78.
- TYLUS, Jane, «Aristotle, Humanism, and Public Space», en LANGER, Ullrich (ed.), *Au-delà de la Poétique: Aristote et la littérature à la Renaissance / Beyond the Poetics: Aristotle and Early Modern Literature*, Gèneve: Droz, 2002, pp. 92-109.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión: apuntes para la identificación de algunas ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán», *Hipogrifo*, 8, 1, 2020, pp. 579-600.
- URBÁN BAÑOS, Alba, «El ‘Yugo de Himeneo’: Obligación, elección y desenlace en ‘El conde Partinuplés’», en GARCÍA LARA, Elisa, SERRANO AGULLÓ, Antonio (coords.), *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII: actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 385-402.

- : «La amistad en comedias de autoría femenina: homoerotismo en ‘La traición en la amistad’ de María de Zayas», en BOTTA, Patrizia, GARRIBBA, Aviva, CERRÓN PUGA, María Luisa, VACCARI, Debora (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma: Bagatto Libri, 2012, pp. 250-257.
- : «‘Porque mujer y mudanza nacieron de un parto al fin’: La (in)fidelidad en comedias de autoría femenina», en BARÓN CARRILLO, Inmaculada, GARCÍA-LARA PALOMO, Elisa, MARTÍNEZ NAVARRO, Francisco (eds.), *XXVII-XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 37-59.
- : *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro* (tesis doctoral inédita), dir. Rosa Durán, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- : «‘La empresa más lucida y más hermosa’ de Portugal: clave histórica para la datación de ‘El muerto disimulado’ de Ángela de Acevedo», en ROUANE SOUPAULT, Isabelle, MEUNIER, Philippe (eds.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Provence: Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 272-280.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, CIENFUEGOS, Gema, «Texto y censura de una obra atribuida a Moreto: ‘La adúltera penitente’», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 296-325.
- : «‘Noticia que no es bien que se toque’: el teatro áureo frente a la censura», en FARRÉ, Judith (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 147-163.
- USUNÁRIZ, Jesús M^a., «El matrimonio y su reforma en el mundo hispánico durante el Siglo de Oro. La promesa matrimonial», en ARELLANO AYUSO, Ignacio, GODOY GALLARDO, Eduardo (eds.), *Temas del barroco hispánico*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 293-312.
- VALERO DE LA ROSA, Elvira, *Testamento y última voluntad de doña Oliva Sabuco*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2018.
- VALIENTE TIMÓN, Santiago, «La fiesta de Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna», *Ab Initio*, 3, 2011, pp. 45-57.
- VALLADARES, Rafael, *La rebelión de Portugal: guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica: (1640-1680)*, Valladolid: Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- : *Teatro en la guerra. Imágenes de Príncipes y Restauración de Portugal*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 2002.

- : «El teatro de la Restauração y la restauración del teatro», en CAMÕES, José, SOUSA, Pedro (eds.), *Teatro de autores portugueses do século XVII. Lugares (in)comuns de um teatro restaurado*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 2016, pp. 11-17.
- VARELA, Julia, *Nacimiento de la mujer burguesa. El cambiante desequilibrio de poder entre los sexos* [1997], Madrid: Ediciones Morata, 2019.
- VAREY, John E., SHERGOLD, N.D., «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, 62, 3, 1960, pp. 286-325.
- VARGAS UGARTE, Rubén, *De nuestro antiguo teatro: colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1943.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, MORENO, Andrés, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX)*, Madrid: Akal, 2006.
- : «Sexo y Razón (1997), diecisiete años después», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 40, 2018, pp. 115-128.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en GARCÍA MARTÍN, Manuel (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 1007-1016.
- VIDAL, Fernando, *The Sciences of the Soul. The Early Modern Origins of Psychology*, Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- VILA-MATAS, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil* [1985], Barcelona: Penguin Random House, 2015.
- : *Bartleby y compañía* [2000], Barcelona: Anagrama, 2009.
- VILLAGRASA ELÍAS, Raúl, *El renacimiento hospitalario en la península ibérica: una propuesta desde la cultura escrita (1374-1549)*, (tesis doctoral inédita), dirs. Cristina Jular Pérez-Alfaro y Concepción Villanueva Morte, Universidad de Zaragoza, 2022.
- VILLEGAS DE LA TORRE, Esther M^a, «Transatlantic Interactions: Seventeenth-Century Women Authors and Literary Self-Consciousness», en TAYLOR, Claire (ed.), *Identity, Nation, Discourse: Latin American Women Writers and Artists*, Cambridge: Cambridge Scholars Editors, 2009, pp. 104-121.
- : *Women and the republic of letters in the Luso-Hispanic world, 1447-1700*, (tesis doctoral), Nottingham: Universidad de Nottingham, 2012.

- VINATEA, Martina, «Los celos de San José y la monja peruana. El coloquio a la natividad de Josefa Azaña y Llano», en DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América Virreinal*, New York: IDEA, 2015, pp. 219-231.
- VIÑAO FRAGO, Antonio, «Alfabetización y primeras letras (siglos XVI-XVII)», en CASTILLO GÓMEZ, Antonio (ed.), *Escribir y leer en el Siglo de Cervantes*, Barcelona: Gedisa, 1999, pp. 39-84.
- VOLLENDORF, Lisa, «Chapter Twelve. A Different Kind of Wonder? Women's Writing in Early Modern Spain», en CIAVOLELLA, Massimo, COLEMAN, Patrick (eds.), *Culture and Authority in the Baroque*, Toronto: University of Toronto Press, 2005, pp. 229-244.
- WEBER, Alison, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- : «Autobiografías por mandato ¿ego-documentos o textos sociales?», *Cultura escrita y sociedad*, 1, 2005, pp. 116-119.
- WEISS, Allen S., «Structures of exchange, acts of transgression», en ALLISON, David B., ROBERTS, Mark S., WEISS, Allen S. (eds.), *Sade and the Narrative of Transgression*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 19-212.
- WHITE, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* [1974], Barcelona: Paidós, 2003.
- WOOLF, Virginia, *Un habitación propia* [1929], Barcelona: Seix Barral, 2008.
- YATES, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética* [1964], Barcelona: Ariel, 1983.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La corte de Felipe IV se viste de fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*, Valencia: Universidad de Valencia, 2016.
- ZARAGOZA, Mario A., «Esferas públicas y apropiación del mundo social. Habermas y Arendt miradas comunes», *Sphera Publica*, 2018, 2, 18, pp. 93-116.
- ZARAGOZA, Verònica, «La impronta autorial de Ana de Casanate (1570-1638) en el Cancionero poético de las carmelitas descalzas de Vic (siglo XVII)», en PICHEL, Ricardo, VÁZQUEZ, Delfina y ALMEIDA, Belén (coords.), *Escritura en mano de mujeres en el ámbito hispánico de la Edad Media a la Modernidad*, Madrid: Ediciones Sílex, 2023, pp. 197-240.
- : «Creatividad y performatividad en el Carmelo Descalzo femenino: deslindes en torno a una fiesta teatral inédita (c. 1638)», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 2022, 16, pp. 51-75.

- : «Primera recepción de las obras de Hipólita de Rocabertí (1643-1647): Redes de proyección política en la Guerra dels Segadors», en MARTOS, María D. (ed.), *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021, pp. 373-399.
- ZAVALA, Iris M., «Introducción», en ZAVALA, Iris M., (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al s. XVIII)*, Barcelona: Anthropos, 2000, pp. 7-12.
- ZEMON DAVIS, Natalie, «Women in the Crafts in Sixteenth Century Lyon», en HANAWALT, Barbara A. (ed.), *Women and Work in Preindustrial Europe*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986, pp. 167-190.
- : «Women on top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe», en COLLINS, James B., TAYLOR, Karen L. (eds.), *Early Modern Europe: Issues and Interpretations*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2005, pp. 398-411.
- ZIZEK, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología* [1989], Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- ZOURAVICHVILI, François, *El vocabulario de Deleuze* [2003], Buenos Aires: Atuel, 2007.

