

**DEL ORATORIO AL BALCÓN: ESCRITURA DE MUJERES Y
ESPACIO DRAMÁTICO.
TERESA FERRER VALLS**

Universitat de València

Los espacios morales: la mujer en la casa.

En los últimos años se ha ahondado en el conocimiento del modelo ideal de mujer elaborado por la literatura moral de los siglos XVI y XVII, en sus raíces y sus implicaciones sociales, políticas y económicas, y en las repercusiones prácticas que, en mayor o menor medida, ese modelo pudo tener sobre las mujeres de carne y hueso que vivieron en la España de esa época¹. El caso de las dramaturgas pone nítidamente de relieve las tensiones existentes entre la asunción de un discurso moral dominante, que exhortaba al silencio y a la modestia como virtudes en la mujer, y la práctica de la escritura, que suponía un ansia de reconocimiento y una voluntad de intervenir en un ámbito, el público, que ese mismo discurso les vedaba. Esas tensiones se reflejan directa o indirectamente en la mayor parte de las obras dramáticas escritas por mujeres, como también en las novelas de algunas escritoras como María de Zayas. Uno de los aspectos de ese discurso moral, que me interesa ahora especialmente, es el que tiene que ver con el diseño de espacios sexuados, diferenciados para el hombre y para la mujer, y el modo en que esa división de espacios se ve trasladada a la obra dramática por parte de las dramaturgas.

En los tratados morales se insiste hasta la saciedad en circunscribir a la mujer al espacio doméstico, educándola para el matrimonio, el gobierno de la casa y el cuidado de los hijos. La piedra angular sobre la que se alza esta construcción ideal de mujer es la castidad, a la que la mujer cristiana debe sentirse obligada. Así lo exponía, por ejemplo, Luis Vives en la *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) al referirse a las cualidades del varón a la hora de prepararse para enfrentarse al mundo, distintas a las exigidas para la

¹ Hoy en día son nutridos los estudios que han tratado sobre la literatura moral y su relación con diferentes aspectos de la realidad de las mujeres en la época. Véase, como muestra, Isabel Morant,

mujer, en atención al diferente espacio (público o privado) por el que debían mover sus pasos: "A los hombres muchas cosas les son necesarias. Le es necesario al hombre tener prudencia, y que sepa hablar, que tenga discurso en las cosas del mundo, también que tenga ingenio, memoria, que tenga arte para vivir, que tenga justicia, liberalidad, grandeza de ánimo, fuerzas de cuerpo y otras cosas infinitas [...] Pero en la mujer nadie busca elocuencia o grandes primores de ingenio, o administración de ciudades, o memoria o liberalidad. Sola una cosa se requiere en ella, y ésta es la castidad"². Por su parte fray Luis de León, en *La perfecta casada* (1583), citando fuentes bíblicas, recordaba que "el espacio por donde ha de menear los pies la mujer, y los lugares por donde ha de andar, y como si dijésemos, el campo de su carrera" es "su casa propia, y no las calles ni las plazas, ni las huertas de las casas ajenas"³.

De este modo, la literatura moral va forjando toda una mitología de los valores del encierro, sustentada en dos argumentos básicos: por un lado, la función a la que se orienta a la mujer dentro de la casa hace innecesaria cualquier formación que no sirva para cumplir con ese cometido; por otro lado, el mundo exterior se presenta ante ella como campo minado, lleno de peligros que, debido a su "flaqueza", debe evitar. Vives aconseja a la doncella el retiro y el encierro, que evite acudir a fiestas y visitas, o simplemente salir a la calle, y si "fuere necesidad que salga o si su padre o madre se lo mandaren [...] antes que saque el pie de su casa, apercíbese en su corazón como sale a la batalla del mundo [...] Considere que a cada paso, como detrás cantón, le saldrán cosas que le harán traspies, por hacerla estropezar"⁴. Sobre este aspecto se pronunciaron en general todos los moralistas. Pedro Luján advertía: "Conviene también a la mujer honrada tener reposo en su casa y no andar derramada por casas ajenas [...] No se maraville ninguna mujer si en soltando los pies para andar, sus enemigos y aun sus amigos suelten las lenguas para la infamar y juzgar"⁵. Fue fray Luis de León uno de los moralistas que con mayor contundencia se pronunció sobre este tema: "¿Por qué les dio a las mujeres Dios las fuerzas flacas y los miembros muelles, sino porque las crió, no para ser postas, sino para estar en su rincón asentadas [...] la buena mujer, cuanto para

Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista, Madrid, Cátedra, 2002.

² Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, introducción, revisión y anotación de Elisabeth Teresa Howe, Madrid, FUE, 199, p. 79.

³ *Obras del maestro Fray Luis de León*, Madrid, Atlas, 1950, B.A.E. t. XXXVII, p. 240.

⁴ Op. cit., p. 138.

