

# La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII.

Teresa Ferrer Valls

Universitat de València

A pesar del asombro con que los graciosos de la comedia *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro de Mallén, se referían a los avances de las mujeres en el panorama poético del Madrid de mediados del siglo XVII<sup>1</sup>, la obra dramática de este siglo producida por mujeres que se ha conservado es bastante escasa. Concedamos que doña Ana se dejó llevar por el entusiasmo al incluir a las mujeres entre el sinnúmero de poetisas que se albergaban en la corte y al referirse al más de un millar de poetisas contemporáneas que florecían en Italia. Sin embargo hay que conceder también que, en lo que atañe a la poesía dramática, las obras escritas por mujeres debieron ser, con todo y su carácter muy minoritario, algunas más de las que se han conservado, al menos por lo que sabemos de las obras perdidas. Nada nos consta de las doce comedias que Mariana de Carvajal afirmaba haber escrito en el prólogo a sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*<sup>2</sup>, y tan sólo conservamos dos de las muchas que Rodrigo Caro atribuía a Ana Caro de Mallén, y que se representaron "en Sevilla y Madrid y otras partes, con grandísimo aplauso"<sup>3</sup>. Y eso que estos son dos ejemplos de escritoras reconocidas y consideradas en su época .

A la escasez de las obras conservadas han contribuido lógicamente los avatares del tiempo: las comedias manuscritas de Juana Josefa Meneses, condesa de Ericeira, parece ser que desaparecieron con el terremoto de Lisboa de 1755<sup>4</sup>. Pero no hay que olvidar otros factores que pesan sobre la escritura femenina y sobre los que me gustaría reflexionar antes de centrarme en las obras dramáticas.

Es sabido que el discurso moral dominante en los Siglos de Oro elogiaba la modestia y el silencio como cualidades que debían adornar a la mujer. Fray Luis de León fue uno de los autores que con mayor rotundidad lo expuso:

es justo que se precien de callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar

---

<sup>1</sup>Cito por la edición incluida por Manuel Serrano y Sanz en sus *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, 2 vols., t. I, p. 193.

<sup>2</sup>Ed. de Antonella Prato, introducción de Maria Grazia Profeti, Milán, Franco Angeli, 1988, p. 32.

<sup>3</sup>Citado por M. Serrano y Sanz, op. cit., I, p. 179.

<sup>4</sup>Según M. Serrano y Sanz, op. cit., t. , p. 59.

poco[...] Porque, así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca<sup>5</sup>

La recurrencia a la virtud del silencio en la mujer es, con mayor o menor insistencia y pequeños matices, constante en los tratados educativo-morales dirigidos al público femenino. Por eso no es en absoluto de extrañar encontrar en la época mujeres que ocultan su identidad, como hizo María Luisa Padilla al publicar sus dos primeros libros, *Nobleza virtuosa* (1637) y *Nobleza perfecta* (1639), manuales de conducta dirigidos a las mujeres de la nobleza, en los que la autora, desde la interiorización del discurso moral patriarcal, da una serie de reglas que a veces no sólo perpetúan sino que exageran ese discurso<sup>6</sup>. También algunas autoras dramáticas optaron por el enmascaramiento de su verdadera identidad. Serrano y Sanz menciona las comedias escritas por Leonor Menezes Noronha quien, sin ocultar su condición de mujer, sin embargo se protegía tras el seudónimo de Laura Mauricia, o las escritas por una "dama sevillana" escudada en el anonimato<sup>7</sup>. Existe un grabado de Marcos de Orozco, fechado en 1656, que resulta simbólico de esta obsesión entre los moralistas por el silencio de la mujer: en él puede verse una religiosa mortificada con un candado que le atraviesa la boca<sup>8</sup>. Y es que en la mujer el silencio se consideraba mayor mortificación que en el varón, porque a ella era a la que tradicionalmente se le reprochaba su charlatanería y la viveza de su lengua. En este contexto cobra pleno sentido el hecho de que muchas religiosas de la época necesitaran para escribir sus autobiografías de la orden expresa de un superior y no escribiesen por iniciativa propia<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup>Cito por la edición de *Obras del maestro Fray Luis de León*, Madrid, Atlas, 1950, B.A.E. t. XXXVII, p. 239. Afirmaciones semejantes, aunque sin la virulencia de la de Fray Luis, se pueden encontrar en otras obras. En *La instrucción de la mujer cristiana* Vives, se muestra más tolerante en lo que respecta a la educación de la mujer para la que diseña un programa de formación lectora, aspecto éste que Fray Luis ni siquiera considera. Aun así, podemos leer: "No tiene tanta necesidad la doncella de ser bien hablada, como de ser buena honesta y sabia. Porque no es cosa fea a la mujer callar, y es muy feo no conocer el bien y abominable obra el mal. Aunque por esto ni vitupero ni desalabo el bien hablar [...], sino que tengo en mucho el silencio, como más útil al vivir honesto, y mayormente adonde no es muy necesario el hablar, el cual nunca puede ser necesario a la doncella[...]", Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral 138, 1944, 3ª ed. pp. 24 -25. Sirva como muestra otro ejemplo de *Los coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*, obra que gozó nada menos que de once ediciones entre 1550 y 1589: "La mujer que tiene gravedad no sólo no ha de boquear, ni pensar las cosas ilícitas y deshonestas, más las lícitas y honestas si no son muy necesarias, porque la mujer jamás yerra callando y muy poquitas acierta hablando". Cito por la edición de Asunción Rallo Gruss, Madrid, Anejos del B.R.A.E. XLVIII, 1990, p. 77.

<sup>6</sup>Ignacio Atienza, "Mujer e ideología: una visión 'emic' del papel de la mujer aristócrata en el siglo XVII", *Rev. Int. Sociol.*, 47,3 (1989), 317-337.

<sup>7</sup>M. Serrano y Sanz, II, pp. 59 y 656 y I, p.103-4. Completar las anónimas.

<sup>8</sup>Puede verse una reproducción fotográfica de este grabado en María de Jesús de Agreda, *Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de estado*, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Castalia, 1991, p. 151.

<sup>9</sup> Sonia Herpoel, en "El lector femenino en el Siglo de Oro español" en Rina Walthaus (ed), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, *Foro Hispánico*, V, 1993, 91-99, alude a diversos textos de religiosas carmelitas descalzas que siguieron el ejemplo de su fundadora, Santa Teresa de Jesús.

Del mismo modo que hubo religiosas que necesitaron de una orden explícita para iniciarse a la escritura, hubo religiosas que dejaron de escribir o incluso que destruyeron su obra por acatamiento de una orden. María de Jesús de Agreda, redujo su intensa actividad epistolar por orden superior, en beneficio de un "mayor retiro"<sup>10</sup>. Más grande fue el sacrificio que se le exigió a Sor Marcela de San Félix, la hija de Lope de Vega, que tuvo que destruir los dos cuadernos que componían su autobiografía<sup>11</sup>. Y todos recordamos las presiones que Sor Juana Inés recibió de sus superiores para que dejase de escribir<sup>12</sup>. En todo caso, el sentimiento de culpabilidad, en una época en que la religión regía la vida de las personas, explica muy posiblemente ciertos impulsos autodestructivos que se perciben en el colectivo de escritoras. María Egual, autora de algunas obras dramáticas y poéticas, que murió en 1735, condenó al fuego al final de sus días la mayor parte de ellas<sup>13</sup>. La propia sor Marcela de San Félix quemó cuatro de sus cinco libros manuscritos de coloquios dramáticos y poemas<sup>14</sup>.

