Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral.

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

En otro lugar he tratado de los condicionantes que afectaban en el Siglo de Oro a la escritura femenina. Al fijarme entonces en la obra dramática profana escrita por mujeres, me parecía claro que, de entre el abanico de posibilidades que el teatro les ofrecía, las dramaturgas se sintieron especialmente atraídas más por la comedia que por el drama serio, cosa que no es de extrañar, porque la comedia, por sus características genéricas, les permitía situar en el centro de la acción personajes femeninos en situaciones más permisivas que el drama[1]. Y es que las situaciones que se plantean en las comedias no podrían plantearse del mismo modo en el drama serio. No hay más que pensar en las protagonistas de obras como *Peribáñez* frente a protagonistas de obras como *La viuda valenciana* o *La dama boba*, por mencionar obras contrapuestas de Lope. Como ha escrito J. Oleza[2] el drama está obligado a transmitir el dogma, mientras la comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad e incluso el amoralismo y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia. La búsqueda de la felicidad individual, a través del cumplimiento del deseo amoroso, se constituye en el objetivo prioritario de los protagonistas, y, en especial de las damas, que se

[1] Véase mi art. "La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII", en S. Mattalía y M. Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Departamento de Filología Española-Universitat de València, 1995, pp. 91-108.

[2] J. Oleza, "La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, IX, pp. 203-220 y "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias" en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.), *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-50. Sigo la distinción entre comedia y drama elaborada por primera vez por J. Oleza en "La propuesta del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*. III, 1-2 1981, pp. 153-223, reeditado en J. Oleza (dir.) y J. L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1996, pp. 251-324 y el estudio preliminar de J. Oleza a la ed. de D. Mcgrady, Lope de Vega: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997. Véase también el clásico art. de B. W. Wardropper,"La comedia española del Siglo de Oro" en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242.

convierten en verdaderas figuras activas, aun a costa de las conveniencias sociales. En la fase del enredo parece que todas las transgresiones y todos los instrumentos son válidos. Es el triunfo del mundo al revés, de la ficción sobre la realidad. Es cierto que esta fase transgresora concluye con el retorno a la reintegración social, a través de la celebración de las bodas y la reconciliación entre padres e hijos, ofensores y ofendidos, víctimas y seductores, pero mientras y hasta ese momento la comedia, como muy bien observó Wardropper, explora las posibilidades de una vida diferente, incluso poniendo en cuestión muchos esquemas de comportamiento social. Por ello no sorprende que algunas escritoras utilizasen la comedia como cauce de expresión de ideas que a veces contestaban o introducían matices nuevos en los esquemas sobre la mujer aceptados socialmente.

Dentro del registro de la comedia se hace manifiesta una fuerte inclinación por la comedia urbana, de capa y espada. Y no sólo por el número de obras que dentro del exiguo grupo de obras conservadas pertenecen a este subgénero, sino porque las situaciones, ambiente y personajes característicos de la comedia urbana llegan a invadir el terreno incluso de aquellas que no pertenecen a este género. Comedias urbanas son*Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, *La traición en la amistad* de María de Zayas, *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo o, incluso, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, también de Angela de Acevedo, una especie curiosa de comedia urbana "a lo divino", con muchos ingredientes religiosos. *Amor es más laberinto*, de la que sor Juana escribió tan sólo la primera y tercera jornada, es una comedia que, como muchas de las que se representaban en circunstancias de fasto cortesano, se basa en un tema mitológico, pero sus características (el enredo múltiple, los personajes) y la ambientación son las de una comedia urbana. Entre las obras del grupo tan solo se encuentra un drama que pertenece a la especie bien conocida de las comedias de santos, *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, de Angela de Acevedo. La obra recrea la leyenda de Santa Irene, monja portuguesa muerta hacia el año 653. Pero la leyenda hagiográfica se encuentra arropada por una historia de amor y celos, que evoca en muchos momentos el ambiente, situaciones y personajes característicos de comedia urbana, y saca a la palestra un

tipo bastante actual en la sociedad del Siglo de Oro, el del galán de monjas[3]. *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva es un drama del honor, pero elude, como he mostrado en otro lugar, el final trágico, y de hecho recuerda obras como *La Paloma de Toledo,* atribuida a Lope, o *La corona merecida* de Lope de Vega, en las que también el conflicto lo genera el deseo ilegítimo del rey hacia una mujer que se le opone con firmeza, pero como en ellas el tratamiento que recibe este conflicto no es el de dramas de la honra de desenlace sangriento.

Se sabe, por las relaciones de fiestas conservadas, que las comedias inspiradas en los libros de caballerías y de lujosa escenografía tenían éxito entre las damas de la corte. A este género pertenecen otras dos obras: *El conde Partinuplés,* de Ana Caro, y *La tragicomedia de los jardines y campos sabeos,* de Feliciana Enríquez de Guzmán. Este tipo de comedias debieron tener mucho éxito entre el público femenino, como lo tuvieron las novelas de caballerías en que se inspiraban[4]. Son comedias de ambientación fantástica, amores idealizados, hechizos, desafíos caballerescos, vestuario y escenografía elaborada, y quizá fueron pensadas para ser representadas ante un público cortesano. Lo cierto es que, a nivel general, desde la perspectiva que ahora nos ocupa, estas obras presentan menos interés que el resto de las obras mencionadas. La acción y los personajes están poco desarrollados y el alejamiento de la realidad, tópico del género, impide que se planteen cuestiones actuales que afloran de manera más explícita en las otras obras. En definitiva si hay un género cuyas reglas de juego llegan a imponerse en el grupo de obras que he mencionado, es el de la comedia urbana

La instrumentalización del código teatral en las obras dramáticas escritas por mujeres

[3] Véase el art. de J. Gómez, “La tradición literaria del galán de monjas”, *Edad de Oro,* IX (1990), pp. 81-91.
[4]M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Turner, 1976, pp. 66-72. Sonia Herpoel, en su artículo "El lector femenino en el Siglo de Oro español" en R. Walthaus (ed), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro,* Amsterdan, Rodopi, *Foro Hispánico, V,* 1993, 91-99, esp. pp. 94-97, se refiere a la mención que, al hacer su autobiografía, algunas religiosas dedicaban a los libros de caballería y a las comedias como lectura de entretenimiento, y evoca también la conocida alusión de Santa Teresa a sus lecturas juveniles de libros de caballerías. Sobre la comedia caballeresca véase mi libro *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III,* Londres, Tamesis Books, 1991.

Si algo llama la atención en la mayoría de las comedias que he mencionado es que ponen de manifiesto una voluntad explícita por parte de sus autoras de convertirlas en vehículos de expresión de sus opiniones sobre determinados temas de actualidad que afectaban a la mujer, contestándolos o reinterpretándolos desde su propia óptica. La castidad, el honor, el amor y el matrimonio o la amistad entre mujeres son temas centrales en estas obras. Hasta tal punto esto es así que en algunos casos podríamos hablar de comedias "morales" o de tesis. Por poner dos ejemplos: *La firmeza en el* ausencia de Leonor de la Cueva y Silva es una alegato en defensa de la acusación de falta de firmeza e inconstancia como características femeninas. *La traición en la* amistad de María de Zayas es un alegato en favor de la solidaridad entre mujeres.

De la mayor parte de estas comedias he tratado ya en otro lugar. Me centraré ahora fundamentalmente en la obra dramática de una de las autoras que he mencionado, Angela de Acevedo[5], para –teniendo en cuenta otras obras dramáticas escritas por mujeres– abordar el modo en que estas escritoras instrumentalizan algunos recursos de los que constituyen el registro de convenciones teatrales del Siglo de Oro.

1. El conflicto del honor

La condena contra la violencia como solución a los conflictos del honor es un tema recurrente en las obras dramáticas escritas por mujeres que se constituyen así en contestación a algunos bien conocidos dramas de la honra en los que el código del honor exige que cualquier agravio, real o imaginado, sea lavado con sangre. En *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo don Alvaro de Gamboa representa al galán violento y celoso de su honor. Ha sido capaz de matar a Clarindo, su mejor amigo –o al menos así lo creen él y todos los

[5] Véase para un tratamiento más detenido de otras obras T. Ferrer, art. cit.. Respecto a Angela de Acevedo, apenas si se conoce nada de su vida. Era de origen portugués y parece que estuvo en Madrid al servicio de Isabel de Borbón, que fue esposa de Felipe IV entre 1615 y 1644. Al enviudar ingresó con su hija en un convento. Véase M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Rivadeneyra, 1903, 2 vols. t. I, p. 10 y también el más reciente catálogo dirigido por J. A. Hormigón, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1996, 2 vols. t I, pp. 403-409. Cito por los siguientes ejemplares de las obras de Acevedo, que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid: *Comedia famosa El muerto dissimulado*, s. l., s.i., s.a.,

personajes hasta la última escena–, por celos del amor que Jacinta le dispensaba. Su primera aparición en escena es una muestra de su carácter: espada en mano persigue, para matarlo, a Alberto, el pretendiente de su hermana, a quien rechaza por su pobreza. Todavía intentará volverlo a asesinar en una segunda ocasión, sin conseguirlo ninguna de las dos, porque se interpone entre ellos una mujer disfrazada de hombre cuya identidad don Alvaro desconoce. Se trata de Lisarda, la hermana de Clarindo, que, disfrazada de varón, con el nombre de Lisardo, sospecha que don Alvaro es el asesino de su hermano y busca venganza.

Antes me he referido a algunas de las comedias escritas por mujeres como comedias morales. Este carácter moral a veces se hace patente a través de la construcción de personajes en positivo y negativo, que responden de manera diferente ante una situación idéntica o similar, como ya señalé al tratar en otro lugar de *La traición en la amistad* de María de Zayas y de *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz[6]. Pues bien, en *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo, si don Alvaro mantiene en todo momento y hasta el final su actitud violenta, por contra Lisarda, que en principio ha llegado a vengar la muerte de su hermano en la persona de don Alvaro, cambiará de actitud al enamorarse de este personaje. Para don Alvaro el amor es motivo de reacciones violentas que tienen que ver con los celos o con la defensa del honor, para Lisarda el amor es un sentimiento que cura de la violencia. Cuando don Alvaro le explique: "No hay amigo, siendo amante". Lisarda le replicará: "en mi hay experiencia contraria,/pues con amor no hay enemigo" [7].

El amor por Alvaro llevará incluso a Lisarda a hacerse pasar por el asesino de su propio hermano, para encubrir a don Alvaro. Beatriz, la hermana de don Alvaro, vive aterrorizada por la obsesión de Alvaro por el honor y su desconfianza respecto a ella. Y es de nuevo Lisarda, todavía bajo su disfraz de varón, la que tratará de hacer reflexionar a don Alvaro cuando, enfurecido porque su hermana ha salido de la casa para encontrarse con Alberto, se disponga una vez más a quitarles la vida para "restaurar" su honor. "Tened –le dirá Lisarda– porque aquesta llaga/ no se cura así" (p. 17). El amor de Lisarda por don

---

sign. T-19.049; *Comedia famosa Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen,* s. l., s.i., s.a., sign. T-21.435; *Comedia famosa la Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem,* s. l., s.i., s.a., sign. T-33.142

[6] Véase el art. cit. "La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII", esp. pp. 105-08.

[7] p. 16. Puntúo según convenciones modernas y modernizo la ortografía y, a partir de ahora, para no multiplicar notas introduzco la paginación de las obras de Acevedo en el texto principal del art.

Alvaro no le impide, sin embargo, juzgar severamente la actitud de permanente vigilancia a que somete a su hermana Beatriz, considerando "presumpción temeraria" sus sospechas sobre ella (p. 14) y saliendo en defensa de la muchacha, en una alarde de solidaridad femenina que se repite en muchas ocasiones en las obras escritas por mujeres, y que Angela de Acevedo replantearía en *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*. al diseñar el pacto de amistad que se entabla entre una mujer casada y la monja a quien galantea su marido.

Desde una posición de idéntico cuestionamiento de las soluciones sangrientas para los casos de honor, en *Amor es más laberinto,* Sor Juana Inés de la Cruz hará explicar a Teseo ante un padre agraviado que busca lavar su afrenta con sangre: "que tiene más valor quien perdona que quien castiga"[8]. Y en *Los empeños de una casa* haría alusión otra vez, aunque de forma más matizada, a esta cuestión, por boca de otro padre agraviado:

> [...] en las dolencias de honor
> no todas veces son buenos,
> si bastan sólo süaves,
> los medicamentos recios,
> que antes suelen hacer daño
> [...]
> Como se case Leonor
> y quede mi honor sin riesgo,
> lo demás importa nada[9].

También en sus *Desengaños amorosos* María de Zayas se manifestaba contra las venganzas cruentas, advirtiendo a sus lectoras "pues en cuanto a la crueldad con las desdichadas mujeres, no hay que fiar en hermanos ni marido, que todos son hombres. Y

---

[8] *Amor es más laberinto* fue una comedia de la que Sor Juana escribió la primera y la tercera Jornada y Juan de Guevara la segunda. Las citas que haga de esta obra en el presente artículo corresponden a las dos jornadas escritas por Sor Juana. Manejo la edición de esta comedia incluida en *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Méjico, Porrúa, 1969, pp. 810-916, p. 913.

[9] ed. de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989, pp. 257-58

como dijo el rey don Alonso el Sabio, que el corazón del hombre es bosque de espesura, que nadie le puede hallar senda, donde la crueldad, bestia fiera e indomable, tiene su morada y habitación". Y acababa aconsejando a los hombres: “Quiéranlas, acarícienlas y denlas lo que les falta, y no las guarden ni celen, que ellas se guardarán y celarán, cuando no sea de virtud de obligación”[10].

No es nada infrecuente, por otro lado, que en las comedias escritas por mujeres se manifieste un rechazo explícito hacia un exceso de vigilancia sobre la mujer, sometida en la práctica a la reclusión en el ámbito de la casa. En *Dicha y desdicha del juego,* de Angela de Acevedo, la cuestión se plantea por boca de la criada, que sufre las consecuencias del encierro al que es sometida su ama por un padre celoso de su honor:

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.
Al fin, porque nos cansamos,
ni ir a oír misa nos deja,
mira si es justa mi queja.
¡Y aun dirás que bien estamos!
¿Viose más prolijidad?
¿Hay mayor encerramiento?

[10] María de Zayas, *Desengaños amorosos,* ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 288 y 266.

¡En un cartujo convento
no habrá menos libertad! (p. 11)

En *Valor agravio y mujer* Ana Caro maneja una fórmula teatral establecida: la mujer deshonrada que disfrazada de varón busca la recuperación de su honra. Y su protagonista asume las reglas de un código del honor que la obliga a casarse con el hombre que la ha agraviado. Pero desde dentro de la convención teatral la autora ironiza sobre las exigencias de un código establecido por el hombre en el que el hombre puede verse absurdamente atrapado. La maraña urdida por la protagonista empuja a todos los varones a llegar a una situación absurda en la que, en estrecha aplicación del código del honor, se tienen que matar todos unos a otros, La frase pronunciada por uno de los varones, prisionero de un código irracional, resulta ridícula: "Todos hemos de matarnos,/ yo no hallo otro remedio". La oportuna revelación de la protagonista sobre su verdadera identidad, y su disposición al perdón, reconvierte una solución que podría haber sido sangrienta, en una solución amable y al gusto de todos. Aunque reconducido el final al terreno de la reconciliación, ello no borra del lector la sensación de ridiculización de un planteamiento teatral que exige un remedio, que, como dice uno de los personajes es "bárbaro y sangriento" [11].

No parece casual el que el honor, del que tanto hablan muchos personajes masculinos de estas comedias, esté muchas veces en franca contradicción con su comportamiento. Un caso revelador lo encontramos de nuevo en la obra de Acevedo *Dicha y desdicha del juego.* La primera Jornada se abre con los gritos de Felisardo que, espada en mano y a medio vestir, persigue una ilusión. Entre sueños ha creído que entraban a robarle a su hermana, poniendo en peligro su honor. Felisardo, que aparece en estos momentos tan celoso de su honor, será capaz más adelante de jugarse a su hermana a las cartas ante otro hombre y -lo que resulta más preocupante- perderla.

Entre todas las obras que he mencionado escritas por mujeres tan sólo una propone un planteamiento de drama de la honra que se resuelve con un final trágico. Se trata de la

[11] Esta obra se puede consultar ahora en la edición, con introducción y notas de Lola Luna, Castalia, 1993, pp. 115-16, esp. p. 181. Véase de nuevo el art. cit. "La ruptura del silencio..." 102 y ss. en donde trato con más

tercera de las obras que se conservan de Acevedo: *La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem.* En realidad la obra, como ya señalé antes, pertenece al género de las comedias de santos, cuyas reglas exigen la muerte, como mártir la mayor parte de las veces, del protagonista y su consiguiente glorificación como santo. Precisamente la protagonista, Irene se convierte en mártir al haber sido asesinada injustamente por celos, y los causantes de su deshonra aparente y su muerte, Britaldo y Remigio, acaban arrepentidos de su acción violenta. Acción que Banán, calificará como "bárbara" e "impía" (p. 51), aunque sea finalmente y por codicia, quien se convierta en el brazo ejecutor de Britaldo. Lo insólito radica en que en este caso la protagonista sea una monja, a la que asedia un hombre casado, Britaldo, que, aunque desengañado por ella en sus expectativas amorosas, amenaza con matarla si descubre que entrega su amor a otro. En esta lid amorosa interviene un tercero, el maestro de Irene, el monje Remigio, que invadido de deseo hacia la monja, y encolerizado por haber sido rechazado, le proporciona un bebedizo que la hará parecer preñada ante los ojos de todos. Britaldo que, si había aceptado alejarse de la monja, era con la condición de que no se entregara a otro hombre, al conocer la nueva situación, se sentirá agraviado en su honor y, actuando como marido ofendido, urdirá su muerte. El planteamiento, en este caso, es el de un drama de la honra que no justifica, sino que condena explícitamente como sucede en otras obras, ese código de honor que exige lavar con sangre el agravio, y que en el caso de Irene la convierte en mártir.

2. La libertad de elección de marido para la mujer.

Uno de los conflictos más frecuentes en las comedias de enredo es el que tiene que ver con el enfrentamiento entre los deseos amorosos de una dama y el obstáculo que la voluntad de un padre o un hermano suponen para el cumplimiento de ese deseo. Casi siempre el obstáculo radica en diferencias de orden social que se sustentan en la diferente posición económica de los pretendientes, y casi siempre la mujer, con ingenio y sirviéndose del enredo, consigue reconducir la acción a sus fines. Debió de ser éste un conflicto teatral de gran éxito

---

detenimiento este aspecto de la obra de Ana Caro. *El conde Partinuplés*, la otra obra conservada de Ana Caro, también ha sido modernamente editada por Lola Luna (Kassel, Reichenberger, 1993).

entre el público femenino y que aparece como conflicto principal o como motivo secundario en algunas de las obras escritas por mujeres, que gustan de insistir en las reflexiones alrededor de este tema. *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz arranca de esta situación, a través de la cual se traduce la censura hacia la codicia de los padres, que obliga a la mujer a contraer matrimonios de conveniencia: la protagonista, Leonor, trama con su amado don Carlos la fuga de la casa paterna, para forzar al padre, más "atento a otras conveniencias" que a las inclinaciones amorosas de su hija, a aceptar a don Carlos como yerno. Explícitamente Leonor manifiesta su temor ante doña Ana:

> ...y porque acaso mi padre,
> que ya para darme estado
> andaba entre mis amantes
> los méritos regulando,
> atento a otras conveniencias
> no nos fuese de embarazo,
> dispusimos esta noche
> la fuga [...][12].

En *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo el odio de don Alvaro hacia Alberto, el pretendiente de su hermana Beatriz, tiene que ver con el hecho de que sea pobre, aunque noble. Pero el caso más significativo dentro de las obras de esta autora lo ofrece don Nuño, padre de Jacinta, que *En dicha y desdicha del juego*, se niega a dar la mano de su hija Violante a Felisardo, argumentando su pobreza:

> D. NUÑO. Con tan pobre casamiento
> no dice riqueza tanta,
> pues ni el caudal se adelanta
> ni la casa va en aumento.
> Yo, pues que aumentarla intento,

sirviéndome esta ocasión
de final resolución,
buscar pretendo a Violante
esposo que sea importante,
sin tener más dilación (p. 15).

Ante el mismo Felisardo justificará su actitud:

Pues, si el cielo no me ha dado
más que a una hija, a quien viene
de mi casa el mayorazgo,
¿no la casaré a mi gusto?

A lo que Felisardo objetará: "Debe ser examinado / el suyo" (p. 33). Respuesta que no conmoverá para nada el ánimo del padre. Por eso su propia hija Violante se referirá a él como "inhumano" (p. 25), maldiciendo su ambición y los matrimonios de conveniencia:

Malhaya el primero, amén,
que, haciendo al gusto violencia,
busca al casar conveniencia
más que la del querer bien (p. 26).

Violante que, en principio, por decoro y sentido de obediencia filial, piensa obedecer a su padre, acabará huyendo de la casa paterna con sus joyas. El motivo de la huida de la casa paterna, que no aparece desarrollado en esta obra de Acevedo, lo replantearía con mayor audacia años después sor Juana Inés de la Cruz al elegir el mismo tipo de planteamiento para *Los empeños de una casa.* En la obra de Acevedo, curiosa mezcla de argumento de comedia de enredo y exaltación religiosa, acaba siendo una mujer, la Virgen María en persona, quien desciende para recomponer las parejas amorosas en función del deseo de cada uno de los

[12] op. cit. p. 135-36.

amantes y no de las conveniencias económicas o sociales. Don Nuño no podrá por más que reconocer su error:

Sin duda
así el cielo lo permite;
y si esta es su voluntad,
siendo, Felisardo, origen
mi ambición de vuestros trances,
mi casa toda se os rinde
dándoos la mano de esposa Violante (p. 56).

Vinculada al conflicto generado por los matrimonios de conveniencia, cristaliza en algunas de estas obras la protesta contra las dotes que ponen precio social a la mujer. Haciéndose eco de esta preocupación, en *La traición en la amistad,* de María de Zayas, Fenisa reflexiona ante su amiga Marcia:"¿Qué piensas sacar de amar/ en tiempo que no se mira/ ni belleza ni virtudes/ sola la hacienda se mira?". La respuesta de Marcia acoge la filosofía general de exaltación del triunfo del amor que predomina en este tipo de comedias: "Naide puede sin amor/vivir" [13]. Cuando en *Dicha y desdicha del juego* Felisardo confiese su temor ante la idea de no poder casar bien a su hermana María porque carece de dote, el criado le replicará:

¿Qué dices?
Aquesto es desprecio
para una moza bonita,
discreta y noble. ¿Este resto
no es, señor, cosa de precio? (p. 5)

[13] Esta obra fue editada por Serrano y Sanz, op. cit., I, pp. 590-620, p. 590. Ahora se puede consultar en F. González Santemer y F. Domenech (ed.),. *Teatro de mujeres en el Barroco,* Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España, 1994, pp. 45-172. Los versos que cito se encuentran en la p. 50. Esta edición incluye *La traición en la amistad* de María de Zayas, los *Entreactos de la Tragicomedia de los jardines y campos* sabeos de Feliciana Enríquez de Guzmán, y *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva.

Si la convención exige el que en las comedias de enredo el amor se anteponga a cualquier conveniencia social, algunas autoras, haciendo hincapié en este planteamiento, se pronuncian sobre el tema haciendo explícita su protesta por una práctica social que convertía a la mujer en objeto mercantil.

3. La mujer disfrazada de hombre...

Como es sabido el disfraz de varón es recurso tópico de muchas de las comedias del Siglo de Oro. Dentro del grupo de obras escritas por mujeres hay dos en que este recurso resulta altamente significativo. Me refiero a *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro y a *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo. En *Valor, agravio y mujer* Ana Caro elige el registro de la comedia urbana. Los personajes son los tipos que todos conocemos y que conforman esa galería de galanes, damas, graciosos y el hermano, en este caso, como depositario del honor de Leonor, neutralizado en su función hasta el final porque desconoce su parentesco real con Leonor/Leonardo. Hasta aquí poco o nada se distingue la comedia de Ana Caro de cientos de comedias publicadas en la misma época. Pero vamos a acercarnos un poco más a ella. La protagonista, confiada en la palabra de matrimonio de don Juan, sucumbe a sus embelecos. Don Juan pone de inmediato tierra por medio. Llega a Flandes donde se enamora de la duquesa Estela, y donde conoce al hermano de Leonor, Fernando, que no ha visto a Leonor desde que era niña y que pretende también a Estela. Los ingredientes de la intriga están servidos. Leonor saldrá en persecución de don Juan y al descubrirse engañada jurará venganza:

¿Yo aborrecida y sin honra? [...]
¿Mi fe [...]
es posible que la injurie
don Juan? ¡Venganza, venganza,
cielos! El mundo murmure,
que ha de ver en mi valor,

a pesar de las comunes
opiniones, la más nueva
historia, la más ilustre
resolución que vio el orbe[14].

Leonor se revela contra las opiniones sobre la mujer admitidas "por costumbre", como gustaba de decir Sor Juana. La mujer puede ser valerosa, como se supone que es el hombre, y el hombre puede ser cobarde como lo es en esta obra Ludovico, el príncipe de Pinoy. En la rebelión del criado de Leonor -ya sabemos que el gracioso entre burlas puede decir veras, y esto ocurre frecuentemente en las obras de dramaturgas-, en la rebelión –digo- del criado de Leonor contra el tópico papel de cobarde que se le asigna en la comedia, trasciende la propia rebelión de la autora contra los papeles asignados socialmente a la mujer:

RIBETE. Estoy mal con enfadosos
que introducen los graciosos
muertos de hambre y gallinas.
El que ha nacido alentado
¿no lo ha de ser si no es noble?
¿que no podrá serlo al doble
del caballero el criado?
LEONOR. Has dicho muy bien; no en vano
te he elegido por mi amigo,
no por criado[15].

Si el gracioso puede ser valiente, la mujer también.

El disfraz de varón a Leonor no le pone ni le quita valor, pero de cara a los demás la apariencia de varón es lo que justifica su valor, como confirma el juicio de su criado:

[14] L. Luna, ed. cit, pp. 98-99.
[15] L. Luna, ed. cit, pp. 84.

Oyéndote estoy,
y, ¡por Cristo! que he pensado
que el nuevo traje te ha dado
alientos.

Pero no es el nuevo traje, sino el sentirse agraviada lo que ha dado alientos a Leonor: "Mi agravio -responde- mudó mi ser"[16].

El disfraz varonil, muy criticado por los moralistas, y todos los detractores de la comedia por obsceno, tenía evidentemente una función erótica en las tablas[17]. Pero conllevaba también una carga transgresora por lo que suponía de inversión de papeles, lo que asimila también en este aspecto la comedia al mundo de carnaval: si en el tiempo mágico de la representación la mujer podía ser aceptada como un hombre con tan sólo cambiar de imagen, entonces las cualidades que presuntamente se consideraban como esencia del varón eran cuestión de apariencia, como pone de manifiesto Leonor. Leonor es la misma, pero para los demás el traje lleva anejado cualidades como el valor.

El disfraz varonil, por otro lado, al margen de la carga erótica que podía adquirir sobre las tablas esta situación de travestismo, permitía a muchas mujeres vivir a través de la identificación con las protagonistas situaciones que les estaban vedadas en la vida real. Leonor con su astucia, y espada en mano, logrará recuperar a don Juan sin necesidad de buscar la protección de su hermano, dando ella misma con su valor solución a su agravio y desmintiendo la común opinión sobre la flaqueza de las mujeres. Bajo su identidad de Leonardo desafiará en toda regla a don Juan como galán, enamorando a su nueva novia, y

---

[16] idem pp. 82-83.

[17] Se pueden espigar muchas de estas condenas en la clásica obra de E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro,* Granada, Universidad, 1997, ed. facsímil con estudio preliminar de J. L. Suárez García. Entre los textos de los moralistas destinados a la educación femenina también encontramos condenas al disfraz varonil. Así por ejemplo Luis Vives en *Instrucción de la mujer* cristiana advertía “que la mujer no se vista de hombre ni se ponga ropa ninguna de varón, ni se haga máscara, como vemos hacer algunas, y no sólo cortesanas, mas aun las mujeres nobles, traer gorras con penachos, y aun dellas hay que traen puñales a la cinta” (Madrid, Austral , 1944, 3ª ed., p. 79). Y, ya en el terreno de la realidad, recordemos el caso de Mariana, la mujer de Lope de rueda, que acompañaba con frecuencia al tercer duque de Medinaceli vestida de paje. Véanse los clásicos estudios de C. Bravo Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español,* Madrid, SGEL, 1976 y M. McKendrick, *Women y society in the Spanish drama of the Golden Age: A study of the mujer varonil»,* Cambridge, University Press, Nueva York-Londres, 1974.

como caballero, enfrentándose con él espada en mano e incluso protegiéndolo cuando vea que su vida corre peligro.

Creo que para esta situación de enredo Ana Caro pudo inspirarse en el *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina. En la obra de Tirso, doña Juana es abandonada por don Martín que huye de Valladolid y se presenta en Madrid con un nombre falso, el de don Gil, para cortejar a la rica heredera doña Inés. Juana, como Leonor en la obra de Ana Caro, sale en persecución de don Martín, disfrazada de varón y, adoptando también el nombre de don Gil, le usurpa la identidad, le roba la novia y le roba el dinero. Como Leonor, que confiesa que su agravio ha mudado su ser, doña Juana en la obra de Tirso confesará a su vez "saqué fuerzas de flaqueza/ dejé el temor femenil/ diome alientos el agravio"[18].

No puedo entrar a fondo ahora en una comparación entre las dos obras, que presentan muchos puntos en común, pero también algunas diferencias significativas: en la obra de Tirso doña Inés se define a sí misma como mudable, ninguno de los personajes femeninos de Ana Caro lo hace; en Tirso las mujeres se enfrentan como competidoras para conseguir a los varones, en *Valor, agravio y mujer* la condesa Estela, que se ha enamorado de don Juan, cuando descubre que don Juan ha engañado a Leonor, lo rechaza . Y Leonor al final de la obra pide disculpas a Estela por haberse visto obligada a engañarla, en una reivindicación de la solidaridad femenina que aflora en muchas ocasiones en las obras escritas por mujeres y que convertiría en tesis María de Zayas en *La traición en la amistad* . Pero, sobre todo, siguiendo con las diferencias entre la obra de Tirso y la de Caro, la protagonista de Ana Caro es hasta el final la ejecutora de su venganza y no desea ni solicita la ayuda de su hermano. Se vale por sí misma. En *Don Gil de las calzas verdes*, la protagonista al final requerirá mediante un engaño la presencia del padre, lo que pondrá a don Martín en la tesitura de tener que aceptar el matrimonio con doña Juana. Si en muchas ocasiones se ha señalado el carácter lúdico y transgresor de la obra de Tirso, la de Ana Caro va un paso más allá, si bien no en la calidad, si en las consecuencias derivadas de un planteamiento que se basa en la capacidad de la mujer para resolver sus problemas por si misma y con total independencia de la autoridad de un varón.

---

[18] Cito por I. Arellano (ed.), Tirso de Molina, *Marta la piadosa. Don Gil de las Calzas verdes*, Barcelona, PPU, 1988, p. 211

Como antes dije, es difícil obtener datos que nos indiquen cuáles eran las preferencias teatrales entre el público femenino. Pero nuestras autoras dramáticas fueron antes que nada lectoras y espectadoras. Si estoy en lo cierto al escuchar los ecos de *Don Gil* en la obra de Ana Caro, resulta de interés la elección de un modelo que, como se ha señalado en tantas ocasiones, explora, a través de un juego basado en la inversión de papeles sociales, las posibilidades de una vida distinta , en que la mujer puede actuar como un hombre y con mayor libertad de la que las conveniencias sociales permitían en la realidad. Aludiendo a esas conveniencias sociales que ponían coto a la mujer, se lamentaba uno de los personajes de *Amor es más laberinto* de que "el decoro de las damas" exigiese "tantas ceremonias"[19].

Lola Luna ya apuntó la posibilidad de que el personaje de don Juan, que seduce y abandona a Leonor en la obra de Ana Caro, estuviese inspirado en el de otro don Juan, el de *El burlador de Sevilla*[20]. Aunque creo que el don Juan de Ana Caro se parece más al don Martín *de Don Gil de las Calzas verdes*, como él seductor de una sola mujer, que al don Juan de *El burlador* que hace de su vida una carrera de seducción y abandono, no sería de extrañar la filtración de ambas lecturas en *Valor, agravio y mujer*. En todo caso es evidente que la autora a través del personaje de su comedia ridiculiza al tipo del seductor que, como señala el gracioso Ribete, hace pregón de sus conquistas "a uso de España"[21]

En *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo Lisarda lo que quiere vengar bajo el disfraz de Lisardo es la aparente muerte de su hermano, convirtiéndose en ejemplo de tiranos. Si doña Juana en la obra de Tirso o doña Leonor en la de Ana Caro, con su disfraz varonil despiertan con su aspecto femenino los deseos de otras damas, Lisarda, bajo su disfraz de Lisardo hará exclamar a Dorotea:

.... y el mancebo,
que así, con tan poca barba
también sus años apoca,
bien de mancebo en la gracia

[19] ed. cit. p. 897.
[20] ed. cit., pp. 16-17.
[21] ed. cit. p. 114 y n. al v. 1145.

acaba con los deseos,
porque si mancebo acaba
en cebo, es cebo de amor
para cautivar las almas (p. 14).

Los comentarios de Papagayo, el criado gracioso de Lisarda, que conoce su verdadera identidad de mujer, cuestionan, como en la obra de Ana Caro, la tópica relación entre apariencia y esencia:

no hace el nombre macho o hembra,
pues entre los papagayos,
hay papagayas también,
y en las golondrinas, damos
son golondrinos, y vemos
que estos son apellidados
con el nombre femenino,
y aquellas también nombramos
con la masculina voz;
lo mismo en ti estoy pensando,
que aunque mi voz te apellide
Lisarda, ¿quién te ha quitado
el ser Lisardo, señora?
Porque hay mujeres Lisardos
y hay también Lisardas hombres (p.11).

Lisarda es perfectamente consciente de que el traje de varón le da mayor libertad para sortear con comodidad las conveniencias sociales:

De aqueste traje me valgo
para la venganza mía,
con más libertad buscando

de mi hermano el homicida (p.11).

Pero además el disfraz de varón sirve tanto en manos de Ana Caro como de Angela de Acevedo para defenderse de una de las tantas acusaciones respecto a la mujer: su flaqueza y debilidad. Las protagonistas de ambas comedias sabrán defenderse ellas mismas e incluso proteger a otros hombres gracias a su habilidad manejando la espada. María de Zayas expondría en sus *Desengaños amorosos* una idea similar a la sustentada por estas autoras en sus comedias: "Bueno fuera que si una mujer ciñera espada sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión"[22].

4. ... Y el hombre disfrazado de mujer.

Frente a los múltiples casos de utilización del disfraz varonil por parte de un personaje femenino en el conjunto del teatro del Siglo de Oro, son muy pocos los casos que presentan una situación a la inversa, es decir, la de la utilización del disfraz de mujer por parte de un varón[23]. Por eso resulta un porcentaje relativamente alto, si tenemos en cuenta las pocas obras escritas por mujeres que han llegado hasta nosotros, el de su utilización en tres de las obras que he mencionado. En dos de ellas tiene una carácter eminentemente cómico y ridiculizador. En *Los empeños de una casa,* sor Juana utiliza el disfraz de mujer que toma el gracioso para ridiculizar a don Pedro, un galán acostumbrado a violentar la voluntad ajena para conseguir sus objetivos y hombre aficionado a las francachelas nocturnas y a las bravuconadas. Sor Juana, utilizando su derecho de autora para castigar a sus personajes, hará vivir sobre el escenario al bravo y varonil don Pedro una tiernísima escena de amor con quien él cree que es Leonor y, cuando se disponga a disfrutar de su triunfo proclamando ante todos su compromiso matrimonial, descubrirá perplejo y abochornado que aquella Leonor con la

[22] *Desengaños,* op. cit., p. 228.
[23] Vése J. Canavaggio, "Los disfrazados de mujer e la comedia", *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Actas del IIº Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.), Tolouse, 16-17 Noviembre 19878, Toulouse, 1979, Institut d'Estudes Hispaniques et Hispano-Americaines-Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, pp. 133-147.

que ha entrelazado amoroso sus manos, no es otro que el gracioso Castaño, disfrazado de mujer.

En la parte segunda de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán, es Birano el que se ve ridiculizado por la dama, Yleda, que ofendida por haber sido considerada la tercera más bella del lugar por su pretendiente, lo obligará a un intercambio de ropas:

Esa mi saya se vista,
que de vestidos de hombre
no es digno, ni de tal nombre[24].

Birano, a quien Yleda goza malévolamente llamando Birana, vestirá con la saya de la muchacha y ella, a su vez, con la armadura de su pretendiente. Pero no acaba aquí la cosa, porque después obligará a Birano a lavarse la cara en una fuente mágica que tiene el efecto de dejar desbarbados a los hombres, e, inconmovible a las súplicas del galán, se burlará de él haciéndole una recomendación de orden estético: que calce chapines que hagan juego con la saya. Otro personaje, el rey Beloribo, sufrirá idéntica transformación al lavarse la cara en la misma fuente y ambos hombres, en una confusión que propicia la dama, desconocedores de su apariencia femenina, y creyendo cada uno que el otro es Yleda, se dirán primero palabras de amor uno al otro, y después, percatados ya de la metamorfosis, tendrán que sufrir el acoso sexual de tres dioses que los confundirán con ninfas y los pedirán en matrimonio, en la escena más divertida de la obra. Leamos un fragmento de la escena en la que el dios Pan toma la voz cantante ofendido por la falta de respuesta de las ninfas a sus requerimientos:

PAN. ¿Ni aun nos respondéis, traidoras?
¿Por qué al dios no agradecéis
de amor lo que le debéis
que os queramos por señoras?

[24] *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos. Primera y segunda parte, con diez coros y quatro entreactos*, Lisboa, Gerardo de la Vina, 1627 , Biblioteca Nacional de Madrid, sign. T-11605, 37 v-41r.

En un primer momento, Beloribo y Birano, en estrecho acuerdo con las leyes del decoro femenino, tratarán de desengañar a los dioses por las buenas:

BELORIBO. Porque dioses a las diosas
deben de amar, no a nosotras,
y, si a mujeres, a otras,
que sean ninfas hermosas.
Somos niñas y muchachas,
y nunca en esto nos vimos.
BIRANO. Somos mulas que nacimos
con lupios, muermo y mil tachas.

Las respuestas no desalientan en absoluto a los dioses, que no cejan en su insistencia: "Así os queremos nosotros,/ no os dé pena, así os queremos"[25].

La inversión de papeles sociales obliga a los varones, aunque sea por un momento y en el tiempo irreal de la ficción, a ser acosados como damas. En la ficción estas falsas ninfas responden finalmente en desacuerdo con las conveniencias de decoro social, y la escena acaba con la persecución a mamporros de los dioses por parte de estos varones aninfados.

No siempre el disfraz de mujer da lugar a escenas burlescas como las que acabo de describir y que adoptan una mirada irónica sobre valores sociales como el de la hombría o sobre técnicas de galanteo basadas en estrategias de "acoso y derribo". En *El muerto disimulado* nos hallamos ante una utilización seria del disfraz, en un juego de disfraces que atañe por igual al hombre y a la mujer. Si Lisarda aparenta ser Lisardo para descubrir al asesino de su hermano y vengar su muerte, Clarindo, el hermano, que después de todo no está muerto, se disfraza de mujer para vengarse de quien intentó asesinarlo, y descubrir si el asesino actuó en connivencia con su dama. Si antes asistíamos a una situación dramática en la que dos varones se veían obligados a vivir como damas una situación de galanteo, ahora veremos a Clarindo en su papel de Clara haciendo gala de una gran capacidad como

vendedora de adornos femeninos, ponderando las cualidades de guantes, espejos, joyas, finísimas medias y cintas. De nuevo asistimos al triunfo del mundo al revés. En este caso la utilización de la máscara permite usurpar en el tiempo irreal de la ficción, no sólo a la mujer, también al hombre, un rol social que la realidad les vedaba.

Por otro lado, la ironización sobre ciertas técnicas de galanteo, a la que me he referido arriba, reaparece en alguna otra obra de las que trato, aunque no se utilice para ello el recurso del disfraz de mujer. En *Amor es más laberinto* se hace abierta censura de "aquellos necios, /cuya adoración cansada /sólo piensa que a una sirve / con lo que a todas agravia". En estricta aplicación de esta idea Teseo defenderá en la misma obra: "que bien puede un amante/[...] ser fino con la que quiere, /sin ser grosero con otra". Y en boca de Fedra escucharemos un rechazo en toda regla del tipo de galán que basa su estrategia amorosa en la insistencia y que exige agradecimiento por el sólo hecho de convertir a la mujer en objeto de su amor, por ello califica de "cansadas" las " finezas que hace el abuso/ deberlas sin aceptarlas" [26]. Desde la misma perspectiva irónica, en *Valor, agravio y mujer* Leonor, encubierta bajo el disfraz de Estela, se burla de los "retóricos colores" que utiliza su antiguo amante don Juan para encubrir su inconstancia amorosa. Cuando don Juan elogie la beldad de quien cree que es Estela para su justificar el olvido de su antigua amante, sin reconocerla bajo el disfraz, Leonor le replicará con sorna: "¡No está mala la disculpa! /Si os andáis a querer a las más bellas,/ iréis dejando aquéstas por aquéllas". En una compleja escena de conversaciones cruzadas, Leonor demostrará poder dar sopas con onda a su antiguo amante, utilizando su mismo lenguaje galante y cortés y, con el mismo registro metafórico, volverá los argumentos del galán en su contra, dejándolo plantado y asombrado ante tan "sofístico argumento" [27].

5. La manipulación de un tipo teatral: el galán frente a la dama

[25] Las últimas citas proceden todas de la p. 41 r.
[26] op. cit., pp. 824, 827, 896.
[27] op. cit. p. 137-142.

Si desde algunas de estas comedias se contesta a la acusación de debilidad pronunciada en contra de la mujer, desde otras se contesta a la acusación de mutabilidad e inconstancia como cualidades femeninas. El tema se convierte en obsesivo en los escritos femeninos, y alguna comedia como *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, se justifica como contestación a esta acusación. La tesis la explicita la autora por boca de Armesinda, la protagonista, ejemplo de firmeza, asediada por un rey lujurioso y sometida a sospecha por su propio prometido: "Mal ha dicho quien ha dicho/ que la mudanza se engendra/ solamente en las mujeres, / por su femenil flaqueza"[28]. La protagonista dará la vuelta a la acusación, dirigiéndola en contra de los hombres:

No hay en los hombres verdad.
Miente, Leonor, quien dijere
que a la mujer se prefiere
en firmeza y lealtad[29].

En *La traición en la amistad,* la discreta Marcia sentencia la cuestión: "Bien dijo quien decía/ mal haya la mujer que en hombres fía"[30]. Aparte de las frecuentes declaraciones explícitas sobre la firmeza como cualidad femenina y de la construcción de personajes femeninos que se convierten en demostración de esa tesis, como Armesinda en la obra de Leonor de la Cueva y Silva, Leonor en *Valor, agravio y mujer,* de Ana Caro, Leonor en *Los empeños de una casa* de sor Juana, Jacinta en *El muerto disimulado* de Angela de Acevedo, Violante y María de Acevedo en *Dicha y desdicha del juego* o Irene en *La Margarita del Tajo* de la misma autora, las dramaturgas utilizaron en algunas ocasiones el tipo del galán para probar que el hombre puede ser inconstante, cobarde y débil o vanidoso, cualidades que desde los sectores más misóginos se atribuían sólo a la mujer. El príncipe de Pinoy, en *Valor, agravio y mujer*, es un galán ridiculizado por presuntuoso y cobarde. En *El muerto*

[28] Esta obra está incluida en el volumen *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,.* pp. 231-36. La cita en p. 284.
[29] *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,.* p. 310-11. En un soneto que ostenta el significativo título de "Todo lo pierde quien lo quiere todo", recogido por Serrano y Sanz, *op. cit,* p. 331, Leonor de la Cueva insistiría en el tema de la inconstancia varonil.

disimulado Jacinta aborrece a don Alvaro de Gamboa, el rico pretendiente preferido de su padre, por vanidoso (p. 8) y además violento, una cualidad negativa que exhiben otros galanes, como don Pedro en *Los empeños de una casa* o Britaldo en *La Margarita del Tajo.* En *La traición en la amistad* Liseo es definido como un "pisaverde", es decir, un presumido preocupado sólo por su aspecto, y además un voluble enamoradizo, por eso cuando se finja casto ante su criado provocará una mordaz respuesta: "casto dice y tiene tres;/ éreslo como mi abuelo, / que no dejaba doncellas, /ni aun las casadas, sospecho"[31]. Y en *La Margarita del Tajo,* Britaldo es ejemplo de carácter mudable y tornadizo, pues tras elegir esposa a su gusto, el mismo día de su boda y en la misma iglesia, se enamora de una monja.

Otro ejemplo de inconstancia lo ofrece Angela Acevedo en *Dicha y desdicha del juego* a través del personaje de don Fadrique, un indiano rico que al librarse de perecer en un naufragio, hace la promesa de casarse con la mujer más pobre con la que tropiece al llegar a tierra. Encuentra a María de Acevedo, que es muy pobre, y de la que además se enamora, pero rápidamente cambia de opinión y decide faltar a su promesa al conocer a Violante que es bella y, además, rica. Su criado Tijera lo definirá como "inconstante" (p. 23), frente a la constancia de la mujer que hace exclamar al mismísimo diablo: "en llegando a querer/ ni un demonio divierte la mujer" (p. 25). Por el contrario la dama, Violante, en la misma obra se muestra firme en su amor por Felisardo y la belleza de Fadrique, que su criada le pondera, no la hará desviarse de su objetivo amoroso:

El agrado del objeto
de las aficiones viene,
y a quien más amor se tiene,
aquese es el más perfeto.
Así a Felisardo llamo,
que yo (tanto amor prevalece)
no amo el que bien me parece,
me parece bien el que amo (p. 26).

---

[30] *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,.* p. 136.
[31] *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,.* p. 72.

En contrapartida, Fadrique se queda deslumbrado por la belleza de María, con la que piensa casarse, después por la de Violante, con la que también piensa en contraer matrimonio, circunstancia que no le parece obstáculo para dirigirse a gozar a María, una vez que se la ha ganado a su hermano jugando a las cartas. En esta obra de Acevedo, como en otras escritas por mujeres, se diseñan algunos tipos de galán que acumulan sobre sus espaldas todos los vicios: son jugadores, hasta el punto de arruinar a sus familias, inconstantes, codiciosos y, en algún caso, como en el de Fadrique, lujuriosos. Tan sólo el poder divino, representado no por casualidad por una mujer, la Virgen, logrará en esta obra de Acevedo salvar a las damas de las infamias de los galanes.

La inconstancia en el galán se relaciona siempre en estas obras con su incapacidad para dominar el deseo. La dama, por el contrario, se nos presenta como más firme y capaz de dominarlo. En *La firmeza en el ausencia,* uno de los personajes amonesta al rey, asediado por el deseo de Armesinda: "quien tiene discreción/ sujétese a la razón"[32]. En *La Margarita del Tajo,* es Castinaldo, el propio padre de Britaldo quien, tomando el partido de la nuera ofendida, recrimina a un hijo, al que califica de "malo", su falta de dominio:

> Vos de los mayores brutos
> la ceguedad imitando,
> sin gobierno de razón,
> de un gusto desordenado
> os vencéis. Mirad si es esto
> ser bruto, o si es ser humano (p. 30)

Frente a la inconstancia del varón, la castidad se constituye en un valor moral que hace a la mujer superior frente al hombre. En este sentido se tiende a interiorizar esta exigencia del discurso moral dominante respecto a la mujer pero reinterpretando la óptica desde la que se aborda el tema de la castidad. No todas las autoras manifiestan, por otro lado, la misma adhesión a este valor. María Zayas o Ana Caro proponen ejemplos de mujeres que

como Laura en *La traición en la amistad* o Leonor en *Valor, agravio y mujer* se han entregado a sus galanes sin estar casadas, y no hallamos una condena explícita de su comportamiento. La castidad es entendida, en estos casos, más que como un valor moral abstracto, como un instrumento en manos de la mujer, indispensable para defenderse de la inconstancia de los hombres. En la obra de Zayas hay incluso una subrepticia defensa del goce físico en la mujer, puesta en boca del criado[33]. Por su lado, Angela de Acevedo, muestra una interiorización sin fisuras del discurso masculino sobre la castidad, a través de la exhibición de tipos femeninos ejemplares como Irene en *La Margarita del Tajo,* la monja virtuosa, aplicada al estudio de libros sagrados, que desdeña los libros profanos y sus "consejos vanos" (p. 13) y hace alarde de modestia, honestidad y discreción, o como María de Acevedo, aferrada a la defensa de su castidad, a quien entre sueños escuchamos pronunciar, en *Dicha y desdicha del juego* , versos como estos: "pierda yo alientos de vida/ no los candores de casta" (p. 50), que consiguen paralizar a su potencial violador. Hay que destacar que Angela de Acevedo manifiesta una marcada preferencia por las escenas melodrámáticas, y la situaciones extremas en las que la mujer se exhibe como víctima social del hombre. En *La Margarita del Tajo* es la esposa aborrecida por su marido que llora con resignación su abandono y establece una alianza de amistad con la monja Irene, a quien su esposo ama. En *Dicha y desdicha del juego* María sufre las consecuencias de la afición por el juego de su hermano, vicio que ha heredado de un padre que provocó por esta causa la muerte de su propia madre.

Como puede verse, a través de la construcción de galanes que reúnen defectos atribuidos por prejuicio social a la mujer y de damas que poseen virtudes, de las que según esos mismos prejuicios carecen, las dramaturgas entran a saco en el tradicional debate pro y antifeminista, utilizando como marco de la discusión la galería de tipos que el teatro les ofrecía. El gesto conciliador y convencional que obliga a reunir en la última escena a unos y otros sobre el tablado, no consigue borrar del lector, y quizá tampoco de un hipotético espectador, las secuelas de una denuncia explícita.

---

[32] *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,.* p. 257
[33] Véase "La ruptura del silencio..., art. cit, esp. pp. 99-102.

6. Los criados

La posición social superior desde la que escriben estas autoras se manifiesta en alguna ocasión a través del distanciamiento que se adopta frente a las criadas, que en *El muerto disimulado* son definidas por boca de Dorotea como "enemigas de sus amas", en una escena de disputa entre criadas que se nos presentan como estridentes, cizañeras y belicosas. En *La traición en la amistad* el criado León pronuncia un dicurso sobre las "fregoncillas de la corte", e ironiza sobre los "Príncipes y Grandes" que "humillan su grandeza / al estropajo destas bellas ninfas"[34]. A pesar de ello, no es nada infrecuente que, siguiendo las pautas teatrales de la época, el criado sea utilizado en estas comedias como vehículo de transmisión de críticas, de opiniones e incluso a veces de consignas, o sirva a los intereses de la autora a la hora de ridiculizar algunos tipos de galán. Ejemplos de ello los hemos ido viendo al hilo de la exposición. Hay criados que, como Ribete *en Valor agravio y mujer* o Papagayo en *El muerto disimulado,* cuestionan tópicos como el de la debilidad y la cobardía como cualidades propias del criado y, por ende de la mujer, o criados que, como León en *La traición en la amistad* o Tijera en *Dicha y desdicha del juego,* ponen de relieve la inconstancia de sus amos, o que, como Castaño en *Los empeños de una casa,* contribuyen a la ridiculización de un tipo de galán avasallador y violento, o que, como Belisa en *Dicha y desdicha del juego,* denuncian el encierro al que algunos padres, celosos de su honor, someten a sus hijas, o que como Sombrero en *El muerto disimulado* critican la preeminencia social que se atribuye a las dotes. Algunos de estos criados se convierten en ocasiones en instrumentos de mediación a la hora de exponer las tesis de la autora. Así en *Dicha y desdicha del juego,* Angela de Acevedo utiliza al criado Sombrero para censurar el vicio del juego en los hombres, a través de su amo Felisardo, de quien se convierte en verdadera conciencia, hasta el punto de causar el fastidio del Demonio ("Este criado me cansa", p. 42), interesado en que Felisardo reniegue de Dios, como al fin lo hace, a pesar de los reproches del criado.

En *La Margarita del Tajo* Angela de Acevedo recrea una situación que, planteada desde la perspectiva cómica, reproduce en el miscrocosmos de los criados la discusión en torno al carácter mudable de la mujer que se produce en el ámbito de los señores. Aquí es el

criado Etcétera el que acusa a la criada Lucinda de inconstante "porque mujer y mudanza/ nacieron de un parto al fin (p. 46)". Lucinda da la vuelta a la acusación poniendo en evidencia el carácter enamoradizo y voluble de Etcétera, y salda la discusión propinándole un bofetón. Significativamente, al final de la comedia Lucinda, rechazará la oferta de matrimonio del criado optando por la vida conventual, dejando "sin casamiento –como observa Etcétera– en buen hora la Comedia" (p. 62).

El decoro social exigido a la mujer justifica el que en muchas ocasiones por boca de los criados se planteen cuestiones que no aparecen abiertamente puestas en boca de las damas. En *La traición en la amistad* el criado León hace una referencia sesgada al derecho de la mujer al placer a través del ejemplo de una dama, que, cautivada por los moros, y, tratando su marido su rescate, "respondió libremente que se fuesen,/ que ella se hallaba bien entre los moros;/ que era muy abstinente su marido/ y no podía sufrir tanta Cuaresma[35]. En *Dicha y desdicha del juego* se produce una conversación entre la virtuosísima y devotísima doña María y su criada Rosela, en la que doña María regaña a la criada por haber hablado con Tijera, el criado de don Fadrique, ofendiendo su "honestidad" y haciéndose "tan fácil" y accesible a "hombres desconocidos". La criada le replica con lógica aplastante:

ROSELA. La gente hablando se entiende.
D. MARIA. En doncellas es prohibido.
ROSELA. ¿Si no hay quién por ellas hable?
D. MARIA. De Dios le vendrá el auxilio (p. 28).

El diálogo entre ama y criada pone en evidencia la contradicción entre la asunción del discurso dominante sobre la mujer y la perspectiva crítica que estas autoras pretenden adoptar sobre alguno de los argumentos que lo sustentan.

En conclusión: la conciencia de la escritura.

---

[34] *El muerto disimulado, op. cit.*, pp. 21-23 y *Teatro de mujeres en el Barroco*, pp. 61-63.
[35] *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,*. pp. 65-66

La *Carta a sor Filotea* de la Cruz de sor Juana Inés de la Cruz es un impresionante testimonio del desgarro interior que podía llegar a entrañar para la mujer la opción de la escritura. Las reflexiones en torno a la propia escritura, la conciencia de la autoría, la reivindicación del propio esfuerzo y del derecho a ocupar un lugar en un espacio literario reservado a los hombres son frecuentes en los escritos de mujeres en la época. La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez incluye al final de la *Segunda Parte* una "Carta ejecutoria" en que la autora imagina una querella presentada contra ella por los Poetas Cómicos de España ante el Consejo Real de Poesía. La primera de las acusaciones que, según imagina, los poetas dramáticos vierten contra ella no tiene que ver con planteamientos de orden estético, que también aparecen en la Carta, sino con su identidad sexual: "que siendo mujer y no pudiendo hablar entre poetas, había tenido atrevimiento de componer la dicha Tragicomedia"[36] . La autora se defiende de la acusación apelando a la autoridad reconocida de otras mujeres cultas, antiguas y modernas, a la búsqueda de una paradigma literario propio en el que situarse y desde el que justificarse. Esta línea de defensa, que se basa en la mención de nóminas de mujeres insignes por su cultura, su valor o su firmeza, es recurrente en los escritos femeninos: *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva o *Valor , agravio y mujer* de Ana Caro, dan buena muestra de ello[37]. En esta última se reproduce un diálogo entre dos criados, que tiene interés para nosotros porque se hace eco de la incursión de la mujer como autora en el ámbito teatral de la época de Felipe IV. En él uno de los criados informa al otro sobre las novedades de la corte, entre las cuales destaca que quieran "poetizar la mujeres" y se atrevan a hacer comedias. Su interlocutor se asombra: "¡Válgame Dios! Pues ¿no fuera /mejor coser e hilar? ". A lo que el otro replica con la consabida mención de mujeres cultas de la antigüedad más "un millar de modernas" para disculpar la osadía" de esa "nueva vanidad" que empuja a algunas mujeres a escribir comedias.

Como testimonio de esa conciencia de la escritura, quedan también las alusiones a la propia obra, muy frecuentes en el caso de Acevedo, que la autora hace por medio del recurso

---

[36] op. cit.. pp. 45 v.-47 v. Esp. p. 45 v.

[37] Véase, para la obra de Leonor de la Cueva *Teatro de mujeres en el Barroco, op. cit,*. p. 284. y para la de Ana Caro la ed. cit., pp. 115-16, 122. En esta misma línea arguye en su defensa también sor Juana en la *Carta a sor Filotea.*

al comentario metateatral, puesto en boca de sus personajes, alusiones que crean en ocasiones, como apuntaba Lola Luna refiriéndose a la obra de Ana Caro, un efecto de distanciamiento irónico, de extrañamiento respecto a la propia obra[38]. En *El muerto disimulado* vemos a un criado apelar al público para subrayar el vértigo del enredo ("Qué diablo de poeta / maquinó tantos delirios"), y en *Dicha y desdicha del juego* para lamentar la idea de incluir en el reparto a un padre celoso de su honor y codicioso ("Malhaya la fantasía / del Poeta endemoniado/, que aquí este viejo ha encajado"). Pero también traducen estos comentarios un orgullo de autora que se pone de relieve en la valoración positiva de los mecanismos del enredo y de la originalidad de la trama que se hace por boca de los personajes. En *El muerto disimulado* Lisarda inquirirá al público: "¿En qué comedia se han visto/ más extrañas novedades,/ ni enredos más excesivos", mientras Dorotea, en la misma obra, desafía al público a que encuentre la salida a tanto enredo ("Yo apuesto que en hora y media/ nadie (según lo imagino) / ha de dar en el camino, / que lleva aquesta comedia"), y Rosela en *Dicha y desdicha* enjuicia elogiosamente una escena ("¡Que noy hay comedia que traiga / semejante paso escrito!")[39].

Desde esa conciencia de la escritura que proclaman, no sin las contradicciones que entraña asumir un discurso que no es propio y desde dentro del cual se trata de contestar, las dramaturgas, adoptando un código teatral y unos recursos literariamente establecidos, trataron de intervenir, como hemos visto, en el discurso masculino sobre la mujer, y se pronunciaron directa o indirectamente sobre bastantes cuestiones de las que les afectaban como mujeres. Tomar la pluma desde la condición de mujer en el siglo XVII significaba, en definitiva, tomar plena conciencia de la batalla que se había de librar por ganar la aceptación y el respeto como poeta.

---

[38] Véase ed. cit. pp. 18 y 32.
[39] Véase *El muerto disimulado,* op. cit, pp. 8, 44, 48; *Dicha y desdicha del juego,* op. cit., pp. 14, 31.