VI. RECURSOS ELECTRÓNICOS

Bases de Datos Integradas del Teatro Clásico Español [ASODAT]: <https://asodat.uv.es/>

Bibliografía de Escritoras Españolas [BIESES]: <https://www.bieses.net/>

Biblioteca Digital de Castilla y León [BDCYL]: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/>

Biblioteca Digital Hispana [BDH]: <http://bdh.bne.es/>

Biblioteca Sefarad: <https://www.bibliothecasefarad.com/>

Biblioteca Valenciana Digital [BVD]: <https://bivaldi.gva.es/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/>

Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico [BVPB]: <https://bvpb.mcu.es/>

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español [CCPBE]: <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/>

Catálogo de Escritoras Monjas: <https://escritoras-monjas.al.uw.edu.pl/>

Catálogo de Santas Vivas (1400-1550): hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino. Base de datos en el marco del proyecto «La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla», coord. Rebeca Sanmartín Bastida: <http://basededatos.visionarias.es/>

Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital: <http://www.cet-e-seiscentos.com/>

Centro Virtual Cervantes: <https://cvc.cervantes.es/>

FERRER, Teresa *et al.* *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700).* CATCOM: <http://catcom.uv.es>

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor *et al.* *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales.* CLEMIT: <http://clemit.uv.es/consulta/>

Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia [DB-e RAH]: <https://dbe.rah.es/>

Diccionari del castellà del segle XV a la Corona d'Aragó [DiCCA XV]: <http://ghcl.uv.edu/diccaxv/dictionary/ViewLema/3719>

Diccionario de la Real Academia Española [DRAE]: <https://dle.rae.es/?id=aK1FmOQ>

Diccionario Histórico de la Lengua Española [DHLE]: <https://apps2.rae.es/DA.html>

Digital Cavendish Project: <http://digitalcavendish.org/complete-works/playes/>

Iberian Books: Alexander S. Wilkinson, dir., Iberian Books, University College Dublin, 2014: <https://iberian.ucd.ie/>

Manos Teatrales: <https://manos.net/>

Radio Nacional de España [RNE]: <https://www.rtve.es/play/radio/rne/>

Servizi editoriali e traduzioni in spagnolo e italiano [Midesa]: <https://www.midesa.it/>

Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/index.html>

The Women Writers Project [WWP]: <https://www.wwp.northeastern.edu/>

Women Writers in Portuguese before 1900: <http://www.escritoras-em-portugues.eu/>

ANEXOS



ANEXO I. DRAMATURGAS

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
ACEVEDO, Ángela de	<i>Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen</i>	1600-1644 Paredes da Beira (Portugal), ¿España?	noble, dama de corte		XVII (s.d.)	Portugal, corte	comedia		URZÁIZ, 2002: 41; BNE, T/ 32920, T/21435; TACÓN GARCÍA, 2020a: 135-158; TACÓN GARCÍA, 2020b: 1-12. <i>Ibidem</i> ; BNE, T/33142; TACÓN GARCÍA, 2021: 277-295. <i>Ibidem</i> ; BNE, T/19049.
ACEVEDO, Ángela de	<i>La Margarita del tajo que dio nombre a Santarem</i>								
ACEVEDO, Ángela de	<i>El muerto disimulado</i>								
ÁVILA, Ana María de (o DÁVILA)	Desconocido	XVI-XVII, Cartagena, Murcia	clase media, hija de escribano		XVII (s.d.)			Familia de escritores	URZÁIZ, 2002: 144.
CARO de MALLÉN, Ana	<i>La cuesta de la castilleja</i>	1628-1646, Sevilla, Madrid-	origen esclavo, adoptada, dramaturga profesional, noble			Sevilla, calle, 1642	auto sacramental		URZÁIZ, 2002: 227-8; ESCABIAS, 2017: 215-6; MÉNDEZ BEJARANO, 1925, 111. <i>Ibidem</i> ; ESCABIAS, 2014: 16; CATCOM. <i>Ibidem</i> ; Biblioteca Capitular, MS 57-4-39, fols. 126v-127r. <i>Ibidem</i> ; ESCABIAS, 2015; BNE, R/22657, fols. 153r-169v; BNE, MSS/16775; BNE, MSS/17189. <i>Ibidem</i> ; LUNA, 1993; BNE, T/14974(2); T/19625, T/14798-24, R/25586(4). <i>Ibidem</i> ; BNE, T/ 697.
CARO de MALLÉN, Ana	Auto sacramental <i>La puerta de la Macarena</i>					Sevilla, calle, 30 de mayo de 1641			
CARO de MALLÉN, Ana	<i>Coloquio entre dos</i>			copia que fecha el coloquio en 1645, pero posterior (XVIII)		Sevilla, calle (Corpus), 1645	coloquio sacramental		
CARO de MALLÉN, Ana	<i>El conde Partinuplés</i>			2 manuscritos	Madrid, Imprenta Real, Diego de Balbuena, 1653	Sevilla, Madrid, ¿corral?	comedia		
CARO de MALLÉN, Ana	<i>Valor, agravio y mujer</i>			1601	Sevilla, Francisco de Leefdael, entre 1700 y 1728				
CARO de MALLÉN, Ana	<i>Loa sacramental que se representó en el carro de Antonio de Prado en las fiestas del Corpus de Sevilla este año de 1639</i>					Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1639	loa		
CARVAJAL Y SAAVEDRA, Mariana de	12 comedias			XVII-1664, Jaén, Granada, Valladolid, Madrid	noble				
CASANATE, Ana de (atrib.)²	<i>Un diálogo entre pastoras y pastores al nacimiento</i>		religiosa	Antes de 1638		Convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, Vic, Navidad de 1637?	festejo	Festejo del cancionero poético colectivo. Hipótesis autorial.	ZARAGOZA, 2022:53-70.
CÉO, María do	<i>En la más oscura noche</i>		noble-religiosa						Anexo II; URZÁIZ, 2002: 245.

¹ Cuando se conocen los datos, priorizamos la primera edición. En el apartado dedicado a cada autora estudiada hay datos editoriales y sobre representación pormenorizados que no se incluyen aquí para no sobrecargar las tablas.

² Introducimos puntualmente esta autora, junto con la monja anónima de Toledo, a modo de indicio del extenso corpus documental aún por estudiar y rescatar del olvido del teatro conventual, confeccionado, en muchas ocasiones, desde el anonimato.

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES	
CÉO, María do	<i>Preguntarlo a las estrellas</i>	1658-1753, Lisboa				Convento Nuestra Señora de la Esperanza, Estrela (Lisboa)	comedia alegórica		<i>Ibidem</i>	
CÉO, María do	<i>En la cura va la flecha/En la cara va la flecha</i>							El título cambia en las versiones de La Barrera y García Peres	<i>Ibidem</i> ; GARCÍA PÉREZ, 1890: 114.	
CÉO, María do	<i>Clavel y rosa</i>							Forma parte de una trilogía sobre San Alejo	CET; URZÁIZ, 2002: 245.	
CÉO, María do	<i>La flor de las finezas</i>									
CÉO, María do	<i>Perla y rosal</i>									
CÉO, María do	<i>Rosal de María</i>									
CÉO, María do	<i>Las rosas con las espigas</i>									
CÉO, María do	<i>Tres redenciones del hombre</i>									
CÉO, María do	<i>Amor es fe</i>									
CÉO, María do	<i>Las lágrimas de Roma</i>									
CÉO, María do	<i>Mayor fineza de amor</i>									
CÉO, Violante do	<i>La transformación por Dios</i>	1607-1693, Lisboa	religiosa, relación con los Braganza			Lisboa, convento, 1619 ¿ante Felipe III?	comedia		Anexo II; URZÁIZ, 2002: 245; BNE, 3/30584; Biblioteca da Ajuda, MSS 52-IX-28, fols. 13r-14r.	
CÉO, Violante do	<i>Santa Engracia</i>					Obra de título similar atribuida a Andrés de Claramonte y Corroy.		<i>Ibidem</i> ; BNE, MSS/15705.		
CÉO, Violante do	<i>El hijo esposo y hermano</i>					ÁLVAREZ-CIFUENTES, 2021: 357.				
CÉO, Violante do	<i>La victoria por la cruz</i>									
CÉO, Violante do	<i>Diálogo A la reina nuestra señora entrando en el convento de la Rosa</i>							1640-1662	Convento Nuestra Señora de la Rosa, Lisboa	diálogo
CÉO, Violante do	<i>Baile A la reina nuestra señora entrando en el convento de la Rosa</i>							1640-1662	Ibidem	baile
CÉSPEDES, Sor Josefa de	<i>La danza de los monos</i>	XVII, Sevilla	religiosa, autora de danzas			Sevilla, calle, 1659	danza	El término ‘autora de danzas’ es confuso y no sabemos si hace referencia en este caso a una autoría material del texto o a una puesta en escena	MATLUCK BROOKS, 1988: 243-642; URZÁIZ, 2002: 251; PALACIOS FERNÁNDEZ, 2002.	
CÉSPEDES, Sor Josefa de	2 danzas (sin título)					Sevilla, calle, 1660				

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
CÉSPEDES, Sor Josefa de	1 sarao, <i>Los Monos</i>					Sevilla, calle, 1665-1667			
CÉSPEDES, Sor Josefa de	2 danzas, 1 sarao, 1 cascabel					Sevilla, calle, 1663-1664, 1668-1673			
CÉSPEDES, Sor Josefa de	4 danzas: 2 saraos, 2 cascabeles					Sevilla, calle, 1674-1679, 1698			
CÉSPEDES, Sor Josefa de	Danzas					Sevilla, calle, 1681-1684, 1686-1687, 1689			
COLUMNA, Sor Francisca de la	<i>El nacimiento de Cristo</i>		religiosa, autora de danzas			Convento de franciscas del Espíritu Santo, Torres-Novas, Portugal	comedia		URZÁIZ, 2002: 266.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>La Segunda Celestina</i> (partes)				Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700	México, palacio, 1676, Coliseo, 1679	comedia	Autoría parcial Encargo de Madrid (corte)	HERNÁNDEZ-LORENZO, BYSZUK, 2022, 9; URZÁIZ, 2002: 379-381.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>El divino Narciso</i>				Madrid, Francisco Sanz, entre 1671-1699; México, 1690	Madrid, palacio, 1689	auto sacramental	Escritos entre 1680 y 1688 por encargo de la corte de Madrid y para ser representados	<i>Ibidem</i> ; BNE, T/1626.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>El cetro de José</i>				Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1700				<i>Ibidem</i> ; BNE, T/25349.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>El mártir del sacramento</i>								
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Amor es más laberinto</i>	1648-1695, Ciudad de México	origen humilde, dama de corte, religiosa, dramaturga profesional			Sevilla, Tomás López de Haro, 1692		La primera representación fue para celebrar el cumpleaños del virrey sucesor, conde de Galve. Fue escrita hacia 1688	<i>Ibidem</i> ; CATCOM; CRUZ, 2017; BNE, R/17568; T/14805/14.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Los empeños de una casa</i>					Sevilla, Tomás López de Haro, 1692		Encargada por Fernando Deza, contador del virreinato. Dedicada a la entrada pública en la ciudad del nuevo arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas.	<i>Ibidem</i> ; BNE, U/8664.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa que, celebrando la concepción de María</i>				Sevilla, Tomás López de Haro, 1692	Casa de don José Guerrero (México), Madrid, palacio, c. 1675	loa		

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa para el auto El mártir del sacramento, San Hermenegildo</i>					México, Madrid, palacio			URZÁIZ, 2002: 379-381 y consúltese la numerosa bibliografía dedicada a la autora en el apartado de referencias.
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Auto historial alegórico</i>						auto sacramental		
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa para el auto intitulado el cetro de José</i>					Madrid, palacio, 1689	loa		
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa para el auto el Divino Narciso</i>								
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa a los años del Rey Carlos II</i>								
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa a los años de Da Mariana de Austria</i>					Sevilla, Tomás López de Haro, 1692			
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Loa a los años del Conde de Galve</i>								
CRUZ, Sor Juana Inés de la	<i>Sarao de 4 naciones, que son: españoles, negros, italianos y mexicanos</i>						sarao	Fin de fiesta <i>Los empeños de una casa</i>	
CUEVA Y SILVA, Leonor de la	<i>La firmeza en la ausencia</i>	XVII-1705, Medina del Campo	noble	XVII		Medina del Campo, palacio	comedia		LAUER, A. Robert, VOROS, Sharon D.,2016: 85-101; BNE, MSS/17234; BNE, MSS/4127.
	<i>Diálogo que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela [de la] madre Ana de San José</i>		religiosa	1600		Convento de Carmelitas descalzas, Toledo, Profesión de fe, 1600	coloquio	Autora anónima, posiblemente una religiosa del convento de Carmelitas descalzas de Toledo.	ALARCÓN ROMÁN, 2015:255.
EGUAL, María	<i>Los prodigios de Tesalia</i>	1655-1735, Valencia	noble, condesa de Castellfort	XVII-XVIII		Valencia, palacio	comedia	Perdida	URZÁIZ, 2002: 295; BNE, MSS/22034.
EGUAL, María	<i>Triunfos de amor en el aire</i>			XVII-XVIII				Perdida	
EGUAL, María	<i>Loa para la comedia "También se ama en el abismo" de D. Agustín de Salazar y Torres</i>			XVII-XVIII			loa		
EGUAL, María	<i>Coloquio entre Nise y Laura</i>			XVII-XVIII			coloquio	Escabias y Ferrer Valls la incluyen en el XVII, Palacios en el XVIII. Nosotros elegimos la primera opción.	
EGUAL, María	<i>Relación de mujer</i>			XVII-XVIII			relación	Discusión entre Serrano y Sanz y La Barrera sobre nacimiento (mediados XVII, o 1698)	
EGUAL, María	<i>Jácara al Nacimiento con variedad de tonos</i>			XVII-XVIII			jácara		
EGUAL, María	<i>Baile de los trajes</i>			XVII-XVIII			baile		

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
EGUAL, María	<i>Coloquio de Don Juan y Lizardo</i>			XVII-XVIII			coloquio		
EGUAL, María	<i>Relación de hombre</i>			XVII-XVIII			relación		
EGUAL, María	<i>Relación de hombre</i>			XVII-XVIII					
EGUAL, María	<i>Loa compuesta para celebrar la onomástica de la reina María Luisa de Saboya</i>			XVII-XVIII			loa		
EGUAL, María	<i>Loa</i>			XVII-XVIII					
ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano	<i>Tragicomedia Los jardines y campos sabeos</i>			¿1619?	Coimbra, Jacome Carvalho, 1624 / Lisboa, Gerardo de la Viña, 1627		tragicomedia	Fechas imprecisas (Urzáiz dice que nace en 1680 y no da fecha de fallecimiento).	BNE, MSS/19166; BNE, T/10780; BOLAÑOS DONOSO, 2012; URZÁIZ, 2002: 303; MÉNDEZ BEJARANO, 1925: 180.
ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano	<i>Entreactos de la primera y de la segunda parte de la Tragicomedia Los jardines y campos sabeos</i>	1569-1644, Sevilla	noble, vínculo religioso (hermanas)	¿1619?	Coimbra, Iacome Caruallo, 1624 / Lisboa, Gerardo de la Viña, 1627	Sevilla ¿ante el rey?	entreacto		
ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano	<i>Las doncellas de Simancas</i>			¿1619?	Coimbra, Iacome Caruallo, 1624 / Lisboa, Gerardo de la Viña, 1627				
FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Cristobalina	Comedias en verso	1576-1646, Antequera	clase acomodada				comedia	Perdidas	FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, 1997.
LACERDA, Bernarda Ferreira de	<i>Santo estacio, cazador del cielo</i>	1595-1644, Lisboa	hija de canciller de Portugal				comedia	Perdidas	SERRANO Y SANZ, 1903: 409-414; URZÁIZ, 2002: 317; BNE, R/6333; R/2288.
LACERDA, Bernarda Ferreira de	<i>La buena y la mala amistad</i>								
MALDONADO Y PAZ, sor Juana	<i>Entretenimiento en obsequio de la huida a Egipto</i>	1598-1666, Guatemala	religiosa			Guatemala, convento	auto sacramental	Primera dramaturga centroamericana.	MÉNDEZ DE LA VEGA, 2002: 13.
MARÍA, Sor Juana		1696-1748, Lima	religiosa			Lima, convento			
MEDINA, Ana de	<i>El mundo del diablo y de la carne</i>					Sevilla, calle, 1638	danza	Junto con Juan Félix Moncada, su marido. El término autora de danzas es confuso, pero creemos que hace referencia a una autoría intelectual y a una puesta en escena	MATLUCK BROOKS, 1988: 369-373; URZÁIZ, 2002: 433-434; DÍAZ DE NORIEGA Y PUBUL, 1975-7: 58; PALACIOS FERNÁNDEZ, 2002.
MEDINA, Ana de	<i>The Highland Girl (serrana) and the Lady</i>				Sevilla, calle, 1642				
MEDINA, Ana de	<i>La Araucana</i>	XVI-XVII, Sevilla	autora de danzas			Sevilla, calle, 1655			
MEDINA, Ana de	<i>La boda de aldea</i>					Sevilla, calle, 1641			
MEDINA, Ana de	<i>Los caños de Carmona</i>								

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
MEDINA, Ana de	<i>El casamiento del gran turco</i>					Sevilla, calle, 1644			
MEDINA, Ana de	<i>La coronación del rey chico de Granada</i>					Sevilla, calle, 1639			
MEDINA, Ana de	3 danzas (sin título)								
MEDINA, Ana de	<i>Los negros y el casamiento del Rey Bamba</i>					Sevilla, calle, 1645			
MEDINA, Ana de	<i>Dido y Eneas</i>								
MEDINA, Ana de	<i>La diosa Ceres</i>					Sevilla, calle, 1642			
MEDINA, Ana de	<i>El dios del amor</i>					Sevilla, calle, 1646			
MEDINA, Ana de	<i>La discordia entre turcos y galanes</i>					Sevilla, calle, 1643			
MEDINA, Ana de	<i>El engaño de Guinea</i>					Sevilla, calle, 1644			
MEDINA, Ana de	<i>La floresta</i>					Sevilla, calle, 1641			
MEDINA, Ana de	<i>La folía a lo portugués</i>					Sevilla, calle, 1643			
MEDINA, Ana de	<i>El ramo de Adaraja</i>					Sevilla, calle, 1652			
MEDINA, Ana de	2 danzas (sin título)					Sevilla, calle, 1653			
MEDINA, Ana de	<i>Lasjiterzas de Rengo</i>					Sevilla, calle, 1654			
MEDINA, Ana de	<i>Las fuerzas de Sansón</i>					Sevilla, calle, 1648			
MEDINA, Ana de	<i>Las gitanas</i>					Sevilla, calle, 1640, 1651, 1656			
MEDINA, Ana de	<i>Hércules y Julio César</i>					Sevilla, calle, 1640			
MEDINA, Ana de	<i>La hermosura de Daraja</i>					Sevilla, calle, 1648, 1652			
MEDINA, Ana de	<i>La mojíanga</i>					Sevilla, calle, 1640			
MEDINA, Ana de	<i>Los negros</i>					Sevilla, calle, 1645			
MEDINA, Ana de	<i>Los reinos</i>					Sevilla, calle, 1642			
MEDINA, Ana de	<i>Roma</i>					Sevilla, calle, 1643			
MEDINA, Ana de	<i>El santísimo sacramento</i>					Sevilla, calle, 1640			
MEDINA, Ana de	<i>El sarao</i>					Sevilla, calle, 1639, 1642, 1645, 1654-1655			

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
MEDINA, Ana de	2 danzas (sin título)					Sevilla, calle, 1658			
MEDINA, Ana de	2 danzas, 1 sarao, 1 cascabel					Sevilla, calle, 1659			
MEDINA, Ana de	2 danzas (sin título)					Sevilla, calle, 1660			
MEDINA, Ana de	2 danzas, 1 sarao, 1 cascabel					Sevilla, calle, 1665-1667			
MEDINA, Ana de	<i>El sarao de damas y galanes</i>					Sevilla, calle, 1643-1654			
MEDINA, Ana de	<i>El sarao de franceses y francesas</i>					Sevilla, calle, 1644			
MEDINA, Ana de	<i>El sarao de la Luna y el Sol</i>								
MEDINA, Ana de	<i>El sarao de las naciones</i>					Sevilla, calle, 1640			
MEDINA, Ana de	<i>La serrana de Plasencia</i>					Sevilla, calle, 1646			
MEDINA, Ana de	<i>Las sibilas</i>					Sevilla, calle, 1639			
MEDINA, Ana de	<i>El Sol y once lunas</i>					Sevilla, calle, 1640			
MENESES, Juana Josefa de	Auto						auto sacramental	Apolinario de Almada (seud.) <i>Despertador del alma</i> , Lisboa, Manuel Lopes Herrera, 1695, BNE, R/14267 es su único texto conservado. Esposa de Luis de Menezes III conde de Ericeira. Hija de Fernando de Menezes, segundo conde de Ericeira, autor de obras históricas y una biografía de Joao I.	ASODAT; BARBOSA MACHADO, 1752: 511; URZÁIZ, 2002: 440; VALLADARES: 1998: 229.
MENESES, Juana Josefa de	<i>Contienda del amor divino y humano</i>								
MENESES, Juana Josefa de	<i>El divino imperio del Amor</i>								
MENESES, Juana Josefa de	<i>El duelo de las finezas</i>	1651-1709, Lisboa	noble, condesa de Ericeira				comedia		
NACIMIENTO, Sor Cecilia del	<i>Fiestecilla para una profesión religiosa: unión del esposo con la esposa</i>	1570-1646, Valladolid	religiosa, carmelita			Valladolid, convento	festejo religioso		URZÁIZ, 2002: 244; BORREGO GUTIÉRREZ, 2014: 12; ALONSO CORTÉS, 1944; BNE, MSS/8693; MSS/3766; 4/96731; NACIMIENTO, 2012.
ORMAZA, Juana de Jesús	<i>Libro de conceptos espirituales compuestos por Juana de Jesús monja carmelita descalza (varias piezas teatrales)</i>	1581-1614, Medina del Campo	religiosa, carmelita	1604		Medina del Campo, convento	festejo religioso		MACEDO RAYMUNDO, 2020: 15; Archivo del Convento de Carmelitas Descalzas de Medina del Campo, Exp. n. 22. (M-2) Manuscrito 2.

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
ORTIZ, Germana	<i>La giralda de Sevilla y Guadarrama</i>	XVI-XVII, Sevilla	autora de danzas, viuda de Hernando Mallén			Sevilla, calle, 1627	danza		AMS, ICAS-SAHP. AMS. Sección II. Contaduría. Carpeta 4. Año 1627; Carpeta 5. Año 1628. En ambas carpetas aparece como «autora de danzas» para las fiestas del Corpus; PALACIOS FERNÁNDEZ, 2002.
ORTIZ, Germana	<i>El mundo, la carne, el demonio y el ángel</i>			Sevilla, calle, 1630					
ORTIZ, Germana	<i>El sarao</i>			Sevilla, calle, 1628 y ss.					
ORTIZ, Germana	<i>El tiempo</i>			Sevilla, calle, 1628					
ORTIZ, Germana	<i>El villano en su rincón</i>			Sevilla, calle, 1629					
RAMÍREZ DE GUZMÁN, Catalina Clara	Comedia perdida	1618-1684 /1611-¿1670?, Llerena, Badajoz, Sevilla (justas poéticas)	Nobleza menor, soltera				comedia	Se le atribuye una relación en romance (1657-8) en honor del nacimiento del infante Felipe el Próspero. Entregó la comedia en 1653 a un autor de comedias que la rechazó	OSUNA CABEZAS, OSUNA RODRÍGUEZ, 2014: 393-410; ALENDA Y MIRA, 1903: 338; CRUZ, 2019: 349.
RUANO, Margarita	<i>El juego de vuelen pajaritos</i>	m. XVII-¿1702?, Madrid	actriz	1692		Madrid, corral, 1692	baile	copista, autora de comedias, atribuido	<i>El juego de vuelen pajaritos</i> , BNE, MSS/14514/9; DICAT; ESCABIAS, 2013: 443-458; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1979: 179; Anexo II.
RUANO, Margarita	<i>Bailes de los títulos de comedias</i>			1690	Madrid, corral, 1690				
RUANO, Margarita	<i>Veneno de los sentidos</i>			1700	Madrid, corral, 1700				
RUANO, Margarita	<i>Las Posadas de Madrid</i>			1692	Madrid, corral, 1692				
SAN ALBERTO, Sor María de	<i>Fiestecica de Navidad</i>	1568-1640, Valladolid	religiosa, carmelita, acomodada			Valladolid, convento	festejo religioso		URZÁIZ, 2002: 421; BORREGO GUTIÉRREZ, 2014: 12; ALONSO CORTÉS, 1944; BNE, MSS/8693; SAN ALBERTO, 1998; Anexo II.
SAN ALBERTO, Sor María de	<i>Fiesta del Nacimiento con cuatro virtudes: paz, justicia, verdad, misericordia</i>								
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual 'De virtudes'</i>	1605-1687, Madrid	religiosa, trinitaria descalza, república literaria			Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1659	coloquio espiritual		SAN FÉLIX, 1987; SAN FÉLIX, 1988: 418; URZÁIZ, 2002: 420-1; SAN FÉLIX, 2006; Anexo II.
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual 'La estimación de la religión'</i>								
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual intitulado 'Muerte del apetito'</i>								
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual 'El celo indiscreto'</i>				11 de septiembre de 1659				
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual 'Del Nacimiento'</i>					Madrid, convento, Navidad			SAN FÉLIX, 1987; SAN FÉLIX, 1988: 418; URZÁIZ, 2002: 420-1; SAN FÉLIX, 2006.

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES	
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual 'Del Santísimo Sacramento'</i>					Madrid, convento, Corpus				
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Coloquio espiritual</i>					Madrid, convento				
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Breve festejo</i>					Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1653	festejo religioso	Atribuido	SMITH, 2000: 147-170.	
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa a la soledad de las celdas</i>			1646		Madrid, convento, 1646	loas	El resto de su obra fue destruida por consejo de su confesor	SAN FÉLIX, 1987; SAN FÉLIX, 1988: 418; URZÁIZ, 2002: 420-1; SAN FÉLIX, 2006.	
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa a una profesión</i>				Madrid, convento					
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa en la profesión de la hermana Isabel</i>				Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 13 de agosto de 1656					
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa que empieza "Como sé que la piedad"</i>				Madrid, convento					
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa que empieza "Después de dar a mis madres"</i>									
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa que empieza "Dos intentos me han traído"</i>									
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	<i>Loa que empieza "Pensarán sus reverencias"</i>									
SAN FRANCISCO Y MEDINA, Felipa de	2 danzas, 1 sarao, 1 cascabel	XVII, Sevilla	religiosa, viuda de avalista			Sevilla, calle, 1668-1673				danza
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Sainetillo al mismo asunto [al nacimiento de nuestro salvador]</i>	1654-1709, Madrid	religiosa, trinitaria descalza, influencia de Sor Marcela	1700		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas	sainete	Fechas de representación varían en Urzáiz y Alarcón	URZÁIZ, 2002: 325; ALARCÓN ROMÁN, 2007; ALARCÓN ROMÁN, 2015; Anexo II.	
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Entremés del estudiante y la sorda</i>					Madrid, convento de Trinitarias Descalzas	entremés			
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Loa a la profesión de sor Rosa</i>					Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1680-¿1700?	loa			
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Máscara que se corrió en el patio del Buen Retiro de las Trinitarias Descalzas de esta Corte</i>					Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 18 de mayo de 1692	relación de máscara			Anónimo, Atribuido, Celebración en honor de Carlos II
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio al nacimiento de nuestro redentor</i>					Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, XVIII	coloquio espiritual			

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Otro [coloquio] al nacimiento de nuestro salvador de gitanillas</i>								
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio espiritual de las finezas del Amor Divino, a la profesión de sor Mariana de Jesús, compañera de la autora</i>			1677		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, Profesión de fe, 18 de septiembre de 1677			
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio para la noche del infante del año de 1708</i>			1708		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, Navidad, 24 de diciembre de 1708			
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio para la profesión de sor Manuela Petronila, compañera de la autora</i>			1699		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, Profesión de fe, 1700			
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio para la profesión de sor Rosa de Santa María, compañera de la autora</i>			1700		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, Profesión de fe, 1680-1700,	Loa y coloquio espiritual	Diferencias de fechas en Urzáiz y Alarcón	
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio para la víspera de la Nochebuena, año de 1706</i>			1706		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, Navidad, 24 de diciembre de 1706	coloquio espiritual		
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio al Nacimiento de Año, Redentor Jesús de Gitanillas</i>			1694		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1694, 1709		Diferencias de fechas en Urzáiz y Alarcón	
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Sainetillo al mismo asunto [al nacimiento de nuestro salvador]</i>			1700		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1700	sainete		
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio al Nacimiento de Nuestro Redentor</i>			¿1707?		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1707	coloquio espiritual		
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio para la Noche Buena en su víspera. Año de 1706</i>			1706		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1706			
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Entremés de la capa</i>						entremés	Anónimo, atribuido	
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Un sainetillo al mismo asunto</i>					Madrid, convento de Trinitarias Descalzas,	sainete		
SANTA TERESA, Sor Francisca de	<i>Coloquio para representar en la profesión de sor Angela María de San José</i>			1702		Madrid, convento de Trinitarias Descalzas, 1702	coloquio espiritual		