Como la modestia y la humildad eran virtudes exigidas a la mujer, la escritura suponía una muestra de vanidad censurable, una transgresión de la regla. La sátira contra las bachilleras, las mujeres cultas, es tema en el que se ejercitaron muchos autores. El *Buscón* del malhumorado y misógino Quevedo lo tenía muy claro cuando explicaba al lector con su característica crudeza: "yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro"<sup>15</sup>. En estas circunstancias, la ostentación de humildad en los escritos femeninos va más allá del debido tributo al tópico literario y se convierte en una exigencia social para la mujer, que vive en ocasiones dramáticamente en conflicto entre su deseo de escribir y la modestia para la que ha sido educada. Las referencias de las mujeres a su propia debilidad, flaqueza e ignorancia, son habituales, sobre todo entre las religiosas. En 1645 María de Jesús de Agreda en carta a Felipe IV se expresaba del siguiente modo:

Grande testimonio de la piedad de V. M. es el que se alivie con mis cartas, siendo el más vil gusano de la tierra, y el conocerme tan inútil me pudiera acobardar para escribirlas, si no me alentara el que en el pecho benigno de V. M. lo más desechado halla acogida.

---

<sup>10</sup>Ed. cit., p. 26.

<sup>11</sup>Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers, *Literatura conventual femenina: sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra Completa*, Barcelona, PPU, 1988, p. 20.

<sup>12</sup>En la *Carta a sor Filotea de la Cruz* y en la *Carta al padre Núñez*, con quien se enemistó por esta cuestión, sor Juana hace diversas referencias a reprehensiones y censuras que tenían que ver con su dedicación al estudio y a la escritura. Véanse más adelante las notas 19 y 23.

<sup>13</sup>M. Serrano y Sanz, op. cit., I, p. 348.

<sup>14</sup>Ed. cit. p. 20.

<sup>15</sup>Ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980, p. 241. Recordemos, por otro lado, *La culta latiniparla* del mismo Quevedo. Véase sobre este tema María del Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, espasa-calpe, 1938, cap. V, pp. 125-31 y 150-56.

En otras ocasiones confesándose "mujer ignorante y pobre", llega a lamentarse de su condición femenina: "vil gusano de la tierra y pobre mujer, siempre me ha afligido mi insuficiencia e inferioridad" <sup>16</sup>.

La dedicación de la mujer al estudio era motivo de sospecha y de desaprobación para muchos moralistas de la época. Hasta el punto de que algunos preferían creer que era ciencia infusa lo que en realidad había sido adquirido con mucho esfuerzo, como observaba la protagonista de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz<sup>17</sup>. Son significativas de este prejuicio las declaraciones de dos contemporáneos de María de Jesús de Agreda: uno su último confesor y el otro el juez encargado por parte de la Inquisición del interrogatorio de la religiosa en relación con ciertos hechos milagrosos que se le atribuían. Ambos encarecían su conocimiento en diversas materias, pero, en descargo de la religiosa, los dos coincidían en atribuirlo a una gracia divina más que al "estudio o algún trabajo exterior"<sup>18</sup>.

Aunque afortunadamente la mayor parte de las escritoras rechazaron como opción el anonimato, y muchas de ellas reivindicaron con la práctica su derecho a la palabra y a acceder al dominio de la literatura, reservado a los hombres, la necesidad de justificar su ruptura del silencio es una constante en sus escritos.

A sor Juana Inés de la Cruz debemos uno de los textos más combativos e impresionantes en defensa de la palabra para la mujer y en contra de la retórica del silencio en que se fundamentaba el discurso moral dominante sobre la mujer. En su conocida respuesta a sor Filotea de la Cruz ponía el dedo en la llaga al reflexionar sobre los peligros que encerraba para la mujer la estrategia del silencio :

casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga; y si no, dirá nada el silencio, porque ése es su propio oficio: decir nada<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup>Ed. cit., pp. 76, 154 y 243.

<sup>17</sup>A través de los parlamentos de Leonor se adivinan las experiencias personales de sor Juana, como aquel en el que confiesa: "Conmuté el tiempo, industriosa,/ a lo intenso del trabajo,/ de modo que en breve tiempo era el admirable blanco/ de todas las atenciones,/ de tal modo, que llegaron/ a venerar como infuso/ lo que fue adquirido lauro", ed. de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989, p. 130. En la *Carta a sor Filotea*, cit., Sor Juana se refería al esfuerzo con el que había alcanzado su formación intelectual: "En esto sí que confieso que ha sido inexplicable mi trabajo; y así no puedo decir lo que con envidia oigo a otros: que no les ha costado afán el saber", p. 445.

<sup>18</sup>El primero, el padre Fray Andrés de Fuenmayor afirmaba "que la dicha madre Sor María de Jesús tuvo la ciencia infusa sobrenaturalmente, en grado superior y eminente...pues constándole que nunca había estudiado letras, le oyó muchas veces hablar en todo género de ciencias". El segundo, el trinitario Antonio del Moral, destacaba en su informe su "grande inteligencia en cosas de Sagradas Escrituras, a mi parecer más adquiridas con la oración, trato contino e interior con Dios, que con estudio o algún trabajo exterior suyo", op. cit., pp. 19 y 166 n. 125.

<sup>19</sup> Cito por la edición de la *Lírica* de Sor Juana realizada por Raquel Asún, Barcelona, Bruguera, p. 435, en donde se recoge este texto.

La tajante aseveración de San Pablo ("Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui", I *Corint.*, XIV,34), era uno de los argumentos esgrimidos con machacona insistencia por los partidarios del silencio femenino. Sor Juana hizo verdaderos malabarismos retóricos para demostrar que la utilización del texto de San Pablo era sesgada, y que el apóstol no negaba el derecho de la mujer a la escritura o a la enseñanza, sino a la predicación en los púlpitos, para concluir, volviendo ingeniosamente el argumento en contra de los hombres:

esto es tan justo que no sólo a las mujeres, que por tan ineptas están tenidas, sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien empleados. [...] y no es sólo para ella el *taceant*, sino para todos los que no fueren muy aptos<sup>20</sup>.

Esta línea de defensa del derecho de la mujer a la palabra, fundamentada en la reinterpretación de los textos de San Pablo, fue la misma que esgrimieron otras mujeres europeas, algunas de las cuales llegarían incluso a defender el derecho de la mujer a la predicación<sup>21</sup>.

A pesar de la clara defensa de su opción, sor Juana se veía obligada a mostrarse doblemente humilde, por su condición de mujer y por su condición de religiosa: "¿Por ventura soy más que una pobre monja, la más mínima criatura del mundo[..]?. Tenía que explicarse por no haber escrito fundamentalmente sobre asuntos sagrados: "¿Cómo me atreviera yo a tomarlo en mis indignas manos, repugnándolo el sexo, la edad y, sobre todo, las costumbres"<sup>22</sup>. Tenía que justificarse por haber escrito sobre asuntos humanos: "yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto si no es un papelillo que llaman *El Sueño*".

Años antes en su *Carta al padre Nuñez* ya se había justificado atribuyendo a exigencias ajenas su dedicación a la escritura<sup>23</sup>. Otra vez, al final de la III Jornada de la

---

<sup>20</sup>Ed. cit. pp. 456-57. Véase también la p. 462.

<sup>21</sup>Véase Jacqueline Pearson, *The prostitued Muse. Images of Women and Women Dramatist. 1642-1737*, New York, St. Martin's Press, 1988, p. 5, que remite para más datos al libro de Moira Ferguson, *First Feminist: British Women Writers. 1578-1799*, Bloomington, 1985.

<sup>22</sup>El subrayado es mío. Sor Juana siempre hace hincapié en que son las costumbres las que han apartado a la mujer de la labor intelectual, no sus propias aptitudes. Para todas las citas de la *Carta*, véase op. cit. pp. 434, 437, 465.

<sup>23</sup>Acepto con un sector de la crítica la autoría de sor Juana respecto a este texto. Lo cito por la edición de *Poesía lírica* de José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 27-33, esp. p. 28.

comedia *Amor es más laberinto*, sor Juana se disculparía por haberse entregado a un ejercicio literario tan ajeno a su "genio":<sup>24</sup>.

En la pluma femenina la justificación de la escritura y las declaraciones de humildad, que muchas veces encubren o preceden a la defensa de una opción firme y decidida, no son un mero tópico, sino el síntoma de un conflicto entre deseo y modestia. La propia sor Juana confesó en alguna ocasión haber escrito anónimamente en aras de la modestia que se le exigía. Así en la *Carta al padre Núñez*, al referirse a unos villancicos compuestos en loor de la Virgen, manifestaba "y en ellos procedí con tal modestia, que no consentí en los primeros poner mi nombre, y en los segundos se puso sin consentimiento ni noticia mía"<sup>25</sup>.

A pesar de las justificaciones, tanto la *Respuesta* como la *Carta*, a veces dando hábiles vueltas a las ideas asumidas por costumbre, a veces en enfrentamiento directo con ellas, son las más inteligentes y firmes defensas del derecho de la mujer al conocimiento y a la palabra, terreno éste en el que se libra la verdadera batalla de la mujer en este siglo.

Sin tantos ambages -su condición laica y su posición social la respaldaban- María de Zayas reclamaría, como otras mujeres del siglo su derecho a la cultura, defendiendo la igualdad de "entendimientos" y de almas entre hombre y mujer, y acusando a los hombres de impedir el acceso de la mujer al conocimiento como medio para poder dominarla: "temor es el abatirlas y el obligarlas a que ejerzan cosas caseras"<sup>26</sup>

Pero el de sor Juana es un desgarrador testimonio del conflicto entre el deseo de conocimiento y de expresión y la presión social y del propio medio religioso al que pertenecía. No por conocidas dejan de ser impresionantes sus propias palabras:

desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones -que he tenido muchas- ni propias reflejas -que he hecho no pocas- han bastado a que deje de seguir ese natural impulso que Dios puso en mí: Su Majestad sabe por qué y para qué; y sabe que he pedido que

---

<sup>24</sup>"Y perdón, rendida,/ os pide la pluma que,/ contra el genio que la anima,/ por serviros escribí,/ sin saber lo que escribía", *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Méjico, Porrúa, 1969, p. 916.

<sup>25</sup> op. cit., p. 28. En términos similares se expresaba en la *Carta a sor Filotea de la Cruz*, op. cit., p. 438

<sup>26</sup>María de Zayas, *Desengaños amorosos*, ed. de Alicia Yllera, Madrid, Cátedra, 1983, p. 228. En favor de la defensa del entendimiento femenino escribiría: "hay algunos ignorantes que como si las mujeres les quitaran el entendimiento por tenerle, se consumen de los aciertos ajenos", p. 128, y véase también la p. 120. La defensa de la igualdad de las almas es un tópico en la argumentación de las escritoras de esta época: "¿por qué siendo hechos de la misma masa y trabazón que nosotras, no teniendo más nuestra alma que vuestra alma, nos tratáis como si fuéramos hechas de otra pasta [...]?", op. cit., p. 136. Al final para Zayas, como para sor Juana, la debilidad de la mujer se reduce a un problema de educación, a la que por costumbres la mujer no ha tenido acceso: "Las mujeres[...] tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que, aunque muchas pudieran competir con él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios [...]", p. 259. Y ello conduce a la reivindicación de la educación, de la mujer culta, véanse las pp. 229-231.

apague la luz de mi entendimiento, dejando sólo lo que baste para guardar su ley, pues lo demás sobra, según algunos, en una mujer; y aun hay quien diga que daña<sup>27</sup>.

Es cierto que Sor Juana, que tan valientemente argumentó en contra del silencio como horizonte de expectativa social para la mujer, lo eligió en sus últimos años como opción. Sin embargo, prefiero no interpretar el silencio de sor Juana como el silencio del cansancio y de la claudicación, el silencio que sellaría su reencuentro con el intolerante padre Núñez y con todos los padres Núñez que habían acosado su escritura, sino como esa otra especie de silencio que, según ella misma definió en una ocasión, "no significa no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir"<sup>28</sup>.

Todavía hay otro factor de entre los que explican la escasez de obras dramáticas femeninas en el que me gustaría detenerme. Desde el discurso moral dominante se circunscribía a la mujer al ámbito de lo doméstico. El humanismo, con Erasmo a la cabeza, preconizó la comunión entre amor y matrimonio y dignificó el papel de la mujer dentro del hogar, no sólo como organizadora de la casa y del trabajo dentro de la casa, sino como educadora de sus propios hijos<sup>29</sup>. El interés por la instrucción de la mujer entre los humanistas cobra sentido en tanto en cuanto se hace a la mujer depositaria de una tradición patriarcal que debe transmitir a los hijos. Por eso la educación que se preconiza para la mujer es una educación vigilada, de contenido ético-religioso fundamentalmente, y orientada a su aplicación en el seno de la familia. A pesar de lo que tenía de innovador este discurso humanista, el ámbito al que estaba abocada la mujer, y seguiría estándolo en el siglo XVII, era todavía el de lo privado. El espacio público correspondía al hombre.

Desde esta perspectiva no me parece casual que la mayor parte de las obras dramáticas escritas por mujeres se hayan conservado en manuscritos y no llegasen a ser publicadas en su época, lo que ha contribuido a que una buena parte de ellas no hayan llegado hasta nosotros<sup>30</sup>. El prejuicio social con el que se enfrentaba la mujer dramaturga era doble. Por un lado, como

---

<sup>27</sup>Carta a sor Filotea de la Cruz, en op. cit., p. 438.

<sup>28</sup>Carta a sor Filotea de la Cruz, en op. cit., p. 433.

<sup>29</sup>La generalización vale, aunque entre Erasmo y Luis Vives, y otros moralistas, como Pedro de Luján o Fray Luis de León, existen diferencias en lo que se refiere a temas concretos: p. e. la consideración por parte de los padres de la opinión de la mujer en la elección del marido o la educación de la mujer. Véanse: la interesante introducción de Asunción Rallo Gruss a los *Coloquios matrimoniales del Licenciado Pedro de Luján*, Madrid, Anejos de la BRAE, 1990, pp. 1-52; Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986, pp. 105-38; Margaret L. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, esp. pp. 57 y ss; Martine Sonnet, "La educación de una joven", en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 1992, t. III, pp. 129-165 y Romeo di Maio, *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori, 1987

<sup>30</sup>Por poner algunos ejemplos, que se pueden ampliar consultando los *Apuntes para una biblioteca ...* op. cit. de Serrano y Sanz, se conservan o se conservaban, según los casos, en manuscritos autógrafos o en copias *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva, *La traición en la amistad* de María de Zayas, *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén, los *Coloquios dramáticos* de Sor Marcela de San Félix, y las obras dramáticas de Bernarda Ferreira de la Cerda, de Juana Josefa Meneses o de Sor María del Cielo.

toda escritora, se enfrentaba con la moral al uso rompiendo el silencio al que estaba destinada y haciendo alarde de un ingenio que iba contra el ideal de modestia y discreción para el que había sido educada. Pero, además, al escribir para el teatro corría el peligro de verse afectada por la acusación de inmoralidad que se cernía sobre la actividad teatral. No hay más que recordar las argumentaciones de muchos moralistas y teólogos contra el teatro recogidas por Cotarelo<sup>31</sup>, o los pasajes muy conocidos de novelas como *El Buscón* o *Teresa de Manzanares*, en los que se satiriza sobre la promiscuidad de comportamiento en las compañías de actores, dando por sentado que las actrices eran todas prostitutas disimuladas y sus maridos encubridores gustosos de su actividad. En este contexto la pregunta sería: ¿podía estar bien visto que una mujer respetable escribiera para el teatro comercial? Porque una cosa era escribir para círculos privados, como hacían muchas religiosas, como sor Marcela de San Félix, cuyos *Coloquios dramáticos* fueron pensados para ser representados en el seno de una comunidad religiosa, o como hizo sor Juana Inés de la Cruz, cuyas dos comedias, *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*, se escribieron por encargo para una situación concreta de fasto cortesano y para ser representadas ante un público restringido, el de los virreyes y acólitos de la corte virreinal de Nueva España. O incluso escribir de espaldas a la representación, como hizo Feliciano Enríquez de Guzmán al elaborar su obra dramática *Los jardines y campos sabeos*, pedante ejercicio literario, pensado como texto para ser leído más que para ser representado.

Pero muy posiblemente otra cosa muy distinta para la mujer era entrar en contacto con los canales de producción comercial, entablar relación con actores, autores y actrices, vender el propio trabajo al mejor postor.

Diversos factores inciden, pues, en la escasez de obras dramáticas escritas por mujeres. No sólo los mismos que pesan sobre la actividad de la mujer escritora sino muy posiblemente factores añadidos derivados de los prejuicios sobre la actividad teatral y sobre el teatro.

Todavía podríamos plantearnos otras cuestiones que atañen a la escritura femenina. ¿Podía la mujer conseguir con igual facilidad que un hombre acceder a la publicidad de sus obras a través de la impresión? Es evidente que para responder habría que introducir variantes correctivas, como pueden ser la de la posición social y económica, en el caso de Zayas, o la de la ventaja de contar con el respaldo de mecenas protectores, como en el caso de sor Juana, circunstancias que podían hacer más fácil la difusión de la propia obra. ¿Existían géneros que desde una perspectiva social convenían más a la pluma femenina? ¿Era preferible la poesía a la prosa? ¿Las novelas a las comedias? ¿Las novelas cortesanas a las picarescas? Las preguntas

---

<sup>31</sup>Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. Puede verse Josef Oehrlein, *El actor en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 207 y ss.



quedan en pie, pero son diferentes aspectos que atañen a la escritura como actividad social que sería interesante abordar para poseer un panorama más completo del tema.

A pesar de todas las circunstancias que justifican la escasez de la producción dramática femenina, en conjunto no es tan ínfima su calidad como para que no resulte interesante su estudio, al menos al mismo nivel que el de otras muchas obras que han merecido mayor atención de la crítica. Entre ellas encontramos comedias francamente plúmbeas para el lector moderno, incluso el especializado. Es el caso de *El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén, obra, sin embargo de éxito y alabada en su momento como muestra el juicio de Matos Frago, que la incluía entre las comedias "famosas" salidas de algunas de las "plumas milagrosas" de la época<sup>32</sup>. Pero también encontramos obras de gran dignidad, como *La traición en la amistad* de María de Zayas, o *Valor, agravio y mujer*, de la propia Ana Caro, y obras a la altura de la mejor comedia de la época, como es el caso de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz.

Hay que decir que una buena parte de la producción dramática femenina la constituyeron los autos y obras de tipo religioso<sup>33</sup>. Es evidente que dentro de la transgresión de la norma que suponía la escritura, dedicarse a la temática religiosa era una manera más ortodoxa de canalizar la ansiedad de la expresión. Pero también es cierto que la índole del género, los personajes y la temática que le eran propios a este tipo de obras, coartaban la posibilidad de plantear ciertas cuestiones que atañían a la mujer y que surgen cuando nos enfrentamos con obras dramáticas profanas, que son las que por este motivo han centrado mi atención.

Las que voy a abordar corresponden a autoras que escribieron en el siglo XVII y fundamentalmente en su segunda mitad: *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva y Silva<sup>34</sup>, *El conde Partinuplés* y *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén<sup>35</sup>, *La traición en la amistad* de María de Zayas<sup>36</sup> y *Los empeños de una casa* de sor Juana y *Amor es más*

---

<sup>32</sup>Cifra Manuel Serrano y Sanz, I, p. 179.

<sup>33</sup>Un somero rastreo por los *Apuntes para una biblioteca* de Serrano y Sanz, pone de manifiesto que parte de los esfuerzos creativos de las mujeres de la época van dirigidos hacia la poesía religiosa, obras de devoción y autobiografías con un objetivo religioso. Entre las dramaturgas las obras dramáticas religiosas son las más abundantes: la propia sor Juana escribió fundamentalmente autos, Ana Caro al menos dos autos que se han perdido, pero también habría que citar casos como los de Beatriz Sousa y Melo, Joana Josefa Meneses, Sor María del Cielo o Angela de Acevedo.

<sup>34</sup>Pienso ampliar en un próximo trabajo este estudio a las obras de otras dramaturgas. Leonor de la Cueva era sobrina de Francisco de la Cueva y Silva. Nació a principios del siglo XVII y su muerte debió ser posterior a 1650, según Serrano y Sanz. Sigo su edición de esta comedia, incluida en sus *Apuntes para una biblioteca*, t. I, pp. 302-28.

<sup>35</sup>Ana Caro vivía todavía en 1645 *El conde Partinuplés* puede consultarse en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega, II*, BAE, t. XLIX, Madrid, Atlas, 1951, pp. 125-38. *Valor, agravio y mujer*, puede consultarse en M. Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca...*, I, pp. 179-212. Citaré por estas ediciones. Ya concluido el presente trabajo, han aparecido las ediciones de las dos obras de Ana Caro a cargo de Lola Luna, *El conde Partinuplés*, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, y *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993.

<sup>36</sup>Citaré por la ed. de Serrano y Sanz en *Apuntes para una biblioteca*, op. cit., II, 590-620.

*laberinto*, comedia de la que sor Juana escribió la primera y la tercera jornada y el poeta Juan de Guevara la segunda<sup>37</sup>.

De estas comedias tan sólo consta que se publicaran *El conde Partinuplés*, que se incluyó en el *Laurel de comedias de diferentes autores* (Madrid, Imprenta Real, 1653) y las de sor Juana Inés de la Cruz que aparecieron en el *Segundo volumen de la Soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, Tomás López, 1692). Tan sólo de las dos de sor Juana conocemos las circunstancias de su representación. Ambas fueron obras de encargo. *Los empeños* se representó el 4 de octubre de 1683 en homenaje a los virreyes, condes de Paredes y marqueses de La Laguna, y al recién llegado arzobispo Francisco de Aguiar y Seija. *Amor es más laberinto* se representó el 11 de enero de 1689 en el palacio virreinal para celebrar el cumpleaños del nuevo virrey, Gaspar de Silva, conde de Galve<sup>38</sup>. Las otras comedias que voy a tratar no sabemos si llegaron a representarse y ante qué tipo de público, detalle que sería importante para conocer el grado de difusión que alcanzaban las obras dramáticas escritas por mujeres<sup>39</sup>.

Es sabido el poder de atracción que el teatro ejercía sobre la sociedad de la época y particularmente sobre el público femenino. La literatura nos ha transmitido descripciones pintorescas de gran fuerza y viveza, que son testimonio, con mayor o menor distorsión, de este fenómeno. Es muy conocida la de Juan de Zabaleta en su *Día de fiesta por la tarde*. Sin embargo, no es mucho lo que sabemos sobre los géneros teatrales preferidos por el público femenino. Antes apunté el interés por las comedias caballerescas, entre las damas de la corte, y es conocido el éxito de las comedias de escenografía elaborada entre el gran público, y por tanto también entre las mujeres. Pero es éste todavía un campo por explorar. Lo que sí puedo decir, al menos a partir del corpus de obras que he estudiado, es que las dramaturgas, de entre el abanico de posibilidades que el teatro les ofrecía, se sintieron atraídas más por la comedia que por el drama, cosa que no es de extrañar, porque la comedia por sus características permitía situar en el centro de la acción personajes femeninos en situaciones más permisivas que el drama<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup>Manejo *Los empeños de una casa* en la ed. de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989, y *Amor es más laberinto* en la edición de *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Méjico, Porrúa, 1969, pp. 810-916.