⁵ *Los coloquios matrimoniales del licenciado Pedro de Luján*, edición de Asunción Rallo Gruss, Madrid, Anejos del B.R.A.E. XLVIII, 1990, p. 112, 113.

sus puertas adentro ha de ser presta y ligera, tanto para fuera dellas se ha de tener por coja y torpe [...] Los chinos, en naciendo, les tuercen a las niñas los pies, porque cuando sean mujeres no los tengan para salir fuera, y porque para andar en su casa aquellos torcidos les bastan"⁶. Éstos son sólo algunos ejemplos de una idea que es constante en el discurso moral que va construyendo para la mujer un modelo de conducta que la margina del espacio público. Pero la realidad a veces imponía otras necesidades, y los moralistas de la época, que como Vives reconocían las dificultades de una aplicación estricta de su programa (que "todo no se ha de llevar así por el cabo"⁷), se concentraron en la elaboración de toda una serie de reglas de comportamiento que debía cumplir la mujer para enfrentarse al mundo exterior, una reglas de comportamiento encaminadas a ejercer sobre su cuerpo un control que la hiciera pasar desapercibida fuera del ámbito de su casa. La crítica a los afeites, perfumes, joyas, vestuario, escotes y adornos en el peinado, va aparejada a esa insistencia en el control del cuerpo, de la risa, de la mirada, del modo de caminar o de hablar, del gesto o del movimiento de las manos. Así la palabra, y todo aquello que pudiera atraer la mirada, subrayando su sexualidad, incitando al placer de los sentidos, debía ser objeto de represión: "la mujer huele bien cuando no huele a cosa ninguna", escribía Vives⁸. En consecuencia, si bien la literatura moral exhortaba a la mujer a recluirse en la casa, cuando la necesidad de salir al exterior la obligaba a exponerse a los peligros del mundo debía hacerse invisible. La insistencia en la utilización de los mantos, que cubrían desde la cabeza a los pies, y en la ocultación del rostro, es el resultado evidente de esa obsesión por invisibilizar a la mujer en el espacio público: "saliendo la doncella de casa, guárdese de no traer los pechos descubiertos, ni la garganta, ni ande descubriéndose a cada paso con el manto, sino que se cobije el rostro y pechos, y apenas descubrirá el uno de los ojos para ver el camino por donde fuere"⁹.

El teatro: una ventana a lo imaginado.

Sin embargo, como se ha apuntado en bastantes ocasiones, muchas comedias del Siglo de Oro muestran a mujeres que, aunque aparentan asumir las pautas de un comportamiento fundado en esa división de espacios (público/privado) para el hombre y la mujer, al mismo tiempo oponen una soterrada resistencia a las directrices morales que

⁶ Op. cit., pp. 240-41.

⁷ Vives, op. cit., p. 138.

⁸ Vives, op. cit., p. 98.

⁹ Vives, op. cit., p. 39.

reclaman su encierro¹⁰. No hay que olvidar, por otro lado, que la actriz que encarnaba los papeles femeninos debía ser hábil en la utilización de su cuerpo y de todos aquellos recursos que servían para embellecerlo o exagerarlo, y que eran precisamente los que el discurso moral condenaba. Es fácil entender que el teatro se convierta así en blanco de las críticas de muchos moralistas de la época, que se cebaron especialmente en esos dos aspectos: por un lado, la actriz, su cuerpo y habilidades, son contemplados como carnaza utilizada por el demonio para pescar incautos y, por otro lado, los mismos argumentos amorosos de las comedias son vistos como una escuela de maldad en la que aprenden hombres y mujeres comportamientos reprobables. La canalización de tantos deseos desatados a través del tópico matrimonio con el que indefectiblemente se acaban las comedias, a todas luces no servía a los ojos de los más estrictos moralistas como disculpa a lo que consideraban excesos argumentales. El padre Jerónimo de la Cruz, en 1635, se refería a esa perniciosa escuela de vicios en que, según él, consistía el teatro para la doncella: "A la doncella la incitan a que piense lo que no sabe y desee lo que no entiende. Dando modo de divertir la severidad del padre y el cuidado de la madre. Enseñanla a recibir billetes, a responder a cartas [...] a fingir en lo público, a perder los temblores en lo secreto, a hacer llaves falsas, a buscar puertas ocultas y ventanas excusadas, a no temer la oscuridad de la noche ni los peligros de la casa"¹¹. A pesar del encierro en la casa al que se constreñía a la mujer, ventanas y puertas falsas, o habitaciones secretas y apartadas, podían convertirse en el teatro en instrumento para burlar tantas prevenciones y cumplir el deseo de encontrarse con la persona amada, como bien ponen de relieve Nise, la protagonista de *La dama boba* de Lope de Vega, que utiliza el desván de la casa paterna para ocultar a su amado, o doña Ángela, la protagonista de *La dama duende* de Calderón, que se sirve de la trampa de una alacena para reunirse en secreto con su galán, o Jusepa, la protagonista de la comedia de Tirso *Por el sótano y el torno*, que aprovecha el torno y un orificio abierto en el sótano de su casa para comunicarse con su amado, por recordar tan sólo tres ejemplos canónicos, bien conocidos. Por otro lado, la imagen misma de las actrices se asociaba en el imaginario colectivo a una vida libre de las trabas impuestas por el anclaje a un entorno social y a una casa. No es extraño por ello que los protagonistas de novelas picarescas,

¹⁰ Sólo recordaré, por ser clásico en el tratamiento de este aspecto, el artículo de Bruce W. Wardropper, "La comedia española del Siglo de Oro" en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 183-242.

