

## Sexualidad y transexualidad en las dramaturgas del teatro del Siglo de Oro español



Escabias Toro, Juana

Juana Escabias Toro

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURAS Y LITERATURAS

Universidad de Sevilla, España

ISSN: 1885-3625

Periodicidad: Anual

núm. 25, 2022

marriaga@us.es

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/598/5984773006/>

**Resumen:** Este artículo analiza el discurso de las dramaturgas del teatro español y novohispano del Siglo de Oro desde la perspectiva de su posicionamiento frente a la sexualidad. Entre las veintiuna escritoras de teatro que por acotación temporal y espacial conforman el elenco de dramaturgas del teatro español del Siglo de Oro, encontramos interesantes y transgresoras visiones sobre este asunto que contravienen las normas y usos de la época. Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva, Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Ana Caro Mallén son algunos de estos nombres. El trabajo arranca con un marco metodológico inicial que incluye una panorámica de la producción femenina del teatro áureo, para centrarse después en la valoración de la significación de las creaciones de estas dramaturgas en su contexto. Desde ese punto de partida se llegará al análisis de sus producciones desde la perspectiva de la sexualidad, incluyendo como elementos destacados el fenómeno del travestismo femenino y masculino presente en varias de estas obras.

**Palabras clave:** TEATRO ESPAÑOL, DRAMATURGAS SIGLO ORO, ESTEREOTIPOS GÉNERO, SEXUALIDAD, TRANSEXUALIDAD.

### SEXUALIDAD Y TRANSEXUALIDAD EN LAS DRAMATURGAS DEL TEATRO DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

SEXUALITY AND TRANSEXUALITY IN THE SPANISH GOLDEN CENTURY THEATER'S FEMALE PLAYWRIGHTS

Juana Escabias Toro

UCM [jnescabias@ucm.es](mailto:jnescabias@ucm.es)

**Resumen:** Este artículo analiza el discurso de las dramaturgas del teatro español y novohispano del Siglo de Oro desde la perspectiva de su posicionamiento frente a la sexualidad. Entre las veintiuna escritoras de teatro que por acotación temporal y espacial conforman el elenco de dramaturgas del teatro español del Siglo de Oro, encontramos interesantes y transgresoras visiones sobre este asunto que contravienen las normas y usos de la época. Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva, Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Ana Caro Mallén son algunos de estos nombres. El trabajo arranca con un marco metodológico inicial que incluye una panorámica de la producción femenina del teatro áureo, para centrarse después en la valoración de la significación de las creaciones de estas

dramaturgas en su contexto. Desde ese punto de partida se llegará al análisis de sus producciones desde la perspectiva de la sexualidad, incluyendo como elementos destacados el fenómeno del travestismo femenino y masculino presente en varias de estas obras.

palabras clave: TEATRO ESPAÑOL, DRAMATURGAS SIGLO ORO, ESTEREOTIPOS GÉNERO, SEXUALIDAD Y TRANSEXUALIDAD.

Abstract: This article analyzes Golden Age playwrights' discourse in the Novohispanic theater, from the perspective of their position regarding sexuality. Among the twenty-one theater writers who, due to temporal and spatial limitations, make up the cast of the Spanish theater of the Golden Age's playwrights, we find interesting and transgressive visions on this matter that contravene the norms and use of the time. Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva, Juana Inés de la Cruz, María de Zayas and Ana Caro Mallén are some of these names. The work starts with an initial methodological framework that includes an overview of the female production of the golden theater, to later focus on the assessment of the significance of the creations of these playwrights in their context. From this starting point, the analysis of his productions will be reached from the perspective of sexuality, including as outstanding elements, the phenomenon of male and female transvestism present in several of these works.

keywords: SPANISH THEATER, GOLDEN CENTURY PLAYWRIGHTS, GENDER STEREOTYPES, SEXUALITY AND TRANSSEXUALITY.

Durante los siglos XVI y XVII España vive inmersa en una explosión teatral que alcanza su apogeo a partir de 1.600. Todas las clases sociales ansían y demandan espectáculos teatrales, la diversión por excelencia de la época, y este arte se convierte en una consolidada y próspera industria. Los corrales de comedias, en un principio improvisados escenarios desmontables, acaban por convertirse en establecimientos fijos cuyo número prolifera para abastecer al numeroso público que quiere acudir a ellos (Gómez, 2000). Compañías y organizadores de representaciones aumentan, y el número de dramaturgos y textos para la escena se multiplica, convirtiendo la escritura teatral en un estable y floreciente oficio. Las mujeres no son ajenas a ese fenómeno, empresarias<sup>1</sup>, directoras de escena y actrices (García Lorenzo, 2000) aparecen recogidas en las crónicas históricas y en los registros de pago de los espectáculos, donde ha quedado el testimonio de su existencia.

Junto a las actrices, directoras y empresarias, surgieron las escritoras. Entre 1550 y 1700, están localizadas veintiuna dramaturgas (Escabias, 2013) que escribieron sus obras en los límites geográficos del denominado "Imperio Español" (compuesto por España, los territorios del "nuevo mundo" y Portugal hasta 1640). Por primera vez en la historia de la literatura española poseemos una presencia estadísticamente importante de escritoras.

El antecedente de ese elenco de mujeres es Paula Vicente, nacida en Lisboa e hija del afamado dramaturgo Gil Vicente, a la que se unen las también portuguesas Ángela de Azevedo, Bernarda Ferreira Lacerda, Juana Josefa Meneses, Isabel Senhorinha da Silva, Beatriz de Souza e Mello y Juana Teodora de Souza. Las dramaturgas áureas nacidas en suelo español son Feliciano Enríquez de Guzmán, Ana María Caro Mallén de Torres, Mariana de Carvajal y Saavedra,

Leonor de la Cueva y Silva, María Igual y Miguel, Margarita Ruano y María de Zayas. A estos nombres hay que sumar los de varias dramaturgas que elaboraron sus obras encerradas tras los muros de conventos, monjas que habían tomado los hábitos en diferentes órdenes y escribieron un teatro fundamentalmente religioso. Ellas son las españolas sor María de san Alberto, sor Cecilia del Nacimiento, sor Marcela de san Félix, sor Francisca de santa Teresa y sor Gregoria de santa Teresa. Junto a ellas se encuentran la portuguesa sor María do Ceo y la mexicana Juana de Asbaje: sor Juana Inés de la Cruz.

Toda la producción de estas escritoras constituye un valioso documento literario e histórico, debido a que nos aporta un insólito punto de vista, el de la perspectiva femenina lanzada sobre un mundo jerarquizado que institucionalizó la violencia como sistema normativo para la resolución de conflictos y la segregación por sexos. A través de sus creaciones percibimos las férreas reglas de control que padecen las mujeres. Habitualmente, ellas adoptaban sin oponer resistencia la ideología de la época, esquema de valores que atenta contra su propio desarrollo como seres humanos, haciendo suyos los encorsetados mandatos de género bajo los que viven sometidas. Pero otras de estas escritoras rompen las normas, y sus voces se alzan contra esa opresión, manifestando en sus obras un enfrentamiento directo contra el sistema. Su crítica pone en tela de juicio valores generales, como las relaciones sociales entre clases, pero en otras ocasiones se centra en temas que afectan exclusivamente a la mujer. Entre esos temas, ellas abordan asuntos verdaderamente tabús, como la sexualidad, articulando su crítica con hábiles métodos.

En este artículo examinaremos el repertorio de recursos utilizados por estas escritoras para luchar contra los estereotipos y los espacios de libertad hallados en sus obras dramáticas a la hora de abordar la sexualidad, incluyendo su visión sobre el fenómeno de la feminidad y la masculinidad. Nuestro análisis contendrá una prospección del fenómeno del travestismo femenino y masculino, presente en varias de las obras de estas mujeres.

Las ingentes cantidades de producción literario-dramática elaboradas en la España del Siglo de Oro (la riqueza de nuestro patrimonio no tiene parangón en ningún otro país) y la dificultad para la preservación de estos materiales, han provocado la pérdida de muchas obras teatrales. En el caso de Paula Vicente, primera dramaturga de la que tenemos noticia histórica, no conservamos ni una sola comedia de las que escribió<sup>2</sup>. En la misma situación se encuentran Mariana de Carvajal y Saavedra<sup>3</sup>, Bernarda Ferreira Lacerda<sup>4</sup>, Beatriz de Souza e Mello<sup>5</sup>, Isabel Senhorinha da Silva<sup>6</sup>, Sor Gregoria de santa Teresa<sup>7</sup> y Juana Josefa Meneses, cuya obra, guardada en manuscritos en el palacio familiar de Largo da Anunciada, ardió tras el terremoto que asoló Lisboa en 1755. Sí conservamos sin embargo piezas dramáticas de Feliciano Enríquez de Guzmán, María Igual y Miguel, Juana Teodora de Souza, Leonor de la Cueva y Silva, Margarita Ruano, María de Zayas, Ángela de Azevedo y Ana Caro Mallén.

Respecto al grupo de escritoras que realizaron sus obras tras los muros de un convento, heredero de las prácticas litúrgicas y parateatrales medievales (Alarcón, 2015, p. 248), conservamos dos fiestas en verso de sor María de san Alberto; una fiesta de sor Cecilia del Nacimiento; ocho autos alegóricos de sor María do Ceo; una loa, un baile religioso y un entremés de sor Francisca de santa Teresa; seis coloquios en verso y ocho loas de sor Marcela de san Félix y una voluminosa

producción de sor Juana Inés de la Cruz compuesta por veinte loas (ocho de ellas profanas), autos sacramentales y tres comedias profanas, una escrita en solitario y dos escritas en colaboración<sup>8</sup>.