AUTORA	TÍTULO	VIDA	PERFIL SOCIAL/REDES	MANUSCRITO	IMPRESO ¹	REPRESENTACIÓN	GÉNERO	OBSERVACIONES	FUENTES
SANTA TERESA, Sor Gregoria Francisca de	<i>Coloquio espiritual a la beatificación de San Juan de la Cruz</i>	1653-1736, Sevilla	religiosa			Sevilla, Convento de Carmelitas Descalzas, 1675		Obra atribuida por Méndez Bejarano (otro coloquio representado en su convento)	HORMIGÓN, 1996: 505; URZÁIZ, 2002: 354.
SANTA TERESA, Sor Gregoria Francisca de	<i>Coloquio espiritual a la beatificación de San Juan de la Cruz</i>					Sevilla, Colegio de religiosos y Convento de San José, c. 1675, con motivo de efemérides		Ibidem; PALACIOS FERNÁNDEZ, 2002: 26.	
SILVA, Isabel Senhorinha da	<i>Los celos abren los cielos. Comedia de Santa Fría</i>	1658 1658, Lisboa	religiosa, gemela de Sor Maria do Céu			Lisboa, convento	comedia	Hermana gemela de sor María do Céu	BARBOSA MACHADO, 1752: 926.
SILVA, Isabel Senhorinha da	<i>Aparecimiento de Nossa Senhora de Guadalupe</i>								
SOUSA Y MELO, Beatriz de	<i>La vida de Santa (H)elena, y (o) invención de la cruz</i>	1650-1700, Torres-Novas	convento, sin profesar, seglar			Torres-Novas (Portugal), convento	comedia		GARCIA PERES: 1890: 543; HORMIGÓN, 1996: 601; URZÁIZ, 2002: 616-7.
SOUSA Y MELO, Beatriz de	<i>Yerros enmendados, y alma arrepentida</i>								
VALENTÍN DE MEDINA, Juana	2 danzas (sin título)	XVII, Sevilla	autora de danzas, doncella			Sevilla, calle, 1661-1662	danza		MATLUCK BROOKS, 1988: 243, 373; URZÁIZ, 2002: 28; <i>Papeles sobre Juana Valentín, autora de danzas</i> (Sevilla, 1660, 1663, 1667), [AMS], Sección Acuerdos, Carpetas 167 y 168; PALACIOS FERNÁNDEZ, 2002.
VALENTÍN DE MEDINA, Juana	2 danzas, 1 sarao, 1 cascabel					Sevilla, calle, 1663-1664			
ZAYAS SOTOMAYOR, María de	<i>La traición en la amistad</i>	1590-1661, Madrid, ¿Barcelona?, ¿Andalucía?	dramaturga profesional, república de las letras	XVII		¿Zaragoza? ¿Madrid? ¿corral? ¿academia?	comedia	Pudo haber tenido éxito en el teatro antes que en la novela	URZÁIZ, 2002: 736-7; BNE, RES/173; HSML, B2466, fol. 206.

ANEXO II. AUTORAS DE COMEDIAS

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
ALCARAZ, María de		1611-1639	esposa del autor Cristóbal de León (Leoncillo)	Madrid			coautora y viuda	Representó como autora para el rey	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 544
ÁLVAREZ, María, <i>Cordera de Villalba</i>		1605-1612	esposa del autor Alonso de Villalba	Madrid			coautora	Aparece como coautora en 1610	MIDESA; DICAT
ÁLVAREZ DE TOLEDO, María, <i>La Perendenga</i>	Numerosas representaciones	1664-1700	actriz y autora profesional	Sevilla, Madrid, Burgos, Valencia, León, Valladolid, León	1677, 1680, 1688-1692	Sí	autónoma	Detenida en Sevilla; Escribió memoriales para continuar sus representaciones.	MIDESA; DICAT; CATCOM; AGP, RAS, 201/5; AGP, PER, Caja 16633, Exp. 24; SHERGOLD, VAREY, 1985: 186, 590
ANDRADE, Feliciano de		1645-1679	iletrada				coautora	Música	MIDESA; DICAT SHERGOLD, VAREY, 1985: 419-20
Antonia Manuela				Madrid, Valencia	1683			Joseph Veluis fue músico en su compañía y en la de Eufrosia María de Reina	SHERGOLD, VAREY, 1985: 145, 452
ARANDA, Luisa de		1581-1588	esposa del autor Juan Granado; iletrada	Madrid			viuda		MIDESA; DICAT
BADRÁN, Bernarda María		1692-1698	esposa del autor Domingo Cano		1693		coautora		MIDESA; DICAT
BARBA, Ángela, <i>La Conejera</i>	Más de 21	1676-1693		Burgos, Bilbao, Ávila, Salamanca, Valladolid	1684, 1685, 1687	Sí	autónoma	Poder notarial donde cede derechos de representación al actor Juan Manuel, baja competencia gráfica.	MIDESA; DICAT; CATCOM; AHPV, Protocolos notariales, 2730/496, fols. 448r-449v; SHERGOLD, VAREY, 1985: 425.
BAUTISTA DE LEÓN, Juana		1571-1582	hermano cirujano				viuda		MIDESA; DICAT
BERNABÉ, Juana de, <i>La Bernabela</i>		1636-1643	esposa de varios autores	Burgos y norte de España			coautora y autónoma		DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 404
BEZÓN Francisca (María), <i>La Bezona o Bezón</i>	13 (Calderón, Moreto, Solís, Arboreda, Vélez de Guevara, Matos Fragoso, Corpus)	1650-1703	hija de la actriz Ana María de Peralta (la Bezona)	Madrid, París, Alcalá de Henares	1675, 1678, 1683-1685		autónoma	Música; representó en Palacio. También conocida como Francisca Bezona y Francisca de Rojas y Zorrilla	MIDESA; DICAT; CATCOM; AMAH, Legajo 677/1.

³ Si no se indica nada contrario en la columna observaciones, todas las autoras son actrices.

⁴ Por estado entendemos el modo de acceso de la autora de comedias al cargo de directora de la compañía teatral en función de su relación con los hombres, aplicando un análisis de género. Clasificamos así a estas directoras de compañía en autónomas (independientes de hombres), coautoras (copropietarias de la compañía con algún hombre, generalmente, marido o familiares), y viudas (antiguas copropietarias que heredaban el negocio tras la muerte del marido).

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
BURGOS, Jerónima de, <i>Gerarda, doña Pandorga, la amiga del buen nombre</i>		1594-1641	padre pastelero				coautora	Escribió una carta al conde de Gondomar para que ratificase la licencia para representar en el Consejo de la Cámara	MIDESA; DICAT
BUSTAMANTE, María de la O		1658-1677	gremio de actores	Viana	1677		autónoma		MIDESA; DICAT; CATCOM.
CAMACHO, Clara María de		1671-1678	gremio de actores				coautora		MIDESA; DICAT
CANDADO (CANDAU), María del, <i>Mariacandado</i>		1618-1637	gremio de actores; marido cofrade de la Novena, hija de comediantes	Cáceres, Badajoz, Sevilla	1634, 1635		viuda de autor		MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 369
CASTRO, Isabel de	3 (Calderón)	1682-1710	gremio de actores	Zaragoza, Madrid	1693-1695		viuda		MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1979: 33 et. al.
CASTRO, Isabel de		1633-1643			1643		autónoma		MIDESA; DICAT; CATCOM.
CATALÁN, Antonia Manuela		1622-1655	esposa del autor Bartolomé Romero		1637, 1638, 1640		coautora	Poder para representar cedido por su marido Bartolomé Romero.	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 381
CÉO, Sor María do	5 autos	1658-1753	conventual				autónoma		Anexo I; LUT, RB186,001; HATHERLY, 1990: XI-CXVIII
CÉO, Sor Violante do	1 "A la reina nuestra señora entrando en el Convento de Rosa"	1607-1693	conventual		1640-1662		autónoma		Anexo I;
CISNEROS, Juana (María) de	7 (Calderón, Matos Fragoso, Moreto, Solís, sainetes, autos para el Corpus)	1636-1667	gremio de actores	Madrid, Portugal, Sevilla	1660, 1661		autónoma	Hasta 1652 figura como iletrada	MIDESA; DICAT; CATCOM; APM, Protocolos notariales, tomo 24780, fols. 232r-233r; SHERGOLD, VAREY, 1985: 142, 598
COLOMA (COLOMO), Juana de		1671-1678		Illescas (Toledo), Trigueros, Aracena (Huelva), Córdoba, Jaén	1671, 1676-1679		autónoma		MIDESA; DICAT
CORBELLA, Magdalena de		1588-1602	esposa de autor	Corella, Tudela (Navarra)	1596, 1602		coautora		DICAT
CÓRDOBA, María de, <i>Amarilis (La Gran Sultana)</i>	1 (Tirso)	1618-1661	marido en la Cofradía de la Novena	Madrid	1635		coautora	Demandas fallidas de divorcio.	MIDESA; DICAT; CATCOM.
CORONEL, Bárbara, <i>Bárbola</i>	30	1632-1691	gremio de actores (sobrina Juan Rana)	Córdoba, Valencia	1667-1670, 1676		autónoma	Mató a su marido. Se libró de la condena. Incumplía algunos roles	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 207 et. al.

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
								de género: travestismo, montaba a caballo	
CORREA, Francisca	1 Autos de Calderón	1685-1709	gremio de actores	Granada, Jaén, Madrid, Segovia, Valladolid	1690-1698	Sí	coautora		MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1979: 60 et. al.; SHERGOLD, VAREY, 1985: 257 et. al.
CRASO, Ana María		1669		Daroca (Zaragoza)	1669		autónoma		MIDESA; DICAT
CRUZ, María de la, La Alquilona, La Valenciana		1671-1672	gremio de actores	Valencia	1671		autónoma		MIDESA; DICAT
DRAGO, Ángela María		1678-1684		Calahorra	1684		autónoma y coautora	Sabía firmar en 1684	MIDESA; DICAT
ENRÍQUEZ, Manuela		1615-1628	esposa del autor Juan Bautista Valenciano	Valladolid	1623		coautora	En 1624, mataron a su marido. En 1625 se abrió un proceso contra Alonso de Uceta, miembro de la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, por amancebamiento con ella. Fue música.	MIDESA; DICAT
ENRÍQUEZ, María, Punto y Medio	48	1672-1698		Valencia, Córdoba	1690-1693		autónoma		MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 600, 192
ESCAMILLA VÁZQUEZ, Manuela		1654-1721	gremio de actores (hija de Antonio de Escamilla), proximidad a la corte, ración ordinaria del rey	Cádiz, Valencia	1683-1689, 1693-4		coautora	Noticias de una firma suya en un documento de venta de una esclava en 1687. Fue música	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 600; LA GRANJA, 2002: 217-239.
ESPINOSA, Juana de, La Viuda		1635-1644	cuñado zapatero, marido en la Cofradía de la Novena	Madrid	1641, 1642, 1643		viuda		MIDESA; DICAT; CATCOM.
ESTEBAN COLOMA, Catalina	72	1671-1678		Córdoba	1676, 1677		autónoma	Consta un documento con su firma en 1641	MIDESA; DICAT
FERNÁNDEZ, Josefa María, La Mulatilla		1655-1685			1672		autónoma		MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 608
FIGUEROA, Gabriela de		1631-1668	hija y esposa de autor				coautora		MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 209
FLORES Y MARRÓN, María Clara de, Mariflores		1586-1629	esposa de autor	Badajoz	1610		coautora	Sabe firmar en 1610	MIDESA; DICAT
FRANCISCA, María		1619-1623	esposa de autor		1621		coautora		MIDESA; DICAT

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
GALLO, Inés		1648-1678	gremio de actores	Huelva	1678		autónoma	Música	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 604
HEREDIA, María de (María Josefa del Castillo y de los Ríos, o María de los Ríos)		1627-1658	cárcel, gremio de actores	Madrid	1640		coautora	Cárcel por amancebamiento; se enamoró de ella el padre de la autora Sabina Pascual.	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1985: 606
HERRERA, María		1630-¿1643?	posible esposa del autor de comedias Francisco de Valencia	Soria, Ágreda	1643		coautora		DICAT
HITA, Inés de		1621-1640	esposa del autor Francisco Pinelo				coautora	No sabía firmar	MIDESA; DICAT
JERÓNIMA			el Hospital de Nra Sra de Gracia (Tudela) le entregó una limosna por representar comedias	Tudela	1613		autónoma o coautora	Confusión con Jerónima de Sierra, Jerónima de Burgos o Jerónima de Porras	DICAT
Josefa María		1672		Alcalá de Henares	1672				AMAH, Legajo 677/1.
LARA Y ARNALTE, Inés de		1606-1610	viuda de autor	Pamplona	1610		viuda	Sabía firmar	MIDESA; DICAT; CATCOM.
LAURA, Fabiana de		1660-1692	hija de boticario, acomodada, matrimonio con actor	Granada, Valencia, Córdoba, Tudela	1669, 1671, 1691	Sí	autónoma		MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1985: 81, 195
LEÓN, Ángela de	3 (Matías de Ayala, Bances Candamo y otros)	1667-1688	esposa de autor	Valencia, Burgos, Arcos, Sevilla, Córdoba, Salamanca, Madrid	1676, 1677, 1679, 1680, 1681, 1686, 1687		autónoma	Sabía firmar	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1979: 60, 302; SHERGOLD, VAREY, 1985: 448, 609.
LEÓN, Bernarda de, <i>Manuela Bernarda</i>		1634-1661	esposa del autor Alonso de la Paz	Badajoz	1637		coautora	No sabía escribir	MIDESA; DICAT
LIÑÁN, Manuela de		1682-1706		Valencia	1706		autónoma	No pudo firmar en una ocasión por estar impedida, por lo que se infiere que sabría escribir	MIDESA; DICAT
LÓPEZ, Damiana	Fiestas de Santa Eulalia	1632-1690	gremio de actores	Oviedo, Valladolid	1668		coautora	Enterrada en el convento de Sana Francisco de Barcelona, en sepultura separada	MIDESA; DICAT
LÓPEZ, Francisca,	48	1660-1663	padre mulato criado y madre	Sevilla, Córdoba	1660, 1661,			Sabía firmar.	AGP, Caja 279, Exps. 14, y 22.

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
<i>¿Guantes de ámbar?</i>			lavandera, criada de actores		1662, 1663				
LÓPEZ DE SUSAEDE, Francisca		1632-1673		Madrid, Sevilla	1662, 1663	Sí	autónoma		MIDESA; DICAT; CATCOM.
LÓPEZ DE SUSAEDE, Luisa (Antonia)	42 Corpus	1632-1699	gremio de actores, pobre al dejar de representar	Madrid, Córdoba, Valladolid	1643, 1668		coautora	La firma de su testamento muestra bajo nivel de competencia gráfica.	MIDESA; DICAT, AHPV, Protocolos notariales, 19613/843.
LÓPEZ, Magdalena, La Camacha	2 (Calderón)	1659-1687	gremio de actores	Sevilla, Valencia, Logroño, Calahorra, Córdoba, Lisboa, Badajoz, Oviedo, Tudela, Zamora	1671, 1672, 1674, 1675, 1677-1687		viuda, autónoma	Mientras representaba se declaró la peste varias veces en Andalucía; Sabía firmar	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1985: 336, 610; MATLUCK BROOKS, 1988: 240.
LUGO, Antonia Petronila de		1678		Córdoba	1678		autónoma		MIDESA; DICAT
María de los Ángeles		1597-1653	esposa del autor Jerónimo Sánchez	Valladolid	1621, 1653		coautora	Poetisa; no sabía firmar en 1613 (lo hizo su marido en su nombre)	MIDESA; ARCM, Diputación, 5083/9; DICAT
María Jacinta, La Bolichera	18 (comedias para el Corpus)	1657-1669		Orense, Madrid, Huesca, Zaragoza, Valladolid, Granada	1662, 1663, 1664, 1667, 1668, 1669		autónoma	Sabía firmar	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 612
María Manuela	28 (Salazar y Torres y Calderón)	1633-1684		Madrid, Alcalá de Henares	1684		viuda	Según DICAT, murió en 1644.	MIDESA; DICAT; AMAH, Legajo 677/1.
MENDOZA, Isabel María de, La Isabelona	50	1679-1694	dama cortesana, esposa del autor Miguel de Castro	Burgos, Zaragoza	1693		coautora		MIDESA; DICAT
MORALES, María de	<i>Santa Juana</i> , de Tirso	1609-1620	gremio de actores	Toledo	1614-5		coautora		MIDESA; DICAT
MORILLO, Ana	1 en dos partes, <i>Las mocedades del duque de Osuna</i>	1625-1632	viuda del autor Gabriel del Río	Lima (corral de comedias)	1625, 1626		viuda	No sabía escribir	LA GRANJA, 2002: 237; CATCOM.
MUÑOZ, Ana		1593-1616	viuda del autor Antonio de Villegas	Madrid	1615		viuda	Sabía firmar	MIDESA; DICAT
NACIMIENTO, Sor Cecilia del	1 (obras religiosas festivas)	1612-1646	acomodado	Valladolid			monja	No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	Anexo I; ALONSO CORTÉS, 1944