¹¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (Madrid, 1904), ed. facsimilar, Granada, Universidad, 1997, p. 203.

lanzados a la rueda de la vida itinerante, se crucen en su camino con compañías de actores y se enrolen fugazmente como cómicos, como hace el Guzmán protagonista de la *Segunda parte* apócrifa de Juan Martí, fascinado por la vida libre de los actores: "Parecíame bien la vida libertada y vagabunda desta manera de gente, que hoy están en la corte, mañana en Sevilla y esotro en Toledo". La imagen del carro en el que viajan juntos actores y actrices, simboliza esa vida sin ataduras, en espacios cotidianos compartidos por hombres y mujeres, que da ocasión a los peligros sobre los que advertían los moralistas. Si Pablos, en *El Buscón*, encuentra en el carro de la compañía en la que viajan "barajados hombres y mujeres" la ocasión para abordar a su bailarina, el Guzmán de la obra de Juan Martí encuentra también en este medio de transporte y convivencia cotidiana para los actores el espacio propicio para los "lances" amorosos con su actriz ("que íbamos todos en un carro y de un acuerdo"), que le dará ocasión para hilvanar un discurso misógino sobre la mujer y en especial sobre aquellas que, como la actriz, viven en "la pura libertad", como "aves de rapiña"¹².

El teatro, tanto en cuanto texto literario como en su representación material por parte de las compañías de la época, sirve así de cifra en donde se ven reflejadas las tensiones entre ortodoxia y realidad, y nos habla indirectamente de los gustos del público de la época, y de las mujeres que escuchaban en los corrales y a veces leían en sus casas las comedias, de la fascinación que podía despertar la vida en libertad de los actores y al mismo tiempo del rechazo, y también de la resistencia a moldes que trataban de constreñir a un modelo único de comportamiento la relación entre hombres y mujeres. La machaconería con la que muchos moralistas insisten en el peligro del teatro es la mejor prueba de esa resistencia. Muchas comedias de la época presentan a mujeres que juegan el doble juego de aparentar seguir un modelo establecido de puertas afuera e intentar eludirlo de puertas adentro para conseguir sus fines amorosos, y en el teatro la casa, ese espacio pensado para contener a la mujer, puede llegar a convertirse en un laberinto de cuartos en donde se esconden galanes, en el espacio del enredo, de las citas a escondidas, un espacio al que las mujeres atraen a los galanes para jugar en ese terreno al que socialmente se las quiere confinar. Resulta interesante en el sentido que tratamos, la visión que sobre el teatro español aporta un contemporáneo francés del siglo XVII, Saint-Evremont, quien justificaba la mayor superioridad de los dramaturgos

¹²*El Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993, p. 208 y *La novela picaresca española* ed. de Á. Balbuena y Prat, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 679, 683, 685.

españoles frente a los ingleses, franceses e italianos, a la hora de elaborar ingeniosas tramas argumentales por las exigencias que les imponían los usos sociales españoles referidos a la mujer: "La razón estriba en que en España, donde las mujeres casi no se dejan ver, la imaginación del poeta se agota en la invención de ingeniosos medios de hacer que los amantes se encuentren en el mismo lugar"¹³.

La viuda valenciana de Lope de Vega es una de tantas comedias en las que se pone de manifiesto hasta qué punto el espacio de la casa podía convertirse en lugar de encuentro en la intimidad, a salvo de la mirada pública. El juego de la protagonista, Leonarda, la joven viuda que no desea volver a casarse pero quiere disfrutar de su galán a escondidas, incluso ocultándole a él mismo su verdadera identidad, consiste en desplegar toda una estrategia para atraerlo a su terreno. En el ámbito de su casa, en lo privado, Leonarda puede dominar la situación, ocultándose en la oscuridad o detrás de una máscara. En el espacio exterior, en el espacio público, la presión del honor obliga a Leonarda a adoptar una actitud distinta. De hecho Leonarda tan sólo aceptará la vía del matrimonio en el momento en que su juego privado esté a punto de descubrirse, poniendo en peligro su honor. De los condicionantes sociales impuestos a la mujer en el espacio exterior es indicio significativo en muchas comedias de la época el uso de una pieza de vestuario femenino: el manto. El manto sirve para ocultarse y en ocasiones es un recurso que contribuye a avivar el enredo, al permitir la suplantación de identidad o simplemente la ocultación, aspecto que no pasó desapercibido a algunos moralistas que en el siglo XVII arremetieron contra su uso¹⁴. En *La viuda valenciana* el empleo del manto por parte de los personajes femeninos subraya la aceptación de esa división de espacios sociales en función del sexo y del peligro que para el honor de la mujer puede suponer el espacio exterior. Al comienzo del III acto asistimos a una discusión en la calle entre Celia, antigua amante del galán, quien cubierta con un manto le reprocha a gritos su abandono. El galán le recuerda el deshonor que, siendo mujer, le puede acarrear su actitud: "¿Tan loca estás que no ves, / Celia, que estás en la calle?". A la escena asiste también de lejos Leonarda, celosa y oculta también tras su manto. En esta ocasión es la criada la que le recuerda a su ama el peligro que acecha a su honor: "Mira que no es tan de noche / calla o cúbrete la cara. / Todo aquesto se escusara / si hubieras

¹³ Cifra Jean-Paul Desaiive, "Las ambigüedades del discurso literario", en G. Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres t. III*, Madrid, Taurus, 1992, p. 284

¹⁴ Véase el clásico trabajo de José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (1ªed. 1946), esp. pp. 63-70, 167-70.

venido en coche"¹⁵. El verdadero juego de seducción de Leonarda se despliega en todo su esplendor en el interior de su casa. Esta comedia de Lope es un ejemplo entre muchos que se podrían traer a colación del modo en que el interior de la casa se convierte casi obligatoriamente en espacio protagonista de la comedia cuando ésta tiene como protagonista a la mujer. Sin embargo, el matrimonio y los hijos, la familia en el sentido más cotidiano de la palabra, un tema que tanto obsesionaba a los moralistas, está en general ausente de la comedia, aunque podamos encontrar a veces, como en *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, escenas y descripciones aparentemente costumbristas y muy idealizadas, de la vida matrimonial, en este caso campesina. El matrimonio, no obstante, suele relacionarse en el teatro con el conflicto del honor. La casa en el teatro es el espacio de la intriga amorosa y no el espacio de la convivencia doméstica y cotidiana, con sus preocupaciones más prosaicas. La función de la familia como canal de control social —que explica la obsesión de los moralistas por elaborar modelos de familia y de comportamiento dentro de ella, especialmente para las mujeres—, se traslada al teatro en uno de sus aspectos, aquel que tiene que ver con la autoridad que ejerce o pretende ejercer la familia, representada habitualmente por varones, sobre las mujeres, en relación con el conflicto del honor.

Las pautas espaciales de un código teatral aprendido.

A pesar del protagonismo que adquiere el espacio interior, el de la casa (a veces el del palacio) en el teatro de la época, las precisiones sobre su plasmación en escena ofrecidas en las acotaciones de los textos dramáticos son menos de las que querríamos encontrar, y tampoco abunda la descripción preciosista de espacios interiores globales en boca de los personajes, a diferencia de lo que suele suceder en la novela corta, y en particular en algunas de las novelas escritas por mujeres, como las de Mariana de Carvajal, en cuya obra *Navidades de Madrid y noches entretenidas* se nos ofrece la descripción precisa del marco espacial en el que son narradas las diferentes novelas, la casa de doña Lucrecia "cerca del Prado", con sus "cinco quartos principales", cuatro de ellos alquilados a "nobles moradores" y un hermoso jardín, adornado de fuentes minuciosamente descritas, así como también el vestuario, comidas, costumbres galantes y otros detalles que rodean las reuniones en las habitaciones que sirven de espacio en el

¹⁵ *La viuda valenciana*, ed. de T. Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001, 244, 248. Sobre el coche como espacio de ocultación para el juego amoroso véase Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 88-114.

que se suceden los diferentes relatos¹⁶. En lo que se refiere a la materialización de espacios dramáticos en el teatro hay que tener en cuenta además que, excepción hecha de las obras pensadas para festividades concretas, la mayor parte de las comedias se escribían para ser representadas en los teatros públicos, en los corrales, y las peculiares condiciones de estos recintos teatrales potenciaban una esquemática plasmación escénica del espacio dramático en el que se desarrollaba la acción. No se trata de que los decorados estuviesen totalmente ausentes de la puesta en escena en los corrales, como ha mostrado Ruano, sino de que las condiciones estructurales de los escenarios de los corrales propiciaban un tipo de representación basada, como en el teatro isabelino, en lo que Ruano denomina "convención sinecdótica", mediante la cual el público aceptaba que un elemento parcial de decorado podía evocar un espacio global¹⁷. Por eso las acotaciones exigen a veces alguna pieza de mobiliario o fragmento de decorado, que sirve de referente para materializar un espacio dramático global. Así, por ejemplo, en un teatro en el que abundan las tópicas escenas de cartas y billetes que corren de mano en mano, es frecuente la utilización de utensilios y mobiliario para escribir, como se exige en una de las acotaciones de *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva: "sale Tristán con recado de escribir; llegue un bufete y silla"¹⁸. En *Dicha y desdicha del juego* de Ángela de Acevedo, que tiene como protagonista a una devota dama que pasa los días encerrada en casa, rezando en su oratorio, una acotación, precisa: "Descúbrese en medio del vestuario un oratorio con una imagen de la Virgen, y al pie del altar doña María"¹⁹.

En general tanto en éste como en otros aspectos, las dramaturgas de la época siguen las pautas de un código teatral establecido, algunas de cuyas convenciones instrumentalizan para intervenir, desde su propia experiencia de género, en el discurso moral dominante acerca de la mujer, como sucede con el recurso del disfraz varonil, la

¹⁶ Ed. de Antonella Prato, introducción de M. Grazia Profeti, Milán, Franco Angeli, 1988, pp. 39-40. Puede verse Caroline E. Bourland, "Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII, según las novelas de doña Mariana Carabajal", *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. II, Madrid, Hernando, 1925, pp. 331-68.

¹⁷ Véase José M^a Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, esp. pp. 247-69.

¹⁸ Las citas que haré de esta obra proceden de la ed. de Felicidad González Santemer y Fernando Doménech, *Teatro de mujeres en el Barroco*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1994, 221-336, p. 243. Las páginas de las citas de cada obra dramática a la que aluda a partir de ahora las incluyo en el texto.

¹⁹ Cito por *Comedia famosa Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, s. l., s.i., s.a., sign. T-21.435, p. 49. Aunque modernizo la ortografía. Esta obra de Acevedo, se puede consultar en la edición de Teresa Scott Soufas (ed.), *Women's Acts. Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1997, que incluye, aparte de las tres comedias de Acevedo, las dos de

manipulación de los conflictos amorosos tópicos de la relación entre galanes y damas y el conflicto del honor, o la utilización de los rasgos cómicos característicos del gracioso. Como he expuesto en otro lugar, su intervención no entraña obviamente en esta época la elaboración de un discurso alternativo y coherente que oponerle, pero sí la réplica a determinados supuestos en los que se funda el discurso moral dominante. La denuncia de la violencia contra la mujer en los casos de honor, la reivindicación de la consideración del deseo de la mujer a la hora de elegir marido, la solidaridad entre mujeres, la denuncia de las conveniencias sociales y familiares que convierten en objeto de transacción mercantil a la mujer por medio de las dotes o la defensa frente a las tópicas acusaciones de debilidad y falta de firmeza, son algunos de los temas frecuentados por estas autoras²⁰.

Dentro y fuera: la mirada de las dramaturgas.

En lo que se refiere a la recreación de espacios dramáticos, los personajes femeninos de las obras escritas por mujeres habitan fundamentalmente espacios interiores. Como en los tratados morales la libertad de costumbres que muestra Fenisa, la coqueta que protagoniza *La traición en la amistad* de María de Zayas²¹, se plasma en su libertad de movimientos, siempre presta a coger el manto para salir de casa, incluso para citarse de noche en el Prado con varios galanes a la vez, a los que se cuida de despedir a "veinte pasos de su puerta" (p.121) para guardar las apariencias. Fenisa convoca a los galanes en su casa con total libertad o los cita a través de la ventana, sin que valgan de nada las advertencias de su criada, a la que explícitamente reconocerá: "Los amantes, Lucía, han de ser muchos" (p. 113). El personaje es puesto en la picota moral por la autora, no tanto por su condición de coqueta, que en parte la autora justifica convirtiéndola en instrumento para vengar los engaños de los hombres, como por ser traidora a sus amigas al tratar de robarles sus galanes, como pone de manifiesto el título de la comedia. A pesar del contraste del resto de los personajes femeninos respecto a la "la libertad" con que se desenvuelve Fenisa, las otras damas no se muestran tampoco

Ana Caro, la de Leonor de la Cueva, la de María de Zayas y la *Segunda parte de la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez.

²⁰ Remito a mis artículos "Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral", M. de los Reyes Peña (ed.), *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Junta de Andalucía-Festival Internacional de teatro clásico de Almagro, Colección Cuadernos Escénicos, nº 5, 1998, pp. 11-32 y "Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres", en L. García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 297-316.

²¹ Cito por la ed. incluida en F. González Santemer y F. Doménech, *Teatro de mujeres en el Barroco*, op. cit. pp. 45-172.

recluidas en su casa, como exigían los tratados morales, pero sus movimientos se revelan limitados. Salen a las ventanas para hablar con sus galanes o escuchar la música con que las rondan o visitan las casas de sus amigas, que a veces, como en el caso de la discreta Marcia, se convierten en lugar de acogida de otras mujeres, como ocurre con la desfavorecida Laura, sin padres, gozada y abandonada por Liseo, y alrededor de la cual Marcia y sus amigas tejen una red de protección e intriga para lograr que recupere al galán. Lejos de condenar moralmente a Laura, que se ha entregado a su amante, las damas se muestran solidarias con ella, y en cambio condenan a Fenisa por traidora. Téngase en cuenta que esta comedia de la combativa Zayas es toda una defensa explícita de la importancia de la solidaridad entre mujeres como paso necesario para defenderse de los engaños de los hombres, percibidos como contrincantes, un planteamiento bastante habitual en la obra de Zayas²².

El espacio exterior, especialmente el espacio al aire libre, deshabitado, se presenta como espacio que puede dar ocasión a situaciones de peligro y desprotección para la mujer. En el primer acto de *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro²³, Estela y Lisarda, que han salido de caza, son sorprendidas por una tormenta en medio de un monte, concretado de una manera sencilla en el escenario, como indica la acotación: "Han de estar a los dos lados del tablado dos escalerillas vestidas de murta, a manera de riscos, que lleguen a lo alto del vestuario: por la una dellas bajan Estela y Lisarda, de cazadoras, con venablos. Fingiránse truenos y torbellino al bajar" (p. 61). En cumplimiento de sus temores, las damas se ven asaltadas por unos bandoleros que les atan las manos y comienzan a despojarlas de sus joyas, situación que oportunamente se ve abortada por la aparición de un galán que hace huir a los bandidos. En la ciudad, la calle puede dar ocasión a situación que pongan en peligro a la mujer. Así, en *Los empeños de una casa* de sor Juan Inés de la Cruz²⁴ la decisión de Leonor de fugarse de la casa paterna con su amado para obligar a su padre a aceptarlo como marido, propicia su secuestro en plena calle por don Pedro, un galán despechado. Leonor ante doña Ana se muestra consciente de haber transgredido con su fuga una conveniencia social, exponiéndose al peligro exterior: "y atropellando / el cariño de mi padre, / y de mi honor el recato, / salí a la calle, y apenas / daba los primeros pasos / entre cobardes recelos / de

²² Véase Margaret Rich Greer, *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.

