

La autora en el umbral del texto: soportes de transmisión y formas de (in)visibilidad de las dramaturgas áureas

Debora Vaccari*
Università di Roma La Sapienza, Italia

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-05-2026 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-06-2026

RESUMEN

Este artículo analiza la transmisión textual de las comedias escritas por dramaturgas seculares del Siglo de Oro como factor decisivo en la construcción de su visibilidad autorial. Frente a una concepción homogénea de la “invisibilidad femenina”, se propone atender a los soportes materiales que han conservado sus obras —manuscritos, comedias sueltas, partes de comedias y libros teatrales con aparato paratextual— para observar cómo cada uno produce formas distintas de presencia, validación o marginación de la autora. A partir de los casos de María de Zayas, Leonor de la Cueva, Ana Caro de Mallén, Ángela de Acevedo y Feliciano Enríquez de Guzmán, se muestra que la autoría femenina no depende solo de la conservación de los textos, sino también de las condiciones materiales de su transmisión. El manuscrito puede preservar una huella autorial intensa, aunque de circulación restringida; la suelta favorece la difusión, pero con frecuencia reduce el contexto autorial; la parte de comedias integra la obra en una economía editorial colectiva; y el libro con paratextos permite una legitimación amplia, aunque a menudo bajo el signo de la excepcionalidad. El artículo propone, así, complementar la categoría general de (in)visibilidad con una tipología material de la visibilidad textual femenina.

PALABRAS CLAVE

dramaturgas áureas; transmisión textual; comedias sueltas; manuscritos teatrales; partes de comedias; paratextos; visibilidad autorial

**The female author on the threshold of the text:
media of transmission and forms of (in)visibility
among Golden Age playwrights**

ABSTRACT

This article examines the textual transmission of plays written by secular women dramatists of the Spanish Golden Age as a decisive factor in the construction of authorial visibility. Rather than treating female “invisibility” as a homogeneous category, it focuses on the material supports through which these works have survived — manuscripts, *sueltas*, *partes de comedias*, and theatrical books with extensive paratextual apparatus — in order to show how each format produces different forms of presence, legitimation, or displacement of the female author. Through the cases of María de Zayas, Leonor de la Cueva, Ana Caro de Mallén, Ángela de Azevedo, and Feliciano Enríquez de Guzmán, the article argues that female authorship depends not only on the survival of texts, but also on the material conditions of their transmission. Manuscripts may preserve a strong authorial trace while limiting public circulation; *sueltas* may favor dissemination while often reducing authorial context; *partes de comedias* incorporate plays into a collective editorial economy; and books with paratexts allow for broader legitimation, though often under the sign of exceptionality. The article therefore proposes replacing the general notion of invisibility with a historical typology of female textual visibility.

KEYWORDS

Spanish Golden Age women dramatists; textual transmission; *comedias sueltas*; theatrical manuscripts; *partes de comedias*; paratexts; authorial visibility

Los estudios sobre las dramaturgas del Siglo de Oro han contribuido de manera decisiva a restituir un corpus durante largo tiempo desplazado del canon¹. Buena parte de la crítica se ha orientado, con razón, hacia la recuperación de nombres y obras, la delimitación de un corpus dramático femenino, el análisis de la autoría de mujeres en un campo literario dominado por hombres, la representación de los personajes femeninos o las estrategias de legitimación empleadas por estas autoras para autorizar su propia práctica literaria. Estos enfoques han permitido desmontar la imagen de una ausencia femenina absoluta y han puesto de relieve que las dramaturgas no fueron figuras del todo marginales, sino, a veces, agentes capaces de intervenir en los circuitos teatrales de su tiempo.

Sin embargo, la cuestión de la visibilidad autorial femenina puede ser abordada no solo desde el contenido de las obras, desde la presencia o la ausencia de una intencionalidad ideológica por parte de sus autoras o desde los discursos de autorización que acompañan algunos textos. En efecto, la presencia histórica de una dramaturga depende también de las condiciones materiales en que sus obras fueron transmitidas: manuscritos, comedias sueltas, partes de comedias o libros con un amplio aparato paratextual no constituyen simples vehículos del texto, sino que representan dispositivos que producen formas distintas de aparición autorial. Cada soporte conserva, reduce, desplaza o amplifica la presencia de una autora: el manuscrito puede preservar una firma o una atribución fuerte, pero limitar la circulación pública del texto; la suelta puede favorecer una circulación más amplia de la comedia, pero a menudo lo hace a costa de empobrecer su contexto editorial y de reducir la autoría a una mera atribución en la portada; la parte de comedias integra la obra en una economía colectiva de impresión y lectura, donde la firma individual puede conservarse pero también diluirse; el libro teatral con preliminares, en cambio, permite construir una figura autorial mediante dedicatorias, licencias, aprobaciones, prólogos o poemas laudatorios.

Desde esta perspectiva, la transmisión textual no se reduce a una mera cuestión ecdótica o bibliográfica, ya que adquiere una dimensión esencial en la historia literaria. En el caso de las dramaturgas seglares, estudiar los soportes que transmiten sus obras permite reflexionar acerca de la categoría de *invisibilidad femenina*. No se trata solo de constatar la más que evidente escasez de textos conservados, la pérdida de documentación con la consecuente exclusión del canon, sino de observar que las autoras aparecen bajo regímenes materiales distintos de visibilidad: firma, atribución impresa, obra colectiva, transmisión tardía, paratextualización intensa o recuperación moderna.

¹ Véase, por ejemplo, Ferrer Valls (1995, 1998, 2005, 2006), Soufas (1997a, 1997b), Hormigón (1996), Urban Baños (2014), Tacón García (2021a).

La invisibilidad, por tanto, se configura como algo no del todo homogéneo, al ser también el resultado de concretas condiciones históricas y materiales de transmisión.

El presente trabajo, pues, parte de esta premisa: las dramaturgas áureas no son invisibles del mismo modo. Su presencia en la historia teatral depende también de los soportes que han transmitido sus obras y de las formas de autoría que esos soportes hacen posibles. Atender a la materialidad textual permite así desplazar la pregunta desde el simple *qué se conserva* hacia el *cómo se conserva* y, sobre todo, hacia el *qué tipo de autora produce cada forma de transmisión*.

Conviene precisar, sin embargo, que esta propuesta no pretende reconstruir la totalidad de los circuitos materiales por los que circularon las comedias escritas por mujeres, sino analizar las formas de transmisión que han llegado hasta nosotros. La conservación de los testimonios teatrales áureos es parcial, y lo es todavía más en el caso de las dramaturgas seculares, cuyo corpus se ha transmitido de manera extraordinariamente fragmentaria, tardía y desigual. Una comedia conservada en una suelta pudo circular antes en manuscritos de compañía, copias para censura, papeles de actores, traslados privados o impresos hoy perdidos; del mismo modo, una obra transmitida solo por manuscrito pudo haber tenido una vida escénica o editorial que no ha dejado rastro. Es decir, la ausencia de determinados soportes no prueba que no existieran, sino que no han sobrevivido o no han sido identificados.

El objeto de esta investigación no es –y no podría ser de otra forma– la circulación material total –en buena medida irrecuperable– de las comedias de dramaturgas, sino la relación entre testimonios conservados, soportes de transmisión y formas de (in)visibilidad autorial femenina.

1. Conceptos preliminares: formas de transmisión de las comedias áureas

Las comedias del Siglo de Oro circularon principalmente por tres vías, como puntualiza Don W. Cruickshank: “unpublished, as a manuscript; and published, either collected in a *parte* or singly as a *suelta*” (1991: 97). A estas modalidades de difusión hay que añadir, en algunos casos concretos, los libros teatrales con un aparato paratextual amplio. A continuación, voy a brindar algunas breves informaciones sobre estos diferentes cauces de transmisión.

a) Manuscritos teatrales

El manuscrito teatral del Siglo de Oro debe entenderse como un conjunto material y funcionalmente diverso, no como una tipología unitaria (Vega García-Luengos 2003: 1292-1296). Bajo esa

denominación, de hecho, se incluyen testimonios de naturaleza muy distinta –autógrafos, copias vinculadas a la práctica de las compañías, ejemplares destinados a la censura, copias de lectura, traslados tardíos o volúmenes facticios–, de modo que el valor filológico de cada uno depende de su origen, uso y trayectoria.

Los autógrafos poseen, en principio, una relevancia excepcional para la *constitutio textus*, porque permiten acercarse de forma directa a una fase esencial de la redacción autorial, aunque no siempre coincidan con la versión definitiva de la obra. De la misma forma, las copias procedentes del ámbito de las compañías, aun cuando transmitan textos alterados, abreviados o contaminados, resultan especialmente significativas para estudiar la vida escénica de la comedia, ya que pueden conservar indicios materiales de su utilización en el circuito teatral, como reparto, aprobaciones, licencias, cortes, correcciones, censuras, cambios de mano, intervenciones de copistas o modificaciones introducidas por los autores de comedias.

A esta diversidad debe añadirse el hecho de que no todos los manuscritos conservados nacieron en relación directa con la representación. Existen manuscritos producidos para la lectura individual o el coleccionismo, que responden, por tanto, a lógicas de transmisión distintas de las estrictamente teatrales. En estos casos, el manuscrito puede acercarse en sus rasgos textuales y materiales a la tradición impresa, e incluso depender de impresos concretos utilizados como autógrafos.

b) Partes de comedias

Aunque sin duda la transmisión manuscrita representa un cauce de difusión fundamental, la imprenta tuvo un peso decisivo en la conservación del teatro del siglo XVII:

La imprenta supone la baza fundamental de la transmisión del teatro español del siglo XVII. Las calas realizadas en unos cuantos dramaturgos con las bibliografías más fiables [...] lo expresan con rotundidad: casi el 90% de las comedias conservadas lo han hecho en este soporte (y más del 60% sólo en él) (Vega García-Luengos 2003: 1296-1297).

En términos generales, esa circulación impresa se articuló en torno a dos formatos fundamentales: las *partes de comedias* y las *sueltas*².

La parte de comedias es una forma de publicación colectiva: normalmente reúne varias piezas –en general, doce– y convierte la comedia, concebida inicialmente para la representación, en material para la lectura. Se trata, pues, de un género editorial a todos los efectos, cuya fecha de nacimiento se coloca en los albores del siglo XVII, y no de

² Un panorama detallado y actualizado sobre las diferentes formas de la transmisión impresa de la comedia nueva lo ofrece Vega García-Luengos (2025).

un mero “recipiente” accidental de textos (Vega García-Luengos 2010: 57). Su importancia reside precisamente en que transforma la comedia en una unidad comercial y bibliográfica, sometida a criterios concretos de selección, agrupación, ordenación, atribución y prestigio editorial (Giuliani 2010). Se trata, por tanto, de una iniciativa de naturaleza fundamentalmente comercial, promovida por los libreros que supieron rentabilizarla al máximo mediante fórmulas editoriales flexibles: por un lado, volúmenes de comedias susceptibles de ser desglosados, en los que cada pieza se imprimía en pliegos independientes; por otro, conjuntos formados por sueltas autónomas posteriormente cosidas en un mismo volumen (Vega García-Luengos 2010: 59).

Las partes de comedias pueden acoger piezas de uno o más dramaturgos. En el caso de las colecciones particulares, casi todos los dramaturgos áureos más prestigiosos (Lope, Tirso, Calderón, Moreto, entre otros) contaron con recopilaciones de sus comedias, bien preparadas o supervisadas por ellos mismos –o por personas de su entorno inmediato–, bien impresas completamente al margen de su intervención directa. Esta diversidad en las condiciones de edición se refleja inevitablemente en la desigual fiabilidad textual de los testimonios de este tipo (Vega García-Luengos 2003: 1299).

Por otra parte, las más importantes colecciones de varios autores del siglo XVII, por número de volúmenes y valor de las piezas acogidas, son la de *Diferentes Autores* (44 volúmenes publicados entre 1604 y 1650) y la de *Comedias Nuevas Escogidas* (48 volúmenes entre 1652 y 1704), a las que se puede añadir *El Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (28 volúmenes entre 1686 y 1704).

c) Comedias sueltas

Con respecto a las comedias sueltas, estas “constituyen los impresos teatrales más abundantes y de más complejo control bibliográfico”, afirma Vega García-Luengos (2003: 1303). Se trata de la impresión independiente de una pieza dramática, dotada de una organización material propia –pliegos, signaturas tipográficas y, en ocasiones, números de serie–, que incluso llegó a suplantar las partes en el siglo XVIII.

Su funcionamiento responde, de hecho, a una lógica distinta de la de la parte: al ser más barata, breve y manejable, sin duda favorece una circulación más ágil y amplia fuera de los volúmenes colectivos y contribuye a la conservación de textos que quizá no ingresaron en las partes. No obstante, esa misma economía material suele ir acompañada de informaciones editoriales muy reducidas, cuando no inexistentes, sobre el impresor, el lugar y la fecha de publicación, e incluso sobre la autoría de la obra. La ausencia de un aparato

paratextual y la falta de datos de imprenta facilitaron la circulación de atribuciones dudosas, tardías o de conveniencia comercial, al quedar la autoría limitada a menudo a una atribución de portada, expuesta además a omisiones, errores o intereses comerciales. En el caso de las dramaturgas, esta modalidad resulta especialmente significativa: la autora puede aparecer nombrada, pero su presencia queda comprimida en una fórmula mínima, sin los prólogos, dedicatorias, licencias o poemas laudatorios que habrían permitido construir discursivamente su autoridad literaria.

d) Libro teatral con paratextos

Una cuarta modalidad de transmisión de los textos teatrales es la del libro acompañado de un aparato paratextual amplio. En este caso, el impreso dramático no se ofrece aislado, sino rodeado de materiales liminares de diversa naturaleza: dedicatorias, aprobaciones, licencias, privilegios, censuras, prólogos, poemas laudatorios, cartas, advertencias al lector, fe de erratas, índices, repartos, argumentos u otros elementos preliminares o finales. Frente a la comedia suelta, donde la visibilidad autorial suele quedar reducida a la portada o a una atribución escueta, este tipo de volumen convierte la publicación teatral en una verdadera operación de legitimación del dramaturgo. El texto dramático se presenta entonces no solo como pieza representable, sino también como obra destinada a la lectura, como objeto dotado de autoridad literaria y como producto inscrito en redes de patronazgo y sociabilidad. Anne Cayuela (2015) ha subrayado precisamente la relación específica que el teatro mantiene con el libro impreso: al publicarse, un texto concebido para la escena se convierte en objeto de lectura, y esa transformación obliga a atender a los preliminares como espacios donde se negocia su nueva condición libresca. En el teatro áureo, los preliminares desempeñan con frecuencia una función decisiva en la construcción de la autoridad dramática³.

³ La modalidad del libro teatral con aparato paratextual amplio no es exclusiva de Feliciano Enríquez de Guzmán: por ejemplo, las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega, y en particular la *Trecena parte* de 1620, muestran cómo prólogos y dedicatorias pueden servir para legitimar la impresión de las comedias, defender la poética del autor y reinscribir la comedia nueva en una tradición culta (véase, por ejemplo, Tropé 2015; Vega García-Luengos 2016; Peña 2019; García Aguilar 2019). Del mismo modo, los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina integran las piezas dramáticas en una arquitectura narrativa y sociable que orienta su recepción libresca (Massanet Rodríguez 2022), mientras que las colecciones de autos sacramentales de Calderón ejemplifican la conversión de textos nacidos para la representación festiva en libros de autoridad literaria (Rodríguez Ortega 2018). En este contexto, la *Tragicomedia* de Feliciano Enríquez de Guzmán de la que hablaré más adelante no constituye una anomalía formal absoluta, sino una apropiación femenina –singular y excepcionalizada– de estrategias paratextuales ya activas en la cultura editorial del teatro del Siglo de Oro.

2. El corpus

Como ha mostrado Alba Urban Baños (2014) a partir del catálogo dirigido por Juan Antonio Hormigón (1996), la presencia femenina en la escritura teatral áurea fue más amplia que la que se puede reconstruir a partir del corpus de obras actualmente conservado. El repertorio de Hormigón registra veintiuna mujeres vinculadas a prácticas teatrales o parateatrales –comedias, autos, loas, máscaras, bailes, sainetes, coloquios, escritos sobre la licitud del teatro e incluso traducciones dramáticas–, de las cuales trece fueron seglares; sin embargo, de las veintinueve piezas estrictamente teatrales atribuidas a estas autoras seglares se conserva menos de la mitad. Este trabajo se limita al corpus secolar peninsular transmitido por testimonios materiales hoy verificables: María de Zayas, Leonor de la Cueva, Ana Caro, Ángela de Acevedo y Feliciano Enríquez de Guzmán. Quedan fuera, por tanto, las dramaturgas conventuales y virreinales –no por falta de relevancia, sino por responder a condiciones de transmisión y circulación distintas. Aunque la *Tragicomedia* de Feliciano se aparta del modelo de la comedia nueva, su inclusión resulta necesaria por tratarse del caso más temprano y más fuerte de publicación dramática femenina en castellano. La precariedad biográfica de estas autoras, con la relativa excepción de Feliciano, confirma que el problema sí es literario, pero también documental y material: la transmisión de sus obras condiciona radicalmente las formas de presencia que la historia literaria ha podido reconocerles.

2.1. María de Zayas y Sotomayor

La autoridad literaria de María de Zayas (¿1590?-1647) se afianzó, ante todo, gracias a la amplia circulación impresa de su narrativa, reflejo y consecuencia de su prestigio literario (*Diccionario filológico* 2010: 686-693)⁴. La primera parte de sus *Novelas amorosas y ejemplares* apareció en Zaragoza, en 1637, en el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Esquer, acompañada de un amplio aparato paratextual –portada, aprobaciones, licencias, poemas laudatorios y prólogo. Ya al año siguiente salió una nueva edición zaragozana –lo que confirma la temprana difusión del volumen–, también vinculada al librero Pedro Esquer y al mismo Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia. La obra alcanzó pronto otros centros editoriales: en 1646 fue reimpresa en Barcelona, por Gabriel Nogués, a costa de Sebastián de Cormellas.

Diez años después de la publicación de *Novelas amorosas y ejemplares*, Zayas dio a la imprenta su segunda colección, la *Parte*

⁴ Para informaciones sobre la vida de la autora, véase, por ejemplo, Yllera Fernández (2022) o Treviño Salazar (2024).

segunda del sarao y entretenimiento honesto, publicada asimismo en Zaragoza, en 1647, por el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Matías Lizau. Esta segunda parte conoció también una rápida reimpresión barcelonesa, salida en 1649 del taller de Sebastián de Cormellas.

Sin embargo, la consolidación editorial definitiva de la obra zayesca se produjo con la impresión conjunta de ambas colecciones: *Primera y segunda parte de las novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor, natural de Madrid, corregidas y enmendadas en esta última impresión*, publicada, como la primera, en Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Mateo de la Bastida, en 1659. Desde entonces, la narrativa de la escritora siguió reeditándose a lo largo de los siglos XVIII y XIX, lo que confirma la persistencia de su recepción impresa más allá del contexto inmediato de publicación⁵.

La propia Zayas dejó constancia, con una discreta pero perceptible satisfacción autorial, de la favorable acogida de su producción narrativa. Así, al término del cuarto desengaño de la *Parte segunda del sarao*, se refiere explícitamente al éxito alcanzado por sus escritos:

Que trabajos del entendimiento, el que sabe lo que es, le estimará, y el que no lo sabe, su ignorancia le disculpa, como sucedió en la primera parte de este sarao, que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos les buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada (Zayas y Sotomayor, 1983: 258).

Conviene recordar, asimismo, la posible vinculación de María de Zayas con algunas academias literarias madrileñas, como las de Mendoza o Medrano, aunque la documentación disponible no permite confirmar de manera definitiva su participación en ellas⁶. Con todo, aun cuando esta hipótesis deba manejarse con prudencia, el prestigio alcanzado por Zayas entre los escritores de su tiempo queda ampliamente corroborado por los elogios que recibió en distintos contextos literarios. Por ejemplo, Lope de Vega, en la silva VIII del *Laurel de Apolo* (2007: 418-420) publicado en 1630, la incluye entre los poetas sobresalientes de su época:

⁵ Véase también Trambaioli (2017).

⁶ A esta posible participación en las academias madrileñas hace referencia el anónimo autor del *Prólogo de un desapasionado* a las *Novelas ejemplares*: “La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa es[t]os diez partos de su fecundo ingenio” (Zayas y Sotomayor 2000: 163). Por el contrario, sí ha sido documentada la participación de María de Zayas en la Academia de Santo Tomás de Aquino en Barcelona, en 1643, a partir de un vejamen del poeta catalán Francesc Fontanella (Brown 1993). La alusión paródica a una posible identidad masculina de la autora ha sido utilizada, junto con otros indicios, por Rosa Navarro (2019) para defender la hipótesis de que Zayas no habría existido al ser un heterónimo de Castillo Solórzano.

¡Oh dulces Hipocrénides hermosas!,
los espinos pangeos
aprisa desnudad, y de las rosas
tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas,
que, sin pasar a Lesbos ni a las playas
del vasto mar Egeo
que hoy llora el negro velo de Teseo,
a Safo gozará mitilenea
quien ver milagros de mujer desea;
porque su ingenio, vivamente claro,
es tan único y raro,
que ella sola pudiera
no solo pretender la verde rama,
para sola ser sol de tu ribera,
y tú por ella conseguir más fama
que Nápoles por Claudia, por Cornelia
la sacra Roma y Tebas por Targelia.

Dos años después, Pérez de Montalbán (1981: 565), en el *Índice de ingenios de Madrid* de su *Para todos* (1632), escribe en el número 246: “Doña María de Zayas, décima Musa de nuestro siglo, ha escrito a los certámenes con grande acierto, tiene acabada una comedia de excelentes coplas”. La comedia a la que alude Montalbán podría ser *La traición en la amistad*, sobre la que volveré enseguida. Por su parte, Castillo Solórzano dedica a María de Zayas palabras muy lisonjeras en *La Garduña de Sevilla*:

En estos tiempos luce y campea con felices aplausos el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben este género; pues la meditada prosa, el artificio dellas, y los versos que interpola es todo tan admirable que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. Acompáñala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla (Castillo Solórzano, 2012: 482).

También sobre Ana Caro de Mallén volveré más adelante.

Además, la presencia de María de Zayas en el ambiente literario del primer tercio del siglo XVII queda atestiguada, antes incluso de la publicación de sus colecciones narrativas, por su participación en preliminares de obras ajenas. Su pluma aparece ya en 1621 en los preliminares de *La fábula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello de Carvalho, considerada una de sus primeras composiciones conservadas con seguridad⁷; y vuelve a aparecer en *El Adonis* de Antonio

⁷ Se trata del soneto “Fue ingrata Dafne y coronóse Apolo”, publicada en el f. 2v.

del Castillo Larzával (1633), donde firma una décima preliminar⁸, y más tarde en la *Fama póstuma* de 1636 con un epigrama dedicado a Lope de Vega⁹. Estas intervenciones paratextuales representan un indicio de su temprana integración en redes literarias masculinas de prestigio, en las que su nombre circula junto al de otros ingenios reconocidos de la época.

La situación cambia radicalmente cuando se atiende a la faceta dramática de Zayas. Como se ha señalado, la comedia mencionada por Montalbán puede identificarse, con bastante probabilidad, con *La traición en la amistad*, única pieza teatral de la autora que ha llegado hasta nosotros. El texto se conserva en un único testimonio conocido, el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España con signatura Res. 173. Durante mucho tiempo se pensó que podía tratarse de un autógrafo, en parte por la firma atribuida a Zayas que aparece al final de la copia. Sin embargo, esta identificación ha sido revisada por la crítica: el manuscrito más bien parece ser una copia de mediados del siglo XVII, de transmisión bastante defectuosa, y algunos de sus rasgos lingüísticos –en particular la frecuente sustitución gráfica de c por s– apuntan a la posible intervención de un copista andaluz (Serrano y Sanz, 1903: II, 590, n. 1)¹⁰. A ello se suma la ausencia de noticias documentales sobre posibles representaciones de la comedia.



Figura 1: *La traición en la amistad*, rúbrica y firma, f. 48r

Llama mucho la atención el hecho de que, frente a la sólida visibilidad editorial de su obra narrativa, la dramaturgia de Zayas se conserva en una forma mucho más precaria: un testimonio único,

⁸ Se trata de las décimas “Divino joven te aclama”, publicada en el f. 7v.

⁹ Se trata del epigrama *Al segundo Virgilio y Homero español, el doctor frey Lope Félix de Vega Carpio. De la señora doña María de Cayas Soto Mayor. Epigrama*, cuyo íncipit reza “Si mi llanto a mi pluma no estorvara”, publicado en el f. 117r.

¹⁰ Según se lee en *Manos teatrales*, la firma que aparece al final del manuscrito de la BNE es muy distinta de la de la María de Zayas que firma una petición de 1617 y un recibo de 1644 (Rodríguez de Ramos 2014). No obstante, ya que “no se ha podido establecer la identidad de la escritora con ella, por lo cual aquellas firmas no son lo que descarta que el manuscrito teatral sea autógrafo” (<https://manos.net/manuscripts/bne/res-173-traicion-la-en-la-amistad>).

manuscrito, problemático en su estatuto autorial y sin huellas conocidas de circulación escénica. Esta asimetría resulta especialmente significativa, porque muestra cómo una misma autora puede ocupar posiciones muy distintas en la historia literaria según el soporte que transmite cada producto de su ingenio.

2.2. Leonor de la Cueva

La larga trayectoria vital y literaria de Leonor de la Cueva y Silva – también documentada como Leonor de la Rúa Cueva y Silva – permanece todavía rodeada de importantes lagunas, pese a que las investigaciones de Sharon D. Voros (2009) han permitido precisar algunos datos fundamentales: fue bautizada en Medina del Campo el 5 de noviembre de 1611, redactó testamento autógrafo en 1701 y murió, también en Medina, el 23 de marzo de 1705; asimismo, consta su matrimonio con Baltasar Blázquez de Frías —aunque en algunas referencias aparece como Beltrán Blázquez de Frías— y su pertenencia a una familia hidalga, siendo hija de Agustín de la Rúa y Leonor de Silva, y sobrina del dramaturgo Francisco de la Cueva (Lauer y Voros 2016).

La presencia impresa de Leonor de la Cueva se limita exclusivamente a la poesía circunstancial: participó con sonetos funerarios en las honras por Isabel de Borbón (en *la Pompa funeral honras y exequias en la muerte de... Doña Isabel de Borbon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1645) y por María Luisa de Orleans (*Cantos fúnebres de los cisnes de Manzanares, a la temprana muerte de su mayor reyna doña María Luisa de Borbón*, s.l. [Madrid?], s.i., s.a. [hacia 1689])¹¹, una presencia que la crítica ha interpretado no solo como una contribución ocasional al ceremonial monárquico, sino también como estrategias de dignificación pública de su condición de poeta (Romero Díaz 2010). Por lo demás, su producción conservada es escasa y se transmite de forma manuscrita en el volumen misceláneo titulado *Libro de romances nuevos [y otras poesías] con su tabla puesta al principio por el orden del A. B. C. hecho en el año de 1592* (BNE, Mss. 4127), que contiene el conjunto de su producción lírica, 54 poemas.

Su única obra teatral conocida es *La firmeza en la ausencia*, conservada en la Biblioteca Nacional de España, bajo la signatura Mss. 17.234. La grafía del manuscrito coincide con la que redacta el testamento de Leonor de la Cueva, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, y con la de algunos de los poemas del Mss. 4127 (Boadas 2024)¹². Por lo tanto, son autógrafos tanto la comedia como parte del conjunto poético transmitido por el *Libro de romances nuevos*.

¹¹ El de Leonor de la Cueva es el único poema escrito por una mujer de todo el volumen.

¹² Véase también la ficha en *Manos teatrales* (<https://manos.net/manuscripts/bne/17-234-firmeza-la-en-la-ausencia>).

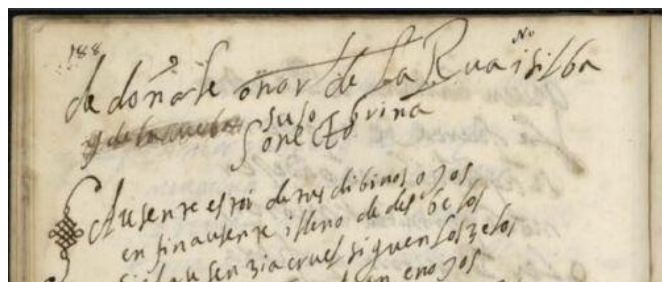


Figura 2: Libro de romances nuevos [y otras poesías], firma de Leonor de la Cueva, BNE, Mss. 4127, p. 188

En el marco de este análisis, y dado que casi todo lo conservado de Leonor de la Cueva depende de testimonios manuscritos y solo en dos casos de impresos, el autógrafo posee una importancia singular: constituye una de las formas más intensas de inscripción material de la autoría, pues la obra no solo se atribuye a una escritora, sino que aparece copiada por una mano identificada con la suya. Esta condición permite vincular de manera especialmente estrecha el texto con el nombre, y otorga al testimonio un valor documental decisivo frente a otras modalidades de transmisión más mediadas, como la suelta o la copia anónima. Sin embargo, el autógrafo no conlleva una visibilidad pública fuerte: frente a la probable amplitud de su actividad literaria – sugerida por la noticia testamentaria de una *Silva de Apolo* hoy perdida y por la longevidad de la autora–, el valor probatorio del testimonio autógrafo puede convivir con una circulación muy restringida. En este sentido, el autógrafo produce una forma paradójica de visibilidad: particularmente intensa en cuanto a huella autorial, pero limitada en cuanto a proyección pública.

2.3. Ana Caro de Mallén

Ana Caro de Mallén (ca. 1600-¿1647?) –de origen andaluz, sevillano o granadino¹³– ocupa un lugar relevante dentro del reducido corpus de dramaturgas seculares del siglo XVII por la notable visibilidad pública y el grado de profesionalización que alcanzó su escritura. La documentación reunida por Lola Luna (1992, 1995) permite situarla no como una autora ocasional, sino como una escritora *de oficio*, integrada en circuitos institucionales, festivos y teatrales: lo demuestra el hecho de que en 1637 recibiera 1100 reales de la villa de Madrid por la relación *Contexto de las reales fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro*, redactada con motivo de la coronación de Fernando III como rey de Romanos y de la entrada en Madrid de la princesa de Cariñán;

¹³ La cuestión de los orígenes de Ana Caro de Mallén no está todavía del todo cerrada; además de Luna (1992, 1995), véase, por ejemplo, Serrano y Sanz (1903: I, 177), Escabias (2012), Urban Baños (2014: 30-31).

asimismo, entre 1641 y 1645, cobró 300 reales por cada uno de los autos sacramentales compuestos para las fiestas del Corpus de Sevilla. Estos pagos documentados revelan una forma excepcionalmente visible de ejercicio profesional de la escritura femenina en el marco de encargos públicos, ceremonias urbanas y celebraciones religiosas.

El reconocimiento que alcanzó en su ambiente literario queda corroborado por los elogios de muchos escritores del siglo XVII: Rodrigo Caro en su *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla* le dedica las siguientes palabras:

Insigne poeta, que ha hecho muchas comedias representadas en Sevilla, Madrid y otras partes con grandísimo aplauso, y ha hecho otras muchas y varias obras de poesía, entrando en muchas justas literarias, en las cuales, casi siempre, se le han dado el primer premio (Caro, 1915: 73).

También Castillo Solórzano en *La Garduña de Sevilla* la menciona junto a María de Zayas, como ya se ha visto:

Acompáñala en Madrid doña Ana Caro de Mallén, dama de nuestra Sevilla, a quien se deben no menores alabanzas, pues con sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee; esto dirán bien los que ha escrito a toda la fiesta que estas Carnestolendas se hizo en el Buen Retiro, palacio nuevo de Su Majestad y décima maravilla del orbe, pues trata de ella con tanta gala y decoro como mereció tan gran fiesta, prevenida muchos días antes para divertimento de las Majestades Católicas (Castillo Solórzano, 2012: 482).

Y la propia María de Zayas le dedica palabras elogiosas en su *Tarde llega el desengaño*:

La señora doña Ana Caro, natural de Sevilla, ya Madrid ha visto y hecho experiencia de su entendimiento y excelentísimos versos, pues los teatros la han hecho estimada y los grandes entendimientos le han dado laureles y vítores, rotulando su nombre por las calles (Zayas y Sotomayor, 2017: 553)¹⁴.

¹⁴ Se ha especulado mucho sobre una supuesta amistad entre Ana Caro y María de Zayas. La relación entre ambas está documentada en el plano literario y paratextual: Caro firma unas décimas preliminares en las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas, y Zayas elogia expresamente a la “señora doña Ana Caro” en *Tarde llega el desengaño*. Sobre esta base, Frederick A. de Armas (2021) ha propuesto leer *La esclava de su amante* y *Tarde llega el desengaño* como homenajes a Ana Caro, a quien considera amiga de Zayas; otros estudios, como los de Maroto Camino (1999), Alcalde (2002) o Vollendorf (2005), han relacionado la obra de ambas con formas de solidaridad literaria femenina. Sin embargo, los testimonios textuales permiten hablar de una probable inserción en redes literarias comunes y de legitimación recíproca entre dos escritoras activas en el mismo ambiente cultural, pero por sí solos no bastan para probar una amistad íntima ni la convivencia que a veces se ha supuesto.

Juan de Matos Fragoso menciona una comedia de Caro Mallén, *El conde Partinuplés*, en su obra *La corsaria catalana*¹⁵, y Vélez de Guevara consagra su perfil literario en el tranco IX de *El Diablo Cojuelo*, cuando, en la escena de la Academia del Conde de la Torre, tras el repique de la campanilla del presidente y la lectura de varios poemas, se recuerda una silva al Fénix leída por “doña Ana Caro, décima musa sevillana” (Vélez de Guevara, 1999: 107). Finalmente, Alfonso Batres en su *Vejamen* para la academia literaria celebrada en el Buen Retiro durante las Carnestolendas de 1638 recuerda con un tono vagamente despectivo:

Hacia aquí se quejaba una mujer y no en muy malas endechas, que desde lejos me pareció como dos mil entendidas, y desde más cerca aseada como otros tantos poetas. Doña Ana Caro será, que entre muchísimos hombres y entre poquísima gana de casarse, se quejaba de su hastío (Julio 2013: 295).

Esta red de reconocimientos externos se complementa con la participación activa en los espacios paratextuales y circunstanciales de la cultura literaria de su época. Se conservan sus décimas a María de Zayas, incluidas en los preliminares de las ya citadas *Novelas amorosas y ejemplares*; una décima en elogio de Francisco Salado Garcés y Ribera, inserta en el *Episódico poema...* (s.l., s.i., 1640); un soneto dedicado al notario Tomás de Palomares en su *Estilo nuevo de escrituras públicas* (Sevilla, Simón Fajardo, Arias Montano, 1645). A estos testimonios impresos se suma el soneto “Si pensara, señora, que al terrible...”, dedicado a Inés Jacinta Manrique de Lara e incluido en el manuscrito *Sonetos varios recogidos aquí de diferentes autores* de José Maldonado Dávila y Saavedra, fechado en 1646 en Sevilla, y que es la última composición conocida de la autora.

Ana Caro, antes que como dramaturga, se dio a conocer como autora de relaciones festivas y noticieras: publicó en Sevilla, donde transcurrió la mayor parte de su vida, la *Relación en que se da cuenta de las grandísimas fiestas que en el convento de N. P. S. Francisco de la ciudad de Sevilla se han hecho a los santos mártires del Japón* (Sevilla, Pedro Gómez, 1628), a la que siguieron la *Grandiosa victoria que alcanzó de los moros de Tetuán Jorge de Mendoza y Piçaña, general de Ceuta* (Sevilla, Simón Fajardo, 1633), la *Relación de la grandiosa fiesta y*

¹⁵ “LEONARDA ¿Qué comedias traes? AUTOR Famosas, / de las plumas milagrosas / de España: si escuchar quieres / los títulos, ellos son. / LEONARDA Di algunos. ARNESTO Estoy contenta / de que a tu divertimento / importasse esta ocasión. / AUTOR *La bizarra Arminda*, que es / del ingenioso Cervantes; / *Los dos confusos amantes*; / *El conde Partinuplés*; / *La española* de Cepeda; / un ingenio sevillano: / el *Secreto*; el *Cortesano*; / la *Melancólica Alfreda*; Leandro: la *Renegada* / de *Valladolid*” (Juan de Matos Fragoso, *La corsaria catalana*, Sevilla, en casa de Joseph Antonio de Hermosilla, s.a., p. 15; ejemplar consultado: Biblioteca de Menéndez Pelayo, signatura 33.135, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-corsaria-catalana-comedia-famosa/>).

octava que en la iglesia parroquial del glorioso San Miguel de la ciudad de Sevilla hizo don García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra (Sevilla, Andrés Grande, 1635) y el ya citado *Contexto de las reales fiestas*, la única relación no publicada en la ciudad hispalense (Madrid, Imprenta del Reino, 1637).

A partir de los años '40, Ana Caro se dedicó al teatro religioso, escribiendo para el Corpus sevillano a cambio de una retribución económica, como se ha visto: en 1639, se representó su *Loa sacramental en cuatro lenguas* de sobre uno de los carros de Antonio de Prado¹⁶ (DICAT); en 1641, Manuel Vallejo representó el auto *La puerta de la Macarena*, hoy perdido (CATCOM); en 1642, los autores de comedias Bartolomé Romero y Lorenzo Hurtado de la Cámara representaron *La cuesta de la Castilleja*, también perdido (DICAT); en 1645, Luis López y Lorenzo Hurtado hubieran tenido que representar un auto de Ana Caro pero finalmente no lo hicieron (DICAT), y quizás se tratara del *Coloquio entre dos*¹⁷.

En lo que respecta a su teatro profano, la producción conservada de Ana Caro se reduce a dos comedias: *Valor, agravio y mujer* y *El conde Partinuplés*.

De *Valor, agravio y mujer* se conservan en la BNE dos testimonios manuscritos, ambos fechados en el siglo XVII, uno con la signatura Mss. 16.620 y otro con la signatura Mss. 17.377. A ellos se suman dos sueltas: una sin pie de imprenta, de fecha temprana –situada entre 1651 y 1700–, de la que se conocen al menos dos ejemplares, uno en la BNE (T/14974(2)) y otro en la British Library (11728.b.93); y otra suelta impresa en Sevilla, por Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, probablemente entre 1700 y 1728, conservada en numerosos ejemplares, entre ellos los de la BNE (3 ejemplares: sign. T/14798/24, T/19625 y R/25586(4)), la Biblioteca Universitaria de Sevilla (FG HAZ/3781(14)), la Biblioteca de Castilla-La Mancha (1-905(6)), la Biblioteca Menéndez Pelayo (2 ejemplares: 32731 -- Olim: L1-1346 y 32732), la British Library (11725.ee.8.(2.)), la New York Public Library (2 ejemplares: NPL p.v. 538 y no. 11, NPL p.v. 792), la Hispanic Society (PQ6321.C268V35 [s.a.]) y la Harvard University (*71-1511). La gran cantidad de ejemplares sobrevividos es prueba fehaciente del gran éxito que sin duda alcanzó *Valor, agravio y mujer*.

El conde Partinuplés se imprimió en el *Laurel de comedias*. Cuarta parte de diferentes autores (Madrid, Imprenta Real, a costa de Diego de

¹⁶ Sevilla, Juan Gómez de Blas Fecha, [1639].

¹⁷ El auto se conserva en los ff. 122v-124r del código *Versos de diversos autores a distintos asumptos*, manuscrito de la segunda mitad del siglo XVII conservado en Sevilla, Biblioteca Colombina, Ms. 83-4-39.

Balbuena, 1653, ff. 135r-169v)¹⁸; además, en la BNE se conservan dos manuscritos del siglo XVII (Mss. 16775 y Mss. 17189).

Por lo tanto, la presencia de Ana Caro en la literatura áurea no conoce un único cauce de transmisión, sino que los cruza prácticamente todos al distribuirse entre relaciones impresas, teatro religioso de encargo, comedias transmitidas por manuscritos, sueltas y parte. Esta diseminación permite reconocer una visibilidad femenina relativamente fuerte: Ana Caro emerge como autora remunerada, poeta celebrada, dramaturga representada y nombre incorporado a la imprenta teatral. La inclusión de *El conde Partinuplés* en un volumen colectivo de comedias confirma, además, su entrada en los circuitos editoriales, pero también muestra los límites de esa visibilidad, sometida a la lógica agregativa y parcialmente despersonalizadora de las partes de “diferentes autores”.

2.4. Ángela de Acevedo

Ángela de Acevedo nació probablemente entre 1660 y 1670 en el seno de una familia acomodada de Paredes da Beira, en el actual municipio portugués de São João da Pesqueira. Su muerte debió de producirse después de 1707 y antes de 1723, fecha del fallecimiento de su segundo marido (Provenzano 2019).

Aunque residió toda su vida en Portugal, Ángela de Acevedo escribió su teatro en castellano: de hecho, se le atribuyen tres comedias, compuestas probablemente en la década de 1680, todas ellas ambientadas en Portugal y transmitidas, en principio, a través de sueltas. La primera, *Dicha y desdicha del juego y devoción de la Virgen*, se conserva en una suelta sin pie de imprenta de la que se conocen varios ejemplares: dos en la BNE (T/21435 y T/32920), uno en la Universitat de València (T/0102(03)), otro en la Biblioteca de Castilla-La Mancha (A-G/p4/s) y otro en la British Library (11728.a.27). También de *El muerto disimulado* ha sobrevivido una suelta sin lugar, impresor y fecha, conservada al menos en la BNE (T/19049) y en la British Library (11728.a.28).

El caso más interesante, desde el punto de vista de la transmisión, es el de *La margarita del Tajo, que dio nombre a Santarén*. La comedia se conserva igualmente en una suelta sin pie de imprenta, con ejemplar en la BNE (T/33142), pero cuenta además con un testimonio manuscrito incluido en la *Miscelânea Poética*, conservada en el Arquivo Nacional da

¹⁸ En España se conservan por lo menos 14 ejemplares de esta parte: en la BNE (5 ejemplares: T-i./16(IV), R/22657, T-i/119(IV), 8/39636 y 8/35287), la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (2 ejemplares: FMR 6,5 y MR 572(7)), la Biblioteca rector Antonio Machado de la Universidad de Sevilla (2 ejemplares: A 250/199(01) y A 250/230(14)), la Biblioteca de Castilla-La Mancha (3 ejemplares: 1-885(5), 1-887(7) y 1-903(8)), la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (CGP-67(7)) y la Biblioteca de Menéndez Pelayo (32730).

Torre do Tombo (PT/TT/MSLIV/1639). Según ha mostrado Antía Tacón García (2021b), esta copia fue realizada con posterioridad a 1738 y, probablemente, también después de 1740. Su importancia es notable, porque constituye la primera prueba de que el teatro de Acevedo circuló por una vía distinta de las sueltas impresas que transmiten sus comedias. Al mismo tiempo, el manuscrito demuestra que, ya avanzado el siglo XVIII, su producción seguía siendo conocida y suscitaba interés entre lectores portugueses, al menos en determinados círculos.

2.5. Feliciano Enríquez de Guzmán

Feliciano Enríquez de Guzmán (Sevilla, 1569-*post* 1640) fue una figura singular dentro de la escritura dramática femenina del Siglo de Oro, tanto por la conciencia de su condición de autora como por su oposición a los modelos dominantes de la comedia nueva. Casada en dos ocasiones, en 1640, ciega y sola, acabó por enclaustrarse en el convento de San Agustín, muriendo probablemente pocos años después.

Desde el punto de vista teatral, Enríquez de Guzmán optó por una fórmula dramática propia, de inspiración clasicista, explícitamente alternativa al Arte Nuevo y a las prácticas de la comedia comercial. Aun así, el propio Lope de Vega la elogia en el *Laurel de Apolo*, donde alude a su supuesto acceso a estudios de filosofía y astrología en la Universidad de Salamanca bajo identidad masculina, algo que ha sido desmentido por la crítica.

Como ha señalado Piedad Bolaños, Feliciano Enríquez de Guzmán fue la “primera mujer de quien se tiene noticia que haya impreso una obra dramática en lengua castellana” (2012: 121a). Su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos, primera y segunda parte, con diez coros y cuatro entre actos*, concluida en 1619 y posiblemente representada en 1623 ante Felipe IV en Sevilla, se configura como un ambicioso proyecto de reforma teatral: una obra extensa, articulada en dos partes y acompañada de cuatro entre actos –tres de ellos en prosa–, que se aparta deliberadamente de los cauces dominantes de la comedia nueva. La primera impresión apareció en Coímbra, por Jácome Carvalho, en 1624; ese mismo año se imprimió en Lisboa, por Pedro Crasbeeck, la segunda parte, dotada de portada propia y dedicada a don Lorenzo de Ribera Garavito, segundo marido de la autora, cuyo escudo figura en la portada. La obra volvió a publicarse en 1627, esta vez en Lisboa, por Gerardo de la Viña, con una nueva dedicatoria a sus hermanas, doña Carlota Enríquez y doña Madalena de Guzmán, monjas en el convento sevillano de Santa Inés, y con la inclusión de un escudo de armas familiar.

La comparación entre ambas impresiones revela que la edición de 1627 no reproduce de manera mecánica la de 1624, sino que reordena

de forma significativa la presentación material y paratextual del texto. Como advierte BIESES, en la segunda edición se modifica la *dispositio* de los paratextos y se suprimen algunas dedicatorias respecto de la anterior. Este dato resulta especialmente relevante para el análisis de la visibilidad autorial femenina: la presencia de Feliciano Enríquez de Guzmán no se construye únicamente por el hecho –ya de por sí excepcional– de publicar una obra dramática, sino también mediante una estrategia editorial revisada, que reorganiza los umbrales del libro para presentar de nuevo la obra, la autora, su linaje y sus redes de legitimación.

En nuestra perspectiva, pues, la dramaturga ocupa el extremo de la “monumentalización” paratextual. Su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* no solo transmite un texto dramático, sino que construye una figura autorial mediante portada, dedicatorias, licencias, prólogos, poemas, cartas y referencias genealógicas. El caso de Feliciano muestra cómo el libro teatral con aparato preliminar amplio puede convertir la autoría femenina en objeto de legitimación pública. Pero esa misma operación, al insistir en la excepcionalidad de la escritora, revela también los límites de una presencia femenina que necesita ser rodeada de garantías, elogios y mediaciones para ingresar en el espacio impreso del teatro áureo.

3. Materialidad textual y visibilidad autorial femenina

El recorrido a través de las obras de las dramaturgas áureas permite comprobar que la visibilidad autorial no coincide necesariamente con la difusión textual. Una obra puede conservar una huella autorial intensa y, sin embargo, circular de manera muy restringida, o, por el contrario, difundirse mediante impresos relativamente abundantes y reducir la autoría a una atribución mínima de portada. Esta distinción resulta central para el corpus de dramaturgas seculares, donde la presencia de la autora depende tanto de la conservación del texto como del soporte que lo transmite.

María de Zayas y Leonor de la Cueva muestran, cada una a su modo, la fuerza y el límite del manuscrito: en un caso, la comedia se conserva en un testimonio único y problemático, frente a la gran fortuna impresa de la narrativa; en el otro, la autografía permite fijar con particular intensidad la autoría, pero no garantiza una proyección pública amplia. Ana Caro ocupa una posición distinta: su autoría se disemina entre relaciones impresas, encargos remunerados, teatro religioso, manuscritos, sueltas y una parte de comedias. Ángela de Acevedo representa la fragilidad de una transmisión dominada por sueltas sin datos editoriales y por testimonios tardíos. Feliciano Enríquez de Guzmán, en cambio, es un ejemplo de consagración autorial a través de

los paratextos, al hacer de la publicación teatral un dispositivo de legitimación.

En conjunto, estos casos no confirman una invisibilidad homogénea, sino una escala de presencias materialmente condicionadas. La firma manuscrita, la atribución de la suelta, la integración en una colección colectiva, la transmisión tardía y el libro con preliminares producen formas distintas de aparición de la dramaturga. Cada una de ellas ofrece una posibilidad de reconocimiento, pero también un límite: el manuscrito preserva, pero limita la circulación; la parte integra, pero diluye la autorialidad; la suelta difunde, pero empobrece el contexto; el paratexto legitima, pero puede reforzar la excepcionalidad femenina.

La historia de estas dramaturgas no es, por tanto, solo la historia de textos perdidos o recuperados, sino también la de los soportes que hicieron posible, limitaron o transformaron su aparición como autoras. Sustituir la categoría general de *invisibilidad femenina* por una tipología histórica de la visibilidad textual permite atender con mayor precisión a los modos en que el archivo conservado produce, fragmenta o *monumentaliza* la autoría dramática femenina en el Siglo de Oro.

* **Debora Vaccari** es profesora titular en la Università di Roma La Sapienza, acreditada a catedrático. Autora de dos libros, de más de cincuenta artículos en revistas y monografías, se ha ocupado de literatura del Siglo de Oro (San Juan de la Cruz, Conde de Villamediana, Góngora, entre otros), y especialmente de teatro áureo. En este ámbito ha estudiado los manuscritos de las primeras compañías profesionales y los temas y las características de las primeras obras de Lope de Vega, así como la puesta en escena de la comedia áurea y las adaptaciones italianas de las obras de Moreto. Otros campos de investigación a los que se ha dedicado son los cancioneros españoles de los ss. XVI-XVII conservados en bibliotecas de Roma, la perspectiva de género aplicada a la literatura española medieval y barroca y el microrrelato contemporáneo.

Referencias bibliográficas

- Alcalde, Pilar (2002). "La hermandad entre mujeres como espacio para la autoridad textual en el teatro de María de Zayas y Ana Caro". *Revista de estudios hispánicos*, 29, 1-2. 233-244.
- Cayuela, Anne (2015). "«Las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento»: la lectura del teatro en los paratextos teatrales". *Criticón*, 125. En línea: <http://journals.openedition.org/criticon/2099> (Consulta: 05/05/2026).

- BIESES. *Bibliografía de escritoras españolas*. Dir. Nieves Baranda Leturio. En línea: <https://www.bieses.net>
- Boadas, Sònia (2024). “Los manuscritos ¿autógrafos? de Leonor de la Cueva”. Comunicación en el XXXII Congreso de la AISPI (Associazione Ispanisti Italiani) *El universo femenino entre textos e historia. Temas, escrituras, lenguajes* (Roma, 19-22 de junio de 2024, Università di Roma La Sapienza).
- Bolaños, Piedad (2012a). “Doña Feliciana Enríquez de Guzmán”. En XXVII y XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, eds. Inmaculada Barón Carrillo, Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro. Almería: Instituto de Estudios Almerienses. 121-147.
- Bolaños, Piedad (2012b). *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Brown, Kenneth (1993). “María de Zayas y Sotomayor: Escribiendo poesía en Barcelona en época de guerra (1643)”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11. 355-360.
- Caro, Rodrigo (1915). *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. Santiago Montoto. Sevilla: RAS de Buenas Letras.
- Castillo Solórzano, Alonso de (2012). *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. En *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La Garduña de Sevilla*, ed. de Fernando Rodríguez Mansilla. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- CATCOM. *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. Dir. Teresa Ferrer Valls. En línea: <https://catcom.uv.es>
- Cruikshank, Don William (1991). “Some problems posed by ‘suelta’ editions of plays”. En *Editing the comedia*, eds. Michael D. McGaha y Frank P. Casa. Michigan: University of Michigan. Tomo II: 97-123.
- De Armas, Frederick A. (2021). “La esclava de su amante y Tarde llega el desengaño de María de Zayas: homenajes a Ana Caro”. En *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas*, eds. J. Espejo Surós y C. Mata Induráin. Pamplona: SP de la Universidad de Navarra. 283-297.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII* (2010), dir. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia. Volumen II.
- Escabias, Juana (2012). “Ana María Caro Mallén de Torres: una esclava en los corrales de comedias del Siglo XVII”. *Epos*, 28. 177-193.
- Ferrer Valls, Teresa (1995). “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”. En *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*. Valencia: Universidad de Valencia. 91-108.
- Ferrer Valls, Teresa (1998). “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral”. En *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. M. de los Reyes Peña. Almagro: J. de Andalucía-Festival Int. de Teatro Clásico de Almagro. 11-32.
- Ferrer Valls, Teresa (2005). “«Locuras y sinrazones son las verdades»: La figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres”. En *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Editorial Fundamentos. 295-316.
- Ferrer Valls, Teresa (2006). “Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro”. En *Ecos Silenciados. La mujer en la*

- literatura española. Siglos XVII al XVIII*, eds. S. Gil-Albarellos y M. Rodríguez Pequeños. Segovia: Fund. Inst. Castellano y Leonés de la lengua. 213-241.
- García Aguilar, Ignacio (2019). "Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega". *Bulletin hispanique*, 121.2. 593-612.
- Giuliani, Luigi (2010). "La Parte de comedias como género editorial". *Criticón*, 108. En línea: <http://journals.openedition.org/criticon/14184> (Consulta: 11/03/2026).
- Hormigón, Juan Antonio (1996). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: ADE.
- Julio, Teresa (2013). "Vejamen de Alfonso de Batres para la Academia de 1638 (Manuscrito inédito). Estudio y edición crítica". *Revista de Literatura*, LXXV, 149. 279-306.
- Lauer, A. Robert y Sharon D. Voros (2016). "La firmeza en la ausencia de Leonor de la Rúa Cueva y Silva: De profeminismo a *speculum principum*". *Bulletin of the Comediantes*, 68, 1. 85-101.
- Luna, Lola (1992). *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y Obra*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad.
- Luna, Lola (1995). "Ana Caro, una escritora 'de oficio' del Siglo de Oro". *Bulletin of Hispanic Studies*, 72. 263-275.
- Manos teatrales. Manuscripts of the Spanish Golden Age Theatre*. Dirs. Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy. En línea: <https://manos.net>
- Maroto Camino, Mercedes (1999). "María de Zayas and Ana Caro: The Space of Woman's Solidarity in the Spanish Golden Age". *Hispanic Review*, 67.1-16.
- Massanet Rodríguez, Rafael (2022). "La transmisión desguazada de *Cigarrales de Toledo*: ediciones, reediciones, adaptaciones y traducciones". *e-Spania*, 41. En línea: <http://journals.openedition.org/e-spania/42666> (Consulta: 11/03/2026).
- Navarro Durán, Rosa (2019). *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Peña, Mercedes de los Reyes (2019). "Lope de Vega y el mecenazgo a través de las dedicatorias de las *P. XIII a XX* de sus comedias". *Atalanta*, 7.1. 137-166.
- Pérez de Montalbán, Juan (1981). *Índice de los ingenios de Madrid*, ed. Maria Grazia Profeti. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII. 535-588.
- Provenzano, Serena (2019). "La carrera vital de Ángela de Azevedo. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones". *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 19. 78-100.
- Rodríguez de Ramos, Alberto (2014). "La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos". *Analecta: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Letras*, 37. 237-253.
- Rodríguez Ortega, Davinia (2018). "Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas". *Revista de Filología Española*, 98.2. 161-184.
- Romero Díaz, Nieves (2010). "Poesía femenil en las exequias por Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón". *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 16, 2. 9-44.
- Serrano y Sanz, Manuel (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. Desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

- Soufas, Teresa S. (1997a). *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Soufas, Teresa S. (1997b). *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Tacón García, Antía (2021a). "Dramaturgas del Siglo de Oro: escritura femenina y estrategias de autorización". En *Redes y escritoras ibéricas en la esfera cultural de la primera Edad Moderna*, ed. María D. Martos Pérez. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 197-213.
- Tacón García, Antía (2021b). "Un manuscrito de *La margarita del Tajo que dio nombre a Santarén*, de Ángela de Acevedo". *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 10. 277-295
- Trambaioli, Marcella (2017). "El perfil de una mujer escritora del Siglo de Oro en los encomios ajenos y en su autopromoción: María de Zayas". En *Sátira y encomiástica en las artes y letras del siglo XVIII español*, eds. Luciana Gentilli y Renata Londero. Madrid: Visor Libros. 71-88.
- Treviño Salazar, Elizabeth (2024). *Biografía de María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1590-1653)*. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. En línea: https://www.cervantesvirtual.com/portales/maria_de_zayas_y_sotomayor/biografia/#_ftn15 (Consulta: 11/03/2026).
- Tropé, Helene (2015). "Los paratextos de la *Parte XIII de comedias de Lope de Vega*. Texto y contexto". *Anuario Lope de Vega*, 21. 153-172. En línea: <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v21-trope> (Consulta: 11/03/2026).
- Urban Baños, Alba (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. En línea: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285777/AUB_TESIS.pdf (Consulta: 11/03/2026).
- Vega Carpio, Lope de (2007). *El laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega García-Luengos, Germán (2003). "La transmisión del teatro en el siglo XVII". En *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos. Vol. I: 1289-1320.
- Vega García-Luengos, Germán (2010). "Sobre la identidad de las partes de comedias". *Crítica*, 108. 57-78.
- Vega García-Luengos, Germán (2016). "Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro". En *Le paratexte théâtral face à l'auctoritas: entre soumission et subversion. Regards croisés en Italie, France et Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, eds. Sandrine Blondet y Marc Vuillermoz. Chambéry: Université Savoie Mont Blanc. 177-195.
- Vega García-Luengos, Germán (2025). *El teatro español del siglo XVII en la imprenta: Un estado de la cuestión y perspectivas*. En *Comedias Sueltas*. En línea: <https://www.comediassueltasusa.org/es/essays/el-teatro-espanol-del-siglo-xvii-en-la-imprenta-un-estado-de-la-cuestion-y-perspectivas> (Consulta: 11/03/2026).
- Vélez de Guevara, Luis (1999). *El diablo cojuelo*, ed. Ramón Valdés, estudio preliminar de Blanca Perinán. Barcelona: Crítica.
- Vollendorf, Lisa (2005). "The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain". *Texas Studies in Literature and Language*, 47, 4. 425-445.

- Voros, Sharon D. (2009). "Leonor's Library: The Last Will and Testament of Leonor de la Cueva y Silva". *Hispanic Studies in Honor of Robert L. Flore*, ed. Chad M. Gasta y Julia Domínguez. Newark: Juan de la Cuesta. 497-510.
- Yllera Fernández, Alicia (2022). *María de Zayas y Sotomayor*. En Real Academia de la Historia, *Historia hispánica*. En línea: <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/45777-maria-de-zayas-y-sotomayor> (Consulta: 11/03/2026).
- Zayas y Sotomayor, María de (1983). *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*, ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, María de (2000). *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares. Madrid: Cátedra.
- Zayas y Sotomayor, María de (2017). *Honesto y entretenido sarao, I y II*, ed. Julián Olivares. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons