



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

La subversión del género en los entreactos de la
Tragicomedia de los jardines y campos sabeos (1624) de
Feliciano Enríquez de Guzmán

Gender-Role Subversion in Feliciano Enríquez de
Guzmán's *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*
(1624) Interludes

Autora

M^a Asunción Espés Cosculluela

Directora

Dra. M^a Carmen Marín Pina

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y DEL TRABAJO

Septiembre 2019

RESUMEN

Estudiamos la figura de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, primera mujer española conocida que publica una obra de teatro, *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, en 1624. En su obra defendió, por un lado, su posición como escritora y mujer, y por otro, el respeto a las normas clásicas del teatro. En los entreactos que acompañan su obra, principal objeto de estudio de este trabajo, nos encontramos con unas protagonistas que, en un mundo carnavalesco, desafian y subvierten las normas de género de la España del XVII al ser mujeres activas, decididas y que optarán por un matrimonio poliamoroso; todo para, en el fondo, defender la libertad de las mujeres en el matrimonio y en la vida.

We study the leading character of Lady Feliciana Enríquez de Guzmán, First Known Spanish Woman who publishes a drama play, *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, in 1624. In her work she stands up for, on one side, her position as a writer and a woman, and, on the other hand, the respect for the classic rules of drama. In the interludes that accompany her work, which are the main object under study in this essay, we find three female protagonist who live in a carnivalesque world challenging and overthrowing gender rules in Spain XVII century being active and determined women who will choose a polyamorous marriage, in order to stand up for women's freedom in marriage and life.

ÍNDICE

1.	Introducción: justificación del tema, objetivos y metodología.....	p. 4
2.	Estado de la cuestión: paseo por una playa casi desierta.....	p. 6
3.	La construcción del género en la España del XVII.....	p. 13
4.	Las mujeres y el teatro español del XVII.....	p. 22
5.	Feliciano Enríquez de Guzmán: una dramaturga contracorriente.....	p. 25
5.1.	Datos biográficos.....	p. 25
5.2.	<i>La Tragicomedia de los jardines y campos sabeos</i> como obra global...p. 27	
6.	El concepto de autora a través de los paratextos de la <i>Tragicomedia</i>	p. 33
6.1.	El prólogo: versos para defender el clasicismo.....	p. 33
6.2.	La carta “A los lectores”: obra para la inmensa minoría.....	p. 38
6.3.	La “carta executoria”: mujer y autora ganadora del Laurel de Apolo....p. 40	
7.	La subversión de los entremeses de personaje en los entreactos de la <i>Tragicomedia</i>	p. 47
7.1.	Los entreactos de la <i>Tragicomedia</i> y el género de teatro breve.....	p. 47
7.2.	El matrimonio libre y poliamoroso.....	p. 51
7.3.	Las tres Gracias casaderas y sus pretendientes.....	p. 53
7.4.	Las tres Gracias Mohosas vs. Belidiana y Maya.....	p. 60
8.	Recursos para la subversión.....	p. 63
8.1.	El uso de la mitología.....	p. 63
8.2.	Los juegos del lenguaje.....	p. 66
9.	Conclusiones generales.....	p. 71
10.	Bibliografía.....	p. 72

1. INTRODUCCIÓN: JUSTIFICACIÓN DEL TEMA, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este Trabajo de Fin de Máster (en adelante TFM) estudiaremos la figura de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, la primera dramaturga española con obra publicada. Nuestro estudio se centra principalmente en dos de los entremeses que acompañan su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624), donde se produce una transgresión de las normas de género y que la presentan a ella como una revolucionaria. Esta autora sevillana, pionera al publicar su obra en 1624, ha sido silenciada e ignorada por el canon literario español durante siglos y no figura en los manuales e historias de la literatura. En las últimas décadas, gracias a la reivindicación del movimiento feminista de estudiar y visibilizar a las mujeres escritoras, se ha empezado a defender su figura, pero sin que todavía sea conocida por el público ni haya entrado en los manuales escolares. Así, a través de nuestro TFM, queremos mostrar, en primer lugar, quién fue doña Feliciana Enríquez de Guzmán y cómo, en su obra, centrándonos en los entreactos, y, en parte, también en su vida, subvirtió las normas de género vigentes en la España del siglo XVII.

Como dice Lillian S. Robinson, el establecimiento de lo que llamamos el “canon literario”, el conjunto de obras que se estudian y se consideran relevantes culturalmente, muchas veces ha sido un “acuerdo entre caballeros”¹, donde los hombres han tomado la decisión de qué obra entra y qué obra no, copando los espacios en los que esto se decide (publicaciones, universidades, congresos, premios literarios, etc.), con el resultado de la práctica invisibilización de las mujeres escritoras. Un canon literario por el que se podría pensar que “la calidad estética de las mujeres escritoras, y en particular de las hispanas, resulta ínfima y marginal”², como señala M^a Victoria Reyzábal, dado el escasísimo número de mujeres que entran en consideración³. Por ello, se puede afirmar que “entre los autores consagrados faltan ellas”⁴.

Para acabar con esta ignorancia, en las últimas décadas, la crítica feminista, tal y como explica Elaine Showalter⁵, se dedicó en una primera etapa a mostrar la misoginia de la práctica literaria en la historia; es decir, a estudiar las obras clásicas y ver cómo se presentaba a la mujer en la literatura de todas las épocas. En un segundo momento, al constatar que las mujeres habían sido

1 Lillian S. ROBINSON, “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”, en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 116.

2 M^a Victoria REYZÁBAL, *Canon literario y diferencia de género en la educación*, Madrid, Editorial La Muralla, 2012, p. 11.

3 En nuestra experiencia como docentes de instituto, podemos afirmar que los manuales de Eso y Bachillerato nombran a tres escritoras: Teresa de Jesús, Rosalía de Castro y Carmen Laforet.

4 M^a Victoria REYZÁBAL, *op. cit.*, p. 17.

5 Elaine SHOWALTER (ed.), *The new feminist criticism*, Londres, Virago Press, 1986, pp. 5-6.

también escritoras y que el canon establecido había silenciado a todas esas creadoras de todas las épocas, comenzó el esfuerzo por la recuperación y visibilización de estas mujeres olvidadas.

Con nuestro TFM queremos unirnos a esa visibilización de las mujeres escritoras y presentar y defender a la primera dramaturga española con obra conocida publicada, doña Feliciana Enríquez de Guzmán, porque, como dicen, por ejemplo, las profesoras Nieves Ibeas y M^a Ángeles Millán, se debe “visibilizar esta presencia silenciada” y “reconsiderar la historia”⁶. Creemos que es justo y necesario.

Por tanto, el objetivo general de nuestro TFM es:

- Reivindicar la figura de doña Feliciana Enríquez de Guzmán como pionera en el campo de la literatura dramática.

Como objetivos específicos, nos proponemos:

- Mostrar las claves de la construcción del género en la España del siglo XVII.
- Estudiar la obra de doña Feliciana, centrándonos en sus reivindicaciones como autora y mujer, atendiendo especialmente a los entreactos de la primera parte por considerarlos una de las partes más rompedoras o innovadoras de la obra, al mostrar mujeres activas, que llevan el peso de la acción y que deciden sobre su vida.
- Analizar los entreactos de la primera parte de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, para evidenciar su novedad en cuanto al tratamiento de la mujer.
- Comparar los personajes femeninos de los entreactos con las protagonistas de las dos partes de la *Tragicomedia*.

Para ello, hemos seguido la siguiente metodología de trabajo:

- Recopilación de las fuentes bibliográficas referidas tanto a la posición de la mujer en la España del XVII como a la literatura española del Barroco; ya de manera específica, lo publicado acerca de la autora. Esta labor la hemos realizado en la biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza y a partir especialmente de las bases de datos *Bibliografía de la literatura española desde 1980*, dirigida por Carmen Simón Palmer, y BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas)⁷.
- Lectura y análisis de la obra de doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Para ello hemos empleado la edición de Louis C. Pérez de 1988⁸, hasta la fecha la única edición disponible de la obra completa.

⁶ Nieves IBEAS, M^a Ángeles MILLÁN (ed.), *La conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997, p. 11.

⁷ <https://www.bieses.net> (última visita: 21-7-19)

Tras un breve estado de la cuestión, comenzaremos explicando las claves de la construcción del género en la España del XVII, para contextualizar nuestro estudio y entender por qué hablaremos de subversión del género en doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Seguidamente, comentaremos brevemente la relación de las mujeres con el teatro español del XVII, sobre todo desde el punto de vista de autoras. Después, ya nos centraremos en la figura de nuestra dramaturga, hablando primero de los datos biográficos que conocemos, para tratar después de su obra y sus paratextos, que nos brindan ya una primera imagen de la autora como una escritora rompedora por no decir que revolucionaria. En la parte central del trabajo, estudiaremos los dos entreactos de la primera parte de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, focalizando nuestra atención en la subversión que presentan desde el punto de vista del género, a partir del tema planteado y de sus personajes femeninos contrastados con los de la *Tragicomedia*. Este capítulo se cierra con el estudio de los recursos empleados para la subversión, en concreto con el uso burlesco de la mitología y el lenguaje. Por último, presentaremos unas conclusiones, donde recordaremos las ideas centrales de este TFM.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: PASEO POR UNA PLAYA CASI DESIERTA

En cuanto a la bibliografía, debemos comenzar destacando que doña Feliciana Enríquez de Guzmán es una autora casi desconocida, muy poco o nada nombrada en las Historias de la Literatura canónicas y apenas citada en los estudios de Filología Hispánica⁸. Como hemos comentado anteriormente, gracias a la reivindicación de la crítica feminista de sacar a la luz a las escritoras que han sido silenciadas por el canon literario hegemónico, en las últimas décadas esto ha ido cambiando y ya podemos encontrar más estudios e interés por su persona.

De inicio, decidimos investigar qué aparecía sobre nuestra autora en las Historias de la Literatura canónicas. Como en su momento indicaron M^a Carmen Marín Pina y Nieves Baranda Leturio, estos manuales han incidido “una y otra vez en las mismas autoras”⁹¹⁰, con un “desinterés total y absoluto por las escritoras”¹¹ hasta los últimos años, donde se ha visto una mejoría, aunque

8 Louis C. PÉREZ, *The Dramatic Works of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1988. Citamos siempre por esta edición, menos los entreactos, sin necesidad de remitir a nota.

9 Nosotras, licenciadas en Filología Hispánica y profesoras de Lengua Castellana y Literatura muy aficionadas al teatro áureo español, no habíamos oído hablar de esta autora. Fue gracias a nuestra directora del TFM que supimos de su existencia.

10 M^a Carmen MARÍN PINA, Nieves BARANDA LETURIO, “Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media-siglo XVIII). Una base de datos”, en Anthony Close (ed.), *Actas del VIII congreso de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro)*, Cambridge, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, p. 425. En el ámbito de la literatura áurea, tres son las que conforman el canon fijado en estas historias de la literatura: Teresa de Jesús, María de Jesús de Ágreda y María de Zayas.

las Historias de la Literatura siguen siendo “muy conservadoras e inmovilistas”¹². Comprobamos esto por nosotras mismas, tras consultar catorce manuales (quince, si contamos un suplemento de una de ellas), certificamos que solo tres nombran a doña Feliciana. A continuación, vamos a dar una relación de los manuales consultados en los que se encuentra totalmente silenciada:

- Díaz – Plaja, G. (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas. III. Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Vergara, 1968.
- Alborg, J.L., *Historia de la literatura española, volumen II, época barroca*, Madrid, Gredos, 1973.
- Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española, volumen II (Renacimiento y Barroco)*, Madrid, Taurus, 1982.
- Rico, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo 3 (Siglos de oro: Barroco)*, Barcelona, Crítica, 1983. Sí la nombra en el suplemento de 1992, pero no en el tomo primero.
- Wilson, E.M., Moir, D, *Historia de la literatura española 3: Siglos de Oro: Teatro*, Barcelona, Ariel, 1985.
- VV. AA., *Historia de la literatura española, volumen I, desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Valbuena Prat, A., *Historia de la literatura española, volumen III (siglo XVII)*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1992.
- Canavaggio, J. (dir.), *Historia de la literatura española, tomo III (siglo XVII)*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Alvar, C., Mainer, J.-C., Navarro, R., *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza editorial, 1997.
- Menéndez Peláez, J. (coord.), *Historia de la literatura española, volumen II: Renacimiento y Barroco*, León, Everest, 2005.
- Rodríguez Camacho, L., *Manual de historia de la literatura española, volumen I, siglos XIII al XVII*, Madrid, Castalia Universidad, 2009.
- Ruiz Pérez, P., *Historia de la literatura española, volumen 3, el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2010.

11 *Ibidem*, p. 429.

12 *Ibidem*, p. 433.

Se menciona, en orden cronológico, en el *Manual de literatura española* de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez de 1980¹³. Aquí nombran a doña Feliciana en dos ocasiones: en la primera, la citan como una de las defensoras de la poética clásica; y en la segunda, la mencionan como posible inspiración para doña Jimena, la protagonista de *El amor médico* de Tirso de Molina¹⁴.

El segundo manual que la registra es el primer suplemento al tomo tercero de la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico¹⁵. Este suplemento, de 1992, estuvo a cargo de Aurora Egido. Aquí, doña Feliciana aparece mencionada como defensora de la unidad de tiempo en el teatro.

El tercer manual que la cita es el de Pedro Ruiz Pérez, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*¹⁶. Solo la nombra como autora de obras cortesanas. En cambio, no la incluye en la *Historia de la literatura española 3, el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2010.

Dentro de lo que son manuales específicos de teatro, merece también mención el volumen *Autoras en la historia del teatro español*, dirigido por Juan Antonio Hormigón, que recopila a todas las autoras teatrales españolas conocidas entre 1500 y 1994. Doña Feliciana es presentada brevemente con un pequeño resumen y acercamiento a su obra¹⁷. Igualmente, nuestra autora también se registra en *Teatro español [de la A a la Z]*¹⁸, obra de Javier Huerta, Emilio Peral y Héctor Urzáiz, de 2005, con unos breves datos sobre su vida y su obra, con mención de su defensa de autora como mujer y su enfrentamiento con el ideario de Lope y la comedia nueva.

Ya centrándonos en la bibliografía específica, si seguimos un criterio cronológico, debemos empezar nombrando los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* de Manuel Serrano y Sanz¹⁹. En esta obra pionera, escrita entre 1898 y 1903, el profesor Serrano y Sanz reunió a las escritoras españolas de las que se tenía noticia entre 1401 y 1833. Se trata de un repertorio básico de

13 Felipe B. PEDRAZA, Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española, volumen IV: Barroco. Teatro*, Tafalla, Cénlit ediciones, 1980, pp. 104, 335.

14 Conociéndolo, no nos sorprende excesivamente que, ya en 1980, el profesor Pedraza, uno de los mayores especialistas en Lope de Vega y responsable durante años de las *Jornadas de teatro clásico* de Almagro, conozca a nuestra autora y la nombre. Probablemente llegó hasta ella a través de un texto de Lope que habla de una tal doña Feliciana Enríquez y que, erróneamente, se ha relacionado con nuestra autora.

15 Aurora EGIDO, Francisco RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo 3/1*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 166.

16 Pedro RUIZ PÉREZ, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia Universidad, 2003, p. 462.

17 Juan Antonio HORMIGÓN, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. I, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1996, pp. 445-456.

18 Javier HUERTA CALVO, Emilio PERAL VEGA, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, pp. 247-248.

19 Manuel SERRANO Y SANZ, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, tomo I, segunda parte, Madrid, Atlas, 1975. (1^a ed: 1898-1903)

consulta, en la que el historiador cita a nuestra dramaturga, dando los poquísimos datos que se tenían en este momento sobre ella²⁰ (a saber: escritora de origen sevillano, nacida en el último tercio del XVI, casada dos veces y autora de un único drama conocido y publicado). A su vez publica, por primera vez, un fragmento de la primera parte de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, tres de los cuatro entreactos y la carta executoria.

El estudio de Santiago Montoto y Sedas, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán*²¹, leído en 1914 en la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y publicado un año después, avanza en el conocimiento biográfico de la autora, aportando algún dato biográfico novedoso como el hecho de que nuestra autora vivió los últimos años con penurias económicas.

En 1988 encontramos el primer trabajo sobre la obra de doña Feliciana, que además es la única publicación moderna íntegra de su obra. Se trata de la obra de Louis C. Pérez *The dramatic works of Feliciana Enríquez de Guzmán*²², en la que presenta un estudio introductorio sin muchos datos novedosos respecto a Serrano y Sanz y a Montoto. Lo relevante de esta obra es que es la única edición completa de la obra de doña Feliciana, más allá de la edición original de 1624 y 1627.

En 1994 se publican exentos los entreactos a cargo de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech en la antología de dramaturgas barrocas *Teatro de mujeres del Barroco: María de Zayas, Feliciana Enríquez de Guzmán y Leonor de la Cueva*²³. En ella también hay una breve e interesantísima introducción que da unas claves muy acertadas para entender estas piezas de teatro breve.

Fernando Doménech, en 1999, presenta el trabajo “Feliciana Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca”²⁴, que ofrece un acercamiento a nuestra dramaturga con los pocos datos biográficos que se conocían en ese momento y un repaso a su obra y la defensa que hace de las normas clásicas.

20 *Ibidem*, pp. 356-358.

21 Santiago MONTOTO DE SEDAS, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán*, estudio leído en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 4 de diciembre de 1914, Sevilla, Imprenta de la Diputación Provincial, 1915, en: BIESES (Bibliografía de escritoras española), publicación web: <https://www.bieses.net/> (última visita: 18-5-19).

22 Louis C. PÉREZ, *op. cit.*

23 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA y Fernando DOMÉNECH (ed.), *Teatro de mujeres del Barroco: María de Zayas, Feliciana Enríquez de Guzmán y Leonor de la Cueva*, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

24 Fernando DOMÉNECH, “Feliciana Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca”, en Mercedes de los Reyes Peña (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, Almagro, 23 y 24 de julio de 1997, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Festival de Almagro, 1998, pp. 97-124.

También de 1999 es el trabajo en inglés de Ted E. McVay, “The use of mythology in Feliciana Enríquez de Guzmán's *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*”²⁵, que estudia el uso de la mitología en la obra de doña Feliciana y defiende que esa utilización es por la defensa que realiza nuestra autora de los preceptos clásicos y como muestra de sus conocimientos, sobre todo teniendo en cuenta su posición como mujer.

La única publicación que es propiamente un estudio de la obra de doña Feliciana se debe a M. Reina Ruiz²⁶, quien en 2005 publica *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco. Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. En ella encontramos una aproximación interdisciplinar (desde la sociología, el psicoanálisis, etc.) muy interesante a la obra de nuestra dramaturga, entendiendo monstruo como un símbolo de aquello que se sale de la normalidad, lo establecido, para referirse a su figura rompedora.

También de 2005 es un artículo de Julio Vélez-Sainz, “Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”²⁷, donde el autor analiza el empleo de la mitología dentro de la *Tragicomedia* como una alabanza política hacia el monarca, Felipe IV, y una crítica literaria hacia la comedia nueva de Lope que triunfaba en los escenarios.

Ya en 2006 tenemos un estudio de Pedro Conde Parrado y Cristina de la Rosa Cubo, “Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”²⁸, donde los autores muestran la excepcionalidad del caso de doña Feliciana como mujer, escritora, que muestra sus conocimientos desplegando todo un mundo mitológico tanto en la *Tragicomedia* como en los entreactos y los paratextos, centrándose en los entreactos de la segunda parte de la *Tragicomedia*.

En 2009 se publicó un artículo de Cristina de la Rosa, “Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciana Enríquez de Guzmán”²⁹, que estudia la “carta executoria” y cómo nuestra autora

25 Ted E. McVAY, Jr., “The use of mythology in Feliciana Enríquez de Guzmán's *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*”, en Valerie Hegstrom y Amy R. Williamsen (eds.), *Engendering the early modern stage. Women Playwrights in the Spanish Empire*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1999, pp. 139-150.

26 M. REINA RUIZ, *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco. Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, Nueva York, Peter Lang, 2005.

27 Julio VÉLEZ-SAINZ, “Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”, *Bulletin of the Comediantes*, 57/1 (2005), pp. 91-105.

28 Pedro CONDE PARRADO, Cristina DE LA ROSA CUBO, “Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”, en Susana Gil-Albarelos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 253-261.

29 Cristina DE LA ROSA, “Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciana Enríquez de Guzmán”, en Mª Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 197-206.

subvierte las normas de género en los entreactos, por lo cual nos ha sido un texto muy útil para la parte central de nuestro TFM.

De 2010 es un artículo de M. Reina Ruiz, “Cervantes, Góngora y Feliciana Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica”³⁰, donde la autora estudia cómo estos tres escritores fueron disidentes de la comedia nueva de Lope y por ello relegados del mundo teatral de éxito en la España de la primera mitad del XVII.

De 2011 es un trabajo en inglés de Rina Walthaus, “‘A garden of her own’: Feliciana Enríquez de Guzmán and her *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*”³¹, que estudia la defensa que hace de sí misma doña Feliciana y su condición de mujer autora en un mundo de hombres, y cómo lo afronta a través de la autoafirmación en sus conocimientos y su linaje, mostrándose como una voz disidente y subversiva de su tiempo.

En 2012 nos encontramos la obra definitiva en cuanto a la biografía de doña Feliciana se refiere. Se trata del estudio de Piedad Bolaños *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*³². Tras una exhaustiva investigación, redacta una biografía de nuestra autora que arroja luz sobre muchas sombras referidas a su vida. Poco tiempo antes, Bolaños había publicado un estudio sobre la biblioteca de Francisco de León Garavito y su influencia en doña Feliciana, información conseguida a través del testamento del letrado sevillano³³.

En el colectivo de 2015 *Perspectives on early modern women in Iberia and the Americas: studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz*, M^a Carmen Marín Pina llama la atención sobre el interés de doña Feliciana Enríquez de Guzmán por los libros de caballerías y las deudas que su *Tragicomedia* contrae con ellos³⁴.

30 M. REINA RUIZ, “Cervantes, Góngora y Feliciana Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica”, en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro; Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 929-936.

31 Rina WALTHAUS, “‘A garden of her own’: Feliciana Enríquez de Guzmán and her *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*”, en Anne Bollmann (ed.), *A place of their own. Women writers and their social environments (1450-1700)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 121-134.

32 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

33 Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Doña Feliciana Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito”, *Teatro de palabras*, 1 (2007), pp. 1-21.

34 M^a Carmen MARÍN PINA, “Feliciana Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías” en Adrienne L. Martín y M^a Cristina Quintero (eds.), *Perspectives on early modern women in Iberia and the Americas: studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz*, Nueva York, Escribana books, 2015, pp. 596-614.

Además de los estudios comentados, el interés por la dramaturga sevillana trasciende fronteras y una parte de su obra, en concreto los entreactos, se ha traducido recientemente al inglés, en 2016, en el colectivo *Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén and Sor Marcela de San Félix: Women Playwrights of Early Modern Spain*³⁵, editado por Nieves Romero - Díaz y Lisa Vollendorf. El trabajo va precedido por un interesante estudio referido a estas pioneras del teatro en España.

Así, vemos que nuestra autora ha interesado como *rara avis* dentro del panorama del teatro áureo español y que los estudios se han centrado en su biografía, en analizar el uso de la mitología o su posición como defensora de las normas clásicas, interesando más en un principio la *Tragicomedia* que los entreactos, a pesar del reconocimiento bastante unánime del valor de estos últimos. Lo que casi no se ha trabajado, menos en un caso, es el estudio de su obra desde una perspectiva de género, que es precisamente lo que queremos realizar en este TFM.

Por último, nos hemos preguntado también qué conocimiento hay de nuestra autora fuera del ámbito académico. Lo primero que debemos destacar es que en 2011, por ejemplo, la compañía Teatro del Velador puso en escena *Las gracias mohosas*³⁶, los entreactos de la primera parte de la *Tragicomedia*, en el Teatro Pavón de Madrid, cuando estaba como sede de la CNTC (Compañía Nacional de Teatro Clásico). No nos ha sorprendido especialmente, porque ese fue el momento en el que Helena Pimenta entró como directora de la CNTC, y con ella al frente se ha representado a María de Zayas o a Sor Juana Inés; siempre ha intentado dar visibilidad a las escritoras y ha conferido también un punto de vista feminista a las obras clásicas de Lope o Calderón³⁷. Esta representación fue muy bien acogida por la crítica, que alabó la novedad y la subversión del texto de nuestra autora. Así, en *El País* hablaron de “Esperpento del siglo XVII”³⁸, poniendo de relieve lo avanzado de la obra y estableciendo una conexión con el esperpento de Valle, algo que también hacen Felicidad González y Fernando Doménech en su edición de los entreactos³⁹. En *El Mundo* dijeron que era una “curiosa obra” con una “delirante historia”⁴⁰. En el *Abc* escribieron que era una “deliciosa y desvergonzada pieza” con “gusto por el delirio grotesco y el subrayado de los tintes

35 Nieves ROMERO – DÍAZ y Lisa VOLLENDORF (eds.), *Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén and Sor Marcela de San Félix: Women Playwrights of Early Modern Spain*, Toronto, Ontario, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2016.

36 Se puede visionar parte de la representación en los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=UtmWoGDXLS0> (última visita: 9-7-19)

<https://www.youtube.com/watch?v=EOIBU00xZxE> (última visita: 9-7-19)

37 Sobra recordar que su primer montaje como directora dentro de la CNTC fue *La vida es sueño* con Blanca Portillo como Segismundo, estrenada en Almagro en julio de 2012; y apoyó la revisión del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla que dirigió Blanca Portillo, en la que el protagonista interrumpía el final y decía al público: “¿Por qué seguís aquí, si soy un asesino, un violador, ...?” y que destruía el mito del don Juan.

38 https://elpais.com/cultura/2011/06/03/actualidad/1307052011_850215.html (última visita: 11-7-19)

39 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH, *op. cit.*, p. 180.

esperpénticos”⁴¹. O en la revista *Anagnórisis*, Antonio Guijarro-Donadiós habló de “espectáculo grotesco, transgresor y muy divertido”, “un verdadero espectáculo de mojiganga barroca y celebración carnavalesca”⁴². Todas estas críticas ponían de relieve la novedad, la transgresión, la subversión, la relación con lo grotesco y carnavalesco de los entreactos de nuestra autora que estudiaremos en el punto central de nuestro trabajo, y dejaron patente que la obra de doña Feliciana se puede poner sobre el escenario y tener éxito hoy.

Además, en 2013 se estrenó una obra llamada *Barrocamiento (Ellas se atrevieron)*, que recreaba la vida de María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz y doña Feliciana. Esta representación, que no pudimos verla en su momento pero que la hemos podido visionar gracias a la teatoteca del INAEM⁴³, coloca a las tres autoras, resucitadas, hoy en día. Cada una de ellas va contando episodios de su vida, donde se ponen de manifiesto las dificultades tan grandes a las que se tuvieron que enfrentar por el hecho de ser mujeres. Una obra en verso que busca la reivindicación de estas mujeres olvidadas, de las que se puede afirmar que doña Feliciana es la más desconocida de las tres, sin duda. Nos ha parecido una propuesta muy loable, pero falla en el rigor histórico en cuanto a nuestra dramaturga, al basar buena parte de lo que cuenta en una falsa relación de doña Feliciana con unos versos de Lope de Vega⁴⁴, que Piedad Bolaños ya ha demostrado totalmente ficticia.

En conclusión, se puede observar que doña Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española con obra impresa y hasta la fecha conocida, es una autora prácticamente ignorada en la Historia de la Literatura canónica; si bien, en las dos últimas décadas, con el esfuerzo de recuperación de autoras olvidadas, se le está comenzando a dar la relevancia que debería tener. Desde nuestro punto de vista, el paso más urgente para su recuperación es editarla, poner al alcance del público una edición fiable y asequible. Por todo esto, creemos que es muy necesaria una labor de visibilización como la que queremos hacer con nuestro TFM.

3. LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO EN LA ESPAÑA DEL XVII

El siglo XVII es una época caracterizada normalmente como “oscura” por las continuas crisis políticas, sociales y económicas. Una sociedad del denominado Antiguo Régimen donde el

40 https://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/10/andalucia_sevilla/1307706182.html (última visita: 11-7-19)

41 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2011/06/24/057.html> (última visita: 11-7-19)

42 [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/guijarro-donadios\(125-132\)resena_n7.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n7/guijarro-donadios(125-132)resena_n7.pdf) (última visita: 11-7-19)

43 <http://teatoteca.teatro.es/opac/#indice> (última visita: 11-7-19)

44 Lope de Vega, en la silva tercera de su *Laurel de Apolo* (1631), habla de una tal Feliciana Enríquez, que se fue a estudiar a Salamanca vestida de hombre, que se enamoró de un compañero de clase y que era poeta. Durante mucho tiempo se ha relacionado esto con nuestra dramaturga, dados los pocos datos biográficos que se tenían, pero hoy, con seguridad, se sabe que no era ella.

Rey absoluto tenía todo el poder y la población española estaba totalmente jerarquizada en estamentos: el rey, con la nobleza, en lo más alto de la pirámide; la Iglesia, diferenciando entre la alta jerarquía eclesiástica o alto clero y la base de la Iglesia, los curas y monjas, llamados bajo clero; el estamento militar; y, por último, el pueblo llano, que era la inmensa mayoría de la población, donde entraban los campesinos y campesinas, los artesanos y artesanas, etc. Como explicaremos más adelante, esta división estamental va a ser fundamental a la hora de entender la situación de las mujeres en la España del XVII.

Los reyes de la casa de los Austrias fueron sucediéndose (Felipe III [1598-1621], Felipe IV [1621-1665]) y cada uno de ellos fue dejando el gobierno en manos de sus validos, sin preocuparse de la situación que vivía el pueblo ni de las necesidades de gobierno del Imperio. Esto llegó a su límite con el último Austria, Carlos II (1665-1700), cuya inutilidad manifiesta dejó al antiguo Imperio Español muy mermado y murió sin descendencia, lo que llevó a la Guerra de Sucesión y la llegada al trono español de los Borbones con Felipe V.

España se convirtió en el país ejemplar de la Contrarreforma tras la celebración del Concilio de Trento (1545-1563), lo que magnificó la importancia de la Iglesia Católica y de la institución encargada del mantenimiento de la “moral”: la Santa Inquisición. Así, la Iglesia fue la que estableció los parámetros de lo “honrado” dentro de la sociedad; en otras palabras, difundió y fijó el comportamiento que debía regir para los hombres y las mujeres, que es en lo que nos vamos a centrar a continuación.

En la Edad Moderna, y por tanto en el siglo XVII que nos ocupa, existía un modelo de perfección humana para hombres y para mujeres; es decir, un patrón de comportamiento establecido por la Iglesia al que debían aspirar ambos y que obviamente, como iremos desgranando, es totalmente diferenciado. En esta búsqueda de la perfección, los hombres estaban mejor situados que las mujeres, porque se creía que las mujeres eran débiles, mucho más susceptibles de sucumbir al pecado, por lo que había que controlarlas⁴⁵. Estas ideas eran las que defendían, por ejemplo, el humanista valenciano Juan Luis Vives en *La formación de la mujer cristiana* (1528), Antonio de Guevara en *Relox de príncipes* (1529), Fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583), Gaspar de Astete en *Tratado del gobierno de la familia* (1597) o Juan de la Cerda en *Vida política de todos los estados de las mujeres* (1599).

Una idea fundamental es que se consideraba que el ser humano se componía de dos elementos: cuerpo y alma. Estos dos rasgos eran compartidos tanto por hombres como por mujeres; es decir, aquí no había diferencia⁴⁶. En torno a ello se suscitó un debate entre los que defendían biológicamente la inferioridad de la mujer y los que, basándose en la igual composición de cuerpo y

⁴⁵ Esta idea ya viene de la *Biblia* y de la imagen de Eva como mujer que sucumbe al diablo y supone la perdición de Adán, el hombre.

⁴⁶ Esta será una de las grandes diferencias con la Ilustración y la Edad Contemporánea, al poner entonces como base del ser humano la razón y defender que solo los hombres la tienen, por lo que las mujeres no deben dedicarse a cuestiones del ámbito público como gobernar, trabajar fuera de casa, etc.

alma de hombre y mujer, apoyaban la igualdad. Por ejemplo, Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), un texto que se suponía “científico”, dice:

Luego la razón de tener la primera mujer no tanto ingenio, le nació de haberla hecho Dios fría y húmeda, que es el temperamento necesario para ser fecunda y paridera, y el que contradice el saber; y si la sacara templada como Adán, fuera sapientísima, pero no pudiera parir ni venirle la regla, si no fuera por vía sobrenatural⁴⁷.

Así, Huarte de San Juan está justificando biológicamente, a partir de la teoría de los humores, la inferioridad de la mujer con una misoginia terrible, presentándolo como tratado científico. Frente a estas ideas, María de Zayas parece responderle en el prólogo “Al que leyere”, en sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1638):

Esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos (porque las almas ni son hombres, ni mujeres), ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?⁴⁸.

Esto es una muestra de cómo un grupo de hombres intentaban buscar un argumento biológico, científico, que justificara el rol inferior que la sociedad, comandada por la Iglesia, había impuesto a las mujeres, diciendo que su cuerpo tenía unas características inferiores a las de los hombres. Frente a estos argumentos biologicistas, algunas mujeres, como María de Zayas, respondieron expresando que si ambos, hombres y mujeres, estaban compuestos de cuerpo y alma, y el cuerpo tenía los mismos órganos vitales realizando las mismas funciones, ¿cómo podía sostenerse ese criterio?

Por último, antes de centrarnos en las diferencias de género, debemos tener claro que la sociedad española del XVII era la sociedad del privilegio, de la jerarquía, donde lo que importaba era el estatus, la clase social. La categoría social estaba por encima del género, lo que llevaba a lo que conocemos como “tolerancia con la excepción”: si una mujer pertenecía a la clase alta, se le permitía realizar cosas impensables para el resto de las mujeres. Esta idea la desarrolla, por ejemplo, Nerea Aresti, ejemplificándola con el caso de Catalina de Erauso, la “monja alfárez”, que pertenecía a una destacada familia y se escapó con 11 años del convento donde estaba recluida con vestimenta de hombre, combatió en América en el ejército español destacando por su valentía en la lucha, y tras 15 años de servicio el rey Felipe IV le otorgó una pensión y el papa Urbano VIII la recibió y le permitió mantener su vestimenta masculina. ¿Por qué se consintió? Demostró que, biológicamente, era virgen, algo esencial para la honra femenina; era un “híbrido” entre hombre y mujer, lo que

47 Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, Guillermo Serés (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989, pp. 614-615.

48 María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, p. 159.

causaba curiosidad; pero, también, como dice Aresti, por su clase social, porque en el siglo XVII “exceptions to prevailing gender norms met with more tolerance in privileged social circles”⁴⁹.

Comenzando ya con los ideales de género establecidos en la época, la sociedad se movía en torno a la institución del matrimonio y la familia, establecida por la Iglesia en la Edad Media para imponer un orden social. Tal y como explica Isabel Morant⁵⁰, el ideal de familia del siglo XVII trasladaba el modelo organizativo monárquico, donde, bajo una estricta jerarquía, el hombre tenía el papel activo y representativo, como la imagen de la familia en la sociedad, y la mujer tenía un papel pasivo y dependiente. La base de las ideas misóginas defendidas en la época llevaba a que todo en la familia girara en torno al *pater familias* o padre de familia⁵¹.

Las mujeres, dentro de la familia, debían desempeñar el papel de esposas, madres o hijas. La esposa, como defendían Fray Luis de León o Juan Luis Vives ya en el XVI, debía ser obediente al marido, sumisa y discreta, siendo siempre consciente de que los intereses y preocupaciones de su marido estaban muy por encima de los suyos. Debía saber encargarse de las cuestiones de la casa, acompañar a su marido y colmarle las necesidades que tuviera⁵².

Como explica Isabel Morant⁵³, si la mujer acataba sin rechistar estas normas como esposa y se sometía a la total voluntad del marido, todo era paz y concordia en el hogar. En cambio, si la mujer era insumisa y no seguía las normas, eso provocaba toda clase de desórdenes de comportamiento en el hombre. Así, se le echaba la culpa a las mujeres de todas las acciones reprobables masculinas.

Como madres, las mujeres debían educar a sus hijos e hijas en el catolicismo, preparando a los chicos para la vida como padres de familia y a las chicas, como futuras esposas obedientes y sumisas. La educación de los hijos e hijas era una obligación de la madre, por lo que ella era la responsable de cualquier desviación que surgiera. En el caso de las hijas, era fundamental el mantenimiento de la virginidad para conseguir un matrimonio honroso, y para eso se las debía tener controladas y vigiladas.

49 Nerea ARESTI, “The Gendered Identities of the ‘Lieutenant Nun’: Rethinking the Story of a Female Warrior in Early Modern Spain”, *Gender & History*, 19/3 (2007), p. 402.

50 Isabel MORANT (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina, volumen II: El mundo moderno*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 17.

51 La concepción de la superioridad del hombre sobre la mujer la defienden Juan Luis Vives o Fray Luis de León, en el XVI, como ya hemos comentado antes; pero estas ideas provenían de la Edad Media, y ya se empezaron a oír en la Grecia clásica del siglo V a.C.

52 Aquí entran las necesidades de carácter sexual, ya que se consideraba que el hombre, por su naturaleza, tenía que cubrir unas necesidades sexuales, y la esposa estaba obligada a proveer adecuadamente y en cualquier momento esos requerimientos.

53 Isabel MORANT (dir.), *op. cit.*, p. 45.

Las hijas debían obediencia a sus padres, sobre todo a su padre, y tenían que ser sumisas, serviciales, calladas, humildes y castas. Su finalidad principal era conseguir un casamiento honroso para su familia y formar entonces su propia familia. Como explica Isabel Morant⁵⁴, la virginidad de las jóvenes se vigilaba en la casa familiar, donde la muchacha debía vivir sin contacto con hombres e ignorando su sexualidad. Así, la obediencia y la sumisión al hombre se aprendía desde el nacimiento y se transmitía en la casa paterna.

La honra era el concepto social más importante en el siglo XVII. Para que se considerara honrada a una familia, las mujeres debían cumplir este ideal como esposas, madres o hijas. Así, la honra de la familia estaba en manos de las mujeres, ya que se basaba en la virginidad de las hijas ante el matrimonio y la fidelidad de la esposa, pero solo podía ser defendida y vengada por los hombres, por el padre de familia.

Esta idea de la honra familiar, basada en el comportamiento de las mujeres, podemos verla en numerosas obras de teatro de la época. Quizá, los dos casos más conocidos de la historia de nuestro teatro áureo son *Fuenteovejuna* (1619), de Lope de Vega, y *El alcalde de Zalamea* (1651), de Pedro Calderón de la Barca. En ambas, una mujer, soltera y virgen, es raptada y violada por un hombre poderoso; en la primera, Laurencia le recrimina a su padre que no la haya defendido, ya que era su obligación como padre de familia y guardián de la honra familiar; y en la segunda, Isabel le pide a su padre que acabe con su vida, ya que al ser violada ha deshonrado a la familia, y su hermano a punto está de matarla. Laurencia, en *Fuenteovejuna*, se expresa así:

Aún no era yo de Frondoso,
para que digas que tome
como marido, venganza,
que aquí por tu cuenta corre;
que en tanto que de las bodas
no haya llegado la noche,
del padre y no del marido,
la obligación presupone; [...]
¡Gallinas, vuestras mujeres
sufrís que otros hombres gocen! [...]
¡Vive Dios, que he de trazar
que solas mujeres cobren
la honra, de estos tiranos,

54 *Ibidem*, p. 44.

la sangre, de estos traidores!⁵⁵

Por otro lado, como decimos, los hombres eran los únicos que podían vengar la deshonra familiar. Esto quiere decir que una mujer no podía tomar la justicia por su mano si había sido deshonrada; tenía que ser su padre o su hermano el que llevara a cabo la venganza. Esto dio lugar a casos de mujeres que buscan recuperar la honra disfrazadas de varón. En el teatro áureo tenemos muchos ejemplos de esto, entre ellos el de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro, pero quizás el más representativo y conocido es *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, que comienza con Rosaura llegando al castillo con ropa y nombre de varón para buscar al hombre que la ha abandonado en el altar después de prometerle matrimonio, lo que ha causado la deshonra de la familia. Como mujer no puede restaurar la honra familiar, por lo que se hace pasar por hombre. Rosaura le explica su historia a Segismundo, y termina con estas palabras:

Mujer vengo a persuadirte
al remedio de mi honra,
y varón vengo a alentarte
a que cobres tu corona.

Mujer vengo a enternecerte
cuando a tus palabras me ponga
y varón vengo a servirte
cuando a tus gentes socorra.

Mujer vengo a que me valgas
en mi agravio y mi congoja,
y varón vengo a valerte
con mi acero y mi persona.

Y así piensa, que si hoy
como a mujer me enamoras
como varón te daré
la muerte en defensa honrosa
de mi honor, porque he de ser
en su conquista amorosa,
mujer para darte quejas,

55 Lope de VEGA, Cristóbal de MONROY, *Fuenteovejuna (dos comedias)*, Francisco López Estrada (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1991, pp. 137-139.

varón para ganar honras⁵⁶.

Centrándonos en las diferencias por estamentos, tal y como hemos comentado antes, este es un aspecto fundamental. Debido al tipo de sociedad imperante en España en el XVII, las diferencias entre las mujeres de las distintas clases sociales era notable. Las mujeres de clase social más alta eran, por un lado, las que se suponía que más debían respetar las normas de género. Como señalan Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser⁵⁷, tenían acceso a estudios que se consideraban “adecuados” para ellas, como podía ser la música, la danza y las lenguas.

Las jóvenes españolas pertenecientes a las clases altas y medias aprendían a leer y escribir. Las de clase más alta solían estudiar con profesores particulares y a las segundas les enseñaban sus madres o recibían formación en los conventos, donde muchas finalmente acababan profesando⁵⁸. Se recomendaban las lecturas de libros religiosos, para aumentar la piedad en ellas, pero no novelas, como ya hiciera Juan Luis Vives en *La formación de la mujer cristiana*. Se avisaba de la maldad de que leyeron, por ejemplo, novelas de caballerías. Las mujeres, en muchos casos, se saltaban estas normas, ya que se sabe que los libros de caballerías eran los favoritos de las féminas en el XVI y principios del XVII. En algunos casos se llegaba a aconsejar vetar estos libros para que las mujeres no se “salieran” del camino recto.

Lo que buscaba la familia para las hijas era conseguirles un casamiento adecuado. Estos matrimonios eran concertados por los padres, no por las jóvenes⁵⁹. Para ello, requerían tener una dote buena. A mayor dote, mejor iba a poder ser el casamiento y más honroso para la familia. Por ello, los matrimonios venían precedidos de negociaciones monetarias entre las dos familias⁶⁰. Después, esa dote era gestionada ya por el marido, responsable último y máximo de todas las cuestiones familiares. Esto era así en todos los estamentos.

Las mujeres de clase alta, como ya hemos comentado, eran las que, por otro lado, más acceso tenían a salirse de estos patrones de género sin ser por ello rechazadas por la sociedad. Si pensamos en las escritoras del XVII como doña Feliciana Enríquez de Guzmán o María de Zayas, ambas pertenecían a la baja nobleza, y ello les permitió tener cierta educación y acceder al ámbito público, vetado a las mujeres.

56 Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989, p. 175.

57 Bonnie S. ANDERSON y Judith P. ZINSEER, *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. 2, Barcelona, Crítica, 1991, p. 30.

58 *Ibidem*, p. 602.

59 Nuestra autora muestra esto, por ejemplo, en la primera parte de la *Tragicomedia*, donde vemos a una disgustada Belidiana porque su padre le impide casarse con el hombre que ama. También, como estudiaremos más adelante, doña Feliciana presenta todo lo contrario en los entreactos, donde realiza una reivindicación de la libertad de elección femenina en el matrimonio.

60 Bonnie S. ANDERSON y Judith P. ZINSEER, *op. cit.*, p. 30.

Respecto a las mujeres de clase media-baja, que era el porcentaje mayoritario, debemos recordar que la España del XVII era un país eminentemente rural y pobre. Aunque no hay cifras concretas, parece que la mayoría de estas mujeres no sabía leer ni escribir. Aquí debemos recordar que estas dos destrezas no van juntas; por ello, se tiene la impresión de que había más mujeres que sabían leer, algo que sí se consideraba “de utilidad”, que escribir, que se entendía que era algo de lo que las mujeres, y en general la clase baja de la sociedad, podían prescindir perfectamente.

Las mujeres de la clase baja trabajaban porque era una necesidad imperiosa para la familia. Muchas veces, si vivían en el campo, trabajaban en las labores campesinas junto a sus maridos; si residían en la ciudad, trabajaban en el taller de su marido, si era artesano; o podían trabajar como ama de cría, limpiadora, costurera, en cuidados de personas, etc.; oficios que se realizaban muchas veces dentro del propio hogar, porque recordamos que los talleres artesanos eran también la propia casa de la familia del artesano. Estos trabajos, en muchos casos, no se tienen contabilizados como economía de un país, y son fundamentales.

Dentro de las familias de clase baja, muchas veces se mandaba a las hijas a trabajar como criada en una casa con ocho años. En estos casos, la muchacha recibía techo y comida a cambio de sus servicios como criada; y al final de su estancia, que podía ser cuando tenía unos 20 años, la familia para la que había trabajado le daba una dote para que se pudiera casar. Como decimos, esta era muchas veces la solución que encontraban las familias de clase baja para que sus hijas pudieran tener una dote y se pudieran casar.

Si la dote no daba para conseguir un matrimonio honroso para la familia, o si eran varias hijas y se concentraba todo el dinero en la dote de la mayor, las jóvenes iban a un convento. Como explican Bonnie Anderson y Judith Zinsser⁶¹, en los conventos femeninos del XVII se encontraban grupos de mujeres muy heterogéneos, que estaban allí por motivos muy diversos. Algunas de verdad profesaban por sus creencias religiosas, otras estaban ahí obligadas por sus padres y otras ingresaban en el convento escapando de los matrimonios concertados por las familias.

Los conventos proporcionaron a las mujeres un ámbito en el que moverse con una cierta libertad sin tener que depender ni compartir lecho con un hombre. Esto dio muchos casos de monjas escritoras en el XVII, que seguían la estela de Teresa de Jesús, escritora mística del XVI que marcó un ejemplo para todas estas mujeres. La mayoría de ellas, como la santa abulense ya había hecho, escribían por mandato de sus confesores, para que explicaran las visiones religiosas que habían tenido o los sentimientos religiosos que profesaban⁶². Todas aspiraban a ser modelo de santa.

Así, hemos visto que una mujer, cuando llegaba a cierta edad, tenía que casarse, si tenía dote, o ingresar en un convento. Pero, ¿qué pasaba con las mujeres que se quedaban viudas? En

61 *Ibidem*, p. 605.

62 Este tema ha sido estudiado por la crítica. Véanse, entre otros, los trabajos de Isabelle Poutrin *Le voile et la plume: Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne* (1995) o Sonia Herpoel *A la zaga de santa Teresa, autobiografías por mandato* (1999).

estos casos, la Iglesia insistía en que debían mantener el máximo recato en su casa, dejarse ver poco y no levantar sospechas. En la mayoría de los casos, cuando una mujer se quedaba viuda pasaba a hacerse cargo del negocio de su marido. Conocemos muchos casos de impresoras o libreras que continuaron con el trabajo de sus difuntos maridos, y también de otros gremios en los que estos les daban permiso a las viudas para seguir con el taller. En general, los gremios no permitían mujeres en la mayoría de los casos; o no se les dejaba llegar a oficiales, en otros casos. Pero la realidad es que las mujeres trabajaban en los talleres con sus maridos, por lo que cuando se quedaban viudas solicitaban permiso para continuar con el taller, y solían dárselo.

La sociedad patriarcal española del XVII quería que las mujeres estuvieran siempre bajo el amparo y la supervisión de un hombre, por lo que las viudas era algo que desconcertaba bastante. Por ello, la Iglesia insistía tanto en que las viudas debían mantenerse en su casa, encerradas, y ser vistas lo menos posible. La sociedad quería que las mujeres estuvieran encerradas y supervisadas, y las viudas podían ir en contra de eso, ya que ya no estaban bajo el mandato del marido que las mantenía en el hogar.

Por último, vamos a hablar de las mujeres que estaban fuera de estas normas de género. Había mujeres que estaban fuera de los márgenes de la sociedad. Como explica Mary Elizabeth Perry⁶³, las que no seguían estas normas masculinas vagaban en los límites de la respetabilidad, moviéndose entre el ostracismo y la integración. Dentro del ámbito de las mujeres que rompieron los códigos de conducta sexual, encontramos mujeres procesadas por adulterio o fornicación, y prostitutas. Como recuerda Isabel Morant⁶⁴, la infidelidad de la esposa era considerada uno de los pecados femeninos más graves. El adulterio femenino obligaba al marido a terminar el matrimonio y “desechar” a su esposa. Frente a esto, el adulterio masculino también era pecado, pero mucho más leve, y en ningún caso se planteaba que una mujer pudiera repudiar a su marido por esto. Por lo tanto, se ve claro algo esencial: los criterios morales no eran los mismos para los dos性os.

En el caso de la prostitución, lo que se hizo en las ciudades fue regularla y obligarlas a estar en burdeles, en lugar de en la calle. Se consideraba que la prostitución era “un mal necesario” para que los hombres jóvenes o los maridos que no conseguían lo que querían de sus mujeres en el ámbito sexual se desfogaran, ya que se entendía que los hombres, por naturaleza, tenían unas “necesidades sexuales” que debían cubrir. A pesar de esto, como dice Mary Elizabeth Perry⁶⁵, las prostitutas encarnaban la máxima depravación femenina por “traicionar” el modelo de mujer “virgen y santa” difundido por la Iglesia.

También encontramos a las mujeres sanadoras, “hechiceras” o “brujas”, igualmente al margen de la sociedad y perseguidas por la Santa Inquisición. Desde tiempos remotos, las mujeres

63 Mary Elizabeth PERRY, *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 17.

64 Isabel MORANT (dir.), *op. cit.*, p. 44.

65 Mary Elizabeth PERRY, *op. cit.*, p. 52.

habían aprendido a realizar curas en casa con lo que hoy llamaríamos “medicina natural”. En la Edad Moderna se empezó a sospechar de esas mujeres que dispensaban remedios naturales y que habían aprendido de sus madres o abuelas. Todo esto proviene de la idea que había difundido la Iglesia de la mujer como un peligro para el hombre porque tenía unas capacidades que podían “volver loco” al varón, y por eso había que mantenerla atada en casa y vigilada. Estas sanadoras empezaron a ser mal vistas y perseguidas por la Iglesia y la sociedad en general. En un paso más de esta locura en la que se pensaba que las mujeres tenían “poderes” que podían utilizar contra los hombres, estaban las tachadas de “brujas”. Se conocen varios autos de fe de la Santa Inquisición durante la Edad Moderna de “brujas”, mujeres a las que se acusaba de echar males de ojo, causar lluvias, la destrucción de ganado, etc. Normalmente, eran representadas como mujeres malvadas, feas, peligrosas, etc.

En otro ámbito, en los márgenes de la sociedad, se encontraban las beatas. Las beatas eran mujeres que decidían dedicar su vida a la religión y realizar voto de castidad, pero en su casa; es decir, tomaban la opción de vivir una vida religiosa sin entrar en un convento, bajo una comunidad. Al principio, se consideraban mujeres santas, piadosas, que tenían una especial conexión con Dios. Pero esto fue cambiando, ya que la Iglesia se dio cuenta de que eran mujeres libres, que salían y entraban y no se sometían a ningún control masculino. Por ello, se fueron difundiendo ideas negativas sobre ellas, hasta que la Iglesia decidió obligarlas a ingresar en un convento.

En definitiva, en este punto hemos visto las diferencias existentes en cuanto al género en la España del XVII, cómo la sociedad estaba dirigida por unos ideales de comportamiento femenino y masculino marcados por la Iglesia donde las mujeres estaban sujetas a los hombres (padre, marido, hermano y confesor), y donde las mujeres, como dice Isabel Morant⁶⁶, no tenían ni las mismas expectativas ni las mismas posibilidades de desarrollo personal que los hombres.

4. LAS MUJERES Y EL TEATRO ESPAÑOL DEL XVII

La relación de todas estas mujeres con la cultura fue muy diversa. En relación con el teatro, las mujeres fueron espectadoras, actrices, empresarias y, unas pocas, escritoras. El teatro era, en el siglo XVII, el gran espectáculo de masas. Los corrales de comedia, desde la apertura del Corral del Príncipe en Madrid, comenzaron a proliferar desde el último cuarto del siglo XVI por todas las ciudades españolas. Con ellos triunfaba una forma de hacer teatro, el llamado “arte nuevo”, instaurado por Lope de Vega y normativizado en su *Arte nuevo de hacer comedias* publicado en 1609.

Las mujeres de todas las clases sociales participaban como espectadoras. Las de clase social más baja estaban en la cazuela, una estancia del corral que era exclusiva para las mujeres. Si eran de

66 Isabel MORANT (dir.), *op. cit*, p. 14.

clase media y se podían permitir gastar más dinero, podían estar en los aposentos con compañía masculina. Igualmente, también podían ser actrices, cómicas⁶⁷. En el último cuarto del siglo XVI, durante un breve espacio de tiempo, la Santa Inquisición y todos los moralistas detractores del teatro consiguieron que se prohibiera a las mujeres actuar. Enseguida se dieron cuenta de que, entonces, eran los hombres caracterizados de mujeres los que tenían que hacer los papeles femeninos, y eso podía llevar a algo peor, la sodomía. Ante esto, se decidió permitir a las mujeres que actuaran, pero con unas condiciones: debían estar casadas con un actor de la compañía. Esto no impidió que muchos de esos moralistas de la época que intentaban acabar con el teatro acusaran a estas actrices de ser “todas prostitutas disimuladas”⁶⁸, con el supuesto consentimiento de su marido. En muchas ocasiones, eran estas mismas actrices las que ponían en pie junto a su marido la obra, por lo que también eran empresarias e incluso directoras de escena.

Los moralistas también intentaron prohibir el uso de prendas masculinas en las mujeres que subían a las tablas, pero esto sabemos a ciencia cierta que no se cumplió, porque tenemos muchos ejemplos de personajes femeninos travestidos, como los ya citados de Leonor (*Valor, agravio y mujer*) y Rosaura (*La vida es sueño*). El propio Lope de Vega, en el *Arte nuevo de hacer comedias*, lo alaba porque gusta al vulgo. Dice el poeta:

Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho⁶⁹.

Como vemos, para Lope no es ningún problema que en la obra las damas se vistan de hombre para, por ejemplo, vengar su honra o pasar desapercibidas. Esto se convirtió en un recurso típico del teatro áureo, que, como señala Teresa Ferrer Valls, tenía una doble función: por un lado, erótica para los espectadores masculinos y, por otro lado, una función transgresora “por lo que suponía de inversión de papeles”⁷⁰.

67 Todos estos datos sobre las compañías, actores y actrices, contratos, etc., que se daban en los Siglos de Oro en España están siendo estudiados por el grupo de investigación teatral DICAT, dirigido por Teresa Ferrer Valls, y se ha materializado en la herramienta DICAT (Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español). Página web: <https://dicat.uv.es/index.php> (última visita: 9-7-19).

68 Teresa Ferrer Valls, “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en Sonia Mattalía y Milagros Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995, p. 98.

69 Lope DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2016, p. 95.

70 Teresa FERRER VALLS, “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en Mercedes 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, nº5, 1998, p. 21.

El ámbito más complicado de todos fue el de la escritura. Nuestra dramaturga, doña Feliciana, fue la primera mujer en publicar una obra de teatro, en 1624. Ella abre la nómina de dramaturgas, integrada por María de Zayas y Sotomayor, más conocida por su faceta como novelista, pero también autora de la pieza teatral manuscrita *La traición en la amistad*. Le sigue la sevillana Ana Caro de Mallén, una escritora de oficio, amiga de la anterior, y autora de autos sacramentales escritos por encargo y de dos comedias, *El conde Partinuplés* (publicada póstumamente en 1653) y *Valor, agravio y mujer* (de esta conservamos dos manuscritos, uno del XVII y otro del XVIII, en la Biblioteca Nacional, y dos sueltas, sin año, pero que se pueden circunscribir en la segunda mitad del XVII). También, Leonor de la Cueva y Silva, autora de la obra manuscrita *La firmeza en el ausencia*. En el ámbito conventual, donde la práctica teatral era habitual, pues las religiosas componían piezas para representar en diferentes festividades⁷¹, destaca sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega y Micaela Luján, de la que se conservan seis obras teatrales bajo el título *Coloquios espirituales*. A estas añadimos a Sor Juana Inés de la Cruz, que escribió dos comedias para entretenimiento de las monjas y de los Virreyes de México, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, y a la lisboeta Ángela de Azevedo, de la que se conservan tres comedia impresas: *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, *El muerto disimulado* y *Dicha y desdicha del juego y devoción de la virgen*, de finales del XVII o principios del XVIII. A esta nómina se pueden sumar las autoras que dicen tener obra teatral, pero no la conservamos, como Mariana de Carvajal, Juana Josefa Meneses, condesa de Ericeira, o Leonor Menezes Noronha, que escribía bajo el seudónimo de Laura Mauricia⁷². No tenemos ningún conocimiento de dramaturgas anteriores al siglo XVII, lo que indica que las mujeres se adentran como autoras en este mundo a principios del XVII, cuando el teatro ya se consolida como espectáculo de masas. Como indica Nieves Baranda, “solo a partir del segundo decenio del siglo XVII se comprueba que las mujeres también quieren su propio hueco como autoras dramáticas”⁷³.

Como podemos observar, es un grupo pequeño, ¿por qué? Como sostiene Teresa Ferrer Valls⁷⁴, aquí confluyen varios factores: muchas obras estaban manuscritas, sin ser publicadas, algo que era muy habitual en el ámbito teatral, lo que favorece su desaparición por el paso del tiempo; la idea de que las mujeres debían estar en casa, calladas, sin estudiar y preocupándose solo de su

71 Este aspecto lo ha estudiado, entre otros, Valerie Hegstrom en su artículo “El convento como espacio escénico y la monja como actriz: montajes teatrales en tres conventos de Valladolid, Madrid y Lisboa”, en Nieves Baranda Leturio y Mª Carmen Marín Pina (eds.), *Letras en la celda. Cultura escrita en los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2014, pp. 363-376.

72 Para todo este panorama, véase Nieves BARANDA, “Las dramaturgas del siglo XVII”, en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del siglo de oro*, Barcelona, Anthropos, Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, 2004, pp. 21-28; y Teresa FERRER VALLS, “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en Sonia Mattalia y Milagros Aleza (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 91-108.

73 Nieves BARANDA, art. cit., p. 21.

74 Teresa FERRER VALLS, art. cit., pp. 91, 92, 97, 98.

marido y sus hijos repercutió enormemente en el desarrollo artístico y cultural de las mujeres como creadoras; además, a esto se suma el hecho de que el teatro tenía un grupo de moralistas en contra, que atacaban los espectáculos y a todos los responsables de los mismos, lo que haría que las mujeres quisieran alejarse de ese mundo.

En definitiva, hemos visto que las mujeres estuvieron presentes en todos los ámbitos teatrales en el XVII; como espectadoras, actrices, empresarias y, finalmente, como dramaturgas. Este último ámbito fue el más complicado debido a la situación social de la mujer, entre otros factores. A pesar de todo, hubo un grupo de autoras valientes, decididas y, en algunos casos, sabemos que exitosas, que rompieron los estereotipos femeninos de la época y se adentraron en un mundo de hombres, y de las que conservamos un pequeño número de obras. De entre ellas, vamos a estudiar a la primera con obra publicada conocida, doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

5. FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN: UNA DRAMATURGA CONTRACORRIENTE

5.1. Datos biográficos⁷⁵

Doña Feliciana Enríquez de Guzmán nació en Sevilla en 1569, cerca del 12 de julio, día de su bautizo. Hija de Diego García de la Torre y María Enríquez de Guzmán. Su madre pertenecía a una familia noble y su padre se dedicaba a gestionar el patrimonio de la familia. El matrimonio tuvo cuatro hijos: tres niñas y un niño. Nuestra autora era la mayor de los hermanos. Después, vinieron su hermana Carlota, que nació en 1575; Rodrigo, nacido en 1580; y Magdalena, nacida en 1584. Carlota y Magdalena fueron monjas⁷⁶, ingresaron en el convento de Santa Inés de Sevilla; Carlota, poco antes de enero de 1595 y Magdalena, en 1605. El único varón, Rodrigo, parece que murió muy joven, seguramente al ir a América a intentar hacer fortuna. Todos ellos aparecerán en los preliminares de su obra.

Su infancia transcurrió entre su casa de Sevilla en el barrio de San Vicente, primero, y de Santa María, después y una casa de verano que tenían, con una huerta. Parece que sufrieron estrecheces económicas, porque el padre tuvo que alquilar parte de la casa de verano y los cambios de casa en Sevilla fueron, probablemente, por cuestiones económicas. En 1604 se sabe que sus padres ya habían muerto y desde 1605 doña Feliciana se encargó del patronato y obra pía de Isabel Núñez Farfán, tía de la abuela de doña Feliciana, Inés Sánchez Farfán. El cometido de los patronatos y obras pías era gestionar unos bienes para una finalidad social y piadosa, buscando la

75 Para este apartado, todos los datos están tomados de Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*

76 Como luego veremos, a ellas les dedica su obra *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*.

salvación del alma del patrono. En el caso de la obra de Isabel Núñez, se encargaba de proporcionar dote a muchachas que no tenían recursos para que así pudieran casarse o entrar en el convento⁷⁷. Doña Feliciana, como patrona de esta institución, recibía una paga anual y desde la muerte de su padre hasta el final de su vida, nuestra autora estará ligada a esta institución.

Doña Feliciana tuvo un primer intento de matrimonio, con don Juan de Avellaneda. Como explica Piedad Bolaños⁷⁸, no se sabe qué le llevó a tomar la decisión de casarse ni se sabe por qué se rompió el compromiso posteriormente. Finalmente, contrajo matrimonio con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán el 12 de junio de 1616 en Sevilla, que seguramente estaba emparentado con don Francisco Farfán de los Godos, el otro patrono, junto con doña Feliciana, de la obra pía de Isabel Núñez Farfán. Parece que don Cristóbal era un hombre de gran capacidad económica y más mayor que doña Feliciana; de hecho, cuando se casaron, él llevaba más de quince años viudo. Piedad Bolaños lo define como: “liberal, rico, modesto de portes, muy religioso, mujeriego, cariñoso y agradecido”⁷⁹. Este matrimonio duró poco, ya que don Cristóbal falleció tres años después, en 1619. Desde el momento de su muerte, nuestra autora quedó también al cargo de gestionar la herencia de su difunto marido.

El nueve de octubre de 1619⁸⁰, unos meses más tarde del fallecimiento de don Cristóbal, doña Feliciana se casó de nuevo con el que parece que había sido y fue el gran amor de su vida⁸¹: don Francisco de León Garavito. Es bastante probable que ya se hubieran conocido de jóvenes y se hubieran enamorado entonces. La familia León Garavito era una familia hidalga de Sevilla muy bien situada socialmente. Don Francisco estudió Cánones en Salamanca y era abogado de la Real Audiencia de Sevilla. Fue autor de dos obras: *Arbitrio del desempeño de Su Majestad y conservación y aumento de la grandeza de Su Monarquía de España e Información en derecho por la purissima y limpissima concepción de la siempre Virgen Madre de Dios, y señora nuestra, concebida sin mancha, ni deuda de pecado original*, ambas publicadas en Sevilla en 1625.

Durante su matrimonio, don Francisco se encargó de gestionar los bienes familiares, incluidos los de la obra pía de Isabel Núñez Farfán y el primer marido de doña Feliciana. Se puede intuir que el matrimonio fue muy feliz, con una perfecta simbiosis entre ambos, durante los casi diez años que duró. No tuvieron descendencia, algo que no sorprende mucho si tenemos en cuenta que los dos rondaban los 50 años cuando se casaron. Fue un matrimonio en la madurez, afortunado

77 Como ya hemos comentado en el segundo apartado, para entrar en el convento también se debía pagar una dote.

78 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, pp. 120, 128.

79 *Ibidem*, p. 134.

80 Esta fecha es la misma fecha en la que está firmada la *Tragicomedia*, lo que respalda algo que explicaremos más adelante: la *Tragicomedia* es una dramatización y un homenaje a su historia de amor con León Garavito. Ella sería Maya y su marido, Clarisel.

81 El hecho de que era un amor de hace tiempo lo afirman los dos biógrafos de doña Feliciana: Santiago MONTOTO, *op. cit.*, p. 14; Piedad BOLAÑOS, *op. cit.*, p. 153.

y deseado, parece. Don Francisco falleció el 28 de febrero de 1629. De su testamento, resulta muy interesante la biblioteca de más de 100 títulos que poseía, y en la que encontramos obras que parece que pudo leer nuestra autora y servirle de inspiración y aprendizaje para su escritura, como el *Orlando furioso* de Ariosto, las *Metamorfosis* de Ovidio, *Don Quijote de la Mancha* y las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, así como obras de Lope y Góngora⁸².

Ya viuda, doña Feliciana tuvo que hacerse cargo de la gestión de su herencia, más lo que le había quedado de su primer marido y la obra de Isabel Núñez. A partir de aquí, lo que se sabe es que sus últimos años fueron de penurias económicas y físicas. En 1640 ya se había quedado ciega y no podía firmar los documentos, y su situación económica era muy precaria. ¿Cómo llegó a esta coyuntura? De acuerdo con Piedad Bolaños, lo más probable es que nos encontremos ante una mala praxis de los hombres en los que había delegado para llevar estos asuntos⁸³.

Doña Feliciana mandó redactar su último testamento el 23 de abril de 1643. Se sabe que murió entre esa fecha y el seis de diciembre de 1644, día en el que su albacea firmó una entrega de bienes. Como explica su biógrafa⁸⁴, no conocemos la fecha exacta de su muerte porque no se ha conservado el libro de registro de las defunciones en la parroquia de San Esteban de Sevilla.

5.2. La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* como obra global

Nuestra dramaturga es autora de una única obra conocida, *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. La *Tragicomedia* consta de dos partes, cada una con cinco actos, cinco coros para ser cantados al inicio de cada acto y dos entreactos para representar después del segundo y del tercer acto. Además de esta obra, solo se conocen las dos décimas dedicadas a “La purísima concepción de la virgen María” publicadas en el libro de su marido, Francisco de León Garavito, *Información en derecho por la purissima y limpissima concepción de la siempre Virgen Madre de Dios, y señora nuestra, concebida sin mancha, ni deuda de pecado original*, impreso en Sevilla en 1625.

Como explica M^a Carmen Marín Pina⁸⁵, nuestra autora comenzó los trámites para poder imprimir la obra en Lisboa el 14 de noviembre de 1623. Finalmente, el 9 de septiembre de 1624 ya

82 Piedad Bolaños ha realizado un detallado estudio de la biblioteca de León Garavito, que está descrita en su testamento, en la biografía de nuestra autora y, de manera más concreta, en: Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Doña Feliciana Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito”, *Teatro de palabras*, 1 (2007), pp. 1-28.

83 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, p. 237.

84 *Ibidem*, p. 253.

85 M^a Carmen MARÍN PINA, art. cit., p. 608.

tuvo los permisos para llevarla a imprenta. Así, la primera parte fue publicada por primera vez en Coimbra en 1624, en la imprenta de Jacomo Carvallo; y la segunda en Lisboa, en la imprenta de Pedro Crasbeeck, también en 1624⁸⁶. Después, hubo una reedición en 1627 de las dos partes, la primera parte en la imprenta de Gerardo de la Viña y la segunda en la de Pedro Crasbeeck, publicada en Lisboa. Gerardo de la Viña decidió aprovechar la portada de la edición de 1624, por lo que las dos partes serían reeditadas en su imprenta⁸⁷.

Especialmente interesantes resultan los paratextos que acompañan la edición, en concreto las dedicatorias (a sus hermanas, su cuñado, dos antepasados, todos relacionados con su familia), varios sonetos, una especie de caligrama que reproduce el nombre de Francisco de León Garavito en todas las direcciones, diez coros, un prólogo, una “carta executoria” y una carta a los lectores. Es llamativo que no aparecen versos laudatorios de otros autores, práctica habitual de la época, sino que es ella misma la que los compone atribuyéndoselos a los protagonistas de la obra, Clarisel y Maya, igual que hizo Cervantes en *El Quijote*, con los sonetos prologales puestos en boca de Dulcinea y otros personajes⁸⁸. Todo ello ya nos indica algo esencial: se va a escudar en su linaje para comparecer públicamente, para justificar su osadía como mujer escritora, dramaturga y además defensora de los preceptos clásicos. Esta idea se culmina con el hecho de que en las dos portadas aparece el escudo de su familia, como orgullo y representación visual de esa dinastía a la que pertenece y que la autoriza para su empresa.

Lo primero que queremos dejar claro es que parece seguro que ella se encargó de toda la edición; “preparó su obra para la publicación”⁸⁹ y corrió con los gastos junto con su marido. Esto se intuye porque en el testamento de don Francisco de León Garavito, donde aparece detallada su biblioteca, nombrá que tiene 440 ejemplares de la *Tragicomedia*. Esto, como dice Piedad Bolaños, es una muestra de que “eran propietarios de la edición de la obra”⁹⁰.

Además, este es uno de los poquísimos casos en los que nos encontramos todos los textos que formarían parte de la representación de la obra teatral. En la primera mitad del XVII, el teatro, como ya hemos comentado, se convirtió en el gran espectáculo de masas. Ir a una representación teatral en el XVII suponía estar cuatro o cinco horas; la gente iba con su comida a entretenérse y pasar buena parte del día. En una representación había, entre cada acto de la comedia, unos entremeses, bailes, jácaras, etc., para que el escenario no estuviera nunca vacío y la gente no se

86 El hecho de que salieran de dos imprentas distintas puede ser porque el impresor encargado de la edición, Gerardo de la Vinha (o Viña), decidiera repartir el trabajo, aunque se distribuyeran conjuntamente, como comenta: M^a Carmen MARÍN PINA, art. cit., p. 608.

87 *Ibidem*, p. 608.

88 Esta es la primera vez que aportamos un punto de conexión entre doña Feliciana y Cervantes, pero veremos que no es el único. Nuestra dramaturga lo había leído y lo admiraba muchísimo.

89 M^a Carmen MARÍN PINA, art. cit., p. 608.

90 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, p. 223.

aburriera⁹¹. Bueno, pues es algo realmente extraordinario que nos encontremos una obra de teatro publicada junto a los entreactos que se representaban. Muchas veces, los entremeses ni siquiera eran del mismo autor que la comedia. La excepcionalidad de esto lo apunta, por ejemplo, M. Reina Ruiz⁹².

Lo siguiente que llama la atención es que la obra la publicara en Portugal⁹³. Louis C. Pérez⁹⁴ da tres posibles explicaciones: por un lado, que nuestra autora tuviera algún conocido en Portugal o confiara más en los impresores portugueses; por otro lado, pudo ser consecuencia de las leyes de impresión tan restrictivas que hubo en Castilla entre 1625 y 1635, lo que probablemente hizo que los impresores de Sevilla tuvieran muchísimo trabajo y ella decidiera publicar en otro sitio para no tener que esperar; o, como tercera opción, que los impresores de Sevilla no quisieran imprimir la obra porque iban a sacar poco beneficio, ya que estaba orientada a un público minoritario culto. Cualquiera de los motivos nos parece plausible.

Como ya hemos comentado, la obra tuvo una segunda edición en 1627, en Lisboa. ¿Qué cambió entre la primera y la reedición? Louis C. Pérez⁹⁵ dice que en la impresión de 1627 se añaden tres textos fundamentales y que analizaremos un poco más adelante: el prólogo al inicio de la primera parte de la obra, y la “carta executoria” y la carta a los lectores al final de la segunda parte de la *Tragicomedia*. Esto parece que no es cierto, porque, como explica M^a Carmen Marín Pina⁹⁶, hubo diferentes estados de la edición de 1624 y Pérez trabajó con un texto incompleto, sin estos paratextos, que sí tiene un ejemplar hallado en Toledo. Así, estos preliminares ya estaban en la edición de 1624. Del cotejo entre ambas ediciones se deduce que “ha borrado el registro de su escritura, ha reducido sensiblemente la presencia de su firma y ha eliminado varias referencias caballerescas”⁹⁷. Es decir, quita pasajes, o los cambia, para intentar que la obra sea más fácil de representar; y el hecho de eliminar referencias caballerescas, como dice M^a Carmen Marín Pina⁹⁸, puede tener que ver con el hecho de que en 1627 los libros de caballerías ya estaban desfasados,

91 Debemos recordar que el público era ruidoso y muy poco respetuoso; si no les gustaba la obra, no dudaban en tirar comida podrida y gritar. De todos, los más escandalosos y de los que dependía que la obra tuviera éxito eran los mosqueteros, los hombres de bajo escalafón social que estaban en la zona frente al escenario, lo que hoy es el patio de butacas, normalmente de pie aunque podía haber bancos en las esquinas para entradas más caras.

92 M. REINA RUIZ, “De orgía y bacanal a sátira política: entreactos de la segunda parte de *Los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”, *Bulletin of the comediantes*, 57/1 (2005), p. 107.

93 Debemos recordar que en 1624 Portugal pertenecía al Imperio español.

94 Louis C. PÉREZ, *op. cit.*, p. 26.

95 *Ibidem*, p. 8.

96 M^a Carmen MARÍN PINA, art. cit., pp. 608-609.

97 *Ibidem*, p. 609.

98 *Ibidem*, p. 610.

pues ya hacía veintidós años de la publicación de la primera parte del *Quijote* de Cervantes, el libro cuyo objetivo era acabar con la máquina mal fundada de los libros de caballerías.

La obra, la *Tragicomedia*, está fechada el nueve de octubre de 1619. Nuestra autora termina así: “Fin de la Tragicomedia los jardines y campos sabeos, que acababa doña Feliciana Enríquez de Guzmán, en Sevilla en nueve de Octubre de 1619”⁹⁹ (p. 258). Esta fecha es la del día de su boda con don Francisco de León Garavito, por lo que parece claro, como veremos, que la obra tiene mucho de autobiográfico y es un homenaje a su historia de amor con su segundo marido. Pero la obra, como ella misma cuenta al final de la primera parte de la *Tragicomedia* en la primera edición, la de Coimbra, la escribió entre 1599 y 1619, en distintos periodos:

Comenzada desde veinte y cuatro de Marzo, hasta veinte y tres de Mayo de mil y quinientos y noventa y nueve: Y continuada desde seis de Noviembre de mil seiscientos y uno, hasta cuatro de Enero de mil y seiscientos y dos. Y proseguida en la segunda parte desde diez y seis de Julio hasta veinte y nueve de Septiembre, y cuatro, y seis de Octubre de mil y seiscientos y diez y nueve: y acabada en nueve del mismo mes, y año, por Doña Feliciana Enríquez de Guzmán (p. 174).

Así, podemos deducir que la primera parte de la *Tragicomedia* la escribió entre 1599 y 1602, siendo una mujer soltera con una destacable educación; y la segunda parte la compuso en unos tres meses, de julio a octubre de 1619, fecha de su boda con León Garavito y que, como veremos, respalda el hecho de que la segunda parte dramatice su propia historia de amor. Todo esto, como indica Fernando Doménech¹⁰⁰, muestra que la *Tragicomedia* fue fruto de una elaboración dilatada en el tiempo y, sobre todo, de una revisión continua por parte de doña Feliciana.

Pero, ¿de qué trata la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*? La primera parte comienza con la llegada de Clarisel, príncipe de Esparta y Micenas, y Beloribo, su escudero, a Saba, a la corte del rey Belerante, a los llamados Jardines y campos sabeos de su reino. Aparecen con los nombres falsos de Criselo y Lisdanso por un conflicto que tuvieron con el rey en el pasado. Los dos buscan conseguir el amor de Belidiana y Clarinda, en medio de numerosas pruebas caballerescas que van a tener que pasar e historias secundarias protagonizadas por personajes mitológicos. Esta primera parte termina con el reconocimiento de Clarisel y Beloribio y la promesa de amor por parte de las dos damas, en medio de la celebración de la boda de Orfeo y Eurídice. Ese final con la boda de Orfeo y Eurídice ya es un mal presagio para ese amor de Belidiana y Clarisel, tal y como se verá en la segunda parte¹⁰¹.

99 Para las citas de la *Tragicomedia* y de los paratextos, como ya hemos dicho, vamos a emplear la edición de Louis C. Pérez. Hemos actualizado la ortografía para facilitar la lectura.

100 Fernando DOMÉNECH, art. cit., p. 103.

101 Decimos que es un mal presagio porque en el mito de Orfeo y Eurídice, tras la muerte de Eurídice, Orfeo baja a los infiernos a buscarla, y consigue con sus cantos que le permitan volver al mundo de los vivos siempre y cuando no se vuelva a mirarla hasta el momento en que salgan de los infiernos. Cuando están a punto de salir, Orfeo se vuelve y Eurídice desaparece para siempre. Así, nos está anticipando un mal final para el amor de Clarisel y Belidiana. Además, Clarisel tiene un sueño premonitorio que también anticipa su amor desgraciado con Belidiana.

La segunda parte comienza ocho años después de donde se quedó la historia. Reaparecen Clarisel y Beloribo en el mismo espacio, Saba, pero han sido abandonados por las princesas Belidiana y Clarinda. Tal y como auguraba el final de la primera parte, la historia de los amores de Belidiana y Clarisel ha terminado mal. Ahora buscan el amor de Maya y Hesperia. Tienen a los dioses de su parte, pero no a los padres de las princesas, que desconocen las intenciones de los dos caballeros. Finalmente, la obra concluye con las bodas de Clarisel con Maya y Beloribo con Hesperia. Así, vemos que se trata de una comedia o tragicomedia de tema caballeresco-mitológico, que evidencia la afición de la autora por los libros de caballerías y por la mitología. A ello suma un componente autobiográfico, pues a través de esta historia de amor caballeresca recrea sus amores con su segundo marido.

Como decimos, esta segunda parte es un claro homenaje a su historia de amor con León Garavito. Así lo comenta Fernando Doménech¹⁰², por ejemplo, entre otros; pero es más que evidente, como ya se ha dicho, porque fecha esta segunda parte el día de su boda, nueve de octubre de 1619; y porque ella misma lo dice y se identifica con Maya, y a su marido con Clarisel, en estos versos previos a la segunda parte:

Este Gótico Cartel
Que veintiséis letras tiene,
En todas solo contiene,
El nombre de Clarisel.
Es de Maya Ramillete
De esta segunda parte
De flores, que le reparte,
Seiscientas sesenta y siete (p. 182).

El cartel del que habla en el primer verso citado es el calígrafo que encierra el nombre de Francisco de León Garavito, ya comentado, en todas las direcciones que se lea, 667 veces. Así, el cartel muestra el nombre de Clarisel, que es León Garavito. Por otro lado, dice que es Maya la que lo realiza, la que se lo dedica, como un ramillete de flores; así, Maya es doña Feliciana, que homenajea su historia de amor con León Garavito.

Además, la primera estrofa del prólogo de la primera parte, fechado en marzo de 1624, también nos indica que la obra cuenta sus amores, dejándonos entender que se conocieron de jóvenes, se enamoraron, pero tuvieron que separarse, hasta que ya de adultos se reencontraron:

De dos amantes, que en sus tiernos años
Se amaron, y adoraron con invidia,

102 Fernando DOMÉNECH, art. cit., p. 105.

Y emulación de muchos enemigos,
Desde el primer instante, en que se vieron,
Y en el mismo en sus almas dulcemente
Con recíproco amor se transformaron;
Aunque ella se mudó, y a el que fue firme,
Remuneró el muy Alto con ventajas (p. 43).

Esta historia de la imposibilidad de casarse de jóvenes, quizá por la negativa del padre de doña Feliciana, nos deja muchas preguntas, pues, como dice Piedad Bolaños: “Si fue el amor de su vida, ¿por qué no se casó con don Francisco nada más morir su padre? ¿Por qué intentó casarse, antes, con otro? ¿Por qué se casó, efectivamente, después con otro, y no lo hizo con don Francisco hasta la tercera oportunidad?”¹⁰³ Interrogantes que nunca tendrán respuesta.

La *Tragicomedia* está dedicada a sus hermanas, Carlota y Magdalena, que eran monjas en el convento de Santa Inés de Sevilla. En su dedicatoria, les dice a sus hermanas que la segunda parte, la de los amores de Maya y Clarisel, sí que les atañe (es su historia y ellas son sus hermanas):

[...] tócaos la segunda, en la cual se celebran los sólidos, y constantes Amor, y Contraamor del mismo Clarisel, y de vuestra española Maya, a quien este nombre quiso dar su claro, y verdadero ejemplo de firme, y leal amante; [...] la historia tan verdadera, cuanto peregrina, sucedida en los Campos Elíseos de nuestra Andalucía (p. 176).

Así, vuelve a decir que la historia de amor de Maya y Clarisel es la suya con León Garavito, y que Saba, el lugar donde sucede, es su Andalucía. Además, como explica M. Reina Ruiz¹⁰⁴, también se ve en los dos sonetos que aparecen en los textos preliminares de la segunda parte, “De Clarisel a Maya” y “De Maya a Clarisel”. En el primero, Clarisel dice en el primer verso del segundo terceto: “(O Maya Feliciana) en jaspes Parios” (p. 180); y el segundo soneto termina con el verso: “Oy te da Feliciana por recambio” (p. 180). Como vemos, es más que evidente la parte de homenaje y autobiografía de la obra, sobre todo de la segunda parte, ya que doña Feliciana lo deja claro en distintos sitios.

La obra, como decimos, está dedicada a sus hermanas monjas, con una preciosa dedicatoria al inicio de la primera parte donde les dice que les manda la obra “para que la celebréis y representéis dentro de vuestro recogimiento con vuestras amigas” (p. 176), lo que no deja de ser significativo, dado el sentido profano de la obra, para unas monjas cuyo teatro es religioso. Además, al inicio de la segunda parte se encuentra una dedicatoria a don Lorenzo de Ribera Garavito, hermano de Francisco de León Garavito, al que ella trata como “hermano por afinidad” (p. 178). Este texto es muy interesante porque relaciona su linaje, y el de su marido León Garavito, con la

103 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, pp. 62-63.

104 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 107.

estirpe de dos de las siete doncellas mártires de Simancas¹⁰⁵, Leonor Garavito y Mariana de Guzmán. Esta relación con la leyenda de las siete doncellas de Simancas también lo nombra Atlante en la segunda parte de la *Tragicomedia*¹⁰⁶.

Todo esto, en definitiva, nos deja ver que doña Feliciana no solo homenajea su historia de amor con Francisco de León Garavito, sino que, con la obra, quiere mostrar un orgullo de linaje, en algunas ocasiones con elementos inventados, llegando a presentar una genealogía “disparatada”, como dice M. Reina Ruiz¹⁰⁷. Este es un aspecto muy interesante que se extrae de los paratextos: ella se escuda en su linaje para autorizarse, para presentarse ante los lectores, colocando en la misma portada de la edición el escudo de su familia.

6. EL CONCEPTO DE AUTORA A TRAVÉS DE LOS PARATEXTOS DE LA *TRAGICOMEDIA*

En este punto, tras haber presentado la *Tragicomedia*, vamos a estudiar los tres paratextos centrales de la obra de doña Feliciana: el prólogo, la carta “A los lectores” y la “carta executoria”¹⁰⁸. De ellos se extrae, en último término, un concepto de autora segura de sí misma, que se protege de los ataques que recibe como mujer, escritora y defensora de los preceptos clásicos, escudándose en su linaje y en una muestra abrumadora de conocimientos de los clásicos grecolatinos a través del uso de la mitología. Una pionera en un mundo de hombres que no pide perdón, porque está segura de su valía, merecedora del Laurel de Apolo, a la vez que es consciente de que está sola.

6.1. El prólogo: versos para defender el clasicismo olvidado

Centrándonos ya en los tres paratextos que más nos interesan, vamos a comenzar por el prólogo a la primera parte, fechado “en Sevilla primero de marzo de 1624” (p. 45) y escrito en

105 Según cuenta la leyenda, a finales del siglo VIII el rey astur quiso agradecer a Abderramán I su ayuda entregándole cien doncellas para su harén, de las que Simancas tenía que dar siete. Pocos años después, ese tributo fue cambiado por dinero, hasta que Abderramán II exigió otra vez mujeres. Ante esto, las siete doncellas de Simancas que habían sido escogidas como tributo decidieron cortarse las manos para que el califa no las quisiera. Se puede leer la leyenda, por ejemplo, en esta noticia: <https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-conoce-historia-siete-doncellas-simancas-20160805125337.html> (última visita: 30-6-2019).

106 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, pp. 108-109.

107 *Ibidem*, p. 110.

108 Los paratextos pueden consultarse transcritos en la web de BIESES: <https://www.bieses.net>. (ultima visita: 21-7-19)

verso. Ya hemos comentado los primeros versos, donde se ve esa relación entre su historia de amor con León Garavito y la de Maya y Clarisel. Más adelante, ya tenemos la primera vez que nuestra dramaturga se presenta como la primera en España que ha preservado las normas clásicas:

Cree nuestra poeta, que ella ha sido
La primera de todos en España,
Que imitando a los cómicos antiguos
Propiedad ha guardado, arte, y preceptos
De la antigua comedia; y que ella es sola,
La que el Laurel a todos ha ganado;
Y ha satisfecho a doctos el desseo,
Que tenían que ver una, que fuesse
Comedia propriamente, bien guardadas
Sus leyes con rigor; porque hasta ahora
Ni se ha impresso, ni ha visto los teatros (p. 43).

Esta es una de las cuestiones centrales de doña Feliciana: se va a presentar como la única que mantiene las normas del teatro clásico, griego y romano, en la España del primer cuarto del XVII, en la que ha triunfado totalmente la fórmula de Lope de Vega, la comedia nueva. Lope, en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), defiende un teatro que le da al público lo que busca, sin importar seguir lo establecido en el teatro clásico grecolatino de las tres unidades, y dice (vv. 40-48):

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
[...] y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto¹⁰⁹.

Con los preceptos se refiere a la regla de las tres unidades clásica: la unidad de tiempo (la acción debe transcurrir en un máximo de 24 horas), la unidad de espacio (la obra debe desarrollarse en un único espacio) y la unidad de acción (la obra debe tener una única acción principal). Lope va a defender que lo importante es que el público se entreteenga (“como las paga el vulgo”), sin necesidad de mantener estas reglas, o la separación de géneros, o la división en cinco actos, que es algo que defiende la preceptiva clásica y que también va a romper Lope. Éste va a ser el teatro que

109 Lope de VEGA, *op. cit.*, pp. 86-87.

triunfa en la primera mitad del XVII en España. La realidad es que, como dice M^a Rosa Álvarez Sellers¹¹⁰, esta nueva preceptiva teatral va a atenuar la influencia clásica en favor de un teatro popular adaptado a los tiempos, pero no va a ignorar a los clásicos.

Frente a esto, doña Feliciana se presenta ya en el prólogo como la primera en España que, en medio de este éxito arrollador de público de la comedia nueva de Lope, va a publicar una obra que mantiene los preceptos clásicos. Dice que ha escrito su obra “imitando a los cómicos antiguos”, por lo tanto, siguiendo estas normas del teatro grecolatino. Y que, así, frente al “vulgo” que aplaude a Lope y la comedia nueva, ella ha hecho felices a los “doctos”, es decir, a los sabios, a los estudiosos, permitiéndoles poder disfrutar de una comedia que mantiene el estilo clásico. Defiende que por ello ha ganado el “Laurel”, el premio, en referencia a la “carta executoria” que analizaremos más adelante. Destacamos también ese adjetivo “sola”, porque creemos que representa muy bien cómo se siente: ella es un oasis en el desierto, en tanto mujer como dramaturga que defiende los preceptos clásicos.

Aquí debemos hacer, no obstante, una aclaración: una cosa es lo que defiende nuestra autora y otra es lo que hizo. Doña Feliciana se presenta como la defensora de las formas clásicas teatrales, pero la realidad es que su obra no cumple las tres unidades: la *Tragicomedia* cumple la unidad de espacio (se desarrolla en los jardines de la corte de Saba) y la unidad de tiempo (no pasa de las 24 horas en las dos partes, aunque transcurren ocho años entre una parte y otra); pero no mantiene la unidad de acción, ya que la obra es una amalgama de tramas y subtramas que hacen muy complicadas tanto su representación como su lectura. Esto es una muestra de algo que desarrollaremos más adelante: en doña Feliciana hay una dualidad clarísima, defiende una cosa pero le sale otra; compone la *Tragicomedia* pero se salta todas las normas del decoro en los entreactos que estudiaremos más adelante. Este es uno de los aspectos geniales de su personalidad, a nuestro parecer.

A continuación, en el prólogo enumera toda una serie de inexactitudes históricas, de lugares, que ha visto en las obras de la comedia nueva (“y llega a Roma / El bravo Cid Ruy Díaz” -p. 44-) y critica los cambios de escenario continuos (“el Teatro / ya es sala, ya jardín, ya plaça, y calle” -p. 44-). Tras esto, habla del tratamiento de la unidad de tiempo, criticando cómo se ve en un mismo acto una boda y, después, “a los hijos luego saca de quattro, diez y veinte años; / y junta sin poética licencia / unos siglos con otros” (p. 44).

Más adelante, critica la división en tres actos, que se había convertido en lo habitual en la comedia nueva, frente a la división clásica en cinco actos, y que ella va a mantener (“haciendo que sean ciento / los que deben ser solo cinco actos” -pp. 44-45-)¹¹¹.

¹¹⁰ M^a Rosa ÁLVAREZ SELLERS, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997, p. 211.

¹¹¹ Como explica el profesor Felipe Pedraza en su edición crítica del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope, ya citada, la división en cinco actos viene de la *Poética* de Horacio, pero la realidad es que la división en tres actos que se hizo habitual fue perfectamente acogida por los estudiosos de la época de Lope; y en el momento de escribir doña

Así, ella se erige en defensora de una causa que estaba perdida en ese momento: el mantenimiento de los preceptos clásicos en el teatro (las unidades de tiempo y lugar, la división en cinco actos, ...). Por todo esto, pide para sí el reconocimiento:

¿Qué yedras, qué laureles, qué guirnaldas,
si me oyessen Timolos, y no Midas,
No podría esperar? ¿Qué honor, y aplauso?
Este espero; y ahora que del Magno
Felipe visitada (dulce Patria)
Te veo, aunque de passo, me contento
Con solo verlo a nuestra acción atento (p. 45).

Estos últimos versos del prólogo encierran dos aspectos para comentar: el primero, la petición expresa de su reconocimiento, luego otorgada en la “carta executoria”, por haber escrito una obra que mantiene los preceptos clásicos en medio del triunfo de la comedia nueva de Lope. Esto es algo totalmente novedoso: una autora, mujer, exigiendo para sí un reconocimiento, en lugar de excusarse por escribir. Lo tradicional entre los autores, como lo estipulaba la retórica, era la “falsa modestia”; se presentaban como ignorantes, buscando la *captatio benevolentiae*, el favor del público, pidiendo que fueran comprensivos con sus múltiples errores. Esto era habitual en la Edad Media, como muestra Gonzalo de Berceo en el siglo XIII, y ya decayó en los Siglos de Oro entre los escritores masculinos. En el caso de las mujeres, lo que tenemos es que directamente se disculpán por tener la osadía de escribir, como es el caso de Santa Teresa en su *Vida*, donde explica que se ha atrevido a contar su vida porque su confesor así se lo ha pedido, y pide perdón a los lectores por este atrevimiento y por su ignorancia (que, obviamente, no era tal). Frente a esto, doña Feliciana dice que ella merece todos los laureles, que ella es única en su género, y que lo que va a ofrecer nadie lo ha hecho antes en España. Como dice M^a Carmen Marín Pina, “defiende con altivez la calidad de su obra y su condición de autora”, y se muestra “como una escritora segura de sí misma”¹¹².

La otra cuestión que aparece en estos últimos versos del prólogo es el tema de la dedicatoria real y la posible o no representación de la obra. Aquí, nuestra autora realiza una dedicatoria al rey, Felipe IV. Como recuerdan Fernando Doménech¹¹³ o Piedad Bolaños¹¹⁴, el monarca Felipe IV visitó

Feliciana, parece que nadie ponía en duda la conveniencia de la división en tres actos. En: Lope DE VEGA, *op. cit.*, p. 369.

112 M^a Carmen MARÍN PINA, art. cit., p. 596.

113 Fernando DOMÉNECH, art. cit., pp. 115-118.

114 Piedad BOLAÑOS DONOSO, “Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24”, en Piedad Bolaños Donoso, Aurora Domínguez Guzmán, Mercedes De Los Reyes Peña (coords.), *Geh hin und lerne: Homenaje al profesor Klaus Wagner*, II, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 471-490.

Sevilla durante los meses de febrero - marzo de 1624, coincidiendo con la época de cuaresma y semana santa. Aunque en esa época no había representaciones teatrales, parece que el Rey pudo disponer de un permiso, una bula, para que pudieran realizarse representaciones teatrales en su honor, tanto en Sevilla como en el coto de Doñana, que visitó, tal y como explica Piedad Bolaños¹¹⁵. Así, es posible que la obra se representara ante el Rey en esa visita, pero no existe testimonio preciso alguno.

En su visita a Doñana, parece que hubo cuatro representaciones teatrales ante el Rey¹¹⁶, pero no sabemos qué obras se escenificaron. Para Fernando Domènec, “La tentación de imaginar que la comedia representada en Doñana fue la *Tragicomedia* de Feliciana Enríquez de Guzmán es muy grande”¹¹⁷; él considera que es “muy verosímil” que la obra se representara ante el monarca en esa visita de 1624¹¹⁸. Frente a la opinión de Fernando Doménech, Piedad Bolaños defiende que es más probable que se llevara a escena en 1619 en Lisboa¹¹⁹, cosa que ayudaría también a explicar que la obra se publicara ahí; y dice claramente: “no estoy de acuerdo con la idea de que hubiera podido ser respresentada ante Felipe IV durante su estancia sevillana en 1624 por varias razones pero, entre otras, porque difícilmente se imprimía una obra antes de su representación”¹²⁰. Así, la respuesta a las preguntas: ¿se llegó a representar la *Tragicomedia* ante el Rey Felipe IV en 1624? o ¿Se llegó a representar alguna vez de manera pública?, no parece que la vayamos a encontrar. Seguiremos con la duda de si se llevó a escena en alguna ocasión o no.

Relacionado con esta visita del monarca, Julio Vélez-Sainz sostiene que doña Feliciana realiza en la *Tragicomedia* una alabanza a Felipe IV, queriéndose relacionar también con la escuela clásica del sevillano Juan de Mal Lara. Este elogio lo materializa a través de la identificación del Rey con el dios Apolo, que aparece en diversos momentos de la obra y que en la “carta executoria” le otorga el laurel a nuestra dramaturga¹²¹. Se sabe que a Felipe IV “desde su nacimiento se le identificó con la figura de Apolo”¹²², por lo que no cuesta aceptar esta idea. Además, la fecha del prólogo a la primera parte y de la “carta executoria”, 1 de marzo de 1624, es el día en el que se celebró la entrada del monarca en Sevilla. Escribiendo esta alabanza al Rey con motivo de su llegada a la ciudad andaluza se relacionaría también con el autor que se encargó de las

115 *Ibidem*, p. 475.

116 *Ibidem*, p. 484.

117 Fernando DOMÉNECH, art. cit., p. 116.

118 *Ibidem*, p. 118.

119 Piedad BOLAÑOS DONOSO, art. cit., p. 486.

120 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, p. 227.

121 Julio VÉLEZ-SAINZ, art. cit., p. 94.

122 *Ibidem*, p. 96.

celebraciones en la entrada de otro Habsburgo, Felipe II, en 1570, Juan de Mal Lara, defensor de la escuela clásica, que enlaza con la defensa del clasicismo de nuestra autora¹²³.

A continuación, vamos a analizar los otros dos textos extradramáticos, la carta “A los lectores” y la “carta executoria”, que están en prosa. En ambos textos, en palabras de M. Reina Ruiz, “la autora promulga su ideario poético, glorifica su quehacer literario, y defiende su condición de mujer y poeta”¹²⁴, siguiendo la línea que ya hemos visto en el prólogo examinado.

6.2. La carta “A los lectores”: obra para la inmensa minoría

En el texto “A los lectores”, doña Feliciana comienza de nuevo presentándose como la que ha cuidado las normas clásicas, “así en la división, y artificio de sus Actos, y Scenas, como en guardar siempre un mismo lugar público en el teatro, y en toda la fábula un continuado contexto de breve tiempo” (p. 263); es decir, ha mantenido la división en cinco actos y la unidad de espacio y tiempo, pero no la de acción, como hemos comentado anteriormente. En esto, dice que “todos los modernos han faltado” (p. 263); por lo tanto, que todos sus contemporáneos han seguido la comedia nueva de Lope, olvidándose de las normas del teatro clásico, menos ella, y que esto lo han hecho “por no haberlas bien considerado, o por la dificultad de bien disponellas, o por interesse propio, o por mayor aplauso del vulgo” (p. 263). Esto último es un ataque directo a Lope, ya que, como hemos explicado antes, Lope defiende en el *Arte nuevo de hacer comedias* que las obras deben adaptarse al público, deben gustarles, porque es el que paga. Frente a esto, doña Feliciana va a alejarse completamente de esta idea; ella no escribe para el vulgo, crea para los entendidos, los doctos.

Seguidamente se centra en su propia praxis: “dividí licenciosamente, cada una de sus dos partes en tres jornadas” (p. 263), que era lo habitual en el teatro español de la época y que, como hemos dicho antes, fue la medida más aceptada y menos polémica de todas las novedades de la comedia nueva de Lope. Explica nuestra autora que lo hizo para facilitar la representación y que englobaran “las tres partes de la Comedia, Prótasis, Epítasis y Catástrofe” (p. 263). Pero, finalmente, dice que ha cambiado “las zimbras de las jornadas a los arcos de los Actos, para que ellos solos lo sustenten” (p. 263). Así, decidió dividir la obra no en tres jornadas¹²⁵ sino en cinco actos, que era lo tradicional de acuerdo a la *Poética* de Horacio.

123 *Ibidem*, p. 94.

124 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 149.

125 Como explica el profesor Felipe Pedraza en su edición del *Arte nuevo*, el término *acto* alterna con el de *jornada* en los clásicos teatrales áureos españoles para la división de la obra teatral. Comenta que, probablemente, el término *jornada* se empezó a utilizar por la tendencia a que cada parte de la obra dramática se desarrollara en un día, una jornada. En: Lope de VEGA, *op. cit.*, p. 366.

Posteriormente habla del lugar de la representación, dejando claro para quién escribe:

Es de tan buen parecer mi Tragicomedia, que puede salir en público, a ver, no los Teatros y Coliseos: en los cuales no he querido, ni quiero, que parezca: mas los palacios y salas de los Príncipes, y grandes señores, y sus regocijos públicos, y de sus ciudades, y Reinos: y así mismo, con menos ruido, visitar en sus casas a los aficionados a buenas letras (p. 263).

Nuestra dramaturga deja claro que ella no quiere que se represente su obra en los “teatros y coliseos”; es decir, no escribe para que se escenifique en corrales de comedia, en los espacios teatrales donde el gran público acudía al teatro y donde triunfaba la comedia nueva. Doña Feliciana crea para ver su obra interpretada en los grandes palacios, donde no era raro que hubiera un espacio que se pudiera usar para representaciones teatrales. Aquí también muestra de nuevo quién es su público: la gente de la aristocracia y los entendidos, “aficionados a buenas letras”, todo lo más alejado del público de la comedia nueva, el vulgo. Insiste en la idea de que ella escribe para la élite social e intelectual; que va a ver o leer poca gente su obra, ella lo sabe y le da igual.

Posteriormente, doña Feliciana explica por qué emplea el término *Tragicomedia* para su obra; se justifica:

El nombre de Tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio, [...] en nuestra fábula, o historia tiene toda propiedad; porque contiene dos partes, y dobles los argumentos. Trágicos, y Cómicos en su principal, y fatal persona Clarisel, y en las princesas Belidiana; y Maya; como quiera que las Comedias, y Tragedias mistas, no ignoradas de los antiguos, se dixeran así, porque en parte eran turbulentas, y en parte quietas (pp. 263-264).

Nuestra dramaturga parece que está respondiendo a alguna crítica ya emitida y se ve en la necesidad de justificar el título de *Tragicomedia* para su obra, y lo hace diciendo que su creación tiene parte trágica y parte cómica. Después, emplea el argumento de autoridad, manifestando que estas mezclas de género ya existían en los clásicos grecolatinos, y pone como ejemplo el *Anfitrión* de Plauto. Probablemente, nuestra autora se sintió en la necesidad de dar esta explicación porque una de las características de la comedia nueva, de la que ella se quiere alejar completamente, es la mezcla de géneros, frente a los clásicos; de hecho, Lope lo dice así en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “Lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca”¹²⁶. Además, yendo más lejos, Lope también nombra el *Anfitrión* de Plauto; expone en el *Arte nuevo*: “donde vemos que Plauto puso dioses, como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter”¹²⁷. Como dice Felipe Pedraza: “Para tapar la boca a los clasistas, Lope les recuerda que Plauto ya cometió los desmanes de que se acusa al nuevo teatro”¹²⁸. Así, doña Feliciana respalda la elección del término con la misma obra que emplea Lope para defender esa mezcla de géneros. De nuevo, nos volvemos a encontrar con esa dicotomía de nuestra dramaturga; se presenta como totalmente alejada del ámbito de la comedia nueva y de lo que gustaba al pueblo, pero en el fondo no lo está tanto.

126 Lope de VEGA, *op. cit.*, p. 92.

127 *Ibidem*, p. 91.

128 *Ibidem*, p. 287.

Por último, habla de los entreactos, que estudiaremos en el siguiente punto desde una visión de género, anunciando que en ellos no hay enseñanza; son un divertimento: “De los entreactos digo que está guardado el mismo estilo en ellos, que en la acción principal; y huida la enseñanza, que ordinariamente estos suelen tener, pervirtiendo los ánimos y buenas costumbres” (p. 264). Comenta que hay una relación entre la acción de la *Tragicomedia* y los entreactos, como veremos más adelante; y guardando el mismo estilo; y esto ya podemos decir que, a nuestro parecer, no es así, porque el estilo de los entreactos es totalmente distinto al de la *Tragicomedia*, como explicaremos. Por último, comenta que en estos textos no van a encontrar una enseñanza que sacar, porque son un puro divertimento, algo que es totalmente verdad.

Así, como hemos visto, en esta pieza preliminar, doña Feliciana vuelve a presentarse, ahora “A los lectores”, como una escritora segura de sí misma y de su obra, única defensora de las normas del teatro clásico, dejando claro que escribe para la élite, no para el pueblo, y defendiendo que su *Tragicomedia* se va a representar solo en los palacios y sitios reservados para esa élite, porque ella así lo quiere.

6.3. La “Carta executoria”: mujer y autora ganadora del Laurel de Apolo

El último paratexto que vamos a comentar es el más complejo y, quizás, el más interesante; se trata de la “Carta executoria”. Lo primero que debemos explicar es el término empleado. “Carta executoria” es un documento de tipo jurídico, terminología del derecho, que doña Feliciana conocería bien gracias a su segundo marido, don Francisco de León Garavito, como comenta M. Reina Ruiz¹²⁹, y que, como ya nombramos en la parte biográfica, era abogado de la Real Audiencia de Sevilla. En este tipo de documentos se presenta una querella y la resolución del Tribunal.

Doña Feliciana va a emplear una estructura jurídica como recurso retórico para defenderse de las críticas, “harta seguramente de los comentarios de sus colegas masculinos”¹³⁰, ya que en el mundo real posiblemente no podría hacerlo. Va a servirse de este texto, como dice M. Reina Ruiz, para “avalar su condición de poeta y mujer, y para difundir su poética particular”¹³¹. Para ello, va a mezclar el mundo contemporáneo, referentes del momento, con la mitología, que está muy presente en toda su obra.

Como indica Blas Sánchez Dueñas, es un texto de enorme valor porque es una “osada carta femenina de defensa de una obra teatral” y por su componente de tratado teórico del teatro¹³².

129 M. REINA RUIZ, *Op. Cit.*, p. 151.

130 *Ibidem*, p. 152.

131 *Ibidem*, p. 152.

132 Blas SÁNCHEZ DUEÑAS, *De la invisibilidad a la creación: oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 206.

Emplea esta carta, como vamos a analizar, “para poder defenderse de los ataques de la autoridad poética y teatral masculina y para contraponer, justificar y legitimar las críticas vertidas sobre su obra e ideas teatrales”¹³³.

En este caso, se presenta una demanda judicial contra doña Feliciana y su obra, la *Tragicomedia*, “por parte de los Poetas Cómicos de España” (p. 258) ante el Consejo Real de Poesía, compuesto por las nueve musas de la Antigüedad, y presidido el Tribunal por el dios Apolo. Los seguidores de Lope han puesto una querella a doña Feliciana ante el Consejo Real de Poesía porque:

Siendo mujer, y no pudiendo hablar entre Poetas, había tenido atrevimiento de componer la dicha Tragicomedia, y dejándose decir en ella, que había sido la primera, que con toda propiedad y rigor había imitado a los cómicos antiguos, y guardado su arte poética y preceptos; y ganado nuestro laurel a todos, los que habían compuesto comedias (p. 258).

Nuestra dramaturga se anticipa a todas las críticas que va a recibir y las presenta en esta querella ficticia. La primera crítica es la de que, siendo una mujer, y por tanto para los hombres escritores sin la capacidad de crear igual que ellos, de estar a su nivel, ha tenido la osadía de escribir esta obra. Doña Feliciana sabe que está en un mundo de hombres, donde a las mujeres se las ningunea; y, en todo caso, si se atreven a escribir, como Santa Teresa, tienen que pedir perdón y presentarse casi como unas ignorantes. Frente a esto, nuestra autora se ha mostrado ante todos como una autora segura de su obra, de su creación, sin tener que justificarse por realizar una actividad.

Otra de las grandes autoras de la época, María de Zayas, en el texto “Al que leyere”, que hemos citado previamente, también tiene que defenderse por escribir y ser mujer en un mundo donde las mujeres estaban vetadas porque se las consideraba inferiores. María de Zayas dice, catorce años después de nuestra dramaturga:

¿Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no solo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios? [...] ¿Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz?¹³⁴

Así, estas mujeres se sentían continuamente cuestionadas, y en muchos casos ridiculizadas, porque se atrevían a romper con lo que se suponía que una mujer de su época debía hacer. Doña Feliciana está segura de sí misma, de su capacidad, de la gloria que merece por su obra, y sabe que la van a criticar por ser mujer, y por eso elige la “carta executoria” para defenderse frente a los

133 *Ibidem*, p. 206.

134 María de ZAYAS Y SOTOMAYOR, *op. cit.*, p. 159. En la misma línea se encuentran las quejas de la escritora medieval Teresa de Cartagena en *Admiración de las obras de Dios*, obra que escribió para defenderse de los ataques que sufria porque no se creían que una mujer, y además sorda, hubiera escrito *Arboleda de los enfermos*; o de Isabel de Liaño en *Historia de la vida, muerte y milagros de Santa Catalina de Sena* (1604).

escritores hombres por el camino legal. Esta idea de orgullo como mujer ya la presenta en el prólogo a la segunda parte de la *Tragicomedia*, donde dice:

Y es maravilla mayor,
haber sido la maestra
de esta nao, de esta victoria
una mujer, una hembra (p. 183).

Como hemos visto, la otra crítica a la que se enfrenta, y que causa la “querella” de los cómicos contra ella, es el hecho de defender los preceptos clásicos frente a la inmensa mayoría, que defendían la comedia nueva de Lope. Así, ya tenemos los dos puntos que causan el ataque hacia doña Feliciana: es una mujer que se atreve a escribir y encima preservando las normas del teatro clásico frente a la comedia nueva de Lope. Por todo esto, nuestra autora es la minoría de la minoría, un oasis en el desierto, y ella lo advierte y se excusa, porque sabe que tiene la razón.

Continuando el análisis de la “Carta executoria”, nos sigue explicando, en esa demanda ficticia, que los cómicos pedían al Tribunal que declararan la *Tragicomedia* “por novela impertinente, y a la autora della por autora de novedades y dislates”(pp. 258-259), y que condenasen la obra como una pérdida de tiempo, obligándole a pagar las costas. Esto último es bastante gracioso, considerando que fue doña Feliciana la que corrió con todos los gastos de impresión de la obra, por lo que esa condena ya la había cumplido.

La autora rechaza la imaginaria demanda porque “no procedía por lo general” (p. 259) y se defiende alegando que:

Su Tragicomedia era muy útil y provechosa para desterrar de España muchas comedias, indignas de gozar los Campos Elíseos¹³⁵; y para libertarla, y libertar a sus ilustres y nobles poetas del tributo, que por tener paz con el bárbaro vulgo, le han pagado hasta su tiempo (p. 259).

Doña Feliciana argumenta que su obra sirve para acabar con las comedias del momento, seguidoras de Lope, que están terminando con la esencia del teatro clásico, porque ellos se han vendido al público, al vulgo, sin considerar nada más. Frente a estos, nuestra autora es la única defensora y mantenedora del alma teatral. Como comenta Blas Sánchez Dueñas, esto procede de “una truculenta trifulca”¹³⁶ de la época entre los autores que rechazan al vulgo en general, considerando que la creación artística no debe supeditarse a lo que le guste a una mayoría ignorante, y los que buscan el agrado de ese público, aunque tengan para ello que olvidarse de ciertas normas

135 “Desde Homero, Campos Elíseos fue uno de los sinónimos del paraíso o del lugar más placentero que reservaba el Más Allá a quienes fallecían”. Jaime ALVAR EZQUERRA (dir.), *Diccionario Espasa de mitología universal*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 164.

136 Blas SÁNCHEZ DUEÑAS, *op. cit.*, p. 226.

del arte. En el primer grupo estarían nuestra dramaturga y Cervantes; y en el segundo, Lope y sus seguidores.

En su defensa como dramaturga, doña Feliciana recurre al linaje, presentándose de nuevo como descendiente de las heroicas doncellas de Simancas, y las “había imitado, libertando a la misma valerosa España, y a sus muchos ilustrísimos poetas” (p. 259). Como ya hemos comentado, doña Feliciana recurre a su dinastía, a su apellido, como aval para el trabajo que ha realizado como mujer, dramaturga y defensora de los preceptos clásicos; aquí tenemos de nuevo el ejemplo.

Doña Feliciana pide al Tribunal que deniegue lo que solicitan los cómicos españoles, y que establezca por ley “que todas las comedias guardasen de aquí adelante la traça, y arte, leyes, y preceptos de la dicha Tragicomedia, la cual se leyese en todas nuestras Academias por Arte Poética de buenas comedias” (p. 259). Es decir, solicita al Tribunal que acabe con todas las obras de la comedia nueva, que no respetan los preceptos clásicos, y que establezca la *Tragicomedia* como modelo de teatro. De nuevo, nuestra autora se muestra totalmente segura de su obra, de su grandeza, y denota que busca algo que ya la une a Cervantes: terminar con un modelo que estaba dominando el arte. Cervantes, con *El Quijote* (1605-1615), buscaba prevenir sobre los libros de caballerías y, en el fondo, quería acabar con ellos, que dejaran de leerse y, por tanto, de escribirse, cosa que no consiguió. Doña Feliciana se acerca a Cervantes, ya que ella también desearía acabar con algo que cree que está perturbando el teatro español y haciendo daño al arte.

La carta recoge también la reacción de los cómicos ante la posición de la autora. Estos la vuelven a atacar, afirmando que todo lo que había comentado doña Feliciana era “burlería, y notorio disparate” (p. 259), alegando la importancia de los poetas españoles en el mundo, y que “no se debía permitir contra ellos censura tan rigurosa de una mujer” (p. 259). De nuevo, nuestra dramaturga muestra cómo la han atacado, muy probablemente, por ser mujer y tener la osadía de escribir y publicar. Los cómicos alegan el éxito de las comedias españolas en todo el mundo y comienzan la crítica por la defensa de los preceptos clásicos. Dicen:

Y que era archaismo, y antigüedad desusada, la que quería introducir, y no era posible su introducción; porque si las cosas representadas sucedían en diferentes lugares y tiempos, mal se podían disponer en un solo lugar, y tiempo, sin evidente falsedad (p. 259).

Los seguidores de Lope cuestionan la unidad de tiempo y lugar con un argumento absurdo: si algo sucede en diferentes sitios y momentos, pues se tendrá que mostrar así, cuando la idea es partir de la concepción de una historia y ajustarla a los códigos teatrales. Entendemos que cada género tiene sus códigos, por eso este argumento resulta ilógico.

Después, la atacan diciendo que la *Tragicomedia* no respetaba las reglas que ella defendía, porque:

Juntaba los siglos de Adonis, y Venus con los de Atlante y Hespero y con los presentes y venideros; y en los entreactos los de Midas, y Baco con los de Daphne, Siringa, y Pomona. Y últimamente los actos y entreactos contenían Dioses, y transformaciones, y multitud de

personas juntas, cosas todas no permitidas por la Arte Poética de nuestro Poeta Horacio (pp. 259-260).

Aquí la acusan de multiplicar los personajes en escena, lo cual dificulta la representación, y unir a dioses con humanos, en un mundo y tiempo unitario inventado. De nuevo, se presenta esa dicotomía de nuestra autora; ella lo sabía y muestra esas críticas.

A continuación, va a contestar nuestra autora a estos comentarios, defendiéndose como mujer, alegando que también son mujeres las nueve musas o Palas Minerva (p. 260), Maya (protagonista de la segunda parte de la *Tragicomedias* con la que se identifica doña Feliciana), y nombra a todo un conjunto de mujeres doctas en letras que la han precedido, para sostener que las mujeres podemos perfectamente escribir igual que los hombres, y que ella es una más de una estirpe de mujeres cultas que contribuyeron con su sabiduría a la cultura. Esta defensa apoyándose en la autoridad de mujeres ilustres es pareja a la realizada por María de Zayas en el prólogo a las *Novelas amorosas y ejemplares*, “Al que leyere”, que hemos nombrado anteriormente, catorce años después, citando a toda una serie de mujeres que la precedieron en el mundo de las letras para justificar que las mujeres estamos perfectamente capacitadas como escritoras al igual que los hombres. Como ya hemos comentado antes, los ataques que debían de sufrir estas mujeres por haberse atrevido a escribir serían múltiples y continuos, y nuestra autora se defiende y se presenta como una más de un grupo de mujeres sabias y escritoras. Este fragmento nos pone de manifiesto la conciencia de la propia escritora de pertenecer a un grupo de mujeres cultas, escritoras, en su momento cuestionadas y hoy, en la mayoría de los casos, totalmente olvidadas.

Más adelante, doña Feliciana responde al ataque por la defensa de los preceptos del teatro clásico, aduciendo que ella no pone en duda que hay magníficas comedias españolas, y que su crítica se limita a la falta de respeto de la unidad de tiempo y lugar, y la división en cinco actos; y por ello “se afirmaba haber ganado nuestra corona de laurel” (p. 260). La victoria, el laurel, es suyo, y los seguidores de Lope no se lo van quitar.

Después, la autora enlaza su crítica a la comedia nueva con los comentarios mordaces que les realiza Cervantes en la primera parte de *El Quijote*, en el capítulo XLVIII, por boca del canónigo y el cura, en contra de la comedia nueva de Lope y el teatro que está triunfando en ese momento¹³⁷. El canónigo afirma de las comedias que se representan:

Todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo esto, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula

137 Esta crítica a la comedia nueva de Lope que triunfaba en los escenarios que se encuentra en la primera parte de *El Quijote*, de 1605, se diluyó un poco en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, de 1615, donde el alcaláinio se muestra como un autor de teatro frustrado porque no pudo dominar los escenarios por compartir época con el “monstruo de la naturaleza” que era Lope.

como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio¹³⁸.

Esta conversación en *El Quijote* continúa con la respuesta del cura, atacándolas también por no respetar el decoro ni las unidades de tiempo y lugar. Así, aquí vemos claramente esa conexión de nuestra autora con Cervantes, que ya habíamos nombrado antes. Doña Feliciana admiraba enormemente a nuestro autor más inmortal, parece evidente, lo tenía como un referente y lo emplea como argumento de autoridad en su defensa de los preceptos clásicos.

Doña Feliciana continúa respondiendo a las críticas, diciendo que: “restituir la antigüedad es de las mayores gentilezas de los bien entendidos; no archaísmo, sino fineza muy estimada” (p. 261). Añade también que lo que ella ha hecho juntando seres mitológicos con humanos en su obra se llama licencia poética, que permite a los escritores y escritoras unir materiales pertenecientes a ámbitos distintos, como es este caso; y que Horacio no habla en su *Ars Poética* de que esto no se pueda hacer, y mucho menos en los entreactos o entremeses, “porque en estos principalmente se procura mover a expectación y entretenimiento” (p. 261). Aquí, nuestra dramaturga se nos presenta como una mujer culta, leída, que conoce la retórica clásica, cosa que sabemos con seguridad al conocer la biblioteca que tenían Francisco de León Garavito y ella en casa¹³⁹.

Así, después de las dos acusaciones por parte de los cómicos y las dos contestaciones de nuestra dramaturga, se reúne el Consejo para decidir. Representan las obras de los poetas españoles y comparecen testigos hablando de la magnificencia de estas comedias. Frente a estas, se escenifica la *Tragicomedia* de nuestra autora, única en su especie, y asisten unos testigos que “por ser cosa tan nueva para España, no se sabían bien determinar en decir su parecer; y así se remitían a las leyes y ordenanzas de nuestra poesía” (pp. 261-262). Es decir, doña Feliciana vuelve a mostrar que está sola frente a la inmensa mayoría que defiende la comedia nueva de Lope.

Finalmente, se dicta la sentencia, que declara a doña Feliciana y la *Tragicomedia* “haber ganado nuestra corona de laurel” (p. 262), y el Consejo manda a los poetas que, a partir de ese momento, todas las comedias guarden las leyes clásicas que defiende nuestra autora. Y que, si no lo hacen, serán eliminados del monte Parnaso, lugar donde viven las musas y considerado la patria de los poetas. La “carta executoria” se construye a partir del conocido motivo del Parnaso, tantas veces empleado por los autores de la época para abordar el papel de los poetas en la república de las letras. Como explica Julio Vélez-Sainz:

El monte de los poetas formaba una compleja alegoría de la escritura en la que Apolo era el dios de los poetas, las fuentes, símbolos de inspiración, las musas raptaban a los poetas para enseñarles arcanos secretos y la peregrinación a la cumbre de la montaña simbolizaba la canonización de un poeta¹⁴⁰.

138 Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha I*, John Jay Allen (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1990, p. 557.

139 Piedad BOLAÑOS DONOSO, *op. cit.*, pp. 213-220.

Doña Feliciana, al emplear este motivo, que también utilizó Cervantes en *Viaje al Parnaso* (donde no incluye a ninguna escritora), busca el máximo reconocimiento dentro del mundo de las letras, un lugar de hombres. Va a coronarse en el lugar símbolo de la escritura, buscando un reconocimiento que en vida se le negaba por ser mujer y, además, defensora de las normas clásicas; se le concede la inmortalidad literaria, que luego la vida le negó. Además, que emplee este motivo también hace referencia a querer ridiculizar a la escuela madrileña, como indica Julio Vélez-Sainz, insinuando cómo en el Parnaso español habría un “exceso de poetillas”¹⁴¹. Así, el Consejo pide ejecutar esta sentencia, dando el Laurel de la victoria, el premio, a doña Feliciana, convirtiéndose así en poeta laureada, que entra en el canon, y con la obligación para los cómicos de cumplir el dictamen o los sacarían del monte Parnaso. La sentencia está fechada el 1 de marzo de 1624, con Apolo y las nueve musas como Tribunal y Orfeo como secretario.

La “carta executoria” presenta la unión de la mitología y el mundo humano, real; esa unión que ya encontramos en Garcilaso y que Feliciana explotará en la *Tragicomedia* y en los entreactos. Como dice M. Reina Ruiz, “se produce la *naturalización* de lo mitológico, que cohabita sin extrañeza en el mundo real y, a la vez, se lleva a cabo la *defamiliarización* del ámbito jurídico”¹⁴². La estructura del texto es jurídica, pero con la presencia totalmente naturalizada de lo mitológico (Apolo, las musas, son el Tribunal), como pasa en toda su obra. Los dioses juzgan la obra de doña Feliciana y la dan como ganadora, le otorgan el Laurel de la victoria, frente a los cómicos españoles seguidores de Lope.

En definitiva, en la “carta executoria”, como indica M. Reina Ruiz, “Feliciana Enríquez compone un alegato en defensa propia con forma de documento judicial”¹⁴³, donde se vuelve a presentar como una mujer decidida, ingeniosa, culta y totalmente segura de su capacidad y sus ideas, algo muy alejado de lo que se esperaría de una mujer de 1624.

En conclusión, a través de estos tres paratextos hemos visto cómo nuestra autora está rompiendo moldes en su época, desde su posición consciente como mujer y orgullosa de ello, defensora de las normas clásicas, que sabe para quién escribe (los doctos) y dónde quiere que se represente su obra (en palacios, no en corrales), con una seguridad en sí misma inaudita y presentándose como la vencedora en el arte, merecedora del Laurel de Apolo que le otorga la inmortalidad literaria en el monte simbólico del Parnaso.

140 Julio VÉLEZ-SAINZ, *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 14.

141 *Ibidem*, pp. 112, 171.

142 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 153.

143 M. REINA RUIZ, “Cervantes, Góngora y Feliciana Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica”, en Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los siglos de oro; Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2010, p. 935.

7. LA SUBVERSIÓN DE LOS ENTREMESES DE PERSONAJE EN LOS ENTREACTOS DE LA *TRAGICOMEDIA*

En este penúltimo punto de nuestro TFM vamos a centrarnos en estudiar los entreactos de la primera parte de la *Tragicomedia* desde una perspectiva de género, mostrando cómo las protagonistas rompen con todo lo que se suponía que una mujer debía ser y hacer en la España del XVII. Hemos decidido estudiar solo los entreactos de la primera parte porque son los que más juego nos dan desde el punto de vista del género, que es lo que nos interesa analizar. Después de recordar el argumento de los entreactos y hacer una pequeña referencia al género del teatro breve, comentaremos el tema central de los mismos, que no es otro que el matrimonio desde una perspectiva femenina y abierta, para después analizar el comportamiento de los personajes femeninos, con una comparación entre las protagonistas de los entreactos y las de la *Tragicomedia*, que actúan de manera totalmente distinta.

7.1. Los entreactos de la *Tragicomedia* y el género de teatro breve

Como hemos dicho previamente, dentro de la obra de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, doña Feliciana incluyó dos entreactos, uno en la primera parte y otro en la segunda, cada uno dividido en dos partes. Con el término entreactos la sevillana designa lo que tradicionalmente se conoce como entremeses, obras breves, de un solo acto, que se representan entre un acto y otro de la comedia. Nacen con Juan del Encina y Lope de Rueda en el siglo XVI, aunque parece que tienen su origen remoto en el *satyrikón* o *drama satírico* griego¹⁴⁴. Como explica Eugenio Asensio, “la concentración cómica es la nota esencial del entremés”, y tienen la “función de provocar la hilaridad”, una risa burlesca “sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite”¹⁴⁵. Estos textos tienen su base en “la atmósfera del carnaval”¹⁴⁶, donde afloran los instintos más primarios, se busca la risa con la mofa del prójimo y se tiene licencia para todo; en definitiva, en palabras de Eugenio Asensio, son “vacaciones morales”¹⁴⁷. Como hemos comentado anteriormente, estas breves piezas servían para entretenir al público y que siempre hubiera “algo” en escena; como dice Javier Huerta Calvo, para evitar “el famoso horror vacui”¹⁴⁸.

144 Javier HUERTA CALVO, *El teatro breve en la edad de oro*, Madrid, Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 2001, p. 16.

145 Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 16-17.

146 *Ibidem*, p. 20.

147 *Ibidem*, p. 35.

148 Javier HUERTA CALVO, *op. cit.*, p. 14.

Doña Feliciana no habla de entremés, sino de entreactos; se entiende sin ningún problema como sinónimo, pero nos parece reseñable este uso. El término “entreacto” no aparece incluido en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, ni como sinónimo de entremés, y tampoco aparece mencionado por Eugenio Asensio en *Itinerario del entremés*. Javier Huerta Calvo lo emplea como sinónimo de entremés, pero sin explicación alguna¹⁴⁹. El Corpus Diacrónico del Español (CORDE)¹⁵⁰ registra la primera documentación del término en 1588¹⁵¹ y aparece 95 veces en 67 documentos, la mayoría en prosa narrativa y a partir de 1800. Esto nos indica que es un término muy poco empleado, menos en 1624, con lo que nuestra dramaturga también se está diferenciando en esto. Emplea un término inusual, con el que, quizás, también quiere destacarse frente a los demás, para seguir mostrándose como una *rara avis*.

Estos entreactos son donde nuestra autora va a mostrar todo su potencial; como dice M^a Carmen Marín Pina: “La originalidad de sus entreactos en prosa [...] avalan esta imagen rompedora y la confirman como una relevante autora de teatro breve”¹⁵². O, como defiende M. Reina Ruiz: “En las piezas breves, Feliciana hace gala de sus dotes imaginativas, su capacidad para la parodia, el dominio de lo grotesco y su manejo del lenguaje”¹⁵³. “Los críticos han coincidido en calificar los entreactos de la *Tragicomedia* como la parte más creativa y lúdica de la obra dramática de la poeta sevillana”¹⁵⁴, y de hecho es la que hoy se ha llevado a las tablas.

Ya hemos comentado que la obra tiene dos entreactos divididos cada uno en dos partes. Los entreactos de la segunda parte de la *Tragicomedia*, que ya hemos dicho que no vamos a estudiar en profundidad, son una enorme parodia mitológica donde, tras llevar nueve días bebiendo y comiendo en la casa del rey Midas, un grupo de dioses y seres mitológicos compiten para ver quién es el mejor bebedor. Midas, que está desesperado porque todo lo que toca se convierte en oro, da como vencedor a Pan, y Apolo lo castiga poniéndole unas orejas de asno y a su siervo, Licas, un rabo. Midas le exige a Licas que no diga nada de sus orejas, mientras buscan el río Pactolo para intentar recuperar la normalidad, pero todos se enteran. En medio de la persecución de Apolo, Pan y Vertuno a tres ninfas, Midas termina asumiendo sus errores, alertando de los malos consejeros y riéndose de la situación con los demás.

149 *Ibidem*, p. 49.

150 <http://corpus.rae.es/cordenet.html> (última visita: 24-7-19)

151 Se trata del *Testamento de Jerónimo Cosida, pintor*, de autor anónimo. Como vemos, una obra que no es literaria. Ya, la siguiente vez que aparece el término es en 1793, en *Viaje a Italia* de Leandro Fernández de Moratín.

152 M^a Carmen MARÍN PINA, art. cit., p. 597.

153 M. REINA RUIZ, *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco. Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, Nueva York, Peter Lang, 2005, p. 19.

154 *Ibidem*, p. 119.

Centrándonos ya en los que vamos a analizar, la primera parte comienza con la presentación de un grupo de lisiados. Aparece Sabá, tuerto con un cayado que lleva una cuchillada de oreja a oreja, hablando con Pancaya, ciego que también va con un cayado y una cuchillada. Ambos están en la puerta de la casa de Baco Poltrón, padre de las tres Gracias Mohosas; y al conversar, se dan cuenta de que están esperando los dos para pedir matrimonio a la gracia mayor, Aglaya, y empiezan a discutir. Entonces aparecen Nisa, concorvado con muleta, y Anga, que no tiene piernas y lleva las rodillas en una cesta y las manos por el suelo en unos chapines. Anga quiere casarse, y Nisa se ríe, y entonces oyen discutir a Sabá y Pancaya. Entonces, cada uno empieza a contar una batalla, a cual más imaginativa e imposible, en la que participaron, como queriendo mostrar su valentía para ganar el casamiento con Aglaya. En ese momento llegan Orfeo, ciego, y Anfión, tuerto, también con cuchilladas y con muletas; dos músicos que igualmente están enamorados de Aglaya. Cantan y los seis esperan en la puerta. Reunidos todos, aparece el padre de las tres Gracias Mohosas, Baco Poltrón, y se da cuenta de que los seis pretenden casarse con Aglaya, su hija mayor, pero ninguno desea unirse en matrimonio con las otras dos, Talía y Eufrosina. Después de hablar de las virtudes de las tres, propone realizar un torneo esa noche tras el cual cada una de sus hijas elegirá a uno de los seis. Todos aceptan realizar la lid ante las tres Gracias y aspirar al amor de cualquiera de ellas.

En la segunda parte, llega la competición. Salen las tres Gracias Mohosas acompañadas de su padre: Aglaya o Aglayuela, tuerta; Talía, ciega con muletas; y Eufrosina, igualmente ciega con muletas; las tres van con harapos. Aglaya se quiere casar con el mejor tornero, Eufrosina con el mejor atleta y Talía con el mejor poeta. Se colocan en el balcón y empieza el torneo. Aparecen los seis pretendientes con armas ridículas y con sus padrinos. Se dan unos golpes, caen al suelo, y entonces Baco le pregunta a Aglaya por el ganador. Ella dice que todos han luchado bien, valerosos, y que, por lo tanto, los quiere a los seis por igual y admite casarse con los seis por semanas, y así ninguno puede quejarse. Ante este comentario, Baco le dice a su hija que eso no puede ser; sus hermanas también están en contra, a no ser que ellas igualmente se casen con todos.

Al torneo sigue la lucha para determinar al mejor atleta. Tras ella, Baco le pide a su segunda hija, Eufrosina, que elija al que le ha parecido el mejor luchador. Ella responde que todos han luchado como valientes y se ratifica en que quiere a los seis. Baco vuelve a decir que no puede ser.

Continúa la competición con la justa literaria. Cada uno de los pretendientes realiza una glosa poética y critican al anterior. Al terminar, Baco le pide a Talía que escoja al mejor poeta, y ella responde que también los quiere a todos. El padre acepta y las otras dos hermanas protestan. Entonces Orfeo toma la palabra y dice que todos sean maridos de las tres. Los interesados están de acuerdo y Baco consiente con felicidad. Así, concluye la historia con el matrimonio de las tres Gracias Mohosas con los seis pretendientes, todas con todos.

Como dicen Felicidad González Santamera y Fernando Doménech¹⁵⁵, la primera impresión es de una enorme sorpresa ante esta historia tan rocambolesca que parece imposible que se le

155 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 180.

ocurriera a una mujer en el primer cuarto del siglo XVII. Lo que nos encontramos, en palabras también de González y Doménech, es “el reverso”¹⁵⁶ del mundo presentado en la *Tragicomedia*. Por otro lado es lo habitual en estos espectáculos teatrales: el entremés es el contrapunto de la comedia, luego en ese sentido sigue la práctica habitual. Lo novedoso radica en el marginalismo que presenta, más acusado que en cualquier otra obra. Si en ésta tenemos príncipes perfectos, valerosos, un mundo idealizado, un lenguaje cuidadísimo, damas que responden al estereotipo femenino de mujer noble del XVII, aquí nos vamos a encontrar personajes “grotescos, ruines, viles, sucios, tullidos”¹⁵⁷, con un lenguaje alejado de todo decoro que es un derroche de imaginación y risa constantes, y con unas mujeres que rompen todos los moldes de lo que se supone que debían hacer en la época. Como comentan en este sentido Pedro Conde Parrado y Cristina de la Rosa Cubo, en los entreactos “asistimos a la deformación grotesca del mundo heroico y caballeresco de la *Tragicomedia*”¹⁵⁸.

De acuerdo con M. Reina Ruiz, es un mundo que “se asocia al mundo al revés del carnaval, en el que la risa y las transgresiones morales y sociales se presentan como la base principal sobre la que se asienta la fiesta”¹⁵⁹. Ya no hay normas ni tabúes que no se puedan saltar en busca del divertimento del espectador o lector. “El escenario se transforma en puente de comunicación entre los personajes y un público cortesano que presencia un orden invertido, la ruptura de las reglas morales, y la supresión del orden social y las categorías jerárquicas”¹⁶⁰.

Si seguimos la clasificación de Javier Huerta Calvo de los tipos de entremeses¹⁶¹, inspirada en la formulada en su momento por Eugenio Asensio, nos encontramos con que los entreactos de nuestra dramaturga analizados entrarían dentro de los denominados de personaje o de revista de personajes, donde hallamos “el desfile sistemático de personajes estereotipados o figuras, ante un personaje central que cumple la función de juez o de árbitro, dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre las manías o defectos de aquellos, poniendo así de manifiesto su lado ridículo”¹⁶². Todos los pretendientes van desfilando ante los ojos de Baco Poltrón y las Gracias Mohosas en busca de su aprobación, poniéndose en ridículo en cada una de las pruebas. Lo innovador viene, en nuestra opinión, por dos motivos: por un lado, los que tienen que juzgar también se presentan con una parte ridícula, burlesca; por otro, las que van a juzgar, las que van a “poner nota” a esos pretendientes son las tres Gracias, son ellas, volviendo del revés lo que ha sido la tónica habitual durante siglos en la sociedad: los hombres poniendo nota a las mujeres, juzgándonos continuamente

156 *Ibidem*, p. 179.

157 *Ibidem*, p. 175.

158 Pedro CONDE PARRADO, Cristina DE LA ROSA CUBO, art. cit., p. 257.

159 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 122.

160 *Ibidem*, p. 123.

161 Javier HUERTA CALVO, *op. cit.*, p. 87.

162 *Ibidem*, p. 92.

por nuestro físico. Aquí no juzgan ellos sino ellas. Doña Feliciana toma este subtipo de entremés y le da la vuelta desde el punto de vista del género, mostrando una innovación y una subversión maravillosas.

Nuestra dramaturga entra “dentro de una tradición, la de lo burlesco, que en el Barroco alcanza sus expresiones más radicales”¹⁶³. Solo tenemos que pensar en los poemas burlescos de Quevedo a Góngora, como “Yo te untaré mis obras con tocino” o “Érase un hombre a una nariz pegado”, o de Góngora a Quevedo, como “Anacreonte español, no hay quien os tope”, dentro de una tradición que estos dos autores llevaron a su máxima expresión. Lo mismo vale decir de la pintura, pues en el recuerdo se agolpan cuadros como *Los borrachos* de Velázquez; pero no solo en ese cuadro, sino también en los múltiples retratos que existen de enanos, mendigos, mujeres barbudadas, etc.; es decir, esa búsqueda del mundo al revés, saltándose todas las normas, es algo que vemos continuamente en las artes del Barroco en España. Así, nuestra autora se inscribe dentro de una corriente burlesca propia de la época. Esto, de nuevo, nos lleva a comentar esa dualidad de doña Feliciana: defiende las normas clásicas, pero en los entreactos se inclina por un tratamiento burlesco. Debemos decir que sigue una corriente burlesca propia del Barroco, pero creemos que ella lo lleva hasta unos niveles extremos.

7.2. El matrimonio libre y poliamoroso

Tratamos ahora el tema central de los entreactos que estamos estudiando, el matrimonio. Las tres Gracias, mujeres sesentonas, todavía están por casar y son ellas las que van a elegir esposo. El matrimonio está visto desde una perspectiva totalmente femenina y aborda, a la vez, el tema de la poligamia. En la obra se apuesta por el derecho a la libre elección de las mujeres en el matrimonio y en ese enfoque subversivo y carnavalesco de este tipo de piezas, esa decisión es la poligamia. Con poligamia nos referimos al matrimonio múltiple entre las tres Gracias y los seis pretendientes. En la obra, Baco emplea primero el término *bigamia*, cuando responde a Aglayuela diciendo: “¡Ay, hija mía! ¿Bígama queréis ser?” (p. 205); y después, el término *poligamia*, cuando responde a Eufrosina: “Eso no, hija mía, que sería poligamia de gamos y gamas” (p. 204). De acuerdo con el *DRAE*, la poligamia es: “Régimen familiar en el que se permite, generalmente al varón, la pluralidad de cónyuges”¹⁶⁴; es decir, una persona que se casa con varias personas. En el caso de las tres Gracias, quizás sería más acorde el término actual de poliamor, en el que tres (o más) personas deciden, de mutuo acuerdo, mantener una relación sentimental conjunta. Este tema nos parece totalmente

163 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 180.

164 Consultado en www.rae.es. (última visita: 6-7-19)

innovador para el siglo XVII; no recordamos ninguna obra del Barroco que trate este asunto, y mucho menos que termine así.¹⁶⁵

Como recuerdan Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, el Concilio de Trento (1545-1563), a través del decreto *Tametsi* de 1563, estableció la regulación canónica del matrimonio, es decir, estipuló todos los pasos que debían dar los contrayentes para ser considerados unidos en matrimonio por la iglesia católica¹⁶⁶. Así, el sacramento del matrimonio pasó a ser el método de control social establecido por la jerarquía eclesiástica, con un rito perfectamente tipificado que todo buen católico debía cumplir. Con ello, llegaron también las penas para quienes incumplían alguna de las normas de este sacramento. De este modo, en el siglo XVII, la bigamia era un delito que juzgaba el tribunal de la Santa Inquisición. A pesar de estar condenado hasta con galeras, era bastante común, ya que había hombres o mujeres que desaparecían de la noche a la mañana, y tras el paso de los años se les daba por muertos, por lo que al cónyuge pasaba a considerársele viudo o viuda y se podía volver a casar. Se convirtió en un delito de gente nómada, que no se asentaba en un sitio¹⁶⁷. Debido a estas situaciones en las que el marido se marchaba, y se le daba por muerto tras unos años, no era excepcional que hubiera mujeres que se encontraban acusadas de bígamas cuando el primer marido, de repente, volvía¹⁶⁸.

Doña Feliciana introduce la novedad en la solución: el matrimonio de todas con todos, que es lo realmente revolucionario. Nuestra autora está presentando algo totalmente en contra de las normas sociales. La bigamia existía, y existe, en algunos países de religión musulmana, en la que se permite a los hombres tener varias mujeres, pero no al contrario. Desde luego, como decimos, en la España del XVII era un delito perseguido por la Inquisición. Doña Feliciana no solo muestra una relación amorosa múltiple, sino que ese tipo de relación es pedida por las tres Gracias y aceptada por todos. En palabras de Cristina de la Rosa: “Se subvierten así las leyes canónicas y las patriarcales al permitir a las Gracias Mohosas transgredir toda normativa religiosa y social a imitación de algunas conductas mitológicas femeninas”¹⁶⁹. Además, está bajo una perspectiva totalmente femenina; las tres Gracias son las que hablan y deciden en este asunto; vemos su opinión, su decisión, su visión.

165 Hemos consultado el CORDE y no aparecen resultados en el teatro ni con la palabra “bigamia” ni con la palabra “poligamia”.

166 Ignacio ARELLANO y Jesús M. USUNÁRIZ (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 2005, p. 7.

167 Enrique GACTO FERNÁNDEZ, “El delito de bigamia y la inquisición española”, en: *Anuario de historia del derecho español*, 57 (1987), p. 468, consultado en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElDelitoDeBigamiaYLaInquisicionEspanola-134531.pdf> (última visita: 7-7-19)

168 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 129.

169 Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 203.

Todo esto, lejos de escandalizar, al estar dentro del mundo al revés de los entreactos, consigue la risa del público, por lo absurdo e imposible, “en lugar del rechazo y la censura eclesiástica”¹⁷⁰, como reconoce M. Reina Ruiz. No deja de ser gracioso que Pancaya nombre al Tribunal de la Rota en su réplica a Baco tras la primera negativa ante la propuesta de Aglaya de casarse con todos; dice: “ Bien dicho, por cierto, porque cosa tan nueva y desusada es justo que se decida por las antiguas decisiones de Rota” (p. 207). El tribunal de la Rota es el tribunal canónico católico para apelar a la nulidad matrimonial dentro de la iglesia, que sigue funcionando a día de hoy¹⁷¹. Como comentan González y Doménech, “es notable el atrevimiento de la autora al remitir a este tribunal del Papa la desvergonzada decisión de casar con seis hombres”¹⁷². Una decisión imposible, que encima alude al tribunal eclesiástico; de nuevo, aquí vemos la versión avanzada, moderna, desvergonzada de nuestra autora, que nos presenta el tema del matrimonio desde una perspectiva femenina, defendiendo la libertad de las mujeres a casarse con quien quisieran, cuando quisieran y como quisieran.

7.3. Las tres Gracias casaderas y sus pretendientes

Siguiendo con el estudio desde el punto de vista del género, vamos a analizar los personajes femeninos. Las tres hijas de Baco Poltrón se hacen llamar “las tres Gracias mohosas”. Este término lo explica su padre así: “En que a todas tres las parió su madre con tantas gracias, que son llamadas, desde el instante en que nacieron, las tres Gracias mohosas”¹⁷³. Por su apelativo (Gracias) y nombre propio (Aglaya, Eufrosina y Talía), las protagonistas recuerdan a las Tres Gracias de la mitología, “hijas de Zéus, y Eurínome” y que “representan la belleza, el arte y las actividades del espíritu”¹⁷⁴. Las del entremés son, sin embargo, su parodia. Como dice M. Reina Ruiz: “Se presentan como contrapunto a las Gracias de la mitología clásica”¹⁷⁵. Para ello, aparecen calificadas con el adjetivo “mohosas” que, según el *Diccionario de Autoridades*¹⁷⁶, significa: “Lo que está cubierto de moho”. Aquí, nuestra autora juega ya con el término polisémico de “gracia”, que en el *Diccionario de Autoridades* se define como: “La debida correspondencia de las partes del cuerpo humano, que le hacen grato y agradable”, y los personajes mitológicos. Además, son mujeres ya maduras,

170 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 130.

171 Tomamos la información: <https://nulidadmatrimonial.net/el-tribunal-de-la-rota-romana/> (última visita: 8-7-19).

172 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 207, nota 80.

173 *Ibidem*, p. 199. Siempre vamos a citar los entreactos con esta edición de González y Doménech.

174 Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 201, nota 17.

175 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 122.

176 Consultado en línea: <http://web.frl.es/DA.html> (última visita: 14-7-19)

sesentonas, ancianas para la época, de ahí también el término “mohosas”; por los años, tienen “moho”, hongos que aparecen en determinados productos con el paso del tiempo, que doña Feliciana utiliza aquí en un juego lingüístico como metáfora de la edad.

Las tres Gracias Mohosas son Aglayuela o Aglaya, que es la primogénita y es tuerta; Eufrosina y Talía, que son descritas como “ciegas, con tres muletas y muchos harapos” (p. 202). Como después veremos, nuestra autora nos las presenta como el contrapunto cómico a la protagonista femenina de la primera parte de la *Tragicomedia*, Belidiana. De hecho, Baco Poltrón las compara cuando dice: “Ocupad, hijas queridas, mis Gracias mohosas, ese balcón, que aunque pobre, no da la ventaja en integridad y castidad al de vuestra princesa Belidiana” (p. 202). Aquí, al emplear el “vuestra”, parece hacerlas súbditas de la princesa y ponerlas en el mismo nivel de la historia de la *Tragicomedia*. Así, son pobres, ancianas, decrépitas y con taras físicas, lo más alejado de las Gracias mitológicas representadas por Botticelli, Rubens y otros en sus cuadros y de las protagonistas de las comedias para provocar la risa en este mundo al revés.

A partir de aquí nos hemos preguntado qué referencias tiene doña Feliciana para estas mujeres. Lo primero, el mito, es lógico pensar que lo conoció a través de algún tratado de mitología de la época o de alguna poliantea, pero también pudo tener referentes visuales. Quizá, lo más probable es que viera la representación de las Gracias en una colección de emblemas como la de Alciato, de 1531. En esta obra encontramos, en el emblema 162, la imagen de las tres Gracias. Santiago Sebastián, en su edición, comenta que es una imagen de “larga tradición literaria y plástica”, siendo “una de las imágenes más apetecidas del Renacimiento”¹⁷⁷. Parece bastante razonable pensar que nuestra autora pudo acceder a esta colección de emblemas y visualizar la reproducción de las Gracias, lo que la ayudaría a componer una idea visual de los personajes para crear el contrapunto paródico en las Gracias Mohosas.

Encontramos otro asunto interesante de la caracterización de las Gracias Mohosas: la idea de lo monstruoso; con esto nos referimos a aquello que está fuera de la norma estética, de lo que se considera bello, y llama la atención al estar fuera de esos cánones. Ya hemos comentado que es algo habitual del Barroco el gusto por lo extraño, lo diferente, lo cual se reflejó en el arte con múltiples retratos de enanos, mujeres barbudas y toda una serie de personajes únicos que rompían el orden establecido del equilibrio y la belleza. Buen ejemplo de ello es Velázquez con su *Retrato del enano don Sebastián de Morra* o *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*. Estos personajes triunfaban en las cortes europeas porque funcionaban para definir a uno por contraste con el otro; eran lo contrario a la gente “normal”, servían como muestra de la grandeza de unos mostrando su antítesis. Era un contraste tanto físico como moral, porque debemos recordar que estas sabandijas de palacio, como se les conocía en la época, eran bufones, se dedicaban a hacer reír. Por otro lado, también ejemplificaban el desorden social, eran una muestra de lo que podía pasar fuera de las normas. Dentro de toda esta imaginería del Barroco, doña Feliciana nos va a presentar a una serie de

177 ALCIATO, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Madrid, Akal, 1985, pp. 203-204.

personajes monstruosos, tanto los pretendientes como las Gracias Mohosas, que representan la antítesis de los protagonistas de la *Tragicomedia* en una especie, insistimos, de mundo al revés. Nuestras Gracias muestran una belleza alejada de los cánones, una belleza “monstruosa” que funciona en su efecto cómico por contraste con Belidiana y las Gracias mitológicas y que se entiende perfectamente en el contexto de un entreacto y en la época barroca.

Centrándonos en el texto, lo primero que llama la atención es que Baco comenta que son ellas las que han decidido que todo se solucione en un torneo donde ellas elegirán. No es decisión de su padre, sino de las tres Gracias:

Verdad es que no se estiman ellas en tan poco, que consientan que por suertes las lleven, sino por fuerza y valor de armas, que están engreídas del torneo de esta noche, y quieren que sean los que las llevaren los que vencieren a los otros tres competidores. Y esto sería lo mejor, que por este camino les ganariades las voluntades (p. 202).

Las tres hermanas saben que tienen seis pretendientes en la puerta y no quieren que les toquen en “suertes”, sino decidir y elegir ellas mismas a través de un torneo, una lucha y una justa literaria. El recurrente motivo del torneo¹⁷⁸ es también una parodia de lo que pasa en la *Tragicomedia*, donde los protagonistas tendrán que participar en un torneo, con identidades falsas, para conseguir el amor de sus damas.

Nuestras tres protagonistas le han dejado claro a su padre cuáles son las reglas y a quién van a elegir cada una. Baco les informa de que los pretendientes son conocedores de esto: “Ya saben que tú, Aglayca, quieres casar con el mejor tornero, y tú, Eufrosinica, con el mejor atleta, y tú, Talica, con el más terso poeta” (p. 202). Vemos sin duda que la elección ha sido de ellas, cosa totalmente novedosa por no decir impensable para la época, donde, como comentamos en el tercer apartado de nuestro trabajo, los padres solían organizar los matrimonios de sus hijas.

Esa seguridad femenina la vemos, por ejemplo, en Aglaya cuando su padre, al presentarse los seis en el torneo, les dice a sus hijas la suerte que tienen: “¡Dichosas hijas mías, que nacisteis para tan singulares empleos!” (p. 204). Ante esto, la mayor responde: “¡Dichosos ellos, padre, que nacieron para tan alta empresa!” (p. 204). Aglaya le replica a su padre que los que tienen suerte son ellos, que van a poder casarse con ellas, no al revés. Muestra así una enorme convicción y confianza en sí misma, cosa que se refrenda más adelante.

Cuando ya comienza el torneo, y se da la primera prueba, es cuando empieza la subversión absoluta. La primera hija, ante la pregunta de Baco de a quién elige de los seis pretendientes, ella dice: “En igual grado os quiero a todos; no es razón que haga agravio a ninguno de tales campeones. A todos seis os admito por míos por semanas, porque ninguno pueda quedar quejoso” (p. 205). Aglaya opta por quedarse con los seis porque no puede elegir, ya que lo han hecho muy bien todos. Baco le responde con un “¡ay, hija mía! ¿Bígama queréis ser?” (p. 205). Le da una negativa, pero lo mejor es la respuesta de sus hermanas. Lo lógico sería que Eufrosina y Talía se

178 M. REINA RUIZ, *op. cit.*, p. 121.

escandalizaran ante la ocurrencia que ha tenido Aglaya, pero esa no es la reacción. Talía lo dice claro: “No, hermana mía: ni nosotras lo permitiremos si no consentís que también se casen con nosotras” (p. 206). Es decir, o todas o ninguna; no permiten que su hermana se case con todos porque ellas también quieren casarse con los seis pretendientes. No les escandaliza la propuesta de su hermana mayor, sino que no se lo van a consentir a no ser que ellas hagan lo mismo que Aglaya. Ya se ve con claridad que las tres Gracias Mohosas saben lo que hacen; tienen voz y voto en sus vidas y son mujeres seguras de sí mismas. Es posible que en esta reacción influya también el hecho de la edad. Ya hemos dicho que son mayores, por lo que el momento del matrimonio parece que ya se les ha pasado, así que esta sería su última oportunidad. Las otras dos hermanas, al ver que una se llevaría a los seis, también reaccionan así porque ellas quieren casarse, y si su hermana se queda con todos los pretendientes, pierden toda posibilidad de matrimonio. Esta idea quizá, a la hora de la lectura, se aprecia menos, pero si pensamos en la representación, el público la entiende visualmente sin problema, porque contempla a tres mujeres decrépitas y tullidas.

Tras poner paz Baco y decidir que los desafíos continúan con la lucha, llega el momento de elegir de Eufrosina. Ella, de nuevo, es contundente: “Yo me ratifico en lo dicho y los quiero a todos seis” (p. 208). Ante esto, Baco le vuelve a decir que no y otra vez las otras dos hermanas también se niegan a que solo una se case con todos. Están haciendo valer su capacidad de decisión sobre su futuro como mujeres, insistimos, en el primer cuarto del siglo XVII, cuando las mujeres eran consideradas inferiores y sin capacidad de decisión ni de actuación y habían de cumplir el papel asignado por la sociedad.

Después de la justa poética, la tercera hermana, Talía, toma el mismo camino: “No permitan los dioses, padre mío, que yo haga agravio a ninguno de tan divinos poetas. Padre mío Baco Poltrón, por lo que tienen de tus vidueños, los quiero a todos” (p. 210). Las tres comparten la misma idea: quieren casarse con los seis. El padre, Baco, accede a la tercera: “Pues no permitan ni consientan los dioses del cielo, de la tierra, del infierno, que yo agravie a poetas tan bacunos. Yo quiero que ninguno sea desechado. Valgan todos, o por testamentos o por codicilos” (p. 210). Ante esto, las dos hermanas van a reaccionar, protestando, como ya se podía esperar por cómo habían actuado anteriormente. Aglaya dice: “¡Mal año, malos meses, hermana Talía! ¿Tú con tus seis maridos y nosotras a diente?” (p. 211). De nuevo, muestran su descontento, su disconformidad, porque el padre ha accedido a esa propuesta con la última, pero no con las otras dos. Insistimos en la idea de que acceden al matrimonio ya mayores, por lo que lo ven como una última oportunidad.

Finalmente, Orfeo aporta otra solución: los seis pretendientes se casan con las tres Gracias. Así se cumple el deseo de casarse todas con todos, dejando claro la autora que las que han tenido la iniciativa han sido ellas, y que igualmente están conformes con las condiciones de Orfeo. Se nos presentan, insistimos, como mujeres decididas, rompedoras, que eligen su futuro a su antojo. Es el mundo al revés de lo que era la España del XVII. Como dice Cristina de la Rosa: “Las Gracias Mohosas presumen de fortaleza espiritual y autonomía y reivindican su propia elección”¹⁷⁹,

179 Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 203.

rompiendo “el código sexual de la conquista y la subordinación al sujeto masculino”¹⁸⁰. O, como comentan Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, son “mujeres activas, emprendedoras, dispuestas a romper con todos los tabúes y convenciones sociales que las condenaban a la pasividad y al encierro”¹⁸¹.

Frente a nuestras Gracias Mohosas, tenemos a los personajes masculinos, a cual más patético. Los primeros que aparecen son Sabá, cuyo nombre hace referencia al reino de Saba, lugar lejano y exótico donde sucede la *Tragicomedia*, tuerto y con una cuchillada de oreja a oreja, con la pierna sobre una media muleta, con un cayado; y Pancaya, cuya denominación nos remite a un lugar mítico¹⁸², ciego, también con una cuchillada de oreja a oreja y la pierna sobre media muleta, cayado, que se presenta en escena también con un pequeño perro.

Más tarde aparecen Nisa, nombrado así por el monte Nisa de la mitología griega, concorvado, también con una pierna en media muleta y un cayado; y Anga, cuyo nombre nos remite a un antiguo reino de la India, que no tiene la parte inferior de las piernas y lleva las rodillas en una cesta y las manos en el suelo con unos chapines, unos zapatos. Por último, se sumarán como pretendientes dos músicos, Orfeo y Anfión, con sus instrumentos musicales. El primero es ciego y el segundo es tuerto, los dos con cuchilladas en la cara y con muletas. En estos dos últimos ya vemos uno de los recursos empleados por la autora para la subversión y luego comentados: la mezcla de personajes mitológicos con seres humanos. Orfeo, de hecho, aparece también en la *Tragicomedia*, pero aquí en su versión totalmente burlesca, paródica, del músico de la mitología cuya melodía conseguía efectos prodigiosos en las personas.

Así, vemos que los seis pretendientes son una colección de personajes lisiados y estrambóticos, que se van a presentar enseguida como la versión ridícula de los caballeros prototípicos que encarnan los héroes de la *Tragicomedia*. En su aparición, llama mucho la atención, y provoca la risa, que van a contar batallas imaginarias, relacionadas con el mundo de la mitología, en las que han participado y que, supuestamente, les han causado las deficiencias físicas que tienen. Sus relatos son fieros, bravuconadas o rodomontadas, como las de Centurio en *La Celestina* cuando, en el acto XVIII, se jacta ante Elicia y Areusa de todo lo que ha hecho y puede hacer con la espada (todo mentira, como se ve al final del acto). Se están inventando estas historias para intentar quedar como héroes, superiores, delante de los otros contrincantes por el amor de Aglaya.

Sabá dice que luchó contra los Arimaspos, “pueblo mítico que, como los cíclopes, tenían un solo ojo”¹⁸³; y que se quedó tuerto porque al ver que el padre de los Arimaspos solo tenía un ojo, “aunque tan grande como un escudo” (p. 192), decidió arrancarse el ojo derecho con un garfio para

180 *Ibidem*, p. 203.

181 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 29.

182 Lo nombra Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro crítico universal*, tomo cuarto, discurso décimo. Comenta que Plinio lo sitúa en Egipto o Servio en Arabia.

183 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 192, nota 23.

arremeter a su enemigo en igualdad de condiciones y vencerlo. Anga, por su parte, relata que en las bodas de Piritoo e Hipodamia, cuando, como dice el mito, los centauros intentaron raptar a las mujeres, no fueron Peleo, Hércules y Teseo los que las salvaron, sino que fue él el que mató a todos los centauros y salvó a las muchachas. Sigue contando que, en la lucha, “entrabbas espinillas con mi propia espada me quebranté, por no tenerles ventaja de piernas humanas” (p. 194); y que así consiguió vencerlos. Por su parte, Pancaya cuenta que se le insinuaron las dos hermanas de Medusa, “monstruo horrible cuya mirada convertía a los hombres en piedra”¹⁸⁴, y les dijo que no conseguirían nada de él a no ser que le presentaran a Medusa. Al saber que al mirar a Medusa se convertiría en piedra, se sacó los ojos y se los tiró a las hermanas, acertando en la cola, donde se quedaron pegados, y entonces se casó con las tres.

Vemos cómo cada historia es más ridícula e imposible que la anterior. En esa batalla por el amor de las Gracias Mohosas, como dice Cristina de la Rosa, “los enamorados, para conquistarlas, no ocultan sus deficiencias físicas sino que las glorifican mediante la narración de gestas heroicas”¹⁸⁵. “Sus deficiencias físicas [...] se convierten en amputaciones voluntarias que prueban su valor”¹⁸⁶. No sienten ninguna vergüenza por sus taras corporales; se inventan una historia imposible para justificarlas, darles la vuelta, y quedar como héroes. Mienten llegando al ridículo más absoluto. El retrato último es, como ya hemos dicho, el de unos bravucones. Este tipo de personajes cuentan con una rica tradición literaria, que en última instancia se relacionan con el *miles gloriosus* o soldado fanfarrón de Plauto.¹⁸⁷

Cuando ya llega el torneo, vemos lo grotescos que son los pretendientes llevando escudos de corcho y espadas de madera; la misma autora nos los describe como “armados a lo ridículo” (p. 204). Y a la hora de tomar la decisión sobre su matrimonio, ellos ni llevan la iniciativa ni son los que sentencian. Las mujeres, nuestras tres Gracias Mohosas, son las que, como ya hemos comentado, determinan que se realice el torneo, cómo los van a elegir, y finalmente, la solución final de la boda. De hecho, cuando cada una de las hermanas propone casarse con todos, ninguno habla; no intervienen. Es cierto que, al final, es Orfeo el que propone el matrimonio de todas con todos, pero para terminar su parlamento dice: “pido ante todas cosas debido pronunciamiento, y que no me corra término hasta que sobre él haya cosa juzgada” (p. 211). Es decir, no es ninguna imposición ni obligación; debe ser una elección conjunta, que a todas y todos les parezca bien. No impone su criterio y su idea como hombre sobre la mujer. Aquí también queremos destacar que sea Orfeo, de los seis pretendientes, el que interviene y propone la solución. De los seis, él es el menos

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 195, nota 41.

¹⁸⁵ Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 201.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 201.

¹⁸⁷ Esta figura del soldado fanfarrón o el figurón la ha estudiado, entre otros, M^a Rosa Lida de Malkiel en “El fanfarrón en el teatro del Renacimiento”, *Romance Philology*, 11:3, 1958, 268-291. Más recientemente, véase el trabajo coordinado y editado por Luciano García Lorenzo, *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007.

ridículo, quizá porque no cuenta ninguna batalla, y por eso debió pensar nuestra autora que era el más indicado para presentar la idea a todo el mundo.

El otro personaje masculino que queremos analizar es Baco Poltrón, el padre de las tres Gracias Mohosas. La autora ya nos lo presenta como un “viejo ridículo” (p. 199). Su propio nombre es una parodia de Baco, el dios del vino, con el apellido Poltrón, que según el *DRAE* significa: “flojo, perezoso, haragán, enemigo del trabajo”¹⁸⁸. Se comporta como un padre comprensivo con sus hijas; las presenta ante los pretendientes como tres bellezas, dejando claro, en el parlamento antes comentado, que han sido ellas quienes han elegido el sistema del torneo, la lucha y la justa poética. Baco Poltrón actúa como juez final en el momento en el que se plantean las bodas múltiples. Cuando Aglaya es la primera que dice que quiere casarse con los seis, él lo rechaza, pero tampoco es categórico; declara: “¡Ay, hija mía! ¿Bígama queréis ser?” (p. 205), para añadir en su siguiente intervención: “No, hija mía, no es razón que vos introduzcáis en el mundo la bigamia en las mujeres” (p. 205). Se niega, pero no se escandaliza de manera excesiva, por lo que se intuye que claramente accederá al final a cualquier decisión de sus hijas, como así es. Además, justifica más adelante la proposición de las tres Gracias Mohosas porque no pueden elegir bien marido si solo han visto una prueba: “elegir una muchacha un hombre entre seis medios hombres que todos le han agrado, dificultosísimo me parece sin mucha deliberación” (pp. 206-207).

Ante su segunda hija de nuevo rechaza la propuesta de Eufrosina de casarse con todos: “Eso no, hija mía, que será poligamia de gamos y gamas” (p. 208). Y, al final, con la tercera, accede: “Yo quiero que ninguno sea desechado. Valgan todos” (p. 210). En su resolución final mostrará su aceptación de la proposición de Orfeo de casarse todas con todos: “¡Ea, dad os todas y todos las manos, con la bendición de los dioses y la mía” (p. 212). En este momento, Baco pronuncia unas palabras en la que defiende la elección basada en el sentimiento, no en la belleza. Dice:

El valor del hombre, en el cuerpo y en el ánimo asienta. El ánimo debe mandar, y el cuerpo obedecer. El uno tenemos común con los dioses, el otro con las bestias. Tontería y locura es anteponer la hermosura y dotes del cuerpo, a los dotes y hermosura del ánimo. ¡Oh, hijos y hijas míos, qué prudentes habéis sido en buscar y preferir el valor de los ánimos, y no dárseos nada de la hermosura y gentileza de los cuerpos (pp. 212-213).

En esta intervención de Baco, nuestra autora, a través de una cita de Salustio tomada de *La conjuración de Catilina* que sirve de nuevo como prueba de sus conocimientos de los clásicos, está defendiendo no solo el libre albedrío a la hora del matrimonio, sino que también está mostrando una idea que todavía hoy es una enseñanza moral fundamental: la belleza está en el interior. Las personas poseen alma (ánimo, interior) y cuerpo (belleza, exterior), y este ideal recuerda la importancia de no dejarse llevar solo por lo segundo. Como recuerda Cristina de la Rosa, ésta es una enseñanza platónica¹⁸⁹. Los pretendientes y las tres Gracias, todos, tienen taras físicas y en esa unión no se han dejado arrastrar, ni unos ni otras, por la belleza exterior, porque a todos y todas les

188 Consultado en www.rae.es (última visita: 6-7-19).

189 Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 203, nota 26.

falta lo que entenderíamos como la belleza “canónica”, pero les ha dado igual a la hora de establecer la unión matrimonial conjunta. Frente a la belleza exterior, Baco defiende la belleza interior, del alma.

Esto nos parece bastante revolucionario para la época, pero no termina aquí, porque en la primera edición de 1624, que luego nuestra autora suprimió en 1627, Baco dice estas palabras:

Yo doy muchas gracias a los dioses inmortales, que no avéis sido como otras damas, que soberbias y desvanecidas de verse, que los hombres se les humillan y llaman señoras, en llegando a los catorce años que se sienten casaderas, luego se engríen y se pavonéan, y el mayor cuidado que tienen es afeitarse y acicalarse, y en eso ponen su esperanza y felicidad, locas, perdidas y sin juicio¹⁹⁰.

A través de las palabras de Baco, aquí doña Feliciana critica, en cierto modo, la posición que le obliga a la mujer en la sociedad a estar relegada al hombre, preocupándose solo de cosas que se supone que son “femeninas” como arreglarse, la moda, etc., junto con una reprobación de los matrimonios tempranos, sin sentido, “a los catorce años”; las mujeres a las que la sociedad les decía que no tenían otra salida que el matrimonio y tener hijos. Ella, como mujer que representa todo lo contrario a esto, defiende la importancia del desarrollo del espíritu, del interior, que se relaciona con lo masculino, frente a la belleza, el exterior, que se vincula con lo femenino. Ella era una mujer culta, segura de sí misma, que se casó cuando quiso y con quien quiso ya bastante adulta, y aquí Baco está defendiendo exactamente eso. Muestra su orgullo porque sus hijas, las tres Gracias, no sean como se suponía socialmente que las mujeres debían ser en la época; son fuertes moralmente, toman sus propias decisiones, con autonomía y buen juicio. Esto no quita para que también haya parodia y burla en su caracterización, como ya hemos comentado algo propio de los entreactos y como contrapunto a la *Tragicomedia*, debido a su físico, su edad avanzada y el hecho de que todavía estén solteras. Como vemos, esta independencia femenina la defendió nuestra dramaturga en su vida y en su obra; toda una revolucionaria del siglo XVII. Así, podemos observar cómo nuestras tres protagonistas llevan la iniciativa, deciden sobre su futuro, asumiendo “un papel fuerte”¹⁹¹; frente a los personajes masculinos, los seis pretendientes, que se nos muestran un poco como peleles, invirtiendo, bajo nuestro punto de vista, el rol esperado para un hombre y una mujer del XVII. En definitiva, una subversión del género.

7.4. Las tres Gracias Mohosas vs. Belidiana y Maya

A continuación, vamos a realizar una breve comparativa entre las tres Gracias Mohosas y las protagonistas de las dos partes de la *Tragicomedia*, Belidiana y Maya. Como hemos dicho antes,

190 Citamos el texto por la reproducción de: Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 204.

191 *Ibidem*, p. 204.

nuestras Gracias Mohosas se nos presentan, físicamente, como lo contrario a la belleza; una es tuerta, las otras ciegas con muletas, y van vestidas con harapos. Frente a esto, las protagonistas de la *Tragicomedia*, Belidiana y Maya, son princesas, jóvenes, hermosas y sin ningún tipo de tara física. Birano, escudero de Clarisel, habla así de la belleza de Belidiana:

Pues diriges tus amores,
causa de tus ansias fieras,
a la más alta grandeza,
y a la mayor hermosura,
que pusieron en criatura
fortuna y naturaleza (p. 48).

Vemos, pues, que son todo lo contrario en cuanto al físico a nuestras Gracias. Adentrándonos en el terreno del comportamiento, ya hemos estudiado cómo las tres Gracias Mohosas son la representación de mujeres seguras, decididas, que toman las resoluciones importantes de su vida. Ellas son las que disponen cómo van a elegir marido, y la propia elección de su pareja también va a ser suya. Quieren que se lleve a cabo un torneo entre los pretendientes, y así se hace; y ellas tiene en todo momento la palabra, la decisión. Esto se ve clarísimo ya al final, cuando determinan que se quieren casar con los seis. Toman la palabra, expresan sus sentimientos y dictaminan qué es lo que quieren, sin que ningún hombre lo impida, ni su padre ni los pretendientes, que aceptan al final encantados. Llevan la iniciativa en todo momento. Todo lo contrario a lo que era habitual para una mujer en la España del siglo XVII.

Frente a esto, tenemos a las princesas Belidiana y Maya. Ellas representan el prototipo de mujer de la España del XVII. Son pasivas, nunca toman la iniciativa; piden permiso paterno hasta para salir al jardín. En la *Tragicomedia* también nos encontramos el motivo caballeresco del torneo que tiene que realizar el caballero para ganar el amor de la dama, pero en este caso su celebración es una elección paterna, no de las princesas. No pueden decidir sobre su matrimonio, porque elegirá el Rey, su padre. Belidiana sufre ya que se quiere casar con Clarisel, pero no puede; su padre tiene un conflicto del pasado con él y no lo consiente. En un momento de la obra, Belidiana le confiesa a su prima Clarinda que no tiene otra voluntad que la de sus padres:

mas porque otra voluntad,
que de mis padres no tengo
ellos conforme a la suya
han de hacer della, y su dueño
lo que más les agradare (p. 84).

Con estas palabras ya vemos cómo Belidiana cumple con el estereotipo de mujer del XVII, que no tiene la iniciativa ni toma las decisiones sobre su matrimonio y su vida. Al final de la

primera parte de la *Tragicomedia*, el Rey accederá al matrimonio entre Belidiana y Clarisel. Esa unión, como sabremos en la segunda parte, nunca se realizará, porque Belidiana lo abandona y se casa con otro, cabe intuir que por deseo paterno. Este fracaso ya se adivina en algunas premoniciones como un sueño que tiene el héroe Clarisel y el hecho de que termine esta primera parte con la boda de Orfeo y Eurídice. Al inicio de la segunda parte, Belidiana le pide a Clarisel que la perdone y que no la culpe a ella sino a su padre, entendiendo que, como mujer, es de quien depende:

ay Clarisel, pues tuve suerte negra
en padre porfiado y riguroso;
la de Arabia no culpes, que a Rogerio
de su libertad diese el captiverio (p. 191).

En la segunda parte, tenemos a Maya. Su amor con el héroe Clarisel está bendecido por los dioses. De nuevo, ella no tiene la iniciativa; es un personaje pasivo, que solo desea y espera, sin poder tener la última palabra sobre su matrimonio. Al final, el que accede a ese enlace es su padre, Atlante, porque los dioses así lo han decidido. Nos resulta curioso que, como ya hemos explicado anteriormente, en los preliminares doña Feliciana se identifica con Maya, dice que es su *alter ego*, cuando tanto en los paratextos como en los entreactos muestra unas ideas totalmente contrarias al comportamiento de la protagonista de la segunda parte de la *Tragicomedia*. De nuevo, la dualidad de nuestra autora que ya hemos nombrado.

Así, vemos que las tres Gracias Mohosas son el reverso de las heroínas de la *Tragicomedia*; son mujeres activas, que hacen avanzar la acción, decididas, que tienen la última palabra sobre todo lo que concierne a su vida. Por contra, Belidiana y Maya representan el prototipo de mujer del XVII; son pasivas, no intervienen de manera directa en el conflicto, solo esperan a que sus respectivos padres terminen por acceder al matrimonio que desean. Como observamos, son mujeres totalmente distintas, con un rol de género opuesto. Esto es un ejemplo más de esos mundos contrarios que son los de la *Tragicomedia* y los entreactos; y es una muestra más de esa dualidad que hemos comentado que tiene nuestra autora y que, en el fondo, la hace tan genial.

En conclusión, en este penúltimo punto, parte central de nuestro TFM, hemos visto cómo doña Feliciana, en sus entreactos, presenta un mundo dirigido por sus protagonistas femeninas, las tres Gracias, que rompen con todas las normas de género del siglo XVII al ser mujeres decididas y activas, con una visión paródica propia del entremés, que le sirve a nuestra autora para ofrecer un alegato a favor del matrimonio libre y por amor de las mujeres.

8. RECURSOS PARA LA SUBVERSIÓN

Para concluir nuestro TFM, vamos a estudiar qué elementos emplea nuestra dramaturga para conseguir esa subversión del género en el tratamiento del tema del amor y el matrimonio desde la óptica femenina, esa inversión de roles que se da en los entreactos. Para ello, hablaremos de dos aspectos: el empleo de la mitología, algo muy habitual en la época y muy presente en nuestra autora como hemos visto antes, y los usos lingüísticos, que suponen una verdadera renovación a nuestro parecer.

8.1. El uso de la mitología

El primer aspecto que emplea nuestra dramaturga para esa subversión del género, como hemos dicho, al tener tres protagonistas femeninas que van a decidir sobre su matrimonio y su futuro adoptando una postura totalmente rompedora para una mujer del XVII, es la utilización del mundo mitológico desde un punto de vista paródico. Al analizar la “Carta executoria”, hemos visto cómo doña Feliciana defiende la mezcla del mundo mitológico con el humano como una “licencia poética”¹⁹², algo que ya hacían los clásicos grecolatinos. En la *Tragicomedia*, ya hemos dicho anteriormente que los personajes mitológicos se unen a los humanos, conviven en un mismo espacio y tiempo; encontramos en la obra un número significativo de seres mitológicos, casi hasta abrumar. Aparecen Venus y Adonis, Orfeo y Eurídice, las tres Gracias, Apolo, Atlante, Cupido, Himeneo, Héspero, Juno, etc. Los mundos se entremezclan, conviven, cuando vemos que Maya es hija de Atlante, y que la diosa Juno va a ayudar a que el matrimonio de Maya y Clarisel sea aceptado por Atlante. Así, vemos que el uso de la mitología es una parte fundamental de su obra, y “demuestra ser una experta en la materia”¹⁹³. Se presenta de este modo como una mujer culta, preparada, que conoce muy bien los clásicos grecolatinos; en definitiva, el uso de la mitología es parte de su carta de presentación, de su ideario, de aquello que quiere transmitir como mujer culta, escritora, que defiende los preceptos del teatro clásico; la legítima.

Hasta aquí, su visión desde la *Tragicomedia*, su discurso oficial, porque en los entreactos lo que hace es coger ese mundo y subvertirlo, transgredirlo, parodiarlo. Ya hemos comentado que los entreactos son el mundo al revés de la *Tragicomedia*, un espacio donde se infringen todas las leyes, totalmente libre, pues en esto también. ¿Cómo lo consigue? Poniendo en situaciones grotescas, imposibles, a estos personajes mitológicos.

192 Louis C. PÉREZ, *op. cit.*, p. 261.

193 M^a Carmen MARÍN PINA, *art. cit.*, p. 600.

Como ya se ha comentado, las tres Gracias Mohosas se presentan como la burla de las tres Gracias o Cárites, que en la mitología son “las tres hijas de Zeus y Eurínome, [...] por lo general conocidas con los nombres de Áglaye, Eufrósine y Talía [...]. Célebres por su hermosura, en origen debieron de ser diosas de la vegetación, para pasar después a personificar la belleza y la gracia”¹⁹⁴. Las tres Gracias se han representado en el arte como tres muchachas jóvenes, símbolo máximo de la belleza, desnudas, unidas en círculo en un baile al son de la flauta del dios Apolo, de cuyo cortejo forman parte, y con los atributos de la rosa, el mirto y el dado de juego. Quizá, el retrato pictórico más famoso es el de Botticelli en *La primavera* o el de Rubens en *Las tres Gracias*, pero en literatura también tenemos descripciones muy conocidas, como la que aparece en la silva novena del *Laurel de Apolo* de Lope de Vega. Así, son la personificación de la belleza, la juventud y la gracia. Un ejemplo de que representan todo esto es que la palabra “carisma” proviene de “Cárites”. Frente a esto, las nuestras son mayores, una tuerta y las otras ciegas con muletas, vestidas con harapos; son todo lo contrario a estas Gracias clásicas, conocidas por su juventud, su hermosura y su donaire. De ahí, como explicábamos antes, que nuestra autora les ponga el adjetivo de “mohosas”. Vemos que la parodia del mito se da en dos ámbitos: por un lado, en su aspecto físico, que es el más evidente; y, por otro, en sus acciones, ya que nuestras Gracias son protagonistas de un torneo para elegir marido donde participan un grupo de tullidos peleles y van a convertirse en mujeres poliamorosas por elección propia. Para toda persona conocedora del mito, la comicidad es instantánea.

Después, dentro de los pretendientes tenemos la versión burlesca de dos músicos mitológicos, Orfeo y Anfión. El primero, que en la mitología era un músico que con su melodía maravillosa lograba cosas extraordinarias, y que bajó a los infiernos para rescatar a su amada Eurídice, sin conseguirlo porque se volvió a mirarla en el momento en que salían del inframundo rompiendo la única regla que tenía que mantener para volver al mundo de los vivos¹⁹⁵, aquí se convierte en un poeta y músico de risa, ciego, con cuchilladas en la cara y con muletas. El segundo, Anfión, “hijo de Zeus y Antíope [...]. Hermes le regaló una lira, y desarrolló unas extraordinarias cualidades para la música”¹⁹⁶. Aquí se nos muestra como un poeta y músico tuerto, también con cuchilladas en la cara y con muletas. De nuevo, la parodia se da en el ámbito del aspecto físico, al ser dos tullidos, pero también en el de sus acciones. El poema que cantan cuando aparecen en escena es totalmente disparatado y burlesco, y los muestra como unos músicos y poetas patéticos, provocando la hilaridad instantánea, completamente alejados de esos músicos que tocaban la melodía maravillosa que describen los mitos. Además, se ven envueltos en un torneo para conseguir casarse con alguna de las tres Gracias Mohosas, mujeres tullidas y mayores muy alejadas de lo que sería una mujer casadera. Van a hacer el ridículo en el certamen, golpeándose y cayendo al suelo de manera patética, para, finalmente, aceptar un matrimonio múltiple con las Gracias. Vemos claramente toda la burla que supone de estos mitos.

194 Jaime ALVAR EZQUERRA (dir.), *op. cit.*, p. 170.

195 *Ibidem*, p. 687.

196 *Ibidem*, p. 53.

También debemos hablar en este apartado del padre de las tres Gracias Mohosas, Baco Poltrón. Ya hemos comentado que Baco, Dioniso en Grecia, es el “señor del vino, héroe civilizador y elemento perturbador, emblema del teatro, la locura y de los misterios”¹⁹⁷. Además, dios de la fertilidad y la agricultura, que solía representarse como un joven bello, atlético, normalmente acompañado de un racimo de uvas. Se organizaban en Roma unas fiestas en su honor, las bacanales, que hoy han derivado en el significado de fiesta desenfrenada de comida, alcohol y sexo. Aquí, con el apellido Poltrón, se nos muestra como un “viejo ridículo”¹⁹⁸, todo lo más lejano de un dios del vino joven y hermoso que se relaciona con el alcohol y las fiestas. Después, en sus acciones, vemos que también está ridiculizado. Sus hijas son tres mujeres mayores tullidas, a las que les consiente todo, por lo que él se configura como un pelele. Al final parece que se erige en juez, pero eso es falso, porque las que toman las decisiones son ellas, y desde el principio sabemos que él va a terminar aceptando lo que sus hijas digan. De nuevo, la parodia es evidente tanto en el plano del aspecto físico como a través de las acciones y situaciones en las que se ve envuelto.

Otro elemento que contribuye a la parodia de estos seres mitológicos, además del aspecto físico y las situaciones disparatadas en las que se encuentran, es el lenguaje. Al poner en su boca muchos de los recursos lingüísticos que vamos a comentar a continuación provoca el efecto burlesco hacia unos personajes que suelen hablar con un lenguaje elevado, culto, refinado, que se ve aquí atropellado por un sinfín de giros, refranes, combinaciones de palabras imposibles, que terminan perfilando esa imagen paródica del mito. En definitiva, nadie se imagina a Baco ni con el aspecto de Baco Poltrón, ni metido en las situaciones en las que está, ni expresándose como lo hace. Es la imagen completa la que consigue el tono final paródico del mito.

Igualmente, hay otro factor que debemos tener en cuenta en esta parodia de la mitología, que es el público. Los entreactos van a tener el mismo auditorio que la *Tragicomedia*, porque están preparados para representarse entre el segundo y el tercer acto, y entre el tercero y el cuarto. Esto significa que, si la obra, como explica doña Feliciana en “A los lectores”, está dedicada a gente preparada, docta, culta, personas que van a entender las infinitas referencias mitológicas en la *Tragicomedia*, no van a parar de reír en los entreactos, al ser una audiencia que conoce todas las alusiones a la mitología clásica y que va a entender hasta la última broma. A pesar de que está claro que ése es el público que sacaría todo el jugo al humor de las *Tres Gracias Mohosas*, no tenemos la más mínima duda de que los espectadores corrientes disfrutarían muchísimo de los entreactos, hoy también, porque la representación del mundo al revés y los imposibles juegos del lenguaje provocan la risa a cualquiera en todas las épocas.

Como vemos, el mundo mitológico, que forma parte esencial de la obra de nuestra autora, aquí es parodiado, en ese universo al revés que son los entreactos, al colocar a estos personajes burlescos y grotescos en ese cosmos supuestamente extraordinario. Esto no es algo extraño en el

197 *Ibidem*, p. 261.

198 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 199.

Barroco, ya que, como hemos comentado anteriormente, era habitual la sátira y la burla del mundo mitológico, mezclándolo con el humano en situaciones jocosas, imposibles, como es el caso en los entreactos. Como dice Cristina Torres Barrado, en esta literatura barroca de parodia mitológica, estos seres “descienden de la categoría de hombres, para convertirse en caricaturas deleznables que presentan los vicios sociales; en objeto de chistes y crueles burlas, en los que los escritores desahogan su sarcasmo”¹⁹⁹.

8.2. Los juegos del lenguaje

Continuando ya con el segundo aspecto que emplea nuestra dramaturga para conseguir esa subversión, vamos a hablar de los usos del lenguaje, punto esencial para que estos entreactos tengan la modernidad absoluta que tienen y sigan produciendo una hilaridad tremenda a día de hoy. Aquí nos encontramos con una verdadera “orgía de palabras”²⁰⁰, como dicen Felicidad González y Fernando Doménech; un lenguaje que, ante lo que es un mundo totalmente libre para la invención, “se convierte en el protagonista de la obra”²⁰¹. Todo lo que en la *Tragicomedia* son giros cultos, expresiones bellas y rimbombantes, buscando la forma más preciosista y culta del lenguaje, en los entreactos se convierte en una mezcla de cultismos con el lenguaje más vulgar, refranes, juegos de palabras imposibles, ... Como comentan González y Doménech, nos vamos a encontrar “todos los recursos de la retórica barroca puestos al servicio del absurdo”²⁰², muy en la línea de otros autores como, por ejemplo, Quevedo.