<sup>38</sup>C.C. García Valdés, ed. cit., pp. 49 y 51.

<sup>39</sup>Las de Ana Caro de Mallén, sin embargo, parece que alcanzaron amplia difusión, a juzgar por las palabras de Matos Frago mencionadas al principio de este artículo, y por las de María de Zayas, que la elogia en sus *Dezengaños amors*, op. cit, p. 230: "[...] 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".

<sup>40</sup>Véanse sobre este aspecto de la comedia como género Bruce W. Wardropper, "La comedia española del Siglo de Oro" en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242; Juan 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 Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa*:

De las comedias que he estudiado, tres son comedias urbanas: *Valor, agravio y mujer*, *La traición en la amistad* y *Los empeños de una casa*. *Amor es más laberinto* 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. *La firmeza en el ausencia* es una comedia que asume un tema de drama del honor, pero que elude el tratamiento del drama, 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 los sangrientos y bien conocidos dramas de la honra.

*El conde Partinuplés* es una comedia caballerescas, que quizá se escribiese para ser representada en un teatro de corte o en unas circunstancias de fasto cortesano. Es una comedia en la que lo importante no es el conflicto, ni los personajes, ni la coherencia de la acción, sino el impacto visual que proporciona la elaboración escenográfica. Este tipo de comedias debieron tener mucho éxito entre el público femenino, como lo tuvieron las novelas de caballerías en que se inspiraban<sup>41</sup>. Son comedias de ambientación fantástica, personajes alejados de la realidad, amores idealizados, hechizos, desafíos caballerescos, vestuario y escenografía de lujo. Por eso, a nivel general, desde la perspectiva que nos ocupa, esta obra presenta menos interés que el resto de las comedias. La acción y los personajes están poco desarrollados y el alejamiento de la realidad, tópico del género impiden que se planteen cuestiones que afloran en las otras obras. Pero, además, la autora tampoco manifiesta interés por abordar ningún tipo de conflicto que tenga que ver con el debate sobre la mujer o sobre la escritura femenina, cosa que podría haber hecho a pesar de las limitaciones que el género le imponía.

No sabemos las fechas en que se compuso *El conde Partinuplés*, y si es anterior o no a *Valor, agravio y mujer*, la otra obra de Ana Caro. Pero las diferencias entre una y otra son notables, y no sólo tienen que ver con el cambio de registro que supone el paso de un género (el de la comedia caballerescas) a otro (el de la comedia urbana). En *Valor, agravio y mujer* se manifiesta un ánimo reivindicativo que no existe en la anterior. Parece que Ana Caro convivió en Madrid durante algún tiempo con María de Zayas<sup>42</sup>, y es posible que la actitud más beligerante de ésta escritora influyera en aquélla.

---

*los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-50.

<sup>41</sup>Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, pp. 66-72. Sonia Herpoel, art. cit., pp. 94-97, hace referencia a la mención que algunas religiosas al hacer su autobiografía dedicaban a los libros de caballería y comedias como lectura de entretenimiento, y recordada también la conocida alusión de Santa Teresa a sus lecturas juveniles de libros de caballerías. Sobre la comedia caballerescas véase mi libro *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*.

<sup>42</sup>Véase Serrano y Sanz, I, p. 179.

Sea como fuere, y dejando de lado *El conde Partinuplés*, si algo llama la atención en el resto de las comedias es que todas ellas revelan una voluntad por parte de sus autoras de convertirlas en vehículos de expresión de sus opiniones sobre determinados temas 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, tratados en general desde una perspectiva que elude la solución trágica.

*La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva es una demostración del valor y firmeza de la mujer en abierta polémica contra las acusaciones misóginas de debilidad, flaqueza e inconstancia. La tesis la explicita la autora por boca de Armesinda, la protagonista: "Mal ha dicho quien ha dicho/ que la mudanza se engendra/ solamente en las mujeres por su femenil flaqueza" (p. 315). Armesinda se mantiene constante en su amor a don Juan, a pesar de todas las tretas que el rey urde para conseguirla, enviando a don Juan a la guerra para alejarlo de ella, interceptando sus cartas, prometiéndole matrimonio o haciéndole creer para desalentarla, primero, que don Juan se ha casado y, después, que ha muerto. Los hombres dudan de su fortaleza. Su prometido recela de su constancia ("no os espantéis de que tema,/ que es mujer y amante soy", p. 305), y en su ausencia delega su custodia a su amigo don Carlos. El rey confía beneficiarse de su mudanza: "Mas no pierdo la esperanza/ que de mujer, la mudanza/ nunca desechada ha sido" (p. 311).

Armesinda desde el principio se propone demostrar lo contrario: "Verás mi firmeza honrosa/roca seré incontrastable en este mar proceloso,/ que a su viento riguroso/he de estar firme y estable" (p. 308). Y al demostrarlo pone en evidencia que la mujer honesta no necesita de guardianes celosos de su honor, opinión, por otro lado, manifestada en obras como *El mayor imposible* de Lope de Vega o *El marido hace mujer* de Antonio Hurtado de Mendoza<sup>43</sup>.

La imagen de la mujer que representa Armesinda es la de la mujer casta. Su comportamiento es ejemplar de acuerdo con el ideal dominante de mujer difundido en los tratados morales: teme el tópico trasiego de cartas de la comedia porque puede poner en entredicho su honor (p. 306) o, en un alarde de fidelidad, decide ingresar en un convento cuando, engañada por el rey, se le hace creer que don Juan ha muerto. Armesinda asume unos ideales de castidad que benefician en última instancia la seguridad del varón. "Tú solo me has de gozar", asegura entre sueños a don Juan (p. 323).

El planteamiento de la obra, -el rey que acosa la castidad de una dama- es tópico, y el desenlace -el rey que reconoce su error y reúne a los amantes- también. Sin embargo, desde la asunción de un ideal moral y de una fórmula teatral convencionales, Leonor de la Cueva plantea la cuestión de la castidad desde su propia perspectiva, y da la vuelta al debate sobre el carácter mutable de la mujer invirtiendo los términos. El mutable es el hombre: "Es en el

---

<sup>43</sup>Vid. María del Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, espasa-Calpe, 1938, p. 146.

hombre/ tan natural la mudanza" exclamará, convencida de que don Juan se ha casado. El hombre no es de fiar y la castidad se convierte en un instrumento para preservarse de su inconstancia, tal y como lo expone Armesinda:

No hay en los hombres verdad.  
Miente, Leonor, quien dijere  
que a la mujer se prefiere  
en firmeza y lealtad.  
Pretende el galán la dama  
que le ha parecido bien,  
y conquista su desdén  
bien a costa de su fama [...]  
Ella, incauta y obligada  
del amante cauteloso,  
le hace dueño venturoso  
de la prenda más preciada;  
Y apenas, pues, ha gozado  
aquello que pretendía, [...]  
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 fundando sobre nada  
su maldad e injusta queja,  
se va a otra parte, y la deja  
para siempre deshonorada.  
Como te pinto es el hombre (p. 321)

Armesinda advertirá a su público "es muy necia la que antes de himeneo/cumple al hombre su antojo o su deseo" (p. 319). Es muy necia, dice, no dice que sea muy inmoral.

Por eso aunque Armesinda tiene siempre en la boca su honor, al final la castidad, en la que aquel se sustenta, se convierte en una necesidad de protegerse de cara al matrimonio más práctica que moral.

La cuestión así planteada emerge en los escritos de otras mujeres como María de Zayas. En su comedia *La traición en la amistad*, uno de los personajes femeninos, Laura, es

aborrecida por su amante Liseo, después de haberse entregado a él, confiada en su palabra de matrimonio. Los otros personajes femeninos de la comedia no la juzgan por ello, sino por haber confiado en los hombres que, como Liseo, son desleales y volubles. Marcia sentencia la cuestión: "Bien dijo quien decía/ mal haya la mujer que en hombres fía" (p. 611). La posesión de la virginidad no es algo valorado *per se* y en abstracto, sino en tanto en cuanto la mujer, si la pierde, queda en desventaja frente al hombre. La perspectiva es la misma que traducen bastantes de las novelas de María de Zayas: : "Los hombres en estando en posesión, la voluntad se desvanece como humo" dirá la protagonista de *La esclava de su amante*<sup>44</sup>. Zayas hace una clara distinción entre mujeres honestas y mujeres libres, "deshonestas", y toma partido explícitamente por la mujer honesta, a la que aconseja ser casta, preservar su virginidad, como arma para defenderse de los engaños de los hombres, como hacen Marcia y Belisa en la comedia, y conseguir sin problemas su principal objetivo: que es siempre el matrimonio. Sin embargo, si la mujer honesta sucumbe -como la Laura de *La traición en la amistad*- la censura no es la agria condenación de los moralistas, porque ella no es la culpable, sino el hombre, como claramente expondría en el "Desengaño Tercero" de sus novelas<sup>45</sup>.

Zayas condena a la mujer libre y coqueta, representada por la Fenisa de *La traición en la amistad*, a la mujer de corazón ancho que juega a la vez con varios hombres. La propia Fenisa se justifica con gracia y desparpajo, apelando a Cupido:

Gallarda condición, Cupido, tengo,  
muchos amantes en mi alma caben,  
mi nuevo amartelar todos alaben  
guardando la opinión que yo mantengo.  
Hombres, así vuestros engaños vengo;  
guardémonos de necias que no saben,  
aunque más su firmeza menoscaben,  
entretenerse como me entretengo. [...]  
Mal haya la que sólo un hombre quiere,  
que tener uno solo es cobardía;  
naturaleza es vana<sup>46</sup> y es hermosa (p. 605).

A pesar de los consejos de su criada nada la hará cambiar, y empecinada le replicará: "[...] es desvarío/ quererme quitar a mi/ que no tenga muchos dueños;/ estimo a don Juan, adoro/ a mi querido Liseo, /gusto de escuchar a Lauro/ y por los demás me pierdo;/ y si

---

<sup>44</sup>*Desengaños amorosos*, p. 131.

<sup>45</sup>ed. cit. p. 200-01.

<sup>46</sup> ¿Podría ser "vana" una errata por "varia"?

apartase de mi/ cualquiera de estos sujetos,/ quedaría despoblado/ de gente y gusto mi pecho" (p. 614).

El principal defecto del personaje, y por el cual las otras mujeres la censuran enérgicamente, es más el de la deslealtad hacia sus amigas, a las que va usurpando los amantes uno a uno, que el de la falta de castidad. Al fin y al cabo, como matizará Belisa, después de haber condenado a las mujeres promiscuas ("no son mujeres; sucias harpías son", p. 616), que engañan a sus maridos con amantes varios: "y sin con razón lo miras todo, /también los hombres tienen cien mujeres / sin querer a ninguna (p. 616).

Al hacer recaer la acusación de inconstancia y falta de castidad sobre los hombres se relativiza la acusación contra las mujeres: "Señoras, las que entretienen,/tomen ejemplo en Fenisa / huyan destos pisaverdes" (p. 615)

Y es que Liseo es un "pisaverde" tan voluble como Fenisa y su castidad tan frágil como la de Fenisa. Por eso, despertará las burlas de su criado cuando se finja casto: "casto dice y tiene tres;/ éreslo como mi abuelo, / que no dejaba doncellas, /ni aun las casadas, sospecho" (p. 595).

María de Zayas destaca por un planteamiento franco y abierto del tema de la castidad, que resulta insólito en la pluma femenina en la época. Aunque por los motivos expuestos defiende la castidad prematrimonial, hay damas que -previa palabra de matrimonio- duermen en brazos de sus amantes sin ser censuradas, como Laura. E incluso se puede rastrear también en su obra una defensa solapada -como no podría ser de otro modo- del derecho de la mujer a la sensualidad y al placer. Tocar este tema desde una perspectiva estrictamente fisiológica no podía corresponder a una dama, y por eso el encargado de hacerlo es el gracioso, que entre burlas puede decir veras:

[...] a cierta dama  
cautivaron los moros, y queriendo  
tratar de su rescate su marido,  
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;  
que los moros el viernes comen carne  
y su marido solos los domingos,  
y aun este día sólo era grosura,  
y el tal manjar ni es carne ni es pescado.  
¿Entiendes esto? pues si Marcia sabe  
que eres tan casto, juzgará que tienes

la condición de aqueste que quitaba  
a esta pobre señora sus raciones,  
o entenderá que eres capón, y basta. (p. 594)<sup>47</sup>

En *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro, Leonor, la protagonista, se encuentra en la misma situación que Laura en la comedia de Zayas: confiada en la palabra de matrimonio sucumbe a los embelecos de don Juan. 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 (p. 189).

Leonor con su astucia 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. Disfrazada de Leonardo enamorará a Estela, dejando a don Juan compuesto y sin dama. Y disfrazada de Leonardo se hará pasar por el nuevo prometido de Leonor (que en realidad es ella misma), que, antes de casarse con Leonor, ha decidido vengar el ultraje cometido con ella por don Juan, con el que se enfrentará espada en mano, mostrando también su habilidad en este coto varonil<sup>48</sup>. Bajo su identidad de Leonardo, Leonor desafiará en todo regla a don Juan como galán y como caballero. Don Juan furioso con este Leonardo, en quien no reconoce a Leonor, es ahora el que se siente ultrajado, pues al haber dado a Leonor palabra de matrimonio, se considera como un marido engañado.

---

<sup>47</sup>p. 594, pero véanse también otras burlas sobre las castidad en boca del criado en pp. 593 y 595-596.

<sup>48</sup>Son muchas las coincidencias de esta obra con los planteamientos de Zayas, que en sus *Desengaños*, op. cit., p. 228, exponía una idea similar a la que sustenta la comedia de Ana Caro: "Bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión".



Como en la comedia de Zayas, el malparado será el hombre, acusado una vez más de inconstante :

¿No sois vos el inconstante  
que finge, promete, jura,  
ruega, obliga, persüade,  
empeña palabra y fee  
de noble, y falta a su sangre,  
a su honor y obligaciones,  
fugitivo al primer lance,  
que se va sin despedirse  
y que aborrece sin darle  
ocasión? (p. 196)

Y acusado de mudable. Cuando don Juan se disculpa por haber olvidado a Leonor a causa de la beldad de Estela, Leonor le replicará burlona: "...¡No está mala la disculpa! / Si os andáis a querer a las más bellas,/ iréis dejando aquéostas por aquéllas" (p. 199).

El planteamiento es el mismo que el de Zayas: hombres y mujeres son por naturaleza enemigos, como la propia Leonor confiesa en aparte (p. 204), y la mujer su víctima propiciatoria:

Palabra de casamiento  
le dio don Juan, ya lo sabes,  
disculpa que culpa ha hecho  
la inocencia en las mujeres (p. 210)

La autora 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 don Juan. 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. Don Juan, que no ha tenido problemas en agraviar a Leonor, se siente ultrajado cuando cree que Leonor se entiende con Leonardo. Fernando, el hermano de Leonor se siente ultrajado cuando descubre que don Juan había agraviado a su hermana. Don Juan atrapado en la casuística de un código en el que cree, no tiene salida. No puede casarse con Leonor, aunque muera Leonardo, pues no puede perdonar el ultraje:

Yo no me puedo casar  
con doña Leonor, es cierto,  
aunque muera Leonardo;  
antes moriré primero (p. 210).

Y don Fernando tampoco tiene salida, pues no puede casar a Leonor con Leonardo, si vive don Juan, con quien se había dado palabra de matrimonio, porque esto sería bigamia:

Dice bien don Juan, bien dice,  
pues si casarla pretendo  
con Leonardo, ¿cómo puede,  
vivo don Juan? (p. 210).

La conclusión a la que llegan es absurda: "Todos hemos de matarnos/ yo no hallo otro remedio" (p. 210). Pero este un remedio, como señalan Ludovico y Leonor, "bárbaro y sangriento".

La oportuna revelación de Leonardo sobre su verdadera identidad, la de Leonor, reconvierte una solución sangrienta en una solución amable y al gusto de todos. Leonor resuelve su agravio sin ayuda de un hombre y sin sangre<sup>49</sup>. La autora elude conscientemente un final trágico, en contestación a un género teatral bien conocido, el de los dramas de la honra del tipo de *El castigo sin venganza*, de Lope, o de *El médico de su honra* de Calderón, en los que el código del honor exige que cualquier agravio, real o imaginado, sea lavado con sangre<sup>50</sup>.

La posición de sor Juana en este punto es mucho más clara y contraria, en estricto acuerdo con el espíritu cristiano, a lo que no es ni más ni menos que un asesinato. La salida es siempre la solución pactada, el perdón, porque como Teseo expone en *Amor es más laberinto*, "tiene más valor quien perdona, que quien castiga", p. 913). La obra, de la que sor Juana tan sólo escribió la primera y la tercera jornada, se inspira en el mito del laberinto de Creta, pero recreado desde la estructura y la ambientación de una comedia de capa y espada. La legendaria traición de Teseo a Ariadna, a la que abandona después de fugarse con ella, se convierte en la comedia en una cuestión de confusión de identidades. Teseo se fuga con Ariadna creyendo que es su hermana Fedra. Y Baco se fuga con Fedra creyendo que es Ariadna. Mientras ambas

---

<sup>49</sup>Sobre el celo en guardar a las mujeres también se pronunció Zayas: "[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", *Desengaños*, op. cit., p. 266.

<sup>50</sup>Zayas en sus *Desengaños*, op. cit., p. 288 también se declaraba en contra: "pues en cuanto a la crueldad con las desdichadas mujeres, no hay que fiar en hermanos ni marido, que todos son hombres. Y 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".

hermanas creen estarse fugando con Teseo. Descubiertos por Minos, el padre de las muchachas, éste exigirá lavar el agravio con sangre:

Y sea el mundo testigo  
de que con mi sangre lava  
mi honor su afrenta, y que acaba  
con los que agraviarlo intentan [...]  
Todos perderéis la vida [...]  
¡Mueran, y viva mi honor,  
pues lo han querido agraviar! (p. 910-11)

Pero de repente la situación da la vuelta, irrumpen los soldados atenienses para rescatar a Teseo y Minos está a punto de morir. Es entonces cuando Minos recibirá la lección de Teseo: "que tiene más valor quien perdona que quien castiga" (913). Minos no puede por más que reconocer la fuerza de la razón frente a la sinrazón de la venganza.

En *Los empeños de una casa* sor Juana plantea otra vez la cuestión por boca del mismo padre agraviado:

[...] en las dolencias de honor  
no todas veces son buenos,  
si bastan sólo súaves,  
los medicamentos recios,  
que antes suelen har daño (pp. 257-58)  
[...]  
Como se case Leonor  
y quede mi honor sin riesgo,  
lo demás importa nada; (p. 269)

Como se puede ir viendo por el tipo de citas que voy entresacando de las obras, estas escritoras instrumentalizan la literatura, convierten la acción dramática en la demostración de una tesis en réplica a ciertos tópicos asumidos "por costumbre" -como hubiese dicho sor Juana-: la mujer es firme, como demuestra el caso de Armesinda, la mujer puede defenderse de un agravio sola y mejor que un hombre, como demuestra Leonor. Luego la mujer no tiene porqué ser considerada débil ni mudable.

Hasta tal punto esto es así que en algunos casos podríamos hablar de comedias morales<sup>51</sup>, en las que la dramaturga no se limita tan sólo a intervenir ofreciendo al público sus opiniones por boca de sus personajes, sino que utiliza su derecho a castigarlos y a premiarlos según su conducta, no dejando así lugar a dudas sobre su voluntad docente y su manera de ver las cosas. Es lo que sucede en *Los empeños de una casa*, de sor Juana, y *La traición en la amistad* de Zayas.

*La traición en la amistad* es una abierta condena de la mujer que traiciona la amistad de sus amigas, robándoles sus prometidos, y una exaltación de la amistad y solidaridad entre mujeres<sup>52</sup>. Personajes definidos con trazo negativo son Fenisa, la amiga desleal y mudable, y Liseo, el inconstante galán que abandona a Laura, se entretiene con Fenisa y desea a Marcia. Con Fenisa Zayas se ensaña a gusto, los otros personajes le dedican todo tipo de piropos: "lengua de serpiente", "amiga desleal". Incluso recibe un bofetón del desengañado don Juan, que Belisa, amiga traicionada, a pesar de celebrar, lamenta, haciendo alarde de solidaridad con su sexo: "es mujer al fin, me pesa" (p. 608).

En todo caso Fenisa es más condenada por desleal que por coqueta. El anverso de la moneda lo representan Marcia, Belisa y Laura, que se aliarán para que Laura recupere a Liseo. Liseo, atrapado en una trampa tendida por las tres amigas, se verá obligado a casarse con Laura, a quien ya no amaba. Podríamos decir que esta solución -casarse con un inconstante- no es muy favorable para Laura. Pero en el contexto de la época y en estricta aplicación de las reglas del género el matrimonio es un objetivo para la mujer y el conseguirlo un triunfo. La solución recuerda mucho la de otra comedia moral, *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, en la que don García, víctima de sus propios enredos, acaba emparejado con la mujer que no ama. En la comedia de Zayas la lealtad y buen proceder de las amigas de Laura, Marcia y Belisa, se verá recompensada con la recuperación de sus galanes. Y a Fenisa Zayas, transgrediendo todas las reglas de la comedia, la castigará con la mayor ofensa, la de quedarse sin pareja. Marcia será la encargada de sentenciar la condena:

las amigas desleales  
y que hacen estas tretas,  
pocos son estos castigos;  
consuélate y ten paciencia.

---

<sup>51</sup>La propia Zayas utiliza el término moralizar para referirse a los comentarios que anteceden o preceden a las historias narradas en sus *Desengaños amorosos*, op. cit., p. 399: "Acabando doña Francisca su desengaño, no se moralizó sobre él por ser muy tarde".

<sup>52</sup>La condena de este tipo de mujer coqueta y traidora es recurrente en sus escritos: " la mujer falsa, inconstante, liviana y sin reputación no se le ha de dar nombre de mujer, sino de bestia fiera", *Desengaños*, op. cit., p. 118.

Y el gracioso León la rematará dirigiéndose al público:

Señores míos, Fenisa,  
qual ven, sin amantes queda;  
si alguno la quiere, avise  
para que su casa sepa (pp. 619- 20).

En *Los empeños de una casa*, de sor Juana, intervienen dos parejas de personajes. La pareja ejemplar está representada por don Carlos y Leonor. Leonor es hermosa, de buena familia, pero sin gran caudal, de buen entendimiento, inclinada al estudio, virtuosa y celosa de su honor, pero decidida a fugarse con don Carlos para forzar a su padre, que lo desprecia por su poca fortuna, a aceptar el matrimonio. Don Carlos es definido por Leonor como un caballero, de buena familia, de gran valor, hermosura varonil y entendimiento sutil. Ambos comparten una misma virtud, la firmeza en su amor y la mutua lealtad. Se mantienen constantes a pesar de que todos los indicios acusan a cada uno de infidelidad con el otro. Sor Juana subraya la actitud de entera confianza en Leonor de don Carlos, que contrasta con la de aquellos hombres que sometían a la mujer a permanente sospecha:

que es muy bajo quien sin causa,  
de la dama a quien adora,  
se da a entender que [le] ofende,  
pues en su aprensión celosa  
¿qué mucho que ella le agravie  
cuando él a sí se deshonorra? (p.184)

En la personalidad de Leonor se presiente la experiencia de sor Juana. Como sor Juana al escribir, Leonor se debate cuando tiene que hablar sobre sí misma entre la palabra y el silencio:

pues en callarlo o decirlo  
dos inconvenientes hallo:  
porque si digo que fui  
celebrada por milagro  
de discreción, me desmiente  
la necedad del contarlo;  
y si lo callo, no informo  
de mí, y en un mismo caso  
me desmiento si lo afirmo,

y lo ignoras si lo callo.  
Pero es preciso al informe  
que de mis sucesos hago  
(aunque pase la modestia  
la vergüenza de contarlo)  
para que entiendas la historia[...] (p. 130)

Como sor Juana, Leonor es mujer que se confiesa inclinada a los estudios desde su infancia con "ardientes desvelos"(p. 130). Quizá como sor Juana, Leonor considera su belleza y su sentido del honor un lastre, aunque a diferencia de Leonor sor Juana tuviese un origen marcado por su nacimiento ilegítimo :

que no es pequeña desdicha  
nacer noble un desdichado:  
que aunque la nobleza sea  
joya de precio tan alto,  
es alhaja que en un triste  
sólo sirve de embarazo;  
porque estando en un sujeto,  
repugnan como contrarios,  
entre plebeyas desdichas  
haber respetos honrados.  
Decirte que nací hermosa  
presumo que es excusado,  
pues lo atestiguan tus ojos  
y lo prueban mis trabajos (p.129-30).

El caudal de Leonor es su cultura (p. 141), como el de sor Juana, que se preciaba de haberse conseguido ella misma con su trabajo intelectual la dote que le permitió tomar los hábitos<sup>53</sup>.

A don Pedro y a su hermana doña Ana les toca representar la otra cara de la moneda. Don Pedro atropella la libertad de elección de marido de Leonor, secuestrándola para, escudado en el agravio, obligarla a casarse con él. Más que el amor le mueve la envidia de que otro la goce. Es astuto y malicioso, según definición de su propia hermana (p. 122), y aficionado a las francachelas nocturnas como observa la criada Celia (p. 119). Su hermana doña Ana es voluble, infiel con su prometido don Juan. Su empecinamiento por don Carlos se debe más, como en el caso de su hermano, a envidia de Leonor que a amor por don Carlos,

---

<sup>53</sup>Véase la *Carta al padre Núñez*, cit. p. 31.

como ella misma confiesa; "Que es Carlos más galán; y aunque no fuera/ tiene de más galán el ser ajeno" (p. 138).

El castigo, superado el enredo, se cierne sobre ellos. Doña Ana solicitará ante su hermano el matrimonio con quien ella cree que es don Carlos, y en el último momento, cuando ya la cosa no tiene remedio, descubre que es don Juan, oculto tras su ferreruelo. No tiene más alternativa que casarse con él. Peor le va la cosa a don Pedro. Primero creará que don Carlos le ha secuestrado la hermana, probando así de la misma medicina que él había utilizado con doña Leonor. Y después de tener una tiernísima escena de amor, entrelazadas las manos, con Leonor, cuando la saque de la habitación donde la tenía oculta, dispuesto a disfrutar de su triunfo y a ratificar ante todos el compromiso, descubrirá perplejo y abochornado que esta Leonor no es otro que el gracioso Castaño, disfrazado de mujer. Como la Fenisa de la comedia de Zayas, don Pedro se queda compuesto, sin novia y sin novio.

Ambas comedias presentan personajes en blanco y negro, situaciones y comportamientos en positivo y negativo. Pero en el mundo de la comedia de Zayas, hombres y mujeres están enfrentados. A pesar de las afirmaciones de Zayas en sus *Desengaños amorosos* sobre la maldad y la bondad como defecto y virtud que anidan tanto en el hombre como en la mujer, su simpatía cae del lado de la mujer, incluso cuando la censura, como a Fenisa. El hombre de Zayas cruza la escena arrastrado por su sexo, y además es mudable y veleidoso. Su obsesión es vencer la resistencia femenina. La resistencia en la mujer es un arma para oponerse al hombre, pero si la mujer cede no es a ella a la que debe censurarse sino al hombre. El hombre es una mal necesario, porque el objetivo de la mujer es el matrimonio. La relación entre hombres y mujeres se basa en un tira y afloja entre dos partes irreconciliables. En la comedia de Sor Juana, en cambio, se elabora una relación ideal de igualdad entre hombre y mujer fundamentada en el mutuo reconocimiento de la belleza física (llama la atención el modo en que Leonor se deleita en la descripción de la hermosura de Carlos) y en la mutua valoración del intelecto. Don Carlos se siente atraído por Leonor, a pesar de que su caudal, como observa burlescamente Castaño, consiste en "cuatro bachillerías" (p. 141). Y quizá por eso también.

Al hilo de la acción dramática, María de Zayas, sor Juana Inés, Leonor de la Cueva o Ana Caro se pronuncian directa o indirectamente sobre bastantes cuestiones. Defienden el derecho de la mujer a la elección de marido, forzando si es preciso la opinión paterna, derecho que también es reivindicado por otros dramaturgos y que de hecho es seña de identidad de la comedia en cuanto género. Defienden la constancia y la valentía, virtudes tradicionalmente atribuidas al varón, como cualidades femeninas. Se refieren a la solidaridad femenina. Se manifiestan en contra de las dotes que ponen precio social a la mujer, pues como observa Marcia en la *La traición en la amistad*, "nadie puede sin amor vivir" (p. 590). Se quejan, como Leonor en *Los empeños de una casa* (p. 135), de unos padres que se muestran, a la hora de casarlas, más atentos a "otras conveniencias" que a sus deseos amorosos. Se burlan,

como Cintia y Fedra en *Amor es más laberinto* (pp. 824 y 827), de ciertas técnicas del galanteo masculino basadas en el exceso de celo, el acoso y la insistencia, o se parodian tipos masculinos como el del vanidoso, representado por el Príncipe de Pinoy de *Valor, agravio y mujer*. Se pronuncian en contra de un código del honor que exige venganza sangrienta, y en contra de la vigilancia masculina sobre el comportamiento femenino: la mujer no necesita de varones que la guarden o salgan en defensa de su honor. Se habla mucho de amor y de matrimonio, pero la defensa de la libertad sexual para la mujer no tiene obviamente cabida en estas obras, aunque sí la reinterpretación de la castidad y del honor desde una óptica de experiencia femenina. Se mencionan los avances literarios de las mujeres o se reivindican modelos de mujer en los que la cultura tiene cabida como virtud.

Estas mujeres, como se temían quienes las condenaban al silencio, hablan mucho o mejor dicen mucho. Se sirven de unos códigos teatrales, de un lenguaje establecido como medio para intervenir en el discurso masculino sobre la mujer, a veces asumiéndolo, a veces reinterpretándolo, a veces contestándolo. Por boca de sus personajes adoctrinan, aconsejan a las mujeres, contestan a los hombres. En definitiva, se sitúan en el dominio de lo literario y, tomando la palabra, transitan el camino que conduce a la ruptura del silencio. Parafraseando la canción, tres siglos no es nada.