El mandato de la honra y la virtud, han pendido como espada de Damocles desde el principio de los tiempos sobre la cabeza de todas las mujeres literatas. La primera dramaturga de la que la Historia tiene noticia, Roswitha de Gandersheim (930 -973), monja y poetisa que vivió en el convento de San Emerao de Ratisbona, donde quedó guardada toda su producción, asimila esos valores que emergen de un modo manifiesto en sus obras. En 1493, el humanista Conrad Celtis, que había escuchado noticias sobre su existencia, investigó en el mencionado convento y descubrió los manuscritos que contenían sus dramas, seis obras en prosa inspiradas en las comedias de Terencio, que él publicó en 1501 (Martos / Moreno, p. 2005). Roswitha escribió sus obras en latín y siempre bajo el temor de que los placeres que aparecían en los textos en los que se inspiró pudieran corromper a su congregación. Numerosa es la literatura científica originada alrededor de esta precursora, y en ella, de manera abrumadora, se destaca que la autora tiene como misión ofrecer una imagen de la mujer cristiana “mostrándola como perseverante en sus propósitos y casta en todo momento. Entra así en contraposición con el modelo latino de feminidad caracterizado por la debilidad de las mujeres” (Ortuño Arregui, 2016, p. 59).

Este mandato de la honra y la virtud del que la monja Roswitha es exponente, también atraviesa de forma transversal la producción de las escritoras del Siglo de Oro. En el elenco de escritoras de teatro religioso todas lo reproducen, a excepción de sor Juana Inés de la Cruz. En sus piezas se evidencia la necesidad de mostrar un modelo de mujer sometida a la tiranía de la apariencia y a la exigencia de encorsetarla en la normatividad. Pero también entre las escritoras de teatro profano encontramos seguidoras de este modelo. Uno de los exponentes más claros de esa tendencia es Leonor de la Cueva y Silva.

Nacida en Medina del Campo a principios del siglo XVII y sobrina del escritor Francisco de la Cueva (Serrano y Sanz, 1975, p. 301), fue poetisa celebrada por sus versos, con numerosa producción. Su única obra teatral conocida lleva por título *La firmeza en la ausencia*, una comedia en tres jornadas y verso polimétrico protagonizada por Armesinda, joven dama enamorada de un galán que la abandona para marchar a la guerra y después desaparece. Pese a recibir noticias de que él se ha casado con otra, Armesinda continúa guardándole fidelidad y decidida a hacerlo hasta el final de sus días, rechazando a otros pretendientes.

Leonor de la Cueva construye a una heroína a imitación del modelo de Roswitha, cuyo objetivo vital fundamental es demostrar que la mujer se aleja del estereotipo latino de la fémmina liviana, insegura y mutable, una mujer capaz de manifestar firmeza de sentimientos. Estructural y estilísticamente, la pieza es muy notable, y el asunto que recrea no está desprovisto de interés, “aunque desde las primeras escenas ya puede adivinarse el desenlace” (Serrano y Sanz, 1975, p. 301), tras su primer planteamiento inicial de frontal y asombrosa perseverancia en el amor dedicado a un ausente de su protagonista “esta figura de sobrehumana fidelidad” (Doménech / González Santamera, 1994, p. 223). González Santamera añade que la comedia carece de elementos cómicos, primando en todo momento la dignidad de unos personajes que practican

una artificiosa seriedad, recurso para no contravenir “los prejuicios sociales del momento”, (González Santamera, 2000, p. 63), que vetaban para las clases nobles los amoríos y enredos propios de las comedias de capa y espada, consideradas propias del vulgo. En este elemento, encontramos una segunda vertiente de autocensura en la producción de esta escritora.

Un caso parecido al de Leonor de la Cueva encontramos en la obra de la portuguesa Juana Teodora de Souza, en cuya única comedia conservada *El gran prodigio de España y lealtad de un amigo*, los cuatro personajes protagonistas, dos mujeres y dos hombres inicialmente enamorados, terminan abrazando una vida religiosa basada en la castidad en lugar de sucumbir al atractivo de las dichas terrenales. La sexualidad, entendida como llamada del averno, se censura y castiga; el amor se define como ataque sobrevenido a las humanas almas y enfermedad. Ese concepto arraiga en el calado moral de esta comedia en la que “Los galanes y las damas “sufren” el amor como un destino maldito (...) pero triunfan finalmente sobre sus pasiones del Demonio.” (Hormigón, 1996, p. 600).

La totalidad del teatro del Siglo de Oro está dominada por la fórmula de la conocida como “Comedia Española”, cuyas normas establece Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, un ensayo escrito en verso que lee como discurso ante la Academia en 1609, y en el que defiende su forma de entender y practicar la escritura teatral. Lope de Vega aconseja en ese texto utilizar el verso polimétrico en las composiciones, la acción como motor del argumento y la multiplicidad de jornadas temporales y espacios de la representación.

Pero la Comedia nueva no solo contiene un conjunto de normas estilísticas, sino también un sistema de valores que perjudica frontalmente a las mujeres, tuteladas en aquella sociedad por padres, maridos y hermanos. Como reflejo del momento, los temas fundamentales de este teatro son el amor, el orden social y el honor, un honor entendido como castidad extrema aplicada a la población femenina. La mujer se convierte en la garante de la salvaguarda del ideal del honor, canalizada de forma primordial a su virtud y su recato sexual. “Los casos de la honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente”, dice Lope de Vega en los versos 327 y 328 de este texto, para añadir de inmediato “con ellos las acciones virtuosas, que la virtud es dondequiera amada” (vv. 329-330). Resistir el embate de la constreñida moralidad del siglo XVII, en el que la religión penetraba en todas las capas e instituciones sociales, no era tarea fácil. El propio Lope de Vega terminaría ordenándose sacerdote. También el ejemplo de Leonor de la Cueva y el de Juana Teodora de Souza ilustran a la perfección esa tendencia.

Junto a estas dramaturgas que acatan sin discusión esos mandatos, conviven otras que guardan un ex profeso distanciamiento respecto al tema de la sexualidad, eludiendo definirse sobre el tema. Una de ellas es María Igual y Miguel, nacida en Castellón en 1655 y fallecida en Valencia en 1735. Casada con el Marqués de Castellfort y conocida mecenas de artistas, fue novelista y autora de una loa, un baile y dos comedias mitológicas, *Prodigios de Tesalia* y *Triunfos de amor en el aire*. María se centró como creadora en la forma estilística, imitando el estilo renacentista que gesta espectáculos para ser representados en fiestas palaciegas al son de unos instrumentos “ofreciendo así un ejemplo de la dimensión azarzuclada que estas comedias cortesanas van adoptando” (Mas I Usó / Vellón Lahoz, 1997, p. 47). La falta de compromiso discursivo de esta

autora se manifiesta también en su elusión a cualquier aspecto relacionado con la condición femenina.

Margarita Ruano, nacida en Madrid a mediados del siglo XVII, es otro ejemplo de dramaturga que vuelca sus esfuerzos en el estilismo, evitando el discurso temático comprometido en sus piezas. Autora de cuatro bailes, piezas de verso polimétrico escritas para ser acompañadas de música y servir como entretenimiento en fiestas ofrecidas en salones, no hay mensaje ideológico en sus piezas, que en bastantes ocasiones emplean el recurso del antropomorfismo, como en el caso de su Baile de las posadas de Madrid o en su Vayle de los títulos de las comedias.

Mariana de Carvajal y Saavedra, nacida en Jaén a principios del XVII, sí es una mujer posicionada ideológicamente. Autora de una serie de novelas cortas agrupadas bajo el título Navidades en Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas (publicado en 1663) y de doce comedias perdidas, desconocemos la trama o temáticas de estas piezas dramáticas, pero su prosa se caracteriza por dar protagonismo a la mujer.

“Son las damas las que organizan los entretenimientos, en los que los caballeros actúan de excelentes comparsas. Estos relatos constituyen, de esta forma, un espacio narrativo de libertad para unas mujeres a las que veremos hablar con soltura con sus compañeros literarios. Tanto los relatos como los poemas aparecen presididos por la idea de entretener, por una consideración de la literatura como herramienta de gozo al servicio de un grupo culto regido por la mujer” (Martínez / Pastor / de la Pascua / Tavera, 2000, p. 234).

El posicionamiento a favor de la mujer de la también novelista María de Zayas, es más contundente que el de Mariana, y nace del convencimiento ideológico: su discurso está dotado de una argumentación de la que carece Mariana. Nacida en Madrid en 1590, María de Zayas apuesta de manera decidida en sus novelas y dramas por ganar para la mujer un espacio social y por forzar la situación para conseguirlo. El suyo es un mensaje reivindicativo.

Su concepto de la igualdad comienza por la necesidad de una educación. En el siglo XVII, la educación y el saber están vetados a las mujeres, que no pueden acceder a la universidad. Incluso un humanista de la talla de Luis Vives pide en su *De institutione feminaeo christiana*, que no se permita leer a las mujeres ningún libro que no sea La Biblia. “En relación con la doncella, puesto que no la queremos tan docta como púdica y virtuosa, toda la preocupación de los padres debe centrarse en que no se le pegue ningún vicio o ningún defecto” (Vives, 1994, p. 37). El combativo discurso de María se expresa con rotundidad y en los siguientes términos en un prólogo a sus propias obras, *Novelas amorosas y exemplares*:

“¿Qué razón hay para que los hombres presuman de ser sabios y que nosotras no podamos serlo? Esto no tiene a mi parecer más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros; y así la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de aplicación, porque si en nuestra crianza como nos ponen el cambrey en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y las cátedras como los hombres y quizá más agudas.” (Zayas, 1989, p. 14).

María de Zayas no solo rompe moldes emprendiendo en nombre propio esta batalla a favor de la educación de la mujer, también lo hace poniendo sobre la

palestra el derecho de la mujer a practicar una libertad sexual asimismo vetada para ella. En su obra teatral *La traición en la amistad* (único texto conservado de ella), Fenisa, una de las protagonistas, toma la iniciativa de la conquista amorosa y coquetea al mismo tiempo con varios caballeros para seducirlos. La comedia resulta audaz para su época en un momento en que las normas sociales obligan al recato. Asombra en *María de Zayas* el aire de libertad en el que se mueven los personajes femeninos. Guadalupe Recinos compara el quehacer de la autora como novelista y dramaturga,

“La comedia no tuvo el mismo éxito que las novelas. Es posible que el enfoque bastante abierto del tema del amor haya sido un obstáculo para llevarla a escena. Recordemos que el público del XVII eran mujeres en su mayoría y una comedia de este tipo podía traer consecuencias futuras” (Recinos, 2002, p. 354).

En la pieza, las mujeres son dueñas por completo de su destino en un mundo de libertad y desenvoltura en el que desarrollan sus vidas. No hay en esta obra esposo, padre o hermanos. Si alguna afronta un problema, no acude a un hombre buscando protección, se dirige directamente a otra mujer “para que la ayude.” (Barbeito Carneiro, 1985, pp. 837-838)

Alessandra Melloni destaca en esta obra, como innovación, el travestismo de los caracteres femenino-masculino, ya que, en su opinión, la protagonista de la obra de Zayas, Fenisa, adopta los atributos masculinos de conquistadora sexual en una auténtica transformación de lo femenino en masculino.

“Quanto all’espedito del travestimento, típico della novela cortesana come ella commedia barocca, nella *TraiAm* non è usato dalla Zayas in modo concreto come un vero e proprio mutamento di abito da parte dei personaggi, ma metaforicamente attraverso lo schema di simulazione attuato da Fenisa” (Melloni, 1981, p. 498).

Para Valerie Hegstrom, autora de una edición crítica en inglés de esta comedia, Fenisa es la auténtica contrafigura femenina de Don Juan Tenorio. “We might say that *Zaya’s* play is simultaneously an inversion, a subversion, and a comic copy of the *Burlador*, especially with regard to the relations hips between men and women, power and authority seduction and deception subject and object.” (Hegstrom, 1999, p. 19). Nada mejor que escuchar las propias palabras de Fenisa, las que María de Zayas pone en su boca cuando su criada le aconseja la fidelidad a un hombre en exclusiva, para entender en toda su dimensión el insólito mundo de libertad que la escritora crea para las mujeres en pleno siglo XVII.

“Me es imposible, Lucía, / moderación. Desvarío /es quererme quitarme a mí /que yo 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 apartase de mí / cualquiera destes sujetos, / quedaría despoblado /de gente y gusto mi pecho” (Serrano y Sanz, 1975, p. 606).

La comedia finaliza con la vuelta al orden, el castigo de los que han roto los límites y una cierta moraleja. “Un final exigido por los esquemas del teatro barroco” (Santamera / Doménech, 1994, 137), pero que deja sembrada una semilla a favor de la libertad de movimientos y acción de las mujeres.

En su ya mencionado *Arte Nuevo de hacer comedias* Lope de Vega recoge una costumbre muy arraigada en el teatro áureo, el uso de vestimentas masculinas por parte de las actrices para hacerse pasar por hombres, “porque suele / el disfraz varonil agrandar mucho” (vv. 282 – 283). Como muchos de los elementos que

Lope de Vega fija como norma en ese texto, el disfraz masculino en la mujer tampoco fue invento suyo. Ya en Miguel de Cervantes encontramos este recurso en su comedia *El laberinto de amor*, en la que las doncellas Julia y Porcia, vestidas de hombres, viajan en busca de sus enamorados.

En su estudio *La mujer disfrazada de varón en el teatro español* (siglos XVI y XVII), Bravo-Villasante sistematizó las comedias de disfrazadas de varón y describió el uso y la función del disfraz desde sus orígenes dramáticos (que ella sitúa en Plauto) y poético-novelescos (Boccaccio, Ariosto, Tasso). Entre los antecedentes literarios anteriores al siglo XVI y señalados por Bravo Villasante, se encuentran los casos de Flordelis y Bradamante/Ricciardetto (*Orlando Furioso*), Fulvia y Lidio/Santilla (*La Calandra*), Isabella y Fabio/Lelia (*Gli Ingannati*), Celia y Felixmena (*Los siete libros de Diana*), La “Noche 36” de M. Bandello (Villasante, 1956, pp. 25-30).

Aunque Bravo-Villasante sitúe sus más remotos orígenes en Plauto, el recurso de la mujer disfrazada de varón es todavía más antiguo, tanto como el propio teatro. En Aristófanes y su obra *La asamblea de las mujeres* ya lo encontramos. Las protagonistas de esta historia coral estrenada en Atenas el 391 AC., son esposas de varios senadores atenienses que se visten con los ropajes de sus maridos, a quienes se los roban mientras duermen. De esa guisa, se presentan en la asamblea de ciudadanos para votar unas leyes más acordes con un sentido general de la justicia que el que tienen sus maridos, artimaña dramática empleada como metáfora del mundo vuelto del revés y la subversión de los valores establecidos en busca de otros más afines con la “visión femenina” de la existencia. Francisco Rodríguez Adrados cita incluso un antecedente más remoto de este empleo de vestimenta masculina por parte de las mujeres, la perdida comedia *Tyrannis*, del dramaturgo griego Ferécates (Rodríguez Adrados, 2005, p. 217).

Para el público teatral, fundamentalmente masculino, la posibilidad de contemplar a unas mujeres (habitualmente tapadas con faldas hasta los pies) con los muslos ceñidos por ajustadas calzas o con las pantorrillas enfundadas en medias, era un atractivo seguro. La censura no pasó por alto este detalle, y en numerosas ocasiones prohibió la presencia en el escenario de actrices con vestimenta masculina, y también la de actores con vestimenta femenina representando papeles de mujer, por la lascivia y mal ejemplo contra la naturaleza que la costumbre propiciaba.