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
NAVARRO, María Manuela	28 (Calderón)	1684-1707		Madrid, Badajoz, El Puerto de Santa M ^a (Cádiz), Córdoba, Granada	1692-3, 1699, 1700, 1701		autónoma, coautora	posible confusión con María Manuela.	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1979: 292-3; SHERGOLD, VAREY, 1985: 111, 259, 262
NAVAS, María de, <i>La Milanesa</i>		1679-1720	gremio de actores	Barcelona, Madrid, Valencia, Lisboa, Cádiz, Zaragoza	1695, 1697, 1702-4, 1707, 1709, 1720		autónoma	Vida escandalosa y difamación por libelos. El rey consideró la suya la mejor compañía fuera de la corte (1702) y la llamó solo como actriz (1704).	MIDESA; BNE, R/12175/5; VE/1438/9; VE/1409/5; HS, B2442; GONZÁLEZ, 2002: 177-209; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1979: 170; SHERGOLD, VAREY, 1985: 504.
ONDARRO, Juana María (Juana, María) de, <i>La Tabaquera</i>	1 <i>No siempre lo peor es cierto</i>	1685-1717		Valencia, Alicante, Madrid	1705-1708, 1712, 1716, 1717		coautora	En la base CATCOM hay un manuscrito con su firma.	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 617
ORTIZ, Juana		1700		Carmona (Sevilla)	1700	Sí	autónoma	No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	MIDESA; DICAT
PASCUAL, Sabina	63 autos de Calderón	1680-1719	gremio de actores	Madrid	1707, 1709, 1719, 1720		viuda	Sabía firmar; perteneció a la compañía de María Álvarez	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1979: 63, 269; SHERGOLD, VAREY, 1985: 619
PEREIRA, Manuela		1692	esposa del autor José Antonio de la Rosa	Burgos	1692	Sí	coautora	Cobradora; En su compañía actuó la actriz y autora Serafina Manuela.	MIDESA; DICAT
PERES, Juana		1661-1662			1661, 1662		autónoma	No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	MIDESA; DICAT
PÉREZ, Damiana		1613-1668	esposa del autor Francisco López				coautora	No sabía firmar	MIDESA; DICAT
PINERO, Juana de	Danzas en procesiones	1660		Sevilla			viuda	No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	MATLUCK BROOKS, 1988: 240.
PINTO, Luisa Manuela de	2 Fiesta de Nra Sra de Septiembre	1647-1681	viuda del autor Bernardo de la Vega	Sevilla, Madrid	1647, 1677		viuda	Su madre María de Pinto ejerció como representante legal de sus contratos y de otras actrices, aunque al parecer, no sabía firmar.	MIDESA; DICAT
PORCEL Y SALAZAR, Juana Bernabela, <i>La Bernabela</i>		1647-1678		Burgos	1636, 1640		viuda del autor José de Salazar	Sabía firmar	MIDESA; DICAT

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
PRADO, Mariana de		1691-1703	gremio de actores con fama, esposa del autor Antonio de Prado	Cádiz, Granada	1693, 1703		coautora		MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 407, 621
REINA, Eufrosia (Ufrasia), María de la (Catalina Hernández)	23	1676-1696	criada o adoptada por actores	Valencia, Madrid	1684, 1685		coautora	Vida novelesca: huida a Lisboa, carta parecida a las de Navas: huida del marido, protegida por la Inquisición.	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1979: 61 et. al; SHERGOLD, VAREY, 1985: 370.
REYES, Juana de los		1652-1664	pobre, huérfana, hermana cobradora	Calahorra, Corella, Tudela, Pamplona, Zaragoza	1654		autónoma		MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 471, 622
REYES, María de los		1654-1674	criada o adoptada por actores, hija adoptiva de Juana de los Reyes		1668			Muerta por herida del marido "riñendo" en el tablado.	DICAT
RICA, Leonora	Danza de los portugueses, Corpus, corrales	1574-1598	Apodada la mulata o morena, origen portugués	Sevilla	1574-1598		coautora y autónoma	Provocó escándalo por profanidad	AMS, Sec. XV, Papeles de Mayordomazgo, libro 9, 16 de junio de 1590; MATLUCK BROOKS, 1988: 243; BEJARANO PELLICER, 2014: 209
RIVAS, Jusepa/Josefa de			criada, compañía de la legua, esposa del autor Pedro de Estrada	Pinto	1704		autónoma		DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 1036
ROBLES, Luisa de	3 (Tirso, Lope), Corpus	1613-1636		Zaragoza (Palacio Arzobispal), Valencia	1630	Sí	viuda	Música.	MIDESA; DICAT; ALENDA Y MIRA, 1903: 266.
ROBLES, Teresa de	4 (Calderón y Antonio de Zamora), Corpus	1663-1717	gremio de actores con fama, esposa del autor Rosendo López de Estrada	Madrid (Alcázar)	1700, 1701	Sí	autónoma	Música.	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1985: 529
RODRÍGUEZ, Isabel		1600-1603	gremio de actores	Madrid	1602		coautora	No sabía firmar en 1600	MIDESA; DICAT
ROGEL, Ángela, <i>La Dido</i>		1626-1651	gremio de actores, esposa del autor Juan Bautista Espinosa				viuda	No sabía firmar en 1651	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 113
ROJAS Y HEREDIA, María de		1603-1610	esposa del autor Alonso de Heredia		1607		coautora	No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	MIDESA; DICAT
ROJAS, Paula María de		1700-1714	esposa del autor Juan de Cárdenas	Madrid	1700		coautora	Actriz de la compañía de Magdalena López (Valencia, 1685); dama de la condesa de Clavijo; No sabía firmar en 1710.	DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 492
ROJO, María	40	1655-1700	esposa del autor Juan Correa	Córdoba	1670, 1671		coautora	No sabía firmar en 1671.	MIDESA; DICAT

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
ROSA, Catalina de la		1649	esposa del autor Pedro de la Rosa	Madrid	1636, 1642, 19 y 23 de diciembre de 1649		autónoma y coautora	Petición para representar denegada por luto; autora de dos memoriales.	IVDJ, Teatro, 26-II-12, fols. 48r-57v; ACA, CONSEJO DE ARAGÓN, Legajos, 1355, n° 033, fol. 3r; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 239, 455
RUANO, Margarita		¿-1702	gremio de actores; esposa del actor Gaspar de Olmedo	Valencia, Madrid			autónoma	Dramaturga. Polémica cuando era actriz en la compañía de su padre Isidoro Ruano (Tomillo); actriz de la compañía de Andrea de Salazar	Anexo I; DICAT; ESCABIAS, 2013: 443-458; SHERGOLD, VAREY, 1979: 179.
SALAZAR, Andrea (María) de	29, Comedias de varios autores; fiesta por el cumpleaños de Mariana de Neoburgo	1671- 1697	gremio de actores, esposa del autor Damián Polope	Madrid (Palacio y Coliseo del Buen Retiro)	1695, 1696		viuda	Asumió la dirección de la compañía de su marido cuando este murió (1695)	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY: 1979, 60-62 et. ss.
SALAZAR, Josefa de		1672-1709	gremio de actores, esposa del autor Antonio Guerrero	Córdoba (casa de comedias)	1689		coautora	Hermana de Andrea de Salazar	MIDESA; DICAT.
SALCEDO, María		1594-1602	esposa del autor Pedro Jiménez de Valenzuela	Madrid	1602		coautora		MIDESA; DICAT
SANDOVAL, Jerónima de, La Sandovala		1668-1704	gremio de actores, hija y esposa de autores	Zaragoza, Pinto (Madrid)	1701, 1702, 1703		autónoma, coautora	Fue coautora con Manuel de Rojas	MIDESA; DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 626
SAN ALBERTO, Sor María de	3, Obras religiosas festivas	1588-1640	Acomodado, humanístico	Valladolid			monja	Dramaturga. No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	Anexo I; ALONSO CORTÉS, 1944
SAN FÉLIX, Sor Marcela de	14, Coloquios, loas	1622-1687	conventual, culto, república de las letras	Madrid			monja	Dramaturga	Anexo I
SANTA TERESA, Sor Francisca de	12, Coloquios, entremeses, loas, máscara	1677-1709	conventual, acomodado	Madrid			monja	Dramaturga	Anexo I
SANTA TERESA, Sor Gregoria de	1, <i>Coloquio espiritual a la beatificación de San Juan de la Cruz</i>	1653-1736	conventual, acomodado, república de las letras	Sevilla			monja	Dramaturga. No hemos encontrado datos concretos sobre su actividad como actriz	Anexo I
SAYAS, Jumara de		1620-1630	esposa del autor Sancho de Paz	Roma, Nápoles	1623, 1627, 1628		coautora	Representó con su marido durante un año en Italia. Su marido actuaba en su nombre.	MIDESA; DICAT
SEGURA Y PEREGRÍN, María de		1632-1665	gremio de actores, esposa del autor Lorenzo de Castro	Málaga y provincia	1664-5		viuda, coautora	Música	MIDESA; DICAT; CATCOM.
SERAFINA, Manuela		1682-1696	fue posadera después	Ávila, Valladolid	1695, 1696		autónoma	Actriz de la compañía de Eufrasia María de Reina y de Manuela Pereira	MIDESA; DICAT; CATCOM.