²³ Cito por la edición de Lola Luna, Madrid, Castalia, 1993.

²⁴ Cito por la edición de Celsa Carmen García Valdés, Barcelona, PPU, 1989.

mi desdicha, fiando la una mano a las basquiñas / y a mi manto la otra mano, / cuando a nosotros resueltos / llegaron dos embozados [...]" (p.136). La fuga de la casa, el espacio simbólico de la autoridad familiar, se convierte en motivo dramático también en *El muerto disimulado*, de Ángela de Acevedo en donde Beatriz, temerosa de su autoritario hermano, huye de su casa para refugiarse en casa de una amiga. En *Dicha y desdicha del juego*, de la misma autora, Violante acaba rebelándose contra el matrimonio que su ambicioso padre ha tratado con el rico indiano don Fadrique ("el albedrío lo impugna"), y huye de casa con sus joyas, desoyendo la advertencia de su criada sobre el peligro en que pone su "decoro" (p. 41). Estas damas fugitivas, de clases medias o medias altas, no se lanzan, claro está, a una vida errante, sino que encuentran refugio en casas de amigas y parientes, en tanto se da solución a su conflicto amoroso, salen de una casa para cobijarse en otra, evitando de este modo, como expresa Leonor en *Los empeños de una casa*, que sufra "mayores borrascas mi opinión" (p. 127). El espacio exterior puede convertirse también en símbolo del rechazo social y de la marginación cuando la mujer no huye a refugiarse en otra casa, sino que es expulsada del espacio interior a la calle, como ocurre en *La Margarita del Tajo* de Ángela de Acevedo²⁵ con la monja Irene, expulsada injustamente del convento, entre voces que desde "dentro" censuran su aparente conducta deshonestas: "Échese de la clausura / porque no es justo que esté / con religiosas aquella / que el honor llegó a perder" (p. 53).

El espacio exterior se presenta, pues, en estas obras como un espacio inseguro para la mujer. La situación es diferente cuando ésta se enfrenta a ese espacio con disfraz varonil como hace Leonor en *Valor, agravio y mujer*, de Ana Caro. El disfraz varonil, tan productivo como recurso teatral, aparece hábilmente utilizado en alguna de las obras escritas por mujeres para discutir el reparto social de papeles y de espacios entre ambos sexos²⁶. Por ejemplo, en *El muerto disimulado* de Acevedo²⁷, Lisarda que pretende vengar la muerte de su hermano Clarindo, es consciente de que el disfraz varonil le permite mayor libertad y con él pasea libremente por las calles de Lisboa: "De aqueste traje me valgo / para la venganza mía / con más libertad buscando / de mi hermano el homicida" (p. 11). Pero, además, con su traje de varón Lisarda, convertida en Lisardo, saldrá en defensa de otro hombre con su espada, y será aceptada como un hombre con

²⁵ Cito por *Comedia famosa la Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem*, s. l., s.i., s.a., sign. T-33.142, y modernizo la ortografía.

²⁶ Sobre este aspecto he tratado en mi art. cit., "Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro..."

²⁷ Cito por *Comedia famosa El muerto disimulado*, s. l., s.i., s.a., sign. T-19.049, aunque modernizo la ortografía.

tan sólo cambiar de imagen. Para la sociedad es la apariencia, no la esencia, la que crea la identidad sexual, presupuesto que la propia Lisarda pone en cuestión y que subrayan los comentarios de su criado Papagayo: "no hace el nombre macho o hembra [...] /porque hay mujeres Lisardos, / y hay también Lisardas hombres" (p. 11). Disfrazadas como hombres las damas pueden ocupar el espacio de los hombres, paseando calles y terreros, o rondando ventanas de noche, riñendo con hombres en calles y descampados, como hacen Lisarda en la obra de Acevedo o Leonor en *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro.

La misma casa como espacio puede ser vista de diferente modo por los personajes femeninos y masculinos. Para padres y hermanos la casa representa simbólicamente el espacio del honor familiar, que la intromisión de otros hombres puede poner en peligro. En *Dicha y desdicha del juego*, la acción la protagonizan dos hermanos, María y Felisardo. La comedia arranca con una escena que pone de relieve la obsesión de Felisardo por el honor. Felisardo aparece a medio vestir, espada en mano, pues entre sueños ha imaginado que un hombre entraba en la casa, "sagrado del honor templo", a robar a su hermana, y ha reaccionado determinado a "quitar la vida / a quien me quita el sosiego" (p. 2, 3). En *El muerto disimulado* don Álvaro intenta matar al pretendiente de su hermana al encontrarlo en la sala de su casa, provocando la huida de la dama y la criada por una puerta falsa, que hace temer a d. Álvaro por su honor ("¡Oh falsa puerta a mi honor!"). En *Los empeños de una casa*, don Pedro encuentra riñendo en su casa a dos hombres a los que su hermana trata de separar, lo que le hace exclamar: "¿En mi casa y a estas horas / con tan grande desvergüenza [...] / Mas yo vengaré esta ofensa / dándoles muerte" (p. 246). Si la casa es, desde este punto de vista, el espacio del honor, a veces el vocablo "casa" también es utilizado como sinónimo de patrimonio por parte de aquellos personajes masculinos que representan la autoridad familiar, censurándose a través de algunos de ellos el interés material que les lleva a "aumentar su casa" a través de matrimonios de conveniencia, que ponen precio a las mujeres y chocan frontalmente con sus deseos amorosos, un conflicto habitual en muchas comedias del Siglo de Oro que las autoras supieron utilizar para insistir en favor de la libre elección de marido y la condena de la codicia de padres y hermanos, como ocurre en *Dicha y desdicha del juego*, en la que el avaro don Nuño rechaza al pretendiente de su hija por su pobreza, pues con ella "ni el caudal se adelanta / ni la casa va en aumento" (p. 15).

Al mismo tiempo el interior de la casa puede convertirse, desde la perspectiva de las damas protagonistas de algunas comedias, en el lugar de los encuentros en la intimidad, a espaldas de quienes las celan, o en el espacio del enredo, pues con sus escondrijos y cuartos propicia el ocultamiento de personajes, como se pone de manifiesto en *Los empeños de una casa*, de sor Juana, en donde doña Ana va dosificando el uso de diferentes cuartos de la casa y de su jardín privado para ir ocultando a diferentes personajes de la mirada de un hermano extremadamente celoso de su honor. En uno de ellos oculta a don Carlos por ser "una pieza / que nunca mi hermano pisa, / por ser en la que se guardan /alhajas que en las visitas / de cumplimiento me sirven / como son alfombras, sillas / y otras cosas" (p. 141). En *La segunda Celestina* obra de sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres, se ironiza sobre la utilización de este tópico recurso teatral empleado para ocultar galanes por boca de Celestina, que obliga a un viejo padre a esconderse en un cuarto de su casa ante la llegada de otro personaje: "Y el auditorio advierta, que esta Comedia ha sido/ la primera en que el viejo se ha escondido"²⁸.

La ventana, la reja o el balcón es también elemento protagonista de las escenas de muchas comedias, un recurso tópico del teatro de la época que permite a los personajes femeninos establecer contacto con los galanes y que visualiza mejor que ninguna otra situación dramática esa división de espacios entre hombres y mujeres²⁹. En *Los empeños de una casa* doña Ana confiesa a su criada haberse enamorado de don Carlos sin salir de casa, simplemente porque lo ve pasar por su calle. El recurso a la cita a través de la ventana es tan habitual en el teatro y aparece tantas veces también en las comedias escritas por mujeres que no merece mayor comentario. En una de las obras que trato hallamos incluso a una monja, la protagonista de *La Margarita del Tajo*, orando asomada a la ventana de su convento, y provocando con ello, involuntariamente en este caso, una tópica escena de ronda nocturna. Simplemente añadiré que la sola utilización de este recurso teatral por parte de las autoras adquiere un significado añadido, si tenemos en cuenta la condena repetida que de este recurso habitual de galanteo se hacía desde la más estricta ortodoxia moral.

En tan sólo una de las obras el convento se convierte en espacio de la acción. Se trata de *La margarita del Tajo*, en la que vemos a la monja Irene leyendo u orando en el

²⁸ Cito por la edición de Guillermo Schmidhuber, México, Editorial Vuelta, 1990.

²⁹ Véanse los diferentes trabajos dedicados a este tema en Roberto Castilla (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad, 2003.

interior del convento³⁰. Si bien en el resto de las obras que trato el convento no adquiere el rango de espacio de la acción, aparece en casi todas ellas como un espacio de referencia habitual alternativo a la casa, que forma parte del horizonte vital de la mujer, como sucedía en la realidad de la época, un espacio al que aluden muchos personajes femeninos, para quienes se presenta como vía de escapatoria a un matrimonio no deseado (así para Leonor en *Los empeños de una casa* o para Beatriz en *El muerto disimulado*), como refugio ante la supuesta muerte del amado (así para Armesinda en *La firmeza en el ausencia*) o como salida ante un caso de deshonor (tal y como lo evoca Laura en *La traición en la amistad*).

De las obras dramáticas escritas por mujeres hay dos de Acevedo que presentan modelos de mujeres devotas³¹. Una es la monja Irene de *La margarita del Tajo*, que habita el espacio del convento, que sólo abandona, aconsejada por un Ángel, tras pedir permiso a su prelada para acudir a palacio y disuadir a Britaldo de sus ilícitos deseos amorosos. La otra es doña María, la protagonista de *Dicha y desdicha del juego*, a la que vemos habitando el espacio de la casa, siempre rezando en su oratorio, "que es el empeño / continuo de mi señora" (p. 4), como observa su criada. Un espacio que tan sólo abandona para acudir a la Iglesia, en donde a pesar de su esfuerzo por ocultarse tras el manto, aconsejando a su criada que haga lo mismo ("¿dos hombres no ves, Rosela? / Lugar a su confianza / no demos. Tápate"), es sorprendida y abordada por don Fadrique. La iglesia, uno de los pocos espacios cotidianos aceptados en los tratados morales como apropiados para la mujer, se presenta a veces como un lugar de encuentro social, no exento de peligros, como advertía fray Luis de León: "aun en la iglesia, adonde la necesidad de la religión las lleva, y el servicio de Dios, quiere San Pablo que estén así cubiertas, que apenas los hombres las vean"³². En *El muerto disimulado* Jacinta se enamora de Clarindo "de San Antonio en la iglesia, / adonde, por su devota, / y quedar de nuestra casa / tan vecina, voy a solas" (p. 4). Y en *La margarita del Tajo* es en la Iglesia en donde Britaldo se enamora, el mismo día de su boda, de la monja Irene.

A pesar de los tratados morales, alguna de estas obras dramáticas pone de relieve que el espacio interior no siempre resulta un espacio seguro cuando el hombre está

³⁰ Puede verse sobre la realidad de la época el estudio de José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, FUE, 1988,

³¹ De la obra dramática de esta autora trato en "Decir entre versos: la obra dramática de Ángela de Acevedo", *I Congreso Imagen y palabra de mujer (La mujer en la literatura española)*, Valladolid, abril de 2004, en prensa.

³² Op. cit., p. 241.

dispuesto a atropellar la voluntad de una mujer, una situación de violencia cuya denuncia asoma en alguna obra. En *La firmeza en el ausencia*, Armesinda, a pesar de su reclusión en el interior de palacio, se ve desprotegida ante el acoso del Rey, quien aprovechando su descuido al quedarse dormida en una silla, pretende violentarla. La escena se repite en *Dicha y desdicha del juego*, en la que don Fadrique está a punto de violar a la ejemplar doña María al sorprenderla dormida en su oratorio. En *La margarita del Tajo* el interior del convento no sirve para resguardar a la monja Irene, ni del poderoso Britaldo que la ronda a la puerta, ni de Remigio, su confesor y maestro espiritual, que trata de seducirla de puertas adentro. En estas tres obras la mujer es presentada como víctima, y en una de ellas, *La margarita del Tajo*, la persecución de los hombres conducirá a la protagonista a la muerte como mártir.

Mientras los galanes pasean calles y transitan caminos, participan en torneos, como en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez, o regresan triunfales de la guerra, como don Juan en *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva, o vuelven a casa tras buscar fortuna en Indias, como don Fadrique en *Dicha y desdicha del juego* de Ángela de Acevedo, los personajes femeninos ocupan espacios más limitados y menos diversificados, a no ser que recurran al disfraz varonil. Estas autoras trasladan una concepción social y moral que encuentra fundamento en la distribución del espacio en función del sexo. La voluntad de intervenir en el discurso dominante sobre la mujer, respondiendo a algunos de sus supuestos, se revela en estas obras no tanto en el diseño de espacios dramáticos como en otros niveles de la construcción del texto: en el mismo planteamiento y desarrollo de la acción, en el diseño de personajes que muestran posturas enfrentadas, en la expresión del dilema entre el deseo y la práctica de una lección moral aprendida en que se debaten algunas protagonistas, o en la verbalización de protestas sobre ideas tópicas por parte de las damas o del gracioso, cuyas cualidades cómicas lo convierten en uno de los instrumentos más veces utilizado por las dramaturgas para aportar puntos de vista diferentes. No hay que olvidar que las protagonistas de las comedias son damas que pertenecen, con diferencias de grado, a la nobleza, y en consecuencia se muestran condicionadas por su posición social, un condicionamiento al que los criados y las criadas son ajenos por convención teatral, y también por prejuicio social. En *Dicha y desdicha del juego* el criado Tijera pone de relieve esta diferencia que media entre el comportamiento que se espera de la dama y el de la criada, al dirigirse a la salida de la

iglesia a Rosela, la criada de doña María, para que se descubra la cara: "Si hace el papel de criada / hable a cara descubierta, / no se nos venda tan cara" (p. 18). Rosela, a diferencia de su señora, acabará mostrando su rostro. Las criadas muestran una mayor libertad de movimientos, van y vienen con misivas y entablan conversación sin muchos remilgos con los graciosos. Siendo así, no es de extrañar, pues, que la protesta más contundente contra el encierro al que se puede ver sometida la mujer en aplicación de ese código moral que la aparta del espacio público, la encontremos en boca de una criada, Belisa, que en *Dicha y desdicha del juego* cuestiona abiertamente la clausura a la que se ve sometida junto con su señora por culpa de un padre celoso de su honor: "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!/ [...] ¿Hay mayor encerramiento? / ¡En un cartujo convento /no habrá menos libertad!" (p. 11). La protesta de la criada se hace explícita, mientras que la dama en la comedia manifiesta una rebeldía más soterrada y no exenta de contradicciones. Una y otra forman parte, no obstante, de una misma voz, en la que empieza a cristalizar, todavía de manera débil, un discurso propio.