“Que no salga ninguna mujer a bailar ni representar en hábito de hombre, so pena de 20 ducados y demás castigo” (...) “Que las mugeres representen en avito decente de mugeres, y no salgan a representar en faldellín solo, sino que por lo menos lleven sobre el ropa baqueo o basquina”. (...) “Que las mugeres no representen en avito de ombres, ni hagan personajes de tales, ni los ombres, aunque sean muchachos, de mugeres” (Díez Borque, 2002, pp. 26 y 30).

Pero, pese a las continuas prohibiciones del disfraz varonil por parte de las actrices, la costumbre persistía, como demuestran las nuevas prohibiciones y observaciones de los censores que se iban añadiendo en sucesión cronológica a las anteriores por fecha.

“Fuerte cosa es que a un Rey cristiano y justo le pidan que permita una cosa tan vedada y detestable por las leyes divinas y humanas, como es que la mujer se vista en traje de hombre. Si representar la mujer en su propio hábito pone en tantos peligros la castidad de los que la miran, ¿qué hará si representa en traje

de hombre, siendo uso tan lascivo y ocasionado para encender los corazones en mortal concupiscencia? Por evitar esta ocasión tan urgente de pecados, dice la divina Escritura: “No se vista la mujer vestido de hombre, ni el hombre vestidura de mujer, porque lo uno y lo otro es abominable cerca de Dios” (Cotarelo y Mori, MORI, 1904, p. 39).<sup>9</sup>

Hacerse pasar por hombre le asegura a la mujer del Siglo de Oro un espacio de libertad de acción y movimientos vetado a ellas por las normas sociales. Ese es el sentido en el que el recurso es empleado por las dramaturgas Ana Caro Mallén y Ángela de Acevedo. Caro Mallén, nacida en Granada a finales del siglo XVI, lo utiliza en su obra *Valor, agravio y mujer*, cuyo argumento recrea la historia de Leonor de Ribera, una joven seducida por un hombre que, bajo palabra de matrimonio, se deja seducir por un hombre que luego la abandona, y a quien ella localiza (disfrazada de varón) para matarle con su propia espada y vengar la afrenta.

Lola Luna, investigadora y editora del teatro de Ana Caro Mallén, encuentra en este personaje travestido de hombre que “Lo verdaderamente perturbador para ella es la rebelión contra un orden natural” (Luna, 1993, p. 38). Luna califica esta obra como una reinterpretación del principio aristotélico que establece que la virilidad es antinatural a la mujer (Luna, 1993, p. 39). María José Delgado remarca que, al vestirse como un hombre, doña Leonor exige que la tradición de servidumbre y dominación femenina sean reemplazadas. “La protagonista reclama el respeto debido como ser humano y se permite la libertad y las oportunidades que los hombres disfrutaban” (Delgado, 1998, p. 13), reflexión que Guadalupe Recinos matiza añadiendo que “Las palabras de la protagonista nos sugieren una dialéctica en la que identidad y diferencia, ser y parecer, son intercambiables y funcionan de acuerdo con el vestuario que esta lleve” (Recinos, 2002, p. 427). No es la única ocasión en que la autora defiende el derecho de la mujer a gozar de los placeres carnales, en su obra *El conde Partinuplés* también lo hace a través de su protagonista, la emperatriz Rosaura, que se niega a desposarse a pesar de que su pueblo se lo reclama hasta no encontrar a un hombre al que pueda conocer en la intimidad de la noche, para comprobar que será capaz de penetrarse con ella en el disfrute carnal.

En el teatro áureo escrito por mujeres no solo encontramos mujeres disfrazadas de varón, también hallamos hombres disfrazados de mujer, una situación excepcional para la época. El ejemplo más claro es la obra *El muerto disimulado*, de Ángela de Acevedo, nacida en Lisboa en la primera mitad del siglo XVII. En este texto, Lisarda, una de las protagonistas, se viste de hombre para reivindicar una libertad de movimientos y acción de la que carece por su condición de mujer. A su vez, su hermano Clarindo se viste de mujer. En el caso del travestismo de Clarindo, la acción carece de intencionalidad discursiva, atendiendo solamente a la necesidad de la trama argumental de que el joven, que ha sufrido un intento de asesinato, camufle su identidad.

“Ingredientes no le faltaban, un muerto que no lo es, una hermana disfrazada de hombre, un hermano disfrazado de mujer, anillos que cambian de mano, cartas, criados que hablan de más, equívocos... Es un planteamiento muy hábil,” (Doménech, 1999, p. 16).

Pero no es Ángela de Acevedo la dramaturga pionera en este recurso del travestismo masculino, sino una autora sevillana nacida hacia 1580, Feliciano

Enríquez de Guzmán, quien utiliza a dos hombres disfrazados de mujer en la primera obra de teatro de autoría femenina publicada en España, su Tragicomedia de los jardines y campos sabeos. Al contrario que en el caso de Acevedo, la obra de Feliciano, aparecida en 1624, sí posee una intencionalidad discursiva en el empleo del travestismo femenino con los hombres: la ejecución de un castigo por parte de las protagonistas femeninas. Clarinda, enojada por la arrogancia masculina de su esposo, le obliga a vestirse de mujer y a lavarse la cara en una fuente que le convierte en barbilampiño. El mismo castigo sufre uno de sus antiguos amantes, Belidoro. Con sus rostros despoblados de las barbas masculinas, los afeminados hombres son tomados por mujeres y perseguidos por un grupo de sátiros, Pan, Vertuno y Guasorapo, que los asedian sexualmente llegando a poner en peligro su integridad. A través de ese mundo al revés que construye la autora, se pone de manifiesto la vulnerabilidad de las mujeres en la época, y su continua exposición al acoso masculino.

Otro rasgo identifica a esta dramaturga, el cuestionamiento teórico de la preponderancia masculina en el arte literario. La autora protagonizó una sonada polémica con los autores de su época, a los que acusó abiertamente de no saber escribir. Defensora de la fórmula renacentista y enemiga de los dictámenes de la comedia escrita al estilo de Lope de Vega, Feliciano escribió un texto teórico en el que exponía sus ideas, la Carta Executoria de la tragicomedia de los jardines y los campos Sabeos. En él, criticaba a todos aquellos que se habían adscrito a la nueva moda, lo que le granjeó un duro y abierto enfrentamiento con los otros autores del que ella se defendió bravamente, alegando que la atacaban por ser una mujer escribiendo en un mundo de hombres.

“Critica las obras de su época por apartarse de las normas clásicas, y ensalza su Tragicomedia..., a la que considera la única merecedora del laurel de Apolo. El texto está escrito en tercera persona, supuestamente por Apolo. (...) En la carta ejecutoria, escrita en prosa, insiste en los mismos argumentos, ensalza su obra como la única de su tiempo que guarda las unidades clásicas y expresa la queja de verse atacada solo por ser mujer. (...) “Los poetas se querellaron contra ella y le pusieron demanda. Doña Feliciano se defiende bravamente. Ella dice que Apolo, poniendo en un lado de la balanza todas las comedias españolas escritas en los siglos XVI y XVII, y en la otra su Tragicomedia..., ‘Apolo le concede la corona de laurel a esta última’” (Hormigón, 1996, pp. 447-448).

El recurso del travestismo masculino volvería a ser utilizado años después por la prolífica sor Juana Inés de la Cruz, que realiza a través de él una subversión de valores en su obra Los empeños de una casa, en la que el criado Castaño, ataviado con ropas femeninas, es galanteado por el protagonista de la obra, don Pedro, que le confunde con una mujer e intenta seducirle. En el texto subyace un alegato a la igualdad entre hombres y mujeres en el plano de la libertad sexual. El criado Castaño (bajo la identidad de una mujer) anima a don Pedro a continuar con su asedio sexual y a poseer su cuerpo. Una de las investigadoras que ha profundizado en este recurso es Concepción Argente del Castillo, que considera que el reto para Sor Juana era difícil, una religiosa que demandara libertad sexual para la mujer en igualdad con el hombre, no era concebible en su época. ¿De qué artimaña se vale? Pone ese discurso en boca de un varón disfrazado de mujer. Pero sor Juana va mucho más allá, defendiendo el derecho a la libertad sexual incluso a favor de otros personajes femeninos de la pieza.

“Cuando el criado Castaño le pregunta a D. Carlos en *Los empeños de una casa* si no se enoja de encontrar a Leonor, su amada, en una casa extraña, D. Carlos le contesta que él está haciendo lo mismo, sin que eso le acarree ninguna censura” (Argente del Castillo, 2000, p. 26).

#### Conclusiones

En el artículo hemos analizado el discurso de las dramaturgas españolas del Siglo de Oro teniendo en cuenta el posicionamiento de su discurso frente a la sexualidad. Ese análisis ha partido de una contextualización general del fenómeno de la autoría femenina en la época, acotando específicamente el quehacer de las mujeres dentro de ella, y centrando el estudio en el subgrupo conformado exclusivamente por quienes de manera abierta y exprofesa abordaron la temática de la sexualidad.

Una de las conclusiones estriba en haber encontrado en esa prospección interesantes ejemplos que de manera frontal han reivindicado una libertad sexual y transgresoras visiones sobre este asunto que contravienen las normas y usos de la época. Feliciano Enríquez de Guzmán, Juana Inés de la Cruz, María de Zayas y Ana Caro Mallén son los ejemplos más claros.

Los métodos empleados por estas escritoras obedecen a un amplio abanico de estrategias, desde la formulación frontal y sin cortapisas hallada en *La traición* en la amistad de María de Zayas o en *El conde Partinuplés* de Ana Caro Mallén, obras en las que las mujeres defienden claramente ese derecho a su disfrute de la sexualidad en igualdad de condiciones con los hombres, hasta el caso de otras escritoras como Ángela de Acevedo que tamizan su discurso envuelto en una defensa más genérica de libertad de acción y movimiento para las féminas.

Llama la atención el empleo del travestismo femenino en todas ellas en una proporción muy superior al de sus compañeros escritores, y fundamentalmente el del empleo del travestismo masculino. Esta subversión de papeles es utilizada frontalmente por Feliciano Enríquez de Guzmán vinculada a un discurso más amplio de reivindicación del derecho al ejercicio de la escritura de las mujeres, y revestida de valentía en el caso de sor Juana Inés de la Cruz, que obligada por su condición de religiosa camufla su intencionalidad en boca de un personaje travestido de mujer, el criado Castaño.