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
SEVILLANO (GALINDO), Antonia Manuela de	Corpus	1653-1691	hija bastarda de un caballero; gremio de actores	Sevilla, Madrid, Valladolid, Burgos, Valencia, ¿Castilla? ¿Navarra? ¿Aragón?	1668, 1682, 1683, 1684		autónoma	Actriz de la compañía de Eufrasia María de Reina, 1684.	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1985: 365
SUÁREZ (JUÁREZ), Dionisia		1619-1634	casada con el autor Juan Martínez	Valencia	1634		viuda		MIDESA; DICAT
TELLO, Rosa, La Gamarra		XVII-XVIII		Portugal, Torrijos, Talavera	1717			Actriz de la compañía de María Navas, 1707.	DICAT
TORDESILLAS, Francisca de		m 1714	dama cortesana; esposa de Manuel Agustín de Retamazo (por quien accedió al gremio)	Toledo	1707		coautora	Coautora con Pedro de Alcántara	DICAT; SHERGOLD, VAREY, 1985: 628
VACA DE MENDI (VACAMENDI), Josefa Magdalena, ¿Jusepa Vaca?		1603-1653	esposa del autor Juan de Morales Medrano	Valencia	1622		coautora	Sabía firmar	MIDESA; DICAT
VACA (DE MORALES, PRADO) MEDRANO, Mariana		1618-1673	gremio de actores con fama, esposa del autor Antonio de Prado	Madrid, Badajoz (fiesta nacimiento Felipe)	1632-5, 1633-4 (coautora), 1651, 1652, 1656, 1657, 1658		coautora, viuda	Sabía firmar; Hija de Jusepa Vaca.	MIDESA; DICAT; CATCOM; AHN, Consejos, Legajo 7048.
VERDUGO (FERNÁNDEZ), Francisca, La viuda de Riquelme	Corpus	1642-1663	esposa del autor Francisco Riquelme	Madrid, Salamanca, Illescas (Toledo)	1655, 1656		viuda	Asumió la dirección de la compañía por viudedad, aunque se negó a representar muchas veces, conflicto para representar en la corte. Fue actriz; Sabía firmar	MIDESA; DICAT; CATCOM; SHERGOLD, VAREY, 1985: 631.
VILLALBA, Juana de		1570/¿1589?-1632	gremio de actores, esposa del autor Baltasar de Pinedo	Segovia, Madrid, Sevilla	1606		coautora	Especializada en papeles de mujer varonil; No sabía firmar en 1589; Declaró como testigo en un proceso por bigamia	DICAT; DBE RAH; AHN, Madrid, Inquisición, leg. 23, exp. 1.
VITORIA ÁLVAREZ, Isabel de		1627-1640	gremio de actores	Segovia, Burgos, Castilla la Vieja	1639		coautora, autónoma	No sabía firmar	MIDESA; DICAT

AUTORA ³	REPRESENTACIONES Y CONTENIDO	ACTIVIDAD TEATRAL	PERFIL SOCIAL/REDES	LUGAR	FECHA	TÍTULO OFICIAL	ESTADO ⁴	OBSERVACIONES	FUENTES
VITORIA (VICTORIA), María de	Corpus	1624-1640	esposa del autor Luis Bernardo de Bobadilla	Salamanca	1637		coautora	No sabía firmar	MIDESA; DICAT
ZUAZO, Margarita de	63, comedias nuevas (Calderón)	1669-1681		Málaga, Tudela, Logroño, Burgos, Palencia, Córdoba, Madrid, Valladolid, Toledo	1669, 1673-1676	Sí	autónoma	Actriz de la compañía de Fabiana Laura (1669, Valencia). Como autora, tuvo problemas de escasez de público, pero recibió ayuda del cabildo de Córdoba y peticiones de don Diego de Lerma, comisario de los niños de la doctrina de Burgos; En 1678 se prohibió la entrada de su compañía en Jaén por motivos desconocidos.	MIDESA; DICAT; CATCOM.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Portada de la revista <i>Acéphale</i>	58
Figura 2. <i>Procesión dionisiaca</i> ,	61
Figura 3. <i>Reproducción notarial del libelo difamatorio</i>	70
Figura 4. <i>Vista del convento de las Descalzas Reales</i>	81
Figura 5. María de Guevara, <i>Desengaños de la corte y mujeres valerosas</i>	149
Figura 6. Portada de <i>Nueva filosofía de la naturaleza del hombre</i>	171
Figura 7. Antonio de Zapata, <i>Nouus Index Librorum Prohibitorum</i>	172
Figura 8. <i>El martirio de Nagasaki</i>	175
Figura 9. Ana Caro Mallén, <i>Contexto de las reales fiestas</i>	177
Figura 10. <i>Certámenes de poesía</i>	186
Figura 11. <i>Autos del Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz</i>	195
Figura 12. Una dama sevillana, <i>Comedias</i>	197
Figura 13. Fachada interior del monasterio de Santa Paula en Sevilla	207
Figura 14. Antonio Zamora, <i>Manifiesto de María de Navas</i>	222
Figura 15. <i>Lista de los particulares de la compañía de Francisca Bezón</i>	225
Figura 16. <i>Alegoría de la vanidad</i>	226
Figura 17. <i>Le Palais Royal de Séville. Vu par de dans</i>	227
Figura 18. <i>Orden relativa a la retribución de unas comedias</i>	231
Figura 19. <i>Petición de Catalina de la Rosa a su Magestad</i>	234
Figura 20. María de Zayas y Sotomayor, <i>La traición en la amistad</i>	242
Figura 21. María de Zayas y Sotomayor, <i>La traición en la amistad</i>	249
Figura 22. Margarita Ruano, <i>Los títulos de las comedias</i>	262
Figura 23. Margarita Ruano, <i>Los títulos de las comedias</i>	262
Figura 24. Margarita Ruano, <i>Los títulos de las comedias</i>	263
Figura 25. Margarita Ruano, <i>Los títulos de las comedias</i>	264
Figura 26. Margarita Ruano, <i>Las posadas de Madrid</i>	266
Figura 27. Margarita Ruano, <i>Las posadas de Madrid</i>	266
Figura 28. <i>Nos los Inquisidores</i>	269
Figura 29. Pietro Longhi, <i>La venditrice di essenze</i>	285
Figura 30. Pedro de Campobón, <i>El caballero y la muerte</i>	297
Figura 31. Pancho Fierro, <i>Tapada con saya azul</i>	309
Figura 32. Leonor de la Cueva y Silva, <i>La firmeza en el ausencia</i>	317
Figura 33. Leonor de la Cueva y Silva, <i>Libro de romances y otras poesías</i>	318
Figura 34. <i>Sor Marcela de San Félix</i>	326
Figura 35. Ignacio Suárez Llanos, <i>Sor Marcela de San Félix</i>	327
Figura 36. Pietro Longhi, <i>Il Parlatorio</i>	329
Figura 37. Escudo de León Enríquez.....	358
Figura 38. <i>Tragicomedia Los jardines y campos sabeos</i>	358
Figura 39. Miguel Cabrera, <i>Retrato de Sor Juana Inés de la Cruz</i>	372
Figura 40. Reconstrucción del arco <i>Neptuno alegórico</i>	380
Figura 41. <i>Tarasca para la procesión del Corpus de 1683</i>	387
Figura 42. Leonardo Alegre, <i>Tarasca para la procesión del Corpus de 1689</i>	388
Figura 43. Sor Juana Inés de la Cruz, <i>El Divino Narciso</i>	396

Figura 44. Sor Juana Inés de la Cruz, <i>Los empeños de una casa</i>	397
Figura 45. Sor Juana Inés de la Cruz, <i>Amor es más laberinto</i>	398
Figura 46. Domingo Martínez, <i>Carro de la común alegría</i>	412
Figura 47. Gil de Mena, <i>La Plaza Mayor el 4.º día de la fiesta</i>	413
Figura 48. Ana Caro Mallén, <i>Relación en que se da cuenta de las grandiosas fiestas</i>	415
Figura 49. Pedro Calderón de la Barca, <i>Comedias nuevas escogidas</i>	419
Figura 50. Ana Caro Mallén, <i>El conde Partinuplés</i>	420
Figura 51. Ana Caro Mallén, <i>Valor, agravio y muger</i>	421
Figura 52. Ana Caro Mallén, <i>Valor, agravio y mujer</i>	422
Figura 53. Ana Caro Mallén, <i>Valor, agravio y mujer</i>	423
Figura 54. Ana Caro Mallén, <i>El conde Partinuplés</i>	424
Figura 55. Ana Caro Mallén, <i>El conde Partinuplés</i>	425
Figura 56. Ana Caro Mallén, <i>Coloquio entre dos</i>	430
Figura 57. Procesión del Corpus de Madrid.	433
Figura 58. Ana Caro Mallén, <i>Loa sacramental</i>	435
Figura 59. <i>Los Mártires de Nagasaki</i>	445
Figura 60. Portada de: Ana Caro Mallén, <i>Contexto de las reales fiestas</i>	447
Figura 61. Ana Caro Mallén, <i>Contexto de las reales fiestas</i>	448
Figura 62. Ana Caro Mallén, <i>Contexto de las reales fiestas</i>	448
Figura 63. Ana Caro Mallén, <i>Contexto de las reales fiestas</i>	448
Figura 64. Portada de Ana Caro Mallén, <i>Grandiosa vitoria</i>	451
Figura 65. María do Ceo, <i>Triunfo do Rosario</i>	461
Figura 66. Joaquín Muñoz Morillejo, <i>Una representación del auto de Calderón</i>	467
Figura 67. Alberto Durero, <i>Melancolía</i>	475
Figura 68. Panel de azulejos con representación de la Batalla de Montijo	480
Figura 69. Fachada exterior del monasterio de Santa Paula.....	494
Figura 70. Artemisia Gentileschi, <i>Magdalena como la Melancolía</i>	508
Figura 71. Andrés Velázquez, <i>Libro de la melancolía</i>	519
Figura 72. Pedro de Mena, <i>Magdalena penitente</i>	531
Figura 73. Pieter Brueghel el Viejo, <i>Dulle Griet</i>	567
Figura 74. Alphonse Mucha, <i>Medea</i>	588, 600