Pero, ¿qué recursos lingüísticos emplea nuestra autora y qué ejemplos vemos? y ¿cómo afecta esto a la configuración de los personajes? Eso es lo que vamos a analizar a continuación. Para ello, hablaremos de: usos cultos, usos vulgares, empleo de refranes, neologismos, fenómenos de derivación, asociaciones fonéticas imposibles y recursos como el calambur, la paronomasia, la dilogía y las metáforas, todo ello al servicio de la parodia, de la presentación del mundo al revés, para caracterizar a los pretendientes como burdos y vulgares y a las Gracias como algo bobas.

Para empezar, vamos a hablar de los usos que se consideran cultos. Aquí entrarían los cultismos como: crura y gamba, que se refieren a 'pierna'. La primera la emplea la autora, en boca de Pancaya, para que tenga una rima con “blacura”, que viene inmediatamente después; y la segunda, también seguida en boca de Pancaya, le sirve para rimar con “camba” y “zamba”, en busca de esa locura de sonidos y asociaciones fonéticas que son los entreactos. Parece evidente que estos

199 Cristina TORRES BARRADO, “Quevedo y la mitología clásica”, *Alcántara*, 75 (2012), p. 137.

200 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 181.

201 *Ibidem*, p. 181.

202 *Ibidem*, p. 182.

casos los ha empleado nuestra autora para esa unión de sonidos, más que como representación de un lenguaje culto. En este punto también tenemos latinismos del tipo *insolidum*, 'de firme', *novatione cessante*, 'dejando cualquier novedad'; ambos pertenecen al ámbito jurídico, por lo que nuestra autora pudo estar familiarizada con ellos gracias a su segundo marido, León Garavito. El primero lo dice el padrino de uno de los pretendientes en el torneo, que no interviene más, y que consigue caracterizarlo como altivo y docto; y también Orfeo cuando propone que se casen todas con todos, aquí con un sentido más paródico de un uso quizás buscando la aliteración de la "s" que tiene con "sí", "sean" "esposas" en la oración. El segundo latinismo lo dicen todos los pretendientes a la vez como signo de acuerdo para concurrir al torneo. Parece que tenga cierto sentido paródico, porque da a entender que están de acuerdo pero a expensas de que se supiera algo más y pudieran cambiar de idea, lo que parece bastante absurdo. Así, nos parece que ridiculiza a los pretendientes que emplean una locución latina sin entenderla bien.

Frente a esto, tenemos todo un lenguaje propio del ámbito popular o vulgar, como el uso de refranes. Por ejemplo, Nisa le dice a Anga, cuando se ríe de él por querer casarse: "Tal te quiero, crespa, y ella era tiñosa" (p. 189). González y Doménech interpretan este refrán con el sentido de que el amor es ciego, y los enamorados no ven la realidad que tienen delante, "ven cabellos crespos donde hay calvas de tiña"²⁰³. Nisa se ríe de él, pensando que la mujer que quiere casarse con él tiene que estar ciega, por lo menos, porque el otro no tiene piernas y va con los muñones en una cesta, sin saber que la mujer de la que está hablando es la misma con la que quiere contraer matrimonio él, Aglaya. Tenemos otro refrán cuando Anga empieza a contar su relato fantasioso y dice: "¡Silencio, que en boca cerrada no entra mosca!" (p. 193), para pedir que se callen. Así, podríamos poner otros muchos ejemplos. Todos los refranes están siempre en boca de los pretendientes, lo que los caracteriza como vulgares, pues abusar de refranes es una característica del habla vulgar, como es el caso de Sancho en *El Quijote*, aunque con ello muestra su sabiduría popular.

Nuestra autora además emplea vulgarismos como: papar, aborcios, apoltronado, cachorra (este último lo emplea Pancaya en su glosa para referirse a la Gracia menor), sores (por señores); o coloquialismos como: chabacana, chanzas. Al igual que los refranes, la mayoría de vulgarismos y coloquialismos están en boca de los pretendientes, no en la de las Gracias. Esto ayuda a identificarlos como todavía más peleles, chabacanos, y supone también una subversión, porque son los hombres los que se identifican con un habla más vulgar, denotando más ignorancia, y las mujeres con un habla más culta.

Dentro de la locura del lenguaje de los entreactos, también tenemos neologismos, palabras de nueva invención, como: sopidorado (creado a partir de "sopa dorada", una sopa que se hace con pan tostado²⁰⁴ y que emplea Nisa en su glosa para referirse a que está "tostado" de amor, "ardiendo" de amor por las Gracias y que rima en el verso siguiente con "asado"), sexgémimos (para referirse a

203 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 189, nota 10.

204 *Ibidem*, p. 209, nota 89.

“séxtuple”²⁰⁵ en un juego con bígamo, polígamo y gamo), camba (por el contexto se interpreta como ‘daño, lesión’, que crea la autora para rimar con “zamba” y “gamba”²⁰⁶). Todo esto, como comenta Cristina de la Rosa, además de caracterizar a los personajes y provocar la risa, supone una “ruptura del decorum”²⁰⁷; es decir, doña Feliciana está mezclando el estilo vulgar con el culto, algo que va en contra del decoro, que supone que los estilos no deben juntarse. Es un ejemplo más de ese mundo al revés, libre, sin normas, que son los entreactos.

Otro recurso lingüístico que destaca es el empleo de fenómenos de derivación, como puede ser el uso de diminutivos por parte de Baco a la hora de nombrar a sus hijas, que las llama Aglayca, Taliyca y Eufrosinica; también, en su primera intervención emplea “hermanicas” para referirse a sus dos hijas menores. Baco utiliza el diminutivo “-ica” para mostrar cercanía, cariño, hacia sus herederas y lo presenta como un padre consentidor, que sabemos que accederá a todo lo que le pidan. Además, es un diminutivo de carácter coloquial y oral. Igualmente, como indica Cristina de la Rosa, esto también tiene “una función desmitificadora”²⁰⁸, ya que los nombres tienen referencia mitológica, como ya hemos comentado, y supondrían un elemento que contribuye a esa parodia del mundo mitológico. Otro ejemplo de este uso de fenómenos de derivación lo podemos encontrar en la canción que entonan Orfeo y Anfión cuando aparecen, donde encontramos: muchachos, muchachaza, muchachota, muchachona, muchacha; al lexema muchach- se le ha añadido toda una serie de diminutivos apreciativos (“-aza” “-ota” “-ona”) que aparecen en tres versos seguidos. Así, en la presentación de estos dos personajes ya vemos que son la burla de la poesía y la música. Igualmente, vemos esos fenómenos de derivación cuando Anga dice “Bacuna” y “Poltrona”, creando dos adjetivos con los sufijos “-una” y “-ona” a partir del nombre de Baco Poltrón, porque se refiere a la idea del torneo que les acaba de decir el padre de las Gracias. Así, observamos claramente que estos fenómenos de derivación los emplea mucho nuestra autora, y vemos que están en boca de los personajes masculinos como rasgos coloquiales de nuevo, lo que nos lleva a la conclusión de que los utiliza para dibujar a estos hombres de forma burlesca provocando la risa.

En los entreactos igualmente encontramos muchas asociaciones fonéticas, una unión totalmente libre y sin sentido de palabras basada únicamente en la rima, lo que lleva en algunos momentos a diálogos verdaderamente absurdos. Por ejemplo, Pancaya le dice a Sabá cuando aparecen en escena y empiezan a discutir al darse cuenta de que los dos esperan para casarse con la misma mujer: “¡Suéltame, traidor, que tú eres el falsario, y plagario, y boticario, y sagitario, y acuario!” (p. 190). Es una sucesión de palabras que solo tienen sentido como unión fónica para provocar la hilaridad y mostrar un habla muy coloquial y oral. También lo podemos ver en este diálogo entre Pancaya, Orfeo y Anfión:

205 *Ibidem*, p. 208, nota 84.

206 *Ibidem*, p. 189, nota 13.

207 Cristina DE LA ROSA, art. cit., p. 205.

208 *Ibidem*, p. 205.

- Pancaya: Bien dicho, por cierto, porque cosa tan nueva y desusada es justo que se decida por las antiguas decisiones de Rota, tan rota como está madama **Aglaya**, su toca, gorguera y **saya**.
- Orfeo: Con las cuales, por la **playa** puede buscar la **gandaya**.
- Anfión: Pescada, corvina y **raya**²⁰⁹ (p. 207).

Se ve claramente que, buscando las palabras en -aya, le ha salido un diálogo totalmente absurdo, pero por esa asociación fonética consigue un enorme efecto cómico. Es imposible no reírse. Observamos que de nuevo estos juegos de palabras están en boca de los pretendientes, que siguen caracterizándose por un habla coloquial muy cercana a la oralidad y que completa su presentación como personajes cómicos, paródicos, burlescos y peleles.

De este diálogo también resulta muy interesante el uso del término “madama” que emplea Pancaya para referirse a Aglaya. Este término, que procede del francés, está definido en el *Diccionario de autoridades* como :“voz francesa y título de honor, que vale lo mismo que Señora, y se da a las mujeres nobles puestas en estado, la cual se ha usado en España en el mismo sentido, para nombrar a las señoritas extranjeras. Hoy lo emplean algunos en el trato cortesano con las mujeres”²¹⁰. En un principio, parece que lo emplea para referirse a Aglaya como señora, mujer de edad importante, pero esa relación con el “trato cortesano” que aparece al final de la definición ha terminado por colocar esta palabra como sinónimo de “prostituta” o “mujer que regenta un prostíbulo”, que son las dos primeras definiciones que tiene el *DRAE* hoy para el término. No creemos que aquí esté insinuando eso, sino que al emplear el vocablo de origen francés en lugar de “señora”, Pancaya indica que a Aglaya no le pega mucho esa voz y le hace un poco de burla porque es pobre, fea y tuerta, aunque se las da de “señora” y está actuando como si lo fuera. Es decir, vemos que tiene un tono irónico, en nuestra opinión.

Nuestra autora emplea también recursos retóricos como el calambur, “un juego de palabras que se produce al reagrupar los vocablos de un enunciado o ciertas sílabas que forman parte de esos vocablos, de tal forma que, sonando lo mismo o parecido, signifiquen cosas distintas”²¹¹. Por ejemplo, Baco le dice a Sabá: “¿De esa manera habla quien quiere ser mi ayer no y hoy sí? ¡Brava denominación del nombre de yerno!” (p. 200), donde vemos ese juego con “ayer no” y “yerno”.

Igualmente recurre a la paronomasia, a “asociar, dentro de un mismo texto, palabras que presentan una semejanza fónica y distinto significado”²¹². Lo vemos, por ejemplo, en asociaciones como: Baco-vaca/vaquillas, torneo-tornero, atleta-aleta. La asociación del nombre de Baco con vaca

209 La negrita es nuestra.

210 Consultado en línea: <http://web.frl.es/DA.html> (última visita: 23-8-19). Hemos actualizado la ortografía para facilitar su lectura.

211 Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 115.

212 *Ibidem*, p. 809.

y vaquillas la encontramos bastantes veces en boca de los pretendientes; esto contribuiría a esa desmitificación de Baco y a la parodia mitológica al asociar el nombre de un dios con un animal. El caso de torneo-tornero y atleta-aleta son las paronomasias que caracterizan a las tres Gracias en su habla, porque son las que escuchamos en su aparición, cuando entran al palco con su padre para ver el torneo y dialogan con él. La primera es Aglaya; su padre le dice que se va a casar con el mejor “tornero”, y ella responde: “¿Yo tornero, padre? No, sino torneador que tornee” (p. 202). Aquí viene la confusión porque Baco se refiere al que gane el torneo, pero ella entiende que habla de una persona que se encarga del torno. Después, Eufrosina ha escuchado decir a su padre que ella va a casarse con el mejor “atleta”, y entiende “aleta”, como femenino de “Aleo”, una de las tres furias infernales del infierno clásico²¹³, y por eso responde: “¿Yo, cuarta furia infernal, hermana de Aleo, Tesifone y Megera?” (p. 203). Baco habla de una cosa y ellas entienden otra, y se crea la comicidad además de caracterizar a las Gracias como un poco bobas, cosa que choca con las decisiones que toman y cómo actúan.

Además, tenemos juegos de significado y significante como dilogías, “utilizar una palabra con dos sentidos o acepciones diferentes dentro de un mismo enunciado”²¹⁴. En un pasaje antes citado, Pancaya dice: “se decida por las antiguas decisiones de Rota, tan rota como está madama Aglaya” (p. 207), donde tenemos “Rota”, el tribunal eclesiástico, y “rota”, adjetivo. Este ejemplo estaría también asociado con el tema principal del matrimonio que ya hemos comentado antes, al emplear al tribunal de la Rota en este juego lingüístico que termina siendo una atrevida burla al matrimonio eclesiástico, cosa que no es de extrañar considerando cómo termina la historia con la poligamia. Esto le podría haber reportado críticas por la parte más moralista, pero nada se menciona en las aprobaciones.

Por último, hallamos múltiples y variadas metáforas, como: picar en los ojos ('provocar a alguien'), ojo matador, fuego consumidor ('la pasión que le consume'); esta última la dice Anga en su glosa del concurso poético para expresar su pasión por las Gracias. La metáfora de la pasión del amor, el fuego del amor, también la emplean en su glosa Nisa, al decir que “parezco capón asado”, y Sabá al referirse a sí mismo como “hecho carbón”. Como hemos visto, estos son solo unos pocos ejemplos de los muchísimos recursos lingüísticos que emplea nuestra dramaturga en los entreactos que analizamos, muestra de que doña Feliciana fue una auténtica dominadora del lenguaje. Además, como hemos comentado, aquí también se ve una subversión al poner en boca de los hombres los vulgarismos, las frases hechas, que los caracterizan así como vulgares, peleles, absurdos, frente a las Gracias, que no emplean esos coloquialismos pero que sí tienen su componente burlesco en el habla en su presentación que las muestra como algo simples e ingenuas, aunque luego sus acciones no refrenden esa idea.

213 Felicidad GONZÁLEZ SANTAMERA, Fernando DOMÉNECH (eds.), *op. cit.*, p. 203, nota 68.

214 Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *op. cit.*, p. 291.

En resumen, en este último punto hemos estudiado los dos recursos que emplea nuestra autora para conseguir esa subversión de la que hemos hablado y defendemos en nuestro TFM: la parodia de la mitología y, sobre todo, los múltiples juegos de lenguaje, verdadero ejemplo del genio de doña Feliciana y que llevan los usos lingüísticos barrocos a un estadio superior.

9. CONCLUSIONES GENERALES

En este trabajo hemos intentado, por un lado, reivindicar la figura de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, primera mujer española, conocida, que publica una obra de teatro, en 1624, como pionera en un mundo totalmente masculino. Por otro lado, hemos mostrado cómo subvirtió las normas de género tanto en su vida como en su obra. En su vida, fue una mujer que se casó cuando quiso, ya mayor, y con quien ella decidió, cosa extraña para una mujer del XVII. Además, se nos presenta en su obra como una mujer culta, con amplísimos conocimientos de mitología y retórica, que tiene clarísimo que su única creación, la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, es de la más alta calidad, hecha solo para los más doctos como ella. En los tres paratextos analizados, el prólogo, la “Carta a los lectores” y la “Carta executoria”, hemos visto cómo no pide disculpas ni por ser mujer ni por preservar las normas clásicas teatrales, sino que defiende su condición de autora con una seguridad extraordinaria, amparándose en su linaje, en sus conocimientos y en las mujeres que la precedieron.

Después, nos hemos centrado en analizar cómo subvierte todas las normas de género de la España del XVII en los entreactos de las tres Gracias Mohosas, donde en un mundo carnavalesco, totalmente contrario al mostrado en la *Tragicomedia*, las tres geniales protagonistas, mujeres activas, resolutivas, que deciden sobre todo lo que acontece en su vida, van a saltarse todas las normas sociales y determinar que, a su avanzada edad, quieren un matrimonio múltiple con sus seis pretendientes, a cual más patético y grotesco. Hemos estudiado cómo se presentan y actúan tanto los personajes masculinos como femeninos y cómo se cambian los papeles tradicionales en este caso (ellas deciden cómo, con quién, cuándo, ...). A través de una imagen totalmente paródica y burlesca, hemos explicado cómo nuestra autora, en el fondo, hace una defensa del matrimonio libre desde una óptica absolutamente femenina y moderna empleando recursos como la parodia del mundo mitológico o, sobre todo, los juegos lingüísticos.

En definitiva, doña Feliciana Enríquez de Guzmán se presenta como una verdadera anomalía en el teatro español del XVII, defendiendo su condición de mujer escritora en un mundo de hombres, y con una obra realmente sorprendente hoy, que habría hecho las delicias de los vanguardistas del siglo XX. Una mujer avanzada de su tiempo, que el mundo teatral español debe recuperar ya.

10. BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, J.L., *Historia de la literatura española, volumen II, época barroca*, Madrid, Gredos, 1973.

ALCIATO, *Emblemas*, Sebastián, S. (ed.), Madrid, Akal, 1985.

ALVAR, C., MAINER, J.-C., NAVARRO, R., *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza editorial, 1997.

ÁLVAREZ SELLERS, M^a R., *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.

ANDERSON, B. S., ZINSEER, J. P., *Historia de las mujeres: una historia propia, II*, Barcelona, Crítica, 1991.

AMELANG, J. S., NASH, M. (eds), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990.

ARELLANO, I., USUNÁRIZ, J. M. (eds.), *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Visor, 2005.

ARESTI, N., “The Gendered Identities of the 'Lieutenant Nun': Rethinking the Story of a Female Warrior in Early Modern Spain”, *Gender & History*, 19/3 (2007), pp. 401-418.

ASENSIO, E., *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.

BARANDA, N., “Las dramaturgas del siglo XVII”, en Arellano, I. (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del siglo de oro*, Barcelona, Anthropos, Grupo de Investigación Siglo de Oro, 2004, pp. 21-28.

BOLAÑOS DONOSO, P., *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

BOLAÑOS DONOSO, P., “Doña Feliciana Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito”, en *Teatro de palabras*, 1 (2007), pp. 1 – 21.

BOLAÑOS DONOSO, P., “Reescribiendo los anales del teatro sevillano: Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24”, en Bolaños Donoso, P., Domínguez Guzmán, A., De Los Reyes Peña, M., (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 471 – 490.

CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La vida es sueño*, Morón, C. (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989.

CANAVAGGIO, J. (dir.), *Historia de la literatura española, tomo III (siglo XVII)*, Barcelona, Ariel, 1995.

CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha I*, John Jay Allen (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1990.

CONDE PARRADO, P., DE LA ROSA CUBO, C., “Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”, en Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, S., Rodríguez Pequeño, M. (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 253 – 261.

DE LA ROSA, C., “Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciana Enríquez de Guzmán”, en Celma Valero, Mª P., Rodríguez Pequeño, M. (editoras), *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*, Segovia, Junta de Castilla y León, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 197 – 206.

DÍAZ – PLAJA, G. (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas. III. Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Vergara, 1968.

DÍEZ BORQUE, J. Mª (coord.), *Historia de la literatura española, volumen II (Renacimiento y Barroco)*, Madrid, Taurus, 1982.

DOMÉNECH, F., “Feliciana Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca”, en De Los Reyes Peña, M. (ed.), *La presencia de la mujer en el teatro barroco español, Almagro, 23 y 24 de julio de 1997*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, Festival de Almagro, 1998, pp. 97 – 124.

EGIDO, A., RICO, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo 3/1*, Barcelona, Crítica, 1992.

FERRER VALLS, T. “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en Mattalía, S., y Aleza, M. (eds.), *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 91-108.

FERRER VALLS, T., “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”, en De Los Reyes Peña, M. (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.

GACTO FERNÁNDEZ, E., “El delito de bigamia y la inquisición española”, en: *Anuario de historia del derecho español*, 57 (1987), pp. 465 – 492, consultado en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-ElDelitoDeBigamiaYLaInquisicionEspanola-134531.pdf> (última visita: 7-7-19).

GONZÁLEZ SANTAMERA, F., DOMÉNECH, F. (eds.), *Maria de Zayas, Feliciana Enríquez de Guzmán, Leonor de la cueva. Teatro de mujeres del Barroco*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1994.

HORMIGÓN, J. A. (dir.), *Autoras en la historia del teatro español (1500 – 1994)*, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena, 1996.

HUARTE DE SAN JUAN, J., *Examen de ingenios para las ciencias*, Serés, G. (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1989.

HUERTA CALVO, J., PERAL VEGA, E., URZÁIZ TORTAJADA, H., *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, p. 2005.

HUERTA CALVO, J., *El teatro breve en la edad de oro*, Madrid, Laberinto, Colección Arcadia de las Letras, 2001.

IBEAS, N., MILLÁN, M^a A. (eds.), *La conjura del olvido*, Barcelona, Icaria editorial, 1997.

MARÍN PINA, M^a C., “Feliciana Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías”, en Martín, A. L., Quintero, M^a C. (eds.), *Perspective on early modern women in Iberia and the Americas: studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz*, Nueva York, Escribana Books, 2015, pp. 596 – 614.

MARÍN PINA, M^a C., BARANDA LETURIO, N., “Bibliografía de escritoras españolas (Edad Media-siglo XVIII). Una base de datos”, en Close, A. (ed.), *Actas del VII congreso de la AISOS (Asociación Internacional Siglo de Oro)*, Cambridge, Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, pp. 425-435.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (coord.), *Historia de la literatura española, volumen II: Renacimiento y Barroco*, León, Everest, 2005.

MONTOTO DE SEDAS, S., *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán*, estudio leído en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 4 de diciembre de 1914, Sevilla, Imprenta de la Diputación Provincial, 1915. Puede consultarse en BIESES (Bibliografía de Escritoras Españolas), publicación web: <http://www.bieses.net>. (última visita: 8-7-19)

MORANT, I. (dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen II: El mundo moderno*, Madrid, Cátedra, 2005.

McVAY Jr., T., “The use of mythology in Feliciana Enríquez de Guzmán's *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*”, en Hegstrom, V., Williamsen, A. R. (eds.), *Engendering the early modern stage. Women playwrights in the Spanish Empire*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1999, pp. 139 – 150.

PEDRAZA, F. B., RODRÍGUEZ CÁCERES, M., *Manual de literatura española, volumen IV: Barroco. Teatro*, Tafalla, Cénlit ediciones, 1980.

PEREZ, L. C., *The dramatic works of Feliciana Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanofila, 1988.

PERRY, M. E., *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1993.

REINA RUIZ, M., “Entreactos de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*: galería cómica de monstruos y deformes”, *Hispania*, 87/4 (2004), pp. 665 – 674.

REINA RUIZ, M., “Cervantes, Góngora y Feliciana Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica”, en Vega García-Luengos, G., Urzáiz Tortajada, H., (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, pp. 929 – 936.

REINA RUIZ, M., *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco. Feliciana Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 2005.

REINA RUIZ, M., “De orgía y bacanal a sátira política: entreactos de la segunda parte de *Los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”, *Bulletin of the Comediantes*, 57/1 (2005), pp. 107 – 123.

REYZÁBAL, M^a V., *Canon literario y diferencia de género en la educación*, Madrid, Editorial La Muralla, 2012.

RICO, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, tomo 3 (Siglos de oro: Barroco)*, Barcelona, Crítica, 1983.

ROBINSON, L. S., “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”, en Sullà, E. (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 115-137.

ROMERO-DÍAZ, N., VOLLENDORF, L. (eds.), *Feliciana Enríquez de Guzmán, Ana Caro Mallén, and sor Marcela de San Félix. Women playwrights of early modern Spain*, Toronto, Ontario, Medieval and Renaissance texts and studies, 2016.

RODRÍGUEZ CAMACHO, L., *Manual de historia de la literatura española, volumen I, siglos XIII al XVII*, Madrid, Castalia Universidad, 2009.

RUIZ PÉREZ, P., *Historia de la literatura española, volumen 3, el siglo del arte nuevo (1598-1691)*, Barcelona, Crítica, 2010.

RUIZ PÉREZ, P., *Manual de estudios literarios de los Siglos de Oro*, Madrid, Castalia Universidad, 2003.

SÁNCHEZ DUEÑAS, B., *De la invisibilidad a la creación: oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

SERRANO Y SANZ, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, Madrid, Atlas, 1975 (1^a ed: 1903).

SHOWALTER, E. (ed.), *The new feminist criticism. Essays on women, literature and theory*, Londres, Virago Press, 1986.

TORRES BARRADO, C., “Quevedo y la mitología clásica”, *Alcántara*, 75 (2012), pp. 131-154.

VALBUENA PRAT, A., *Historia de la literatura española, volumen III (siglo XVII)*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1992.

VEGA, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias*, edición crítica a cargo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2016.

VEGA, L. de, MONROY, C. de, *Fuenteovejuna (dos comedias)*, López Estrada, F. (ed.), Madrid, Clásicos Castalia, 1991.

VÉLEZ-SAINZ, J., “Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciana Enríquez de Guzmán”, *Bulletin of the Comediantes*, 57/1 (2005), pp. 91 – 105.

VÉLEZ-SAINZ, J., *El parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2006.

VV.AA. *Historia de la literatura española, volumen I, desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1990.

WALTHAUS, R., “‘A garden of her own’: Feliciana Enríquez de Guzmán and her *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*”, en Bollmann, A. (ed.), *A place of their own. Women writers and their social environments (1450-1700)*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 121 – 134.

WILSON, E. M., MOIR, D., *Historia de la literatura española 3: Siglos de Oro: Teatro*, Barcelona, Ariel, 1985.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Olivares, J. (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2004.