Encontramos claramente en todas ellas una evidente intencionalidad de trasgredir y una búsqueda de espacios simbólicos de libertad en los que desenvolver sus propias existencias al mismo tiempo que sirven de modelos al resto de las mujeres.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Román, Carmen (2105). *El teatro como didáctica de la santidad. Diálogo que representaron las Carmelitas Descalzas de Toledo en la vela de la madre Ana de San José. Año de 1660. Medievalia* nº 18, 2, pp. 247-272.
- (2000) *Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII*, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Luciano García Lorenzo (ed.) Murcia: Universidad de Murcia y Festival de Almagro, 2000. pp. 257-266.
- Argente del Castillo, Concepción (2000). *La aportación de la mujer al imaginario femenino del siglo XVII*, en *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*,

- edición de Luciano García Lorenzo. Murcia: Universidad de Murcia y Festival de Almagro, pp. 15-46.
- Bravo Villasante, Carmen (1956). La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII), Madrid: Revista de Occidente.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1925). Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVIII. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos nº 8, octubre, pp. 461-470.
- Díez Borque, José María (2002). Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro. Madrid: El Laberinto, colección Arcadia de las Letras.
- Delgado, María José (1998). Las comedias de Ana Caro. Edición, estudio y notas, New York: Peter Lang.
- Doménech, Fernando (1999). La Margarita del Tajo que dio nombre a Santarem. El muerto disimulado. Edición de Fernando Doménech Rico. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Doménech, Fernando / González Santamera, Felicidad (1994). Teatro de mujeres en el Barroco. Introducción y edición de las obras: La traición en la amistad, de María de Zayas y Sotomayor; Entreactos de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos, de Feliciano Enríquez de Guzmán y La firmeza en la ausencia, de Leonor de la Cueva y Silva. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Escabias, Juana (2022). Dramaturgas del Siglo de Oro. Guía Completa. Madrid: Ediciones Antígona.
- García Lorenzo, Luciano (2000). Autoras y Actrices en la historia del teatro español. Murcia: Universidad de Murcia y Festival de Almagro.
- Gómez, José Antonio (2000). Historia visual del escenario. Madrid: La avispa.
- González Santamera, Felicidad (2000). Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente, en Autoras y actrices en la historia del Teatro Español, edición de Luciano García Lorenzo. Murcia: Universidad de Murcia y Festival de Almagro, pp. 49-79.
- Gorgas Bergés, Ana Isabel (2018). "Mujeres transgresoras en el Siglo de Oro español: la voz de María de Zayas y Sotomayor" en Martín Clavijo M., Martín Martín J.M. y García Pérez M.I. (coords.), pp. 139-151. En Mujeres dentro y fuera de la Academia, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Luna, Lola (1993). Valor, agravio y mujer. Edición crítica, Madrid: Castalia.
- Martínez, Cándida / Pastor, Reyna / Pascua, María José de la / Tavera, Susanna (2000). Mujeres en la Historia de España. (Enciclopedia Biográfica). Barcelona: Planeta.
- Martos, Juan / Moreno Soldevila, Rosario (2005). Rosvita de Gandersheim, Obras completas. Huelva: Universidad de Huelva.
- Mas i Usó, Pascual / Vellón Lahoz, Javier (1997). Literatura barroca en Castellón: María Igual (1655-1735). Obra Completa. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura.
- Ortuño Arregui, Manuel (2016). "Roswitha von Gandersheim, la escritora de la virtud". ArtyHum Revista de Artes y Humanidades, nº 21, Vigo.
- Recinos, Guadalupe. Autoras Teatrales Españolas del Barroco. Una aproximación a la obra dramática de Feliciano Enríquez de Guzmán, María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro Mallén y Leonor de la Cueva y Silva. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna, 2002.
- Rodríguez Adrados, Francisco (2005) Los arcanienses. Los caballeros. Las tesmoforias. La asamblea de las mujeres. Madrid: Cátedra.

- Ruano, Margarita (1690). *Vayle de los títulos de comedias*, de Margarita Ruano. Madrid, 30 de marzo de 1690. Manuscrito de 4 hojas en 4°. En la Biblioteca Nacional de España.
- Ruano, Margarita. *Baile de las posadas de Madrid*, de Margarita Ruano, 1692. Manuscrito de 7 hojas en 4°, de 1692. En la Biblioteca Nacional de España.
- Serrano y Sanz, Manuel (1903). *Apuntes para una Biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Rivadeneira.
- VVAA (1983) “La teoría: el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española*, III. Siglos de Oro: Barroco, al cuidado de Bruce W. Wardropper, pp. 322-328. Crítica: Barcelona,
- VVAA. *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. Dirigido por Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de Escena. Volumen I 1996, volumen II 1997, volumen III 2000 y volumen IV 2000.
- VIVES, Luis (1994). *De institutione feminae Christianae*. La formación de la mujer cristiana. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- ZAYAS, María de (1989). *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Edición de Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Castalia e Instituto de la